

Geraldo Noel Arantes

**Campos de Carvalho: Literatura e deslugar na ficção brasileira
do século XX**

Instituto de Estudos da Linguagem — IEL
Universidade Estadual de Campinas — UNICAMP
Campinas, 2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Ar14c

Arantes, Geraldo Noel.

Campos de Carvalho : Literatura e deslugar na ficção

brasileira do século XX / Geraldo Noel Arantes. -- Campinas,
SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Vilma Sant'Anna Arêas.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ficção brasileira – Séc. XX. 2. Humorismo brasileiro.
3. Revoltas. 4. Anarquismo. I. Áreas, Vilma Sant'Anna. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Campos de Carvalho: Literature and the undefined loci of Brazilian fiction of the twentieth century.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Brazilian fiction - Century twentieth; Brazilian humor; Revolt; Rebellion.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas (orientadora), Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado, Profa. Dra. Enid Yatsuda Frederico, Prof. Dr. Wilton José Marques, Profa. Dra. Tânia Pellegrini. Suplentes: Profa. Dra. Cassia dos Santos, Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo, Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso.

Data da defesa: 02/08/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Vilma Sant'Anna Arêas

Antonio Arnoni Prado

Enid Yatsuda Frederico

Wilton Jose Marques

Tânia Pellegrini

Cassia dos Santos

Mário Luiz Frungillo

Maria Betânia Amoroso



The image shows five handwritten signatures in black ink, each written over a horizontal line. The signatures are: 1. Vilma Sant'Anna Arêas (top), 2. Antonio Arnoni Prado, 3. Enid Yatsuda Frederico, 4. Wilton Jose Marques, and 5. Tânia Pellegrini. The signatures are written in a cursive style.

IEL/UNICAMP
2010

Agradecimentos:

À Professora Vilma Arêas pela amizade de todos esses anos e pelos ensinamentos. Quanto ao valor de sua orientação e a importância de sua presença tudo que dissesse seria redundante. Ter sido seu aluno e orientando por duas vezes foi para mim uma oportunidade extraordinária. A prof^a Vilma, claro, só não será responsável pelo pouco talento de seu orientando e as muitas falhas que o trabalho provavelmente contém.

Aos professores da Banca de Qualificação, Prof^a Dr^a Enid Yatsuda Frederico, Prof. Dr. Wilton José Marques, Prof^a Vilma Arêas. A leitura atenta e as avaliações precisas foram-me de enorme valor.

Agradeço especialmente aos ensinamentos do Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado, do qual também tive a oportunidade de ser aluno em vários momentos.

Aos profissionais da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas faço especial agradecimento. Ao Cláudio, à Rose e ao Miguel, sobretudo pela amizade.

Aos profissionais da Biblioteca do IEL, Bel, Lavínia e Madalena, pelos mesmos motivos. Ao Mário, do Arquivo Edgar Leuenroth, pela disposição de ajudar sempre.

Agradeço especialmente ao Dimitri e ao Daniel. Auxiliaram-me excelentemente no debate de questões realmente importantes. As várias leituras que fizeram foram fundamentais. Pelo mesmo motivo, agradeço à Sônia; já que pelo companheirismo nem há como agradecer.

Especialmente agradeço à infinita paciência e generosidade do Eduardo, sempre de prontidão para resolver os problemas (alguns para mim insolúveis) dos computadores, da digitalização de documentos e de outras ameaças do campo técnico.

Ao Marcelo Veronese Beso, estudioso do poeta Piva, cuja amizade e sutileza de espírito muito ajudaram na conversa sobre os escritores travessos.

O meu muito obrigado.

Resumo

A história da literatura é também a história de autores e obras *outsiders*, ocultadas que estão em plano secundário ou pouco visível. No Brasil, Walter Campos de Carvalho (1916-1998) é um desses autores. Seus livros movimentaram a cena literária brasileira de meados do século XX, principalmente pela oferta de uma dicção polêmica e algo incendiária. Humor, iconoclastia, ateísmo, sexualidade problemática e espírito anarquista consagram-no como uma das vozes mais inquietas da moderna ficção brasileira. Seu espírito contestador mobilizou um fiel público de admiradores — público que o colocou em uma posição que bem poderíamos nomear *Cult* —, mas também contribuiu para o isolamento que o teria levado a romper com a literatura. Recolhido ao silêncio por mais de trinta anos, o escritor ficou na gangorra que ora o eleva, prometendo-lhe o ressurgimento, ora o despreza fazendo com que volte ao olvido.

Neste trabalho, busco novos aspectos do autor e de sua trajetória, explorando textos no geral desconhecidos e rigorosamente preservados de qualquer trabalho de análise. Igualmente procurei ângulos recônditos de obras mais visitadas como *A lua vem da Ásia* e *A Chuva Imóvel*, não porque almejasse a crítica do ineditismo, mas simplesmente por não assentir com todas as formas pelas quais o autor é visto e com os estereótipos usualmente ofertados pela crítica que o alcançou.

Palavras-chave: Ficção brasileira século XX; humor, iconoclastia, ateísmo, rebeldia.

ABSTRACT

Campos de Carvalho: Literature and the undefined loci of Brazilian fiction of the twentieth century.

The history of literature is also the literary history of outside writers and work, hidden like they are in a second level, lacking visibility. In Brazil, Walter Campos de Carvalho (1916-1998) is one of these writers. His books showed up the Brazilian literary scene in the middle of the 20th century, mainly due to the polemic and some incendiary diction it had to offer. Humor, iconoclasm, atheism, problematic sexuality and anarchist spirit consecrated him like as one of the most outspoken voices of the Brazilian modern fiction. His refutable mind mobilized a faithful public of admirers – such a public that put him in a position we might well call *Cult* -, but also contributed to the isolation that would lead to a break with the literature. Withdrawn in silence for over thirty years, the writer was in a see-saw that would raise him, promising him resurgence, then despise him making him return to oblivion. In this work I seek new aspects of Campos literature and its history, exploring texts in general unknown and strictly preserved of any analytical work. I also tried recondite angles on two of his more popular books *A lua vem da Ásia* and *A Chuva Imóvel*, not because I craved a critique of originality, but simply for not assenting to all the ways in which the author is seen as the stereotypes usually offered by critics that attained him.

Keywords: 20th century Brazilian fiction; humor; iconoclasm; atheism; rebellion.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Esquecer e lembrar.....	02
-------------------------	----

CAPÍTULO I

Campos de Carvalho na literatura: a estranha máquina desvirada

Preliminares	23
Súmula bibliográfica segundo as preferências do autor.....	23
<i>A lua vem da Ásia.....</i>	33
<i>Vaca de Nariz Sutil.....</i>	37
<i>A Chuva Imóvel.....</i>	57
<i>O Púcaro Búlgaro.....</i>	76
Bibliografia posta à margem.....	97
<i>Banda Forra.....</i>	97
<i>Tribo.....</i>	103
<i>No Pasquim.....</i>	124

CAPÍTULO II

Campos de Carvalho na literatura: o apanhador de parafusos

Preliminares.....	151
O apanhador de parafusos.....	151
Quando o diabo estava na moda.....	175
<i>Reflexões sobre Maugham: um inédito dos anos 40.....</i>	191

O proto-pecado do herói em desajuste ancestral com o mundo.....208

CAPÍTULO III

Visto de dentro, visto de fora: expectativa, crítica e recepção

<i>Post-scriptum</i> mal engendrado.....	216
Um espírito demasiado crítico.....	223
Crítica dos jornais.....	227
Perseguido pela direita e pela esquerda.....	238
Cisco nas vozes.....	257

CAPÍTULO IV

Campos de Carvalho nos jornais: *Totus mundus agit histrionam*

O retrato do artista desde sempre ou Nero por subtração.....	271
Dentro ou fora da literatura?	280

BIBLIOGRAFIA.....297

Dedico:

À Sônia, ao Daniel, ao Eduardo e ao Dimitri. Também à memória de minha mãe e ao amigo José Dantas.

Minha primeira visão do mundo foi a cidade de Pisa, com sua torre inclinada. Tal como a torre, também o meu destino estaria sempre inclinado, cai-não-cai.

(Do ladrão romântico e anarquista convicto Gino Amleto Meneghetti. Personagem histórico que fez fama, mas não fez fortuna na São Paulo dos anos 20)

INTRODUÇÃO

Esquecer e lembrar

À margem daqueles escritores que permanecem, atravessam gerações e se tornam canônicos, há, naturalmente, os que não resistem ao tempo e acabam esquecidos sem que nem sempre haja justificativas razoáveis a explicar por que se dissiparam. Contudo, dentre essas vozes esquecidas haverá os casos ainda mais intrigantes, e que dizem respeito àqueles que, impulsionando ainda mais as possibilidades da dissipação (em literatura muito mais freqüente que a canonização) inexplicavelmente desdenham seus dotes e se calam, restando apenas como presenças longínquas que o futuro somente retomará por força de circunstâncias imprevistas, normalmente pelo fato da atitude extrema da renúncia estimular a curiosidade. Na contramão do esquecimento, não é raro que esses ausentes também façam prevalecer apelos de especulação. Parar de escrever pode, às vezes, chamar tanto a atenção quanto escrever, e não é incomum que haja, na direção do artista que troca a publicidade pelo isolamento, alguma inclinação veneranda. Para certos olhares, o artista que se calou torna-se também uma voz venerável e a adesão à sua causa configura, mal disfarçadamente, uma enorme vontade salvacionista. Os que abraçam sua falta resistem em consentir o exílio voluntário ou mesmo o esgotamento da força criativa e é difícil discernir se é a expectativa do ressurgimento ou o próprio fascínio da decisão imprevista que desperta a devoção.

Dentre escritores brasileiros que cederam ao acaso e se calaram Walter Campos de Carvalho (1916-1998) — ou apenas Campos de Carvalho, como preferia assinar — é um dos casos mais chamativos e, costumeiramente, mais do que seu legado, é a decisão do afastamento que lhe rouba a atenção. Há décadas ele está como um “exemplo estranho daquele homem que,

de posse ilimitada de mestria, desdenha seu exercício e prefere a inação e o silêncio”, como disse Borges a respeito do poeta argentino Henrique Blanches.¹

Campos de Carvalho chamou a atenção para o seu nome sobretudo a partir do final da década de 1950 e meados do decênio posterior, ao publicar títulos que se fizeram notar particularmente pelo estilo inusitado que os conduzia e pelo espírito polêmico de que eram portadores. Contudo, sua atividade literária foi bastante breve, não chegando mesmo a atravessar uma década. Se julgarmos conveniente marcar com rigor cronológico essa vivência, devemos situá-la entre 1956 e 1964, embora o escritor tenha estado durante os anos 70 como cronista do humorístico *O Pasquim*. Mesmo assim diríamos que ele, de fato, abandonou a literatura tão logo houvera publicado o romance *O Púcaro Búlgaro*, em 1964. Se, porventura, desejarmos ser minuciosos, podemos lembrar como derradeira investida a novela experimental-sentimental intitulada *Espantinho Habitado de Pássaros*, que foi publicada em uma antologia temática da Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, intitulada *Os Dez Mandamentos* (1965), da qual participaram também Guilherme de Figueiredo, Carlos Heitor Cony, Jorge Amado, João Antonio entre outros.

Antes de *O Púcaro Búlgaro*, obra que, de fato, encerra o seu ciclo, o autor havia dado ao público três outros romances (ou “novelas”, como ele próprio preferia classificá-las): *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de Nariz Sutil* (1961) e *A Chuva Imóvel* (1964). Deixando que nos oriente uma vontade expressa do autor, podemos dizer que os quatro títulos representam, em essência, “toda obra de Campos de Carvalho”; livros personalíssimos que o fizeram de seu autor, ainda que para um público restrito, mas bastante fiel, uma referência. Pela vocação libérrima das idéias e pelo influxo de rebeldia que deles provém, chegaram a ocupar um lugar bastante particular no

¹ Quando Borges se ocupou do assunto, havia um quarto de século que Blanches emudecera, depois de publicar “La Urna” — livro que, para o autor das “Ruínas Circulares”, era “um dos melhores da literatura argentina”.

cenário da literatura brasileira de meados do século XX, cabendo-lhes, em certa medida, o epíteto de *cult*, posição que talvez ainda hoje lhes caiba, apesar de passados dez anos de sua morte e quase cinco décadas a contar da data de circulação de sua última contribuição em livro.

Mas a bibliografia de nosso autor não se restringe apenas aos títulos que o tornaram razoavelmente visitado entre as décadas de 1950 e 1970. Bem antes de *A lua vem da Ásia* (segundo ele sua “verdadeira estréia”, e, realmente, seu primeiro livro a alcançar alguma notoriedade) publicara também *Banda Forra* (1941), misto de pequenos tratados cômicos e/ou crônicas da vida cotidiana, e, posteriormente a este, *Tribo*, em 1954. Ambos não tiveram qualquer audiência e foram mesmo supinamente rejeitados pelo próprio autor. O fato de que ele tenha proibido a inclusão desses títulos em uma *Obra Reunida de Campos de Carvalho* de 1995, bem ilustra a convicção de sua recusa. A propósito, muito antes dessa negativa o escritor fazia notar que sua atividade de criador deveria ser observada somente a partir de *A lua vem da Ásia*. “Minha literatura começa realmente com *A lua vem da Ásia* e qualquer leitor poderia perceber isso facilmente. Se ainda coloco *Tribo* na relação de minhas obras é apenas por honestidade para com o leitor, o qual sempre me mereceu o maior respeito”.² De qualquer forma, e não obstante a expressa reticência, há também na fortuna bibliográfica de Campos de Carvalho uma série de outros escritos dispersos, alguns sequer lembrados pelo escritor. É o que ocorre, por exemplo, com o conto *Os Trilhos*, publicado na excelente revista *Senhor*, de Nahum Sirotsky, em janeiro de 1960, o já citado *Espantalho Habitado de Pássaros*, a igualmente referida fortuna de escritos esparsos vinda da contribuição mais ou menos regular no *Pasquim*, onde o autor esteve entre 1973 e 1977. Some-se a isto uma coleção de inéditos que datam dos anos 40 e 50, mas jamais permitida à divulgação.

² Carta a Carlos Felipe Moisés, de 22 de Janeiro de 1965. Em outra ao crítico, o escritor, como faria em várias outras ocasiões, reiterava a irrevogabilidade da decisão em relação aos livros anteriores a *A lua vem da Ásia*.

Assim Campos de Carvalho se manifestava em uma crônica do *Pasquim*, momento imediatamente anterior ao abandono definitivo da pena e à reclusão que o afastou por duas décadas, posteriormente à qual reapareceu com a citada *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, mais um tributo que um renascimento: “Escrevo e rasgo, escrevo e rasgo, numa autocensura que nada tem a ver com a burrice alheia. Tenho uma facilidade enorme de escrever e por isso mesmo é que tenho tão poucos livros publicados”.

Como vemos, são palavras pouco factuais e que antes ilustram uma personalidade literária, por assim dizer, inconstante, na qual distinguimos, além da relação sempre difícil com o próprio ofício de escrever, o hábito contumaz de um filtro seletivo um pouco rabugento, que o fazia reconhecer-se somente naquilo que passasse pelo crivo de suas preferências pessoais. Também em carta endereçada ao mesmo correspondente Carlos Felipe Moisés, e cuja matéria dizia respeito à novela que viria na antologia *Os Dez Mandamentos*, essa posição já se demonstrava com clareza e pertinácia. “Em abril ou maio sairá o volume *Os Dez Mandamentos* com uma pequena novela minha [*Espantalho Habitado de Pássaros*], aliás medíocre. Digo medíocre porque foi escrita depressa e sob encomenda, mea culpa, mea maxima culpa [grifo do autor], e sob esse infame regime de trabalho não há coisa que se salve. Para o futuro tratarei de não repetir a experiência”.³ Como vemos, antes que o silêncio o alcançasse, era grande a disposição de Campos de Carvalho em renegar-se, talvez manifestando, de antemão, que sua literatura pudesse ser um bem fungível.

Embora chancelado por um privilégio de propriedade o juízo do autor a respeito de sua criação, apesar de contundente, talvez se ressentia de certa imprecisão. Digo isto porque um

³ Carta a Carlos Felipe Moisés, data de 22 de janeiro de 1965. Cabe o adendo de que o autor nunca se manifestou publicamente a respeito de *Os Trilhos*; nem para negá-lo, como costumemente fazia com *Banda Forra* e *Tribo*. Talvez seja um indício de que nem se lembrasse do conto. Mas isto não retira a força do escrito em relação ao conjunto significativo de sua obra

passar de olhos pelos textos que ele negou, fornece impressão bem distinta daquela que o autor propagandeava. Se tomarmos como exemplo especialmente *Tribo* logo veremos que “qualquer leitor poderá perceber facilmente”, usando aqui palavras do próprio autor, que muito do que está como alicerce de *A lua vem da Ásia* já vem faturado naquela experiência de 1954. Quanto a isto, ele próprio, normalmente um especialista em se contradizer, afirmou que *Tribo* era “uma espécie de resumo do que viria depois”. Positivamente, são palavras justas. Quando o escreveu, entre janeiro e fevereiro de 1952, Campos de Carvalho projetou no livro os sinais essenciais de sua literatura futura.

De qualquer forma, enquanto opinião, continuam a valer as impressões de Campos de Carvalho a respeito de sua própria obra, e não deixa de ser legítima a convicção de que sua vida literária comece mesmo com *A lua vem da Ásia*. Com efeito, foi a partir dessa publicação que ele pôde, de fato, sedimentar um estilo condizente com suas aspirações e amadurecer as escolhas que em *Tribo* se demonstram mais ou menos de forma incipiente. Se alguma palavra há para ser antecipada a respeito da bibliografia de nosso autor, ela deve partir mesmo do livro de 1956.

No *Pasquim*, entre 1973 e 1977, em contribuições ora mais regulares, ora mais descontínuas, Campos de Carvalho ensaiou a possibilidade de voltar a escrever livros, ocupação que, a rigor, havia interrompido em 1964, com a publicação de *O Púcaro Búlgaro*. Porém, apesar de ter resultado um volume razoável de textos, a passagem pelo semanário restou como um apêndice, feito de exercícios menores, não obstante representativos. Não será excessivo dizer que o conjunto de textos do *Pasquim* é um apreciável legado, composto de vários bons momentos do escritor. Porém, a experiência não foi suficiente para que o autor reconduzisse a mão. O desejo confesso de retornar à literatura acabou não vingando e as crônicas do *Pasquim* ficaram apenas como último empenho, uma espécie de derradeira vida literária. Depois disso, o afastamento.

Seu silêncio obtuso somente foi rompido em 1995, com a *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, e diria que apenas parcialmente, posto a coletânea figure mais como “um testemunho do que houvera”; mais um documento que propriamente um revivificação. No momento em que apareceu a *Obra Reunida* Campos de Carvalho estava próximo dos oitenta anos e a saúde abalada apenas lhe permitia ver novamente seus títulos prediletos em circulação. De qualquer forma, foi com a *Obra Reunida* que o escritor reanimou a convivência com os admiradores de antanho e também foi revelado a uma nova geração de leitores. Após isto, o interesse por seus textos foi em parte renovado, especialmente por intermédio de outras iniciativas, como o relançamento, em edições individuais, de seus romances prediletos e também de uma parte das crônicas que escreveu para *O Pasquim*. Nesse sentido, a pequena antologia *Cartas de Viagem e Outras Crônicas*, publicada em 2006, ofertou, quase dez anos depois da morte do autor, aos leitores atuais algo do que representou a colaboração de Campos de Carvalho no célebre periódico humorístico.⁴ Tanto o relançamento dos principais livros de Campos de Carvalho, na *Obra Reunida* e nas edições individuais posteriores, quanto a edição de parte da fortuna do *Pasquim*, não há dúvida, são contribuições realmente dignas de apreço.

Relativamente ao lugar que Campos de Carvalho tem ocupado na literatura brasileira — ou, como me referi no título deste trabalho, o “deslugar” —, podemos considerá-lo, em larga medida, mais um entre vários escritores locais fora do grupo de autores reconhecidos pelas instâncias de recepção mais autorizadas; ou, se quisermos, pela “crítica especializada”. Equivale, naturalmente, dizer que está afastado do cânone. Sua trajetória não foi, e talvez continue não sendo, exatamente merecedora de atenção mais detida. Esse afastamento da crítica tanto diz respeito à primeira circulação de seus títulos quanto ao *revival* almejado pela *Obra Reunida* e

⁴ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Cartas de Viagem e Outras Crônicas*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2006.

pelas reedições que se seguiram.⁵ Contudo, talvez seja importante lembrar que tal “isolamento” não é, certamente, uma exclusividade de nosso autor. Muitos serão os escritores brasileiros que compartilham essa posição, e, se tomarmos como referência somente o período que abriga o aparecimento de Campos de Carvalho, veremos esquecidos ou desdenhados que, sozinhos, representam uma constelação de excepcionais talentos, muitos dos quais superam em qualidades o autor.

O mundo das coisas literárias tem a sua própria lógica, tanto quanto possua suas incongruências; e não será por elas que deixará de seguir seu curso. Autores de talento que restam descurados são uma parte do jogo de regras instáveis sob o qual se dá a recepção literária e, como sabemos, a própria definição do que seja o valor em literatura estará sempre submetida a potências instáveis. Por isso, o problema dos escritores *outsiders* continuará sendo um capítulo demasiado complexo, restando-nos apenas torcer para que algo possa mudar no decurso dos anos.

Se, por um lado, há aqueles motivos mais ortodoxos que costumam contribuir para afastar um autor ou uma obra (falo daqueles casos notórios que envolvem recusas de ordem política, religiosa, moral e das interdições provenientes desses quadrantes), ou mesmo as reticências provenientes de razões mais intrínsecas, como o fato de haver literaturas fungíveis ou simplesmente ruins, há, por outro lado, resistências sempre mais obscuras, e que obscuras tendem a continuar, pelo menos até o instante em que algo de imprevisto ocorra. Mas isto não é suficiente para que desconsideremos que muito do que diz respeito aos processos de obscurecimento de um artista vem como resultado de uma cultura crítica movida por um espírito restrito. Naturalmente que são os ânimos da crítica que, em boa parte, definem o que será objeto de adesão ou de recusa. Todavia, essas opções nada têm a ver com eficiência ou brilho dos críticos, sendo, por vezes,

⁵ Quando anoto “crítica autorizada”, referindo-me aos que podemos chamar “críticos notáveis” refiro-me a uma crítica também “canônica”, sem que a afirmação signifique desmerecimento àqueles que têm se ocupado da análise do autor e muitos menos desatenção a estudiosos de notório saber que chegaram a escrever sobre o autor.

mais uma questão de método que de desdém. Certas culturas críticas elegem transitar em campo preferencialmente mais exíguo — ou menos “catalográfico”, se é que o termo se enquadra —, não obstante o fato de que, ao se ocuparem exclusivamente de determinada seleção de (poucos) objetos, ao mesmo tempo em que produzem riqueza, geram, às vezes, variações sobre o mesmo tema e, em alguns casos, hiperinflação de idéias. Se, por um lado, a concentração em torno de objetos selecionados a dedo abrilhanta o edifício dos notáveis, tanto quanto aumenta as possibilidades de uma prospecção mais forte, por outro, haverá o inevitável pendor exclusivista em forma de monocultura literária. Embora não sejam, por definição, pobres, os caminhos da crítica monolítica são, evidentemente, fechados. Além de Campos de Carvalho, muitos outros autores esquecidos, poderiam perfeitamente corroborar o pressuposto.

Além, naturalmente, dos títulos que representam, por assim dizer, a obra principal de Campos de Carvalho (os quatro romances aqui já citados e selecionados pelo próprio autor como representantes fidedignos de seu estilo para compor a *Obra Reunida*), desde que estabeleci o *corpus* que seria a base deste trabalho um aspecto particular do conjunto de documentos referentes ao escritor chamou-me a atenção. Refiro-me à fortuna de textos posicionados contiguamente a essa obra mais visitada do autor. Sempre me pareceu curioso o fato desse acervo ser pouco citado, ou, fazendo valer o rigor dos fatos, plenamente ignorado, mesmo por aqueles que, como estudiosos, ocupam-se da obra. Como já disse, todos os que conhecem a trajetória do autor (apesar de não serem tantos assim) sabem que o aspecto incômodo e particularmente intrigante que o envolve é o problema do silêncio, ou, para muitos, o silêncio para o qual ele foi empurrado. Quanto a isto, talvez nem seja preciso lembrar que não há um só analista que deixe de se referir ao fato e que muitos dele se valem para trazer à luz supostas injustiças em relação ao escritor ou mesmo “desmascarar” aquilo que preferem classificar como uma sobrançaria da crítica. Tornou-se, entre os poucos que se dedicam ao exame da obra e da trajetória de Campos de

Carvalho, um consenso a tese de que o obscurecimento é resultado não só da arrogância (ou inaptidão) dos críticos, mas também de uma hostilidade calculada. Jorge Amado, por exemplo, fez escola ao afirmar que o escritor resultou como “vítima de todas as perseguições políticas da direita e da esquerda”.⁶ A afirmação, pelo menos a mim parece, é de tal forma inquietante, até pela contundência, que reclama, por si — e sobretudo aos que se ocupam dos estudos da literatura brasileira de meados do século XX, particularmente aquela literatura avizinhada ao período da ditadura militar —, atenção e esforço de investigação. Naturalmente que, em momento oportuno deste trabalho, ela figurará como objeto de meu interesse. Todavia, por ora, desejo apenas referir-me a algo que, subjacentemente ao interesse dos comentadores em apontar o descuido da crítica em relação ao autor, parece-me, em essência, uma contradição.

Descurado já na obra primaz, Campos de Carvalho sofre igualmente o gravame da obscuridade extrema quando se trata dos textos laterais que assinou, o que torna ainda mais perturbadora a sua condição de lídimo participante da galeria dos esquecidos. Quando tomamos como parâmetro de reflexão o que aqui chamarei de “obra contígua” do autor — esta, sim, aprisionada em total anonimato — e a disposição dos que se ocupam do escritor em relação a ela, vemos que o abandono é mesmo superlativo. Se a obra principal já é pouco visitada, constituindo-se como patrimônio restrito a poucos leitores diletantes e também poucos especialistas — e todos estão de acordo com isto —, a produção contígua resente-se de uma desatenção que é total, fato que constitui uma dupla ausência em relação ao autor. Mesmo as vozes que vieram, sobretudo após a *Obra Reunida*, eloqüentemente em defesa das qualidades da literatura de Campos de Carvalho — até mesmos os que se propuseram como membros de uma “confraria Campos de Carvalho” (o termo é do escritor Nelson de Oliveira, freqüente comentador

⁶ AMADO, Jorge. *José Olympio e Campos de Carvalho, singulares*. Prefácio à *Obra Reunida de Campos de Carvalho*. In: CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Obra Reunida de Campos de Carvalho*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1995, p.13.

e dedicado divulgador do autor) — deram de ombros a esse acervo, e ele, continua jazendo em sua obscuridade, atado às primeiras formas de circulação perdidas já no tempo. De fato, trata-se de uma incoerência.

Mas, para que não sejamos totalmente injustos, talvez haja uma justificativa para tanto. É provável que a vontade declarada do próprio escritor tenha influenciado decisivamente os ânimos de quase todos os seus comentadores, conduzindo-lhes, até certo ponto despoticamente, às preferências do autor. Como sabemos, o desejo de Campos de Carvalho em proscrever algumas obras de sua bibliografia foi, mais que um empenho, uma obstinação, o que fez com que nunca escondesse o desconfortos em relação a alguns de seus escritos. Relativamente a isto, chegava mesmo a rogar que seus admiradores seguissem-lhe o caminho. Um exemplo convincente está em carta enviada a Carlos Felipe Moisés, já em 1965, onde o escritor assim se pronunciava: “Peço que guarde sem ler [grifo do autor] o exemplar de *Tribo* que você diz ter comprado”. Especialmente porque endereçada a um crítico, a súplica, a meu ver, sempre soará ingênua; tanto quanto possa soar um pouco fora de lugar eventuais adesões tácitas, sobretudo se vêm da parte de analistas. Creio que, aos interesses da análise, os arroubos de afeição ou de fidelidade não devam sempre se impor. A vontade do criador e os empenhos dos analistas talvez não sejam, necessariamente, forças interdependentes.

Visto isso, não há razão para negar que, sob muitos aspectos, o trabalho que apresento é também uma forma de “contrariar o autor” que escolhi e do qual pretendo me ocupar em chave teórica. Se aqui me ocuparei de alguns textos literalmente proscritos pelo escritor — alguns dos quais a simples possibilidade de serem lidos, a julgar pela correspondência com um crítico, apavorava-o —, e de outros aos quais ele, ao que tudo indica, banuiu da memória, por que não dizer que o método dissente da vontade do escritor? A julgar pela lógica, não há dúvida de que ele próprio reprovasse duramente esse interesse e talvez visse nisso uma espécie de “traição”,

vinda, infelizmente, de um seu leitor. Claro, a possibilidade é de todo confortável, especialmente para quem, embora não faça parte de qualquer confraria, confessadamente admira a obra de Campos de Carvalho e deseja honrar sua memória e qualidades, mesmo reconhecendo-o como um autor menor, porém de grandes qualidades.

Mas algumas razões podem (talvez) atenuar a gravidade da transgressão que anuncio ou mesmo justificá-la, ainda que parcialmente. Há nos “textos marginais” de Campos de Carvalho (e, aqui, o adjetivo vem no sentido de “obra que resta lateralmente”, nunca no sentido de categoria estética) escritos que ele prezava e que somente as desventuras do acaso impediram-no de vê-los publicados e lidos como parte representativa de seu estilo. Exemplo categórico é a coleção do *Pasquim* aqui já citada. Depois, há também textos aos quais o autor jamais se referiu, nem sequer para, como de hábito, renegar (é o caso, por exemplo, do conto *Os Trilhos*). De qualquer forma, digo que, se insolência houve em relação ao desejo do autor, ela veio sempre do pesquisador e da curiosidade necessária à pesquisa. Jorge Luís Borges dizia que “os críticos têm menos interesse pela arte que pela história da arte; pela efetiva obtenção de uma beleza que por sua temerária busca”. Lendo-o, sob critério bastante pessoal, digo que desejei, ao revirar os textos contíguos de Campos de Carvalho — o “quarto de badulaques” do escritor, caso valha a metáfora — vi ali tanto a oportunidade (profanadora?) de “outros suportes”, tanto quanto uma beleza que, na maioria das vezes, o próprio autor escondeu ou desprezou.⁷ Como disse, vejo a “obra contígua” de nosso autor como preciosidade esquecida em uma espécie de “quarto de despejo”, um aposento timidamente aconchegado ao edifício principal, que é sua obra mais visitada e comentada, porém muito útil à pesquisa. Nesse cômodo, a meu ver, combinam-se, numa

⁷ Em *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados* procurei tratar desse embate entre a vontade do autor em dirigir o destino das obras que dá ao público e a atividade do pesquisador que, muitas vezes, contraria os desejos mais legítimos de autoria.

desordem estrepitosa e cativante, os cacos que o autor deixou pelo caminho, em forma de pequena porém vibrante coleção de escritos.

Desse conjunto de escritos contíguos constam os já citados *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1954), hoje raridades editoriais; um capítulo descartado que não constou da versão final de *Vaca de Nariz Sutil*, mas que foi antecipado ao *Jornal de Letras*, dos irmãos Condé, em maio de 1958 (três anos antes da edição príncipe da novela); as crônicas e cartas publicadas no *Pasquim*; o conto *Os Trilhos*; a novela *Espantelho Habitado de Pássaros*; um artigo publicado no periódico anarquista *A Plebe* em 1937, quando o autor tinha apenas 17 anos; além de escritos inéditos produzidos entre o final dos anos 40 e o início dos anos 50. Desde que os compilei, pareceram-me dignos de atenção. Também o fato de reunir uma bibliografia rigorosamente preservada de estudos críticos estimulou-me o interesse. Quanto a isto, lembro que, exceção feita a *Tribo*, não há qualquer esforço de interpretação na direção de nenhum desses textos. Quando alguma referência há, de parte de comentadores especializados, aparece de forma apenas tangencial e/ou denominativa. Menor ou maior, penso que seja razoável, quando perscrutamos uma obra, que a perscrutemos por inteiro.

Mas há ainda outras motivações que me levaram a buscar a obra contígua. O conjunto, em sua maior parte, nunca deixará de enobrecer seu autor, revelando, aqui e ali, um artista de excelentes predicados ou, pelo menos, como disse Fausto Cunha do próprio Campos de Carvalho, alguém que “buscava com probidade o próprio caminho”. Serão tais textos, a meu ver, principalmente aos interessados em uma leitura especializada do escritor, matéria tanto perdurável quanto necessária.

Naturalmente que a recusa ou a adesão a certos objetos depende muito do ânimo com o qual nos dirigimos a eles. Quem dita as regras, a mim parece, é o espírito com o qual defrontamos os “quartos de badulaques” que se nos oferecem vida em fora. Se estamos dispostos a crer que os

mesmos escondem segredos valiosos, acabamos, vez por outra, bem recompensados. No “quarto de despejo” de Campos de Carvalho julgo ter encontrado utensílios esquecidos, mas muito valorosos à melhor compreensão do autor e, por que não dizer, de parte da literatura brasileira de meados do século XX. A busca de documentos extraviados, de fontes abscônditas, de registros inexplorados — fato não muito comum em pesquisas que se ocupam de autores mais contemporâneos — afigurou-se-me um trabalho desafiador e prazeroso, mesmo quando os empenhos não confirmaram resultados plenamente satisfatórios. No geral, as boas recompensas foram maiores que as decepções. Entre as melhores estará sempre a convivência com a Sra. Lygia Rosa de Carvalho, esposa do escritor, e com quem tive muitas horas de conversas a respeito de nosso autor.

É, pelo menos em termos gerais, razoavelmente claro que o simples alcance da obra lateral de um escritor ou a mera compilação de uma fortuna contígua não é, por si, a garantia de um trabalho de análise de qualidade nem tampouco a comprovação que a partir disso esse ou aquele autor será visitado com melhor tino. Igualmente não faz parte do conjunto de diretrizes que guiaram o trabalho a pretensão de que, a partir do que aqui vai, um novo Campos de Carvalho, diferente daquele que nos apresentam os estudiosos e comentadores que se dispuseram a averiguar sua obra, estará por vir. Se tais veleidades transparecerem será mais pelo mau gerenciamento dos objetivos que pela vitória das intenções. Penso ter me esforçado para deixar claro que a inclusão da fortuna de textos paralelos à obra principal (ou predileta) do autor veio no sentido, principalmente, de três vocações: 1º) o interesse por um conjunto do qual fazem parte experiências que permanecem preservadas, sobretudo dos esforços de análises e, naturalmente, desconhecidas do público leitor; 2º) o interesse pelo diálogo que porventura essa obra contígua possa estabelecer com os textos principais do autor, particularmente no sentido de eventuais lentes de leitura que ofertem; 3º) por fim, a crença na autonomia com a qual um analista, por

modestos que sejam os seus predicados, pode caminhar ao redor de seu objeto de interesse. Quanto à obra contígua, não serão outros os objetivos deste estudo. Se outros propósitos resultarem, virão como sucedâneos naturais dos que exponho já de início.

Relativamente à fortuna crítica do escritor, particularmente a crítica mais atual — que nomearei aqui “segunda crítica de Campos de Carvalho” — e cuja origem se encontra no momento posterior à republicação dos principais títulos do autor em 1995, também será merecedora de atenção. Como divirjo de muitas posições defendidas pelos comentadores, estudiosos e críticos atuais de Campos de Carvalho — o que, por si só, não significa que não sejam justas ou acertadas suas formas de ver —, julguei que fosse um dever ético abordar questões relacionadas a essas formas de recepção, sobretudo marcando com clareza o que exatamente me coloca em posição de dissentimento. Ressalte-se, claro, que o fato de ter visão divergente em relação a outras vozes não procede senão do campo teórico, particularmente dos critérios de análise. Refiro-me expressamente à existência do que vejo como uma “crítica mitificadora” em torno da obra de Campos de Carvalho e, igualmente, em torno de sua figura. Como disse a professora Leyla Perrone-Moisés em conhecido estudo sobre Lautréamont, trata-se, a mitificação, de um posicionamento que se demonstra como “um desserviço à crítica” e aos próprios autores que dela são alvo.

Para além da mitificação, e um pouco aparentada dela, está a insistência com que se investe na imagem do artista excêntrico, digno de epítetos como “visionário”, “louco genial”, “louco de pedra” (como dele disse há pouco um comentador, e em chave de elogio). Este rótulo de excentricidade, é bem verdade, acompanhou Campos de Carvalho desde o início e até por intermédio de sua própria contribuição. Retomo as palavras de Leyla Perrone-Moisés, e, por extensão os conceitos de Etiemble, para afirmar que, filha da mitificação, a estereotipia nunca será um bom contributo.

Em relação ao mesmo assunto, creio que seja procedente verificar também a insistência com que se projeta a idéia do escritor injustiçado; disposição que, claro, está em pé de igualdade com a recorrência com que se clama a imediata reparação das injustiças. Penso, realmente, que esses excessos brotam muitas vezes do personalismo com que os comentadores se direcionam aos objetos que escolhem, normalmente disputando com eles o primado da atenção. Desnecessário dizer que parece haver em tudo isto o dedo do espírito mercantil dominante, que a tudo quer transformar em espetáculo.

Naturalmente que a associação desses problemas à proposição metodológica inicial impõe alguma verificação da recepção crítica do autor a partir do aparecimento de *A lua vem da Ásia* (1956), ou, se quisermos, a verificação da “primeira crítica de Campos de Carvalho”. Não haveria sentido falar da segunda crítica sem passar pela primeira. Embora constituída exclusivamente pela crítica de jornal, que é “a crítica do imediatismo e do caráter social”, segundo Leyla Perrone-Moisés, há uma razoável fortuna crítica contemporânea à primeira circulação dos livros de Campos de Carvalho. Porque é numericamente significativa, não há razão para que não tenha sido ainda ordenada. Igualmente, há nessa fortuna questões específicas que devem ser tratadas de forma mais cautelosa, evitando juízos incompatíveis com o conteúdo de fontes originais. Pelo menos é esta a impressão que certas posições como a de Antonio Prata no jornal *O Estado de São Paulo* suscitam: “Sérgio Milliet viu em Campos de Carvalho um grande escritor”.⁸ Não é, certamente, ao mesmo Sérgio Milliet que escreveu (somente uma vez) sobre Campos de Carvalho que o comentador se refere.

Entre o primeiro livro de Campos de Carvalho, surgido em 1941, e o último, em 1964, somando-se a isto os três anos no *Pasquim* já no início dos anos 70, estão pouco mais de três decênios, período no qual o país assistiu a uma sucessão de acontecimentos capitais e agudas

⁸ Jornal *O Estado de São Paulo*, edição de Sábado, 11 de Abril de 1998.

transformações. Do Estado Novo de Vargas ao golpe militar de 1964 — desencadeador do trauma sem precedentes que a ditadura militar representou —, passando pela utopia desenvolvimentista dos anos JK, muita água correu sob a ponte e a obra de Campos de Carvalho não está alijada desse fundo processo, posto seja, ainda que em medida pouco definida, dicção atada também a seu tempo. Apesar de não pretender como suporte único de minha análise a premissa de que os livros de Campos de Carvalho tenham na *mimese* seus vínculos preferenciais — *mimese* aqui no sentido restrito de recriação da realidade —, não pretendo anuir com o pressuposto de que sejam totalmente desembaraçados da historicidade que os contém, como é praxe que se defenda. Penso que os esforços para afastar a literatura da historicidade de que ela é também elemento intercambiável — e isto está longe de ocorrer apenas com Campos de Carvalho — tornaram-se já um modismo; uma forma mal disfarçada de certa linhagem crítica cuja soberba em relação à vida social, à história e ao sentido de coletividade não esconde o reacionarismo de que é sectária. Campos de Carvalho acompanhou momentos de profundas transformações na sociedade brasileira e sua obra reflete com muita propriedade a experiência geral do panorama no qual está encerrada. Naturalmente que não almejo ser mais lukacsiano que Lukács, porém pretendo defender, em relação à obra aqui enfocada, a inclusão de um ponto de vista que Lukács expressou: “Sejam quais forem o ponto de partida duma obra literária, o seu tema concreto, o objetivo a que ela visa diretamente, etc., a sua essência mais profunda exprime-se sempre por esta pergunta: O que é o homem?” Isto, evidentemente, não quer dizer que o que pretendo aprisionar o debate num historicismo intransigente. A força ontológica defendida por Lukács — empenhada em dizer que toda autenticidade da arte está no fato dela não se encontrar dissociada da experiência histórica a conduzir o homem social — se aplica perfeitamente à investigação de um escritor como Campos de Carvalho, mesmo que se repita à exaustão a tese de que isto nada tem a ver com ele.

Penso que seja necessária alguma referência a aspectos que servirão como suporte para muitas das proposições apresentadas ao longo deste estudo. Dentre muitos, refiro-me particularmente dois problemas. De um lado, a recepção negativa do escritor, desde o aparecimento de *A lua vem da Ásia*; depois, a questão da localização de 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. Na acepção que liga o anarquismo ao conjunto de princípios, por exemplo, da “Sensibilidade Individualista” — aquele Individualismo Sensível preconizado no pensamento de um Georges Palantes, cujos princípios o autor elaborou teoricamente no último capítulo de *La sensibilité individualiste* (“Anarchisme et individualisme”) —, tanto quanto no sentido “utopista” dos anarquistas, mediado por Karl Mannheim Karl Manheem em *Ideologia e Utopia*. Campos de Carvalho é um notório utopista, individualista sensível e anarquista — porém creio que essas classificações somente terão sentido se vierem amparadas pela historicidade a que remetem. É o que buscarei fazer.

Também a já referida relação nem sempre serena do escritor com as instâncias de recepção a partir do final dos anos 50 reclamará atenção em muitos momentos deste escrito. Sob esse ponto de vista, falar a respeito do autor é, necessariamente, falar da instabilidade de ânimos em sua direção. Na literatura brasileira mais contemporânea não há dúvida de que Campos de Carvalho esteja entre aqueles cujo diálogo com o aparelho crítico foi bastante descontraído. Isto, a meu ver, ocorreu por vários motivos, dentre os quais se encontram razões que têm lugar naquela zona de conflito determinada por categorias nem sempre fáceis de serem avaliadas. Em relação a isto teremos, claro, de parte da crítica as formas nem sempre íntegras de negar, ainda que nem todas as vozes que se puseram em discordância tenham se movido pela impostura. Quanto a isto cabe aqui um adendo: nem todas as recusas sofrem o mal da pusilanimidade. Algumas das mais duras críticas à obra do escritor combatem em honrado terreno, bastando que

citamos dois exemplos. Dois críticos cuja orientação ideológica absolutamente contraposta não impediu a recusa vigorosa, mas honesta, dos propósitos do autor. São eles Wilson Martins e Fausto Cunha; este último amigo pessoal de Campos de Carvalho, pelo menos até o momento em que escreveu um contundente artigo apontando *Vaca de Nariz Sutil* como uma tentativa falhada. O posicionamento de ambos é apenas o de quem quer externar sua discordância no campo específico das demandas estéticas, do valor literário ou algo que o valha. Nunca movidos por moralismos tolos ou, pior, por beatices. Todavia, independente desse combate honesto ao qual me refiro, sempre há também o outro lado. É, pelo menos, o que faz entender Jorge Amado, que, sempre que pôde, apontou uma hostilidade calculada e uma movimentação pusilânime na direção de Campos de Carvalho.

Em importante prefácio que constou da edição francesa *La lune vinte d'Asie* (Albin Michel, 1976), o escritor baiano externou incisivamente sua reprovação à crítica brasileira, fazendo ressaltar a posição coercitiva em relação a Campos de Carvalho, sobretudo por intermédio de um silêncio desleal. Duas décadas depois, ao apresentar a *Obra Reunida*, Jorge Amado voltou à carga e apontou no escritor uma “vítima de todas as perseguições da direita e da esquerda”. A frase tornou-se um veredicto, ensejando mesmo depoimentos que, de tão contundentes, parecem verdadeiros. Em momento oportuno deste estudo pretendo alguma palavra sobre o problema, apesar de já tê-lo, ao menos parcialmente, tratado em *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados*.

Com efeito, o que indica a pesquisa de fontes secundárias contemporâneas ao aparecimento dos livros de Campos de Carvalho, sobretudo *A lua vem da Ásia*, é a existência de um vozerio em torno do autor. Vários são os analistas e articulistas que se referem à polêmica e à inquietação que o escritor vinha causando. Durante o ano de 1957, nos veículos de imprensa especializada, não foi assunto a figurar em um só comentário. Em 1961, ao fazer do escritor tema

de um dos capítulos de *Escritores também personagens* (curiosamente Fausto Cunha também figurou no livro), a jornalista e cronista Eneida também reafirmava o burburinho em torno de Campos de Carvalho ao tempo de *A lua vem da Ásia*. Naturalmente que toda essa movimentação será objeto de interesse deste estudo. Por agora, somente adianto aspectos pontuais da questão.

Claro que quem lê *A lua vem da Ásia* e também as outras obras do escritor logo irá notar que a possibilidade de uma indisposição em sua direção não contradiria a tendência geral de nossa cultura social, que é sabidamente reacionária. Se houve, o burburinho que atingiu o autor e o esforço para defenestrá-lo do seletivo clube dos escritores dignos de atenção estes vieram, certamente, de nossos “tesouros de bestice rural”, como disse Roberto Schwarz. É bem possível que as coisas possam mesmo ter se dado num patamar de desdouro e que Campos de Carvalho tenha sofrido os efeitos das mesquinhas tão conhecidas dos moralistas. A propósito, esta é uma constante no mundo da literatura e nem precisaríamos invocar exemplos confirmadores. De qualquer forma, é difícil resistir à tentação de lembrar o conhecido escrito de Leon Bloy a respeito de *Maldoror* (e de Lautréamont) — “o autor morreu no claustro de um hospício e isto é tudo que sabemos dele (...) é um alienado que fala, o mais deplorável, o mais esfarrapado dos loucos” —, informação que seria logo desmassarada. Dessa maneira, a inexistência do concreto — críticos que tivessem vindo a público para hostilizar o escritor deletério —, por si só, não conclui pela supressão do possível. Não é improvável que todo o descrédito na direção de Campos de Carvalho tenha se dado à socapa, posto que a pena fina do donaire pode perfeitamente dissimular, como faz costumeiramente, a sentença dura da verrina. Novamente afirmo que quem primeiro pode ter cumprido esse papel foi Sérgio Milliet, através de seu artigo sobre *A lua vem da Ásia*. Certamente 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. Diferentemente do que ocorrera com F. Cunha, 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. Não é necessário dizer da influência e prestígio desfrutados por Milliet. Mas, como já disse de outros temas, este é um assunto para ser tratado mais detalhadamente e em instante oportuno.

CAPÍTULO I

Campos de Carvalho na literatura: a estranha máquina desvirada

Preliminares

Neste capítulo, que dividirei em três momentos, elejo, igualmente, três objetivos a serem pensados:

1º) a descrição tanto das escolhas quanto dos problemas fundamentais presentes na bibliografia preferencial do autor, ou seja, aqueles livros que o próprio autor julgava como representantes fidedignos de seu estilo e propósitos — num primeiro momento me ocuparei dos quatro títulos circulantes entre 1956 e 1964, os mesmos que foram reunidos e republicados em 1995 sob o título de *Obra Reunida de Campos de Carvalho*.

2º) Posteriormente uso o mesmo procedimento anteriormente descrito, porém aplicado aos livros e a alguns esparsos que figuram lateralmente à obra principal, seja porque foram recusados pelo autor, seja porque restaram esquecidos, apenas como experiências que não tiveram lugar na bibliografia principal. Incluo nesse rol *Banda Forra* (1941); *Tribo* (1954); o conto *Os Trilhos* (1960) e a novela experimental-sentimental *Espantinho Habitado de Pássaros* (1965). Também neste movimento faço uma rápida descrição da atuação de Campos de Carvalho no semanário carioca *O Pasquim*, onde o autor permaneceu, como cronista, entre os anos de 1973 e 1977, assinando duas colunas: *As Cartas do Campos de Carvalho* e, posteriormente, *Os Anais do Campos de Carvalho*.

Penso que, sob esses critérios de organização, possa fornecer, como sugere o título do capítulo, uma incursão pela atividade criadora de Campos de Carvalho, ou ainda, um pouco de seu caminho na literatura.

Súmula bibliográfica segundo as preferências do autor

A lua vem da Ásia (1956)

A lua vem da Ásia foi o título que efetivamente projetou o nome de Campos de Carvalho a um público leitor mais amplo. Todavia, o livro nunca alcançou exatamente a condição de *best seller*, que já lhe foi atribuída, e sua história editorial passa bem longe disso.⁹ Editado pela José Olympio em 1956, provavelmente teve tiragem reduzida e logo desapareceu das livrarias. O próprio autor se manifestou a respeito da dificuldade de encontrar um exemplar do romance já no começo dos anos 60: “Infelizmente não tenho nenhum exemplar de ‘A Lua Vem da Ásia’ para lhe mandar [a Carlos Felipe Moisés]. 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”.

Somente nove anos depois da primeira tiragem o texto ganhou segunda impressão, a cargo dessa vez de José Álvaro Editor, selo editorial bem mais modesto.¹⁰ Ainda que ocupando aquele perfil de livro para poucos leitores, contando somente duas edições em vinte anos, ganhou, em 1976, tradução francesa, pela Albin Michel, com tradução de Alice Raillard e prefácio de Jorge Amado.¹¹

Provido de soluções inusitadas, sempre amparadas pelo *non sens* e pelo humor desabrido e delirante, o romance é o solilóquio de um protagonista que se encontra em um estranho “hotel”

⁹ Em matéria sobre Campos de Carvalho e o reaparecimento do escritor com a *Obra Reunida*, o jornal *O Estado de São Paulo*, em seu Caderno 2, estampou a manchete “Best Sellers dos anos 50 e 60 são reeditados”.

¹⁰ Todos os livros que o autor assinou posteriormente tiveram edição príncipe na Civilização Brasileira, de Ênio Silveira. Na Civilização, somente *Vaca de Nariz Sutil* mereceu 2ª edição, em 1971. A 3ª edição, em 1978, 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.

¹¹ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *La lune vient d’Asie*, trad. fr. Alice Raillard, Paris, Albin Michel Editor, 1976. Noticiam o próprio Jorge Amado (no prefácio da *Obra Reunida*) e também notas avulsas do *Magazine Littéraire* e das *Nouvelles Littéraires* que o romance teve boa acolhida na França. Em 54 anos de vida, *A lua vem da Ásia* alcançou cinco edições no Brasil e uma no exterior.

do qual não consegue sair. Desse ponto fixo o narrador-personagem compõe toda matéria com a qual provê o conteúdo do que julgamos ser um diário.

Presumo que aqui me encontro aproximadamente há uns vinte anos, ou uns cinco pelo menos, pois já me habituei com a cama, as cadeiras e a mesinha-de-cabeceira, e não sou de me habituar muito depressa com as coisas. Eu poderia, bem sei, perguntar ao criado ou à criada que me servem todos os dias, ou mesmo ao próprio gerente do hotel, ou ainda à sua jovem esposa tão louçã e já tão vesga, o tempo exato em que aqui me encontro e o mês e o ano em que porventura estamos vivendo nesta fria noite de chuva”.¹²

A trama, por assim dizer, é uma pseudobiografia de um herói bufão, pródiga em invenções. O “hotel” é um claustro burlesco e os funcionários se assemelham a sentinelas risíveis. O *maître* ministra sopas e banhos aos hóspedes; o gerente é um aficionado por disciplina e horários; a esposa do gerente aplica furibundas injeções de um “soro da juventude” aos hóspedes. Para “evitar ladrões”, o edifício é provido de grades. Ao diário o narrador passa tudo o que lhe dá na veneta. “Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa — e qual defesa seria mais legítima? — logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” é o que anota ele logo na abertura dos “registros”.

A certa altura, o herói tagarela que o “hotel” não é exatamente um hotel e sim um “campo de concentração”. O leitor já intuiu que se trata na verdade de um hospício. Desde o princípio sabe que está às voltas com uma aventura que brota da mente de um alienado e não precisará avançar muito para concluir por outro lugar comum: o truão de *A lua vem da Ásia*, apesar de louco, é muito mais lúcido do que todos os que se julgam sóbrios e que assim são reconhecidos

¹² CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Obra reunida de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1995, p. 63.

pela sociedade. A idéia de que haja mais loucos fora do hospício do que dentro é algo bastante conhecido e dela a literatura já se valeu em muitos momentos.

A estratégia de compor o livro a partir da voz de um narrador desarrazoado, imerso em sua loucura que se dá aos gorgolões, mas que no fundo é um lúcido não é, realmente, uma novidade. De qualquer forma, Campos de Carvalho não se deu de todo mal ao recompor o tema, talvez até em função do tratamento orgânico que deu ao discurso. Se, ao cabo e ao termo, *A lua vem da Ásia* vence a batalha contra o que era já sovado, isto se dá, especialmente, pelas soluções da linguagem, especificamente no sentido de que todo o conflito do livro se dá mais no campo verbal que no campo da invenção, embora este pareça se sobressair àquele, posto tenha realmente bons predicados. Positivamente são mais as soluções de linguagem que as casuísticas e aventuras que não dão trégua ao leitor que fazem do romance uma peça de diversão e interesse. A propósito, esta solução de sustentar os conflitos da narrativa no campo verbal — mais na *dispositio* e na *elocutio* — será um dos traços estilísticos preferenciais das outras obras do autor. Contudo, foi exatamente a escolha retórica de deixar falar o desarrazoado (em todos os livros do autor, humorísticos ou não, estará uma primeira-pessoa transbordante e desparafusada que dá curso às narrativas) que acabou tendo, para Campos de Carvalho, um peso decisivo. Foi especialmente por isso que seus livros se tornaram motivo de fascínio para certo público leitor e, ao mesmo tempo, o calvário do escritor junto a setores da crítica e da recepção. A este problema voltarei oportunamente.

A posição na qual se encontra o narrador de *A lua vem da Ásia* — ou seja: a do louco trancafiado no hospício — será perpassada por outras experiências, estas vividas “fora do hotel”; ou, se preferirmos, por experiências de “outra vida em movimento”. Tal contraponto (a outra vida sem amarras e hipoteticamente vivida) se dá ou pela fresta da memória do narrador — ou mesmo pela sua imaginação delirante —, indicando de saída que o livro não está a colocar em apreciação

a mimetização da experiência em si. Desde o primeiro momento sabemos perfeitamente que estamos lendo “o diário de um louco” e pronto; aliás, isto já o faz aparentado de outros célebres registros, como é o caso de Gogol.

Além de Gogol, *A lua vem da Ásia* e seu protagonista trazem também o sabor de outras tradições literárias conhecidas, especialmente pela presença do herói andarilho (malgrado esteja preso), herói em permanente combate com o mundo, revirando-o de cabeça para baixo sempre que possível. Como é sabido, essa tipologia já está encarnada em autores como Rabelais e Voltaire, criadores exemplares de personagens que vivem em constante deslocamento pela vida, em ato ou imaginação, em constante confronto com a ordem, inclusive geográfica e cronológica. De Paris a Cochabamba, de Varsóvia ao Marrocos, da Etiópia à Alemanha, em todos os lugares o protagonista de *A lua vem da Ásia* se encontra e em todos eles será um estrangeiro em desacordo com o meio, sempre em choque com a realidade que ele desafia e desordena. Na Igreja de Santa Úrsula, por exemplo, acabou preso depois de tomado por um êxtase nudista. Na Bolívia será coveiro. Na Abissínia, governador de Harrar por doze meses. Em algum país da América Central participa de “duas revoluções num só dia”. Não há dúvida de que, renovando interessantemente os arquivos da tradição, ele possui bons predicados como tipo literário.

Sob outro prisma, notará sempre o leitor que o personagem é dotado de outras características distintivas. Uma delas é o fato de ser sempre conduzido por uma vontade (megalômana) de intervir na estrutura das coisas, sobretudo aquelas que são, por definição, inamovíveis. Talvez seja isto que nos permite ver no livro uma questão de fundo bastante importante, que é o problema da utopia como elemento constitutivo do discurso literário — ou, se quisermos, o propósito autoral de externar o estado de espírito do utópico através da reelaboração do discurso utopista. Creio que essa posição figure como um elemento decisivo na literatura de Campos de Carvalho. Por isso mesmo, poderá sempre servir de suporte para a análise de seus

livros, a começar de *A lua vem da Ásia*. É provável que o estado de espírito utópico supere em interesse todos os outros elementos da literatura muito criativa do escritor e, caso desejemos avançar um pouco nessa possibilidade, poderíamos dizer que, ao dotar seus personagens com um pronunciado espírito de desordem — que, em boa medida é o espírito de autoria —, o escritor oferta, em essência, o anarquismo utopista como um dos pilares de sua obra.

Para que possamos entender melhor a presença dessa vocação que denominarei anarco-utopista em Campos de Carvalho e, naturalmente, enfrentar toda complexidade que ela faz supor, talvez nos seja útil recorrer às idéias do sociólogo Karl Manheinn. Nas reflexões de Manheinn sobre a posição dos utopistas encontra-se um viés que poderá ser muito esclarecedor em relação a formas de utopia como aquelas que aparecem em Campos de Carvalho. Refiro-me ao fato do teórico propor uma mediação bastante consistente a respeito do estado de espírito utópico presente no pensamento anarquista como programa e nos anarquistas de forma geral.

Malgrado a censura de fundo que Manheinn endereça ao anarquismo, em sua obra encontraremos a defesa de que este tenha sedimentado, talvez com muito mais propriedade que outras tendências, o espírito utopista e as conseqüências que dele advêm. A razão pela qual o estado de espírito utópico teria nos anarquistas a sua melhor representação — e sua máxima potência — virá especialmente da convicção do anarquismo de não pretender outra coisa a não ser defrontar e aniquilar a ordem; ou, mais especificamente, toda e qualquer ordem. Esta é a condição fundamental de existência da conduta anarquista e a chama que alimentará todo anarquismo. Para um verdadeiro anarquista, qualquer ordem existente é nociva e não se diferencia de outra ordem existente que, em tese, poderia ser melhor, não havendo outra interpretação senão aquela que aponta para o concreto de que toda e qualquer ordem existente é nociva. A respeito do problema, assim se manifestou Karl Manheinn:

Um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre [...] O anarquista G. Landauer (*Die Revolution*, págs. 7 e segs.) que considera a ordem existente um todo indiferenciado e que, somente atribuindo valor à revolução e à utopia, vê em toda topia (a presente ordem existente) o próprio mal. Assim como os representantes de uma ordem existente não diferenciam as variedades de utopia umas das outras (permitindo-nos falar de uma cegueira quanto à utopia), também se pode acusar o anarquista de cegueira quanto à ordem existente. Percebemos em Landauer o que é característico em todos os anarquistas, a saber, a antítese entre o “autoritário” e o “libertário” — uma oposição que simplifica tudo e que encobre todas as diferenças parciais, englobando como autoritário tudo, desde o Estado policial, passando pela república democrática, até o Estado socialista, enquanto somente o anarquismo é considerado libertário.¹³

Independente de sua posição em relação ao anarquismo e aos anarquistas não ser de total assentimento — trata-se de uma posição pragmaticamente analítica —, Manheein revelou a essência da visão do movimento anarquista em relação ao concreto real sobre o qual as sociedades plantaram os pilares de sua vida organizada, bem como a leitura política que o anarquismo fez dos sistemas sociais. Isto, sem dúvida, será de muita utilidade para as reflexões a que me proponho sobre *A lua vem da Ásia* e sobre a obra de Campos de Carvalho de uma forma mais geral.

Relativamente ao problema da postura anarquista do autor, de sua própria proximidade com o movimento anarquista paulista, e da presença dos ideais anarquistas em sua obra — falo aqui de uma opção programática pelo anarquismo como uma práxis e da anarco-utopia como uma posição política — penso que a maior parte da crítica que se ocupou do escritor costumeiramente filtra essas questões. Isto, a meu ver, não é senão limitação dos horizontes do debate, quando não uma manobra despolitizadora, incapaz de esconder seu reacionarismo evidente.

¹³ MANHEINN, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972, p.216.

Embora o epíteto “escritor anarquista” esteja insistentemente disseminado em muitos comentários que se ocupam do autor, ele vem apenas como índice adjetival, quase sempre como rótulo fácil ou como projeção laudatória um tanto suspeita ou somente prosélita. Quando a literatura de Campos de Carvalho — e, naturalmente, o autor — são avizinados ao anarquismo, o significado, em si, dessa aproximação nunca sai da superfície, e, sobretudo, nunca é lido como uma opção política. Talvez por crerem demais em estereotípias, analistas têm deixado de lado as conseqüências da nomeação “literatura anarquista” e os alcances que ela tem. Devo insistir que, pela opção, despolitizam o autor, quem sabe decididos na aposta de vê-lo fora de uma perspectiva historicizante.

Ao adotar uma postura anti-historicizante de análise, alguma crítica de Campos de Carvalho conduz o autor um pouco ao vazio, dando de ombros à leitura de questões como o anarquismo utopista sob o viés de uma opção política, procedimento que talvez seja o mais presente em sua obra. Antes do estado de espírito delirante, muito notado pelos que lêem Campos de Carvalho, vejo no escritor a expressão do “estado de espírito utópico”, nos termos políticos apontados por Karl Manheinn. É, a meu ver, muito mais do que um indício, o fato de Campos de Carvalho, em seus livros, submeter persistentemente os personagens a experiências nas quais estes estão sempre em plena incongruência com a realidade dentro da qual se encontram. Positivamente, isto não me parece pouco.

O choque sempre evidente e sempre hiperbólico com o mundo real indica, ao que parece, uma potência de negação fundada na nítida vontade de defrontar o mundo tal como ele está ordenado. Trata-se de um discurso que resulta, dialeticamente, de seu oposto, já que o estado de espírito utópico provém e se orienta por objetos que não existem na situação real.¹⁴ Isto,

¹⁴ Cabe notar que Karl Manheinn lembra que nem todo estado de espírito incongruente com a situação real é necessariamente um estado de espírito utópico. O afastamento da realidade não categoriza, por si só, um estado de

naturalmente, já faz supor que o ideal de combate à ordem existente é o traço mais relevante do programa literário de Campos de Carvalho e que o núcleo dessa criação atende a uma carta de princípios previamente elaborada.

Em tese, a possibilidade seria suficiente para pôr em dúvida tanto a idéia do “escritor que escreve sem pensar” — percepção muito divulgada por Campos de Carvalho, decerto em nome da influência surrealista da escrita automática e tacitamente aceita pelos comentadores — como a costumeira recusa em admitir uma escritura tendente à mimetização das experiências de fundo social ou político (em suma: um discurso crítico anti-historicizante).¹⁵

Todavia, questões dessa natureza solicitam cautela. Que os livros de Campos de Carvalho possuem, e, muitas vezes como prioridade, o enfrentamento e o combate cerrado da ordem vigente como objetivo fundamental parece ser um fato. Porém, se isto pode ou não ser considerado como a manifestação de um “estado de espírito ideológico” — no sentido de uma adesão planejada a uma causa ou doutrina — são outros quinhentos. Sobretudo porque a definição do que seja (particularmente quando se trata de objetos de cultura) uma “postura ideológica” não é algo assim tão simples. A esse respeito talvez caiba até um parêntesis aos observadores que preferem tomar uma posição tergiversante em relação ao discurso de enfrentamento presente no escritor. Não

espírito utópico. A este cabe necessariamente uma conduta; e essa conduta deve transcender a realidade ao mesmo tempo em que abala, total ou parcialmente, a ordem das coisas prevalecente no momento. A utopia é um tipo de orientação que não somente transcende a realidade que a contém. Ela, obrigatoriamente, rompe com as amarras da ordem existente. Nesse aspecto, Campos de Carvalho é um legítimo utopista.

¹⁵ Tanto na crítica quanto no próprio autor, encontramos a manifesta vontade de negar uma inclinação de natureza digamos mais política dos textos de sua autoria. Em algumas oportunidades nas quais se manifestou sobre o problema da literatura e da política, Campos de Carvalho foi taxativo ao recusar algo de literatura militante em sua criação. Relativamente a isto, ele sempre procurou marcar posição, dizendo-se mesmo avesso à idéia de uma arte a serviço de convicções de natureza política. Sempre que pôde reiterou a vocação isenta de seus textos, para ele completamente desembaraçados da literatura militante. Mas isto não quer dizer muita coisa. Apesar da legitimidade da qual vem revestida, as idéias de um escritor sobre sua própria obra não são exatamente um dogma a ser seguido. No geral, estão longe disso. Creio que o problema, pela relevância que possui, poderá ser tratado em momento conveniente deste estudo e a isto me proporei.

direi que todos os analistas têm por predileção e guia uma vontade de despolitizar o autor.¹⁶ Porém, o que ocorre é que o próprio Campos de Carvalho insistiu em pistas (dissimuladoras, a meu ver) como o surrealismo, a escrita automática, o “escrever sem pensar”, o “horror à política na arte”, auxiliando, talvez, com isto a aceitação de uma via de mão única na direção da obra.

Karl Manheinn, aqui citado mais de uma vez, poderia mediar com propriedade esse imbróglio, especialmente porque há um aspecto em suas teorias que me parece fundamental: a separação entre o que seja utopia e ideologia. Tal mediação, a meu ver, se não elucida, pelo menos media com muita propriedade o problema em Campos de Carvalho. O princípio dialético (elaborado por Manheinn) que visa não colocar na mesma categoria o “estado de espírito ideológico” e o “estado de espírito utópico” talvez seja esclarecedor para a reflexão sobre as opções políticas na obra de Campos de Carvalho, sobretudo porque permite supor algo que, à primeira vista, poderia parecer pouco sustentável, mas que não é.

Para Karl Manheinn, as “utopias” e as “ideologias” estão longe de figurar como faces de um mesmo processo ou problema, havendo mesmo profundas diferenças entre o que seja um “estado de espírito utópico” e um “estado de espírito ideológico” (uso aqui conceitos do próprio pensador, por isso os coloco entre aspas). É nesse sentido que desejaria dizer que exatamente aquilo que em Campos de Carvalho parece ser uma funda contradição — o “anarco-utopista” que

¹⁶ Isto não significa dizer que se queira, aqui, dourar a pílula. Se digo que é provável que nem todos queiram despolitizar o debate em torno de Campos de Carvalho isto não significa dizer que não haja uma deliberada vontade de despolitizar, não somente quando o assunto é autor, mas em todos os campos. O debate cultural e acadêmico não está isento disso e diria mesmo que talvez esteja mais corrompido que outro debate qualquer. Há muito, especialmente na academia, que a crítica um pouco mais inclinada ao debate sociológico ou historizante — e, por que não dizer?, a crítica marxista — é supliciada como coisa démodé. É quase desnecessário lembrar a campanha cerrada para que o debate político saia do horizonte. A consciência foi substituída pelo consumo e, como em todas as instâncias, o “fundamentalismo do consumo”, para usar aqui uma expressão de Milton Santos, dita as regras. Rigorosamente, não há motivo para que seja diferente quando o assunto são os objetos de cultura. No caso específico de Campos de Carvalho, vejo sua obra — não por sua culpa, evidentemente — muito propensa a seduzir o apetite consumista. Muitos ícones da rebeldia foram já suficientemente transformados, e num piscar de olhos, em ícones do mercado, e isto não é novidade.

se recusa como porta voz de um “programa ideológico” — pode ser visto como uma agudeza. Isto, claro, se estivermos dispostos a acatar o pensamento de Manheinn.

Um dos argumentos emprestados a Manheinn e que podem perfeitamente sustentar a diferença entre o que seja ideológico e o que seja utópico aponta para o fato de que as utopias, diferentemente das ideologias, estão voltadas (e necessariamente) não só para a recusa de uma dada ordem existente, mas para o fim dessa ordem. As utopias são orientações estranhas à ordem na qual existem, mas isto ainda não as define em sua plenitude. Para que as utopias sejam plenamente concebidas é necessário que estejam voltadas para o fim da ordem existente. E não é exatamente isto que ocorre, segundo Karl Manheinn, com os “estados de espírito ideológicos”; aliás, pelo contrário. Afinal, em qualquer realidade pode haver uma orientação estranha a ela, mas que de modo algum a ameace.

Historicamente, são incontáveis os influxos que estão em incongruência com a realidade que os abriga, mas, que nem por isso, eles a ameaçam, permanecendo no nível da mesma ordem existente. Estes, para Karl Mannheim, são os “estados de espírito ideológicos”. Cabe relativamente a eles notar que formas concretas de vida social têm se estabelecido solidamente e com base em influxos ideológicos incongruentes com a realidade dentro da qual se encontram, o que demonstra que os mesmos nem sempre estão “voltados para o fim dos laços da ordem existente”.

Aplicada à literatura de Campos de Carvalho, essa distinção entre o “estado de espírito utópico” e o “ideológico” será talvez útil para a compreensão de elementos importantes do processo de criação do escritor. O estado de espírito que encontramos em sua literatura é o utópico, exatamente porque o objetivo mais claro de seus livros é, não só o combate à ordem existente, mas a destruição de toda ordem existente. Como sua literatura parece não pretender apenas mostrar-se em incongruência com alguns aspectos da ordem existente — repito: ela deseja

o fim de toda e qualquer ordem — não é estranho que não lhe caiba o epíteto “ideológica”, posto ela seja mesmo “utópica”. De certa maneira, ou por linhas tortas, o próprio Campos de Carvalho acertava ao dizer que discordava com os que vissem em sua arte influxos ideológicos ou nele um defensor de uma ideologia. Esta recusa não apresenta, pois, inconveniente algum. Sob meu ponto de vista, o apelo mais eloqüente da literatura de Campos de Carvalho — e, talvez, o único; repetido sob várias roupagens — é a destruição completa da ordem existente, e é isto que o faz porta voz de um estado de espírito fundado no utopismo anarquista. Creio que, emblematicamente, a proposição seja a seiva que alimenta o protagonista de *A lua vem da Ásia* — fato que já ocorrera em *Tribo* e que será também visível nos livros subseqüentes — e a perspectiva através da qual ele se conduz. Permito-me à tentativa de levar à frente esse pressuposto, recolhendo do romance alguma forma organizacional que possa sustentá-lo.

Ao identificarmos em *A Lua vem da Ásia* dois lugares de enunciação (supostamente) apartados, duas geografias a princípio opostas — falo do mundo do claustro que é o “hotel-hospício-campo-de-concentração” e do “outro mundo” sem que está além dele —, tendemos a supor que o personagem, ao narrar aventuras fora do confinamento (admitamos que elas tenham de fato ocorrido), tenha realizado aquela vitória de quem deixa a prisão para desfrutar, e magnificamente, a condição de homem livre. Especialmente porque o vemos cruzar o mundo em completo desimpedimento, liberdade que tanto pode vir do mais imprevisível acaso quanto da mais deslavada falcatura que o leva a se dar bem o tempo todo, inclinamo-nos a adotar uma equação bem simples:

Alguém que era privado despoticamente da liberdade e que nada podia, uma vez livre das amarras pode tudo. Chegamos mesmo, especialmente quando vemos o personagem ridicularizar os poderosos (presidentes, religiosos, militares de alta patente, sultões, madames e mafiosos), a acreditar em uma espécie de saborosa vingança que a sorte teria proporcionado. Todavia, isto é

somente impressão. Em essência, o estado de espírito do personagem de *A lua vem da Ásia* não muda nunca. Se, anteriormente, era um estado de espírito em incongruência com a ordem vigente no hotel, a partir do momento em que ele ganha uma vida fora das grades seu estado de espírito não irá se alterar, porque se torna agora incongruente com a realidade e a ordem do mundo, que são idênticas à realidade e a ordem da clausura. Logo, a prisão não é somente o claustro; é também o mundo. E uma pretensão que se contente em demolir a prisão será apenas ideologia, porque não demolirá a ordem existente. Positivamente, as ações do personagem não estão em incongruência apenas com a ordem que reina atrás das grades; ele está em incongruência com a ordem que reina em todos os lugares. Por isso o personagem é lídimo representante de um estado de espírito em incongruência com a realidade total; um estado de espírito utópico, mais evidente no anarquismo libertário, que é a sua bandeira.

Assim sendo, o leitor verá, nos trinta e cinco capítulos de *A lua vem da Ásia*, o interesse em apostar, talvez até com demasiada insistência, na desordem. Porém, esta predisposição não pode ser tomada apenas superficialmente, já que, em sua base, está o anarquismo utopista que penso ser a motriz do livro e do autor. Da mesma forma, arrisco a dizer que, talvez frustrando expectativas vindas da superfície, a distração e o riso não serão os compromissos fundamentais do romance. Pelo riso delirante, o que se almeja é anarquizar (até mesmo a dor) como estratégia para conduzir à revolta, e, conseqüentemente, à necessidade de nulificar “toda ordem existente”. O faz-de-conta do romance prosseguirá, no máximo, como experimento de carpintaria, já que é a alegoria da realidade nua e crua que reclama uma posição de necessário combate. Campos de Carvalho quis expor, com urgência angustiante e totalmente sem reservas — o que o torna, talvez, e em certos momentos, prisioneiro de alguma falta de medida —, a incontida revolta em relação ao completo absurdo da vida ordenada. Nesse sentido, seu alvo está bem demarcado quando aponta os dissabores da hipocrisia reinante na família, a trapaça das religiões, as fraudes

das instituições, a pândega dos de cima, a distância entre o que o mundo é e o que dele poderíamos ter. Em suma: o que está em jogo é mesmo o desejo de escancarar a revolta e, nesse particular aspecto, podemos dizer que o autor conseguiu progressos, ainda que deslizando pelo terreno perigoso de uma necessidade incoercível de falar.

[...] eu não me contive e bradei com todas as forças dos meus pulmões algumas duras verdades que, mais cedo ou mais tarde, teria mesmo que lançar no rosto de toda aquela gente reunida em torno de mim [...] Algo assim neste estilo, se não me falha a memória: “Nem parece que todos vós tendes intestinos e, na ponta desses intestinos, um lamentável cu, exatamente igual ao que têm vosso açougueiro, vosso chofer, vosso camareiro, vossos cachorros e vossos cavalos de raça. Vosso cu é a melhor arma que tendes para afugentar os maus pensamentos, que são aqueles que vos afastam da simplicidade humana¹⁷

Embora seja um autor pródigo em criar personagens tagarelas, é possível que este artifício indique exatamente para o seu oposto, que é o estar proibido de dizer, sem que, todavia, se esteja proibido de pensar. Esta, como sabemos, é a base natural que sustenta o jogo retórico proveniente do binômio opressão *versus* revolta, como Camus na sua concepção a respeito da injunção de causas que produzem o espírito de combate no “homem revoltado”, inclusive referindo-se à possibilidade da morte voluntária que, no caso dos heróis de Campos de Carvalho, será opção recorrente.

Relativamente ao utopista que aposta tudo na revolta e no combate à ordem, admitindo inclusive a derrota, assim anotou Camus:

O revoltado quer ser tudo, identificar-se totalmente com esse bem do qual subitamente tomou consciência, e que deseja ver, em sua pessoa, reconhecido e saudado — ou nada, quer dizer, ver-se definitivamente revoltado pela força que o domina. Em última instância ele aceitará a

¹⁷ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Obra reunida de Campos de Carvalho*, Op. Cit. p. 86

derradeira derrota, que é a morte, se tiver que ser privado dessa consagração exclusiva a que chamará, por exemplo, de sua liberdade. Antes morrer de pé do que viver de joelhos.¹⁸

Destarte, creio que os fundamentos sobre os quais Campos de Carvalho deu forma a seu “romance de estréia”, ao mesmo tempo em que se avizinham de procedimentos estéticos herdados do surrealismo, tanto quanto de outras matrizes que aqui já citei, encaminham também a questões específicas, talvez até detentoras de grande liberdade (ou mesmo de ausência de vínculo imediato) em relação a tais influências. Não obstante a presença vigorosa do humor delirante, do *nons sens*, da escrita caleidoscópica, há recados muito claros *A lua vem da Ásia* e creio que principalmente apoiados na utopia anarquista (e reitero: como opção política) e o espírito do homem revoltado que está em Camus.

Vaca de Nariz Sutil (1961)

Respeitando aqui os critérios do autor quanto sua fortuna bibliográfica, tomo como objeto de interesse o “segundo livro” (a rigor, o quarto) de Campos de Carvalho, editado cinco anos após *A lua vem da Ásia*. Refiro-me a *Vaca de Nariz Sutil*, romance movido pelos mesmos princípios que animam a obra anterior, mas em chave temática distinta e propondo novos vôos no que diz respeito à experimentação lingüística.

O livro foi editado pela Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, ao que parece por força da influência de Jorge Amado (“Foi exatamente Jorge Amado que nos recomendou, com especial entusiasmo, a edição desta singularíssima novela”). Pelo que podemos inferir, muito provavelmente Campos de Carvalho não havia, pela recepção do livro de 1956, emplacado como

¹⁸ CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1997, p.27

autor permanente na José Olympio e, certamente, a ingerência de Jorge Amado junto a Ênio Silveira foi bastante providencial ao autor.

Relativamente ao texto que Ênio Silveira produziu, à guisa de apresentação, há até um episódio curioso. Ao mesmo tempo em que reconhecia o talento do autor que trazia a público, tanto quanto a força inquietante do livro que publicava, o editor via por bem deixar claro que não compartilhava da “formação filosófica” do autor. No máximo entusiasmava-se com a perspectiva de que o livro pudesse “irritar a muitos e cutucá-los em sua pachorra mental”.

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 até mesmo discorda, mas cujo talento de público reconhece e 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.¹⁹

O fato do editor discordar de público da “formação filosófica” de seu autor, não há dúvida, é atitude, além de legítima, a demonstrar transparência. A propósito, legitimidade e transparência são pilares que permitem a uma casa promotora de cultura separar o que seja interesse cultural do que seja sectarismo. Mas, a rigor, essa sinceridade desdobrada é, no mínimo, inusual. Principalmente num ambiente, o intelectual, em que os rapapés e o compadrismo grassam como moeda de troca. Ainda que prova da pluralidade — pluralidade, a propósito, pela qual se pautou sempre a Civilização Brasileira — o episódio sempre despertará a curiosidade; pelo menos como anedota. Talvez por isso mesmo, valha um pouco a pena tentar entender-lhe algumas particularidades.

¹⁹ SILVEIRA, Ênio. *Vaca de Nariz Sutil*. In: CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Vaca de Nariz Sutil*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1961.

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. Mas também havia as posições do homem público, sobretudo as posições políticas, as quais, diga-se, ele sempre procurou deixar claras. O fato de assumir-se publicamente como comunista — e como quadro do Partido; isto mesmo após o golpe militar de 1964, que o fez um dos homens mais perseguidos do regime — ao mesmo tempo em que atuava profissionalmente como homem de idéias, ao que parece, requisitava-lhe sempre a necessidade da transparência.

Para Ênio Silveira parecia importante marcar posição em relação às suas preferências ideológicas e à atuação como editor. Eram instâncias que podiam caminhar juntas, mas que não deviam se misturar. É certo que a Civilização Brasileira nunca editou os prosélitos da direita; porém, nunca esteve também a serviço do Partido Comunista. Conjugadas, essas razões talvez expliquem, por si, o motivo pelo qual editava *Vaca de Nariz Sutil* ainda que não concordasse com a formação filosófica do autor.

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.

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. O episódio talvez ilustre

com propriedade algo de vacilante que tem sido repetidamente afirmado a respeito da trajetória de Campos de Carvalho e que partiu, primeiro, de Jorge Amado: que o escritor houvera “sofrido perseguições por parte da esquerda brasileira”. A julgar pelo episódio envolvendo Ênio Silveira, a afirmação ou é imprópria ou tem sido superdimensionada. De qualquer forma, é um problema do qual me ocuparei em momento oportuno. Por ora restrinjo-me a questões mais diretamente relacionadas a *Vaca de Nariz Sutil*.

Narrado em primeira pessoa, o romance é conduzido pela voz tonitruante de um neurótico de guerra, que bem poderíamos considerar uma variação daquela dicção fixada em *A lua vem da Ásia*, só que desprovida das tiradas humorísticas potentes e da pantomima delirante. A escolha do autor no novo romance, ao que tudo indica, foi entregar-se com firmeza à decisão de despilar a capa da contemporização por meio do riso, desejando afrontar clara e violentamente o que certamente julgava ser o *establishment*. Na verdade, evitava a pecha de piadista inconseqüente que fazia anedotas insanas e que queria “passar por louco”, conforme um juízo de Sérgio Milliet em sua crítica a *A lua vem da Ásia*. Aproveito para adiantar aqui um aspecto do qual me ocuparei *a posteriori* e que penso ser relevante. A meu ver, a transição — sobretudo no que concerne à reformulação de linguagem — feita por Campos de Carvalho em *Vaca de Nariz Sutil* atende outras exigências que não aquela associada à carpintaria literária. Há, creio, alguns “fatores externos” que foram decisivos para que o autor, no segundo livro, aumentasse em muitos tons o discurso insurreto e o espírito de sedição já presentes no livro anterior, mas ali solubilizados pelo humor desabrido. A recepção desfavorável de *A lua vem da Ásia*, motivada por ânimos um pouco reles, decerto tenha contribuído para que decidisse pelo tom fortemente acerbo de *Vaca de Nariz Sutil*, tanto no que diz respeito aos motivos literários ali presentes, quanto no que concerne à linguagem de que se vale.

Na segunda novela o enfrentamento e a vocação anarquista operam predominantemente na direção da tragédia bruta. No livro também estará o mesmo herói desajustado — que, de resto, conduz todas as obras do autor —, mas na fatura de um homem gritando contra sua desgraça e a desgraça do mundo; um mundo cujas engrenagens giram para massacrar, transformando ingênuos em deletérios.

Para dar forma a esse novo revoltado, Campos de Carvalho escolheu, nessa segunda investida, o estatuto do homem que a guerra secou; o pária vitimado pela insensibilidade calhorda dos homens-de-gabinete que costumam mandar os coitados, ainda bem jovens, para os campos de batalha, e se estes lá não morrem são prontamente recambiados à sociedade, mas lesados e semivivos.

Estruturalmente o romance não oferta, com rigor, um enredo a ser seguido; não pelo menos no sentido de uma trama linear por meio da qual o leitor se guie pelo desenvolvimento cartesiano. A exemplo do que já fora experimentado em *Tribo*, a narrativa é totalmente fragmentária e, por assim dizer, “caleidoscópica”. Entretanto, isto não impede que o leitor monte o quebra-cabeça e componha ele mesmo um entrecho possível. Uma vez estabelecido o jogo, terá os pilares da narrativa, que está, como sabemos, enraizada em um conflito bastante convincente para uma obra que pretende ser a exposição de uma biografia infausta. Falo, naturalmente, da vida desgraçada de quem é perseguido e atormentado pelas lembranças ou, sobretudo, pelas seqüelas do passado vivido na guerra, lembranças que o tornam incapacitado para viver o presente e, igualmente, impossibilitado para projetar a felicidade no futuro. Notemos que esta é uma equação articulada por Freud em um conhecido texto no qual o psicanalista procura analisar

o papel da literatura como uma “fantasia” (o termo é de Freud) articulada em função das instâncias do tempo como alicerces mediadores da experiência traumática.²⁰

Tanto pelo entrecruzamento das instâncias temporais (especialmente a perturbação entre o passado e o presente), quanto pela experiência do trauma da guerra, o leitor de *Vaca de Nariz Sutil* logo vê um conflito clássico da literatura, presente já em autores como Erich Maria Remarque e Somerset Maugham. Ao alcançarmos os problemas capitais do livro, veremos que o autor será eterno devedor de obras como *A Oeste Nada de Novo* e, igualmente, *No Fio da Navalha*. Não obstante haja inúmeras distâncias entre esses títulos e o romance de Campos de Carvalho, aproximam-nos temas como a inominável catástrofe que a guerra revela aos combatentes quando estes a vivem de fato: calamidade irreparável sobre a qual os condutores da carnificina se calam profilaticamente, ou, pior, desejam emprestar um ar de dever cívico.

Pela concepção e escultura de alguns personagens, podemos entrever igualmente traços que remetem a Steinbeck, especialmente pela criatividade amarga com que este concebia a biografia de seus personagens, particularmente os de *East of Eden*.

Dentre os momentos do texto de Campos de Carvalho nos quais temos certeza de que o autor acertou a mão ao tratar o tema que elegeu, sempre destacaremos o diálogo com autores que consagraram sua atenção à catástrofe da guerra a esfacular o que resista de humano nas pessoas. Retratar o sofisma calhorda da defesa da guerra — quer da parte do Estado, quer da parte das instâncias civis, estas normalmente movidas por um senso infame de adesão — é um dos

²⁰ No *Escritor Criativo e Devaneios* — trabalho cuja origem está em uma conferência proferida por ocasião da inauguração de uma livraria e editora em Viena, em 1898 —, Freud defende que o que diferencia a atividade do escritor (e a própria Literatura) de outras formas de compreensão do mundo é que este (e/ou a Literatura) é capaz de ordenar sua “fantasia” a partir de uma relação plasmada pela experiência traumática sob a mediação do Tempo; ou seja, pelas relações indissolúveis entre Passado, Presente e Futuro. Para Freud, a “Fantasia” do escritor, pelo menos em síntese, diz respeito à articulação de uma vivência do Presente cuja finalidade é mediar um trauma do Passado para a projeção da felicidade no Futuro. Ver: FREUD, Sigmund. *O Escritor Criativo e Devaneios*. In: FREUD, Sigmund.

objetivos mais altos de *Vaca de Nariz Sutil*. Várias passagens ilustrativas dessa vocação podem ser recolhidas no texto, como esta que se encontra no sexto capítulo:

As cartas vinham cheias de novidade, até parece que eles lá é que estão fazendo a guerra, os pulhas, com os seus doces e os seus bons conselhos. *Tome cuidado com a bronquite!*, mesmo para uma mãe, convenhamos que é o máximo da estupidez, deveria haver uma lei contra isso, ou pensam que estou aqui justamente para curar a minha bronquite? *As saudades são muitas, mas a pátria assim o exige*: por que o senhor não vem tomar o meu lugar, meu pai, e eu vou tomar o seu? — as saudades seriam muitas do mesmo jeito e seria muito mais justo, afinal de contas o senhor já viveu e eu ainda não; ou o senhor quererá dizer que me fez exatamente para isto, para fazer continência e continência, o olho por cima da trincheira até que de lá surja o meu assassino em carne e osso, antes que eu me transforme em seu assassino?²¹

O espírito antibelicista presente neste romance — sobretudo movido pelo olhar crítico que o pacifista lança contra as pretensões hegemônicas e a loucura bélica dos Estados e contra o adesismo abjeto da sociedade, também ela partidária da violência — resulta, provavelmente, da presença imperativa do que podemos chamar um “espírito de geração”.

Nascido em 1916, e tendo sua formação intelectual e moral desenvolvidas nas décadas que separam as duas Guerras Mundiais, é razoável que tenha prevalecido no autor a impressão funda do “mal-estar da civilização”, como chamou Freud ao senso geral de inquietação e derrota que rondava o século XX no entre-guerras. Em Freud, a percepção desse “mal-estar” veio, a princípio, de uma troca de correspondências com Romand Rolland, diálogo que se transformou em ponto de partida para uma das obras mais importantes do século XX. O “mal-estar” ao qual Freud se refere expunha os tempos de desconfiança mórbida no futuro e, principalmente, a impressão de uma ruína iminente. Tratava-se da tragédia anunciada do fracasso que rondava a humanidade; as tormentas herdadas da Primeira Guerra e tornadas ainda mais significativas sob

²¹ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Vaca de Nariz Sutil*, 4ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 52.

os maus prognósticos que a década de 1930 projetava, e que foram suficientemente confirmados pela ascensão do nazismo e a conseqüente Segunda Guerra.

Já que lembramos Freud e Romand Rolland é quase que natural recordar um terrível episódio dado em terras brasileiras, mas fundamente elucidativo para que entendamos a extensão desse “estado de espírito geracional” ao qual me referi. Falo do suicídio do escritor Stefan Zweig e de sua companheira Lotte no verão de 1942, em Petrópolis. A breve carta-despedida de Zweig, embora catastrófica, é bastante didática para que alcancemos a extensão da tragédia que, para vidas como a sua — e, sobretudo, para os intelectuais de sua geração —, representada na primeira meia volta do século XX:

Antes de deixar a vida por vontade própria e livre, com minha mente lúcida, imponho-me uma última obrigação; dar carinhoso agradecimento a este país maravilhoso que é o Brasil, que me propiciou, a mim e a meu trabalho, tão gentil e hospitaleira guarida. A cada dia aprendi a amar este país mais e mais e em parte alguma poderia eu reconstruir minha vida, agora que o mundo de minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído. Depois dos 60 anos são necessárias forças incomuns para começar tudo de novo. Aquelas que possuo foram exauridas nestes longos anos de desamparadas peregrinações. Assim, em boa hora e conduta ereta, achei melhor concluir uma vida na qual o labor intelectual foi a mais pura alegria e a liberdade pessoal o mais precioso bem sobre a Terra. Saúdo a todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes.²²

Tanto quanto em boa parte de sua geração, em Campos de Carvalho essa terrível impressão do “mal-estar na civilização” calou fundo, potencializando seu interesse por um espírito insurreto, mas de profundas raízes humanistas, embora aparentemente — e só aparentemente — algumas de suas escolhas literárias tendam a obliterar um pouco esses pertencimentos. Mas, independente dessa névoa, poderíamos dizer que a contestação, o anarquismo, a rebeldia, certo ar misantropo, o culto ao individualismo sensível e o mesmo o

²² ZWEIG, Stefa. Apud DINES, Alberto. *Morte no Paraíso*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.

ateísmo são, a rigor, conseqüências barulhentas de um espírito humanista. Nesse sentido é que o estado de revolta anotado por Camus, e há pouco aqui citado — e no qual existe, inclusive, a possibilidade da morte —, está fortemente presente no autor. De resto, não é improvável que acontecimentos como aquele protagonizado por Zweig no Brasil tenha causado forte impressão no escritor, à época da tragédia de Zweig um jovem Procurador de Justiça mal saído da Academia de Direito, mas já muito interessado em perceber, pela literatura, a movimentação à sua volta, tanto no Brasil como no mundo. *Banda Forra*, que também será objeto de algumas palavras neste estudo, bem pode demonstrar essa tendência.

Escrito entre julho e agosto de 1960, não é improvável que *Vaca de Nariz Sutil* contenha também os ecos das violentíssimas guerras disseminadas pelo mundo ao longo da década de 1950, particularmente conflitos como a Guerra da Argélia e a Guerra da Coréia. Em relação à Guerra da Argélia, por exemplo, há uma cronologia que talvez valide o pressuposto. O conflito argelino, iniciado em 1954, durou até 1962. As primeiras tentativas de dar forma a *Vaca de Nariz Sutil* vieram em 1958 e o autor somente concluiu o livro em 1961.

Outro ponto de interesse que pode eventualmente ligar a barbárie das guerras contemporâneas e o romance de Campos de Carvalho é a existência, no livro — como, a propósito, faz ver o fragmento já apresentado —, de um espírito muito próximo àquele que mobilizou a sociedade civil nos Estados Unidos, tal como em outras nações, contra o descalabro da Guerra do Vietnam. Como sabemos, inúmeras vezes combateram, especialmente através dos movimentos de contracultura, o empenho bélico do Estado americano e a estúpida conviência de parte da sociedade civil americana, ressaltando-se aí as famílias de classe média que se sentiam orgulhosas de terem enviado seus filhos para a guerra, incumbindo-os da missão de honrar o país. *Vaca de Nariz Sutil*, coincidentemente, antecipava esses protestos que tanto marcariam os objetos de cultura, e de contracultura, nas décadas de 1960 e 70.

Ao lado do motivo literário centrado na vida calcinada pelo trauma da guerra, há no romance do qual nos ocupamos o que podemos classificar como uma “intenção híbrida”, já outros núcleos de interesse orbitam muito proximamente ao motivo principal do enredo ou são extensões deste. Ao mesmo tempo em que recompõe as memórias da vida no front, a narrativa oferta ao leitor os dias posteriores aos tempos da carnificina, período no qual, recambiado ao convívio da sociedade, o protagonista se põe a vaguear, pária que é, como um estrangeiro entre os que, outrora, acreditava seus iguais. Nesses domínios encontraremos uma espécie de espelho do núcleo central do romance, já que a existência do personagem nada mais é do que um subproduto da vida anterior.

Aí é que teremos notícias de que o personagem fora ferido em uma batalha; que ficara recolhido em um hospital onde, posteriormente, fora diagnosticado como esquizofrênico; que passara pelos rapapés hipócritas das homenagens cívicas quando de seu retorno do front e que fracassara na possibilidade de readaptar-se à vida em família. Todas essas informações vêm em forma de súbitos enxertados ao longo dos capítulos, de maneira propositadamente desordenada, como se fossem lampejos imprecisos de uma vida vivida à distância, como se o próprio vivente tivesse saltado fora dela e apenas contemplasse atonitamente o que ocorreu com ele. Ao leitor cabe recolher, muito aos pedaços e irregularmente, os cacos dessa vida esfacelada. Assim constituído, o “segundo núcleo narrativo” de *Vaca de Nariz Sutil* abriga ainda uma espécie de subdivisão, no sentido de haver, pelo menos de forma aproximada, dois patamares que o sustentam: um subterrâneo, e que traz as notícias às quais já me referi; outro mais à vista, principalmente composto por dois motivos principais. São eles: o cotidiano do personagem em uma pensão reles onde se abriga — certamente porque foi rejeitado pela família e expulso da convivência doméstica (afinal, quem quer viver com um maluco dessa categoria?) —; e a história de amor anômala que ele vive com uma garota de quinze anos, filha de um zelador de cemitérios

que antes fora professor de latim. Este será o sítio que abrigará a toda força polêmica do romance, já que o tema dos amores interditos incendiado por distúrbios psicosexuais elevam a temperatura a escalas realmente altas.

Quanto a isto, pelo menos um crítico, em análise contemporânea ao aparecimento do livro, viu na solução de um protagonista movido por perversões sexuais o motivo do fracasso do livro. Trata-se de Fausto Cunha, para quem, Campos de Carvalho, ao cruzar as instâncias da vida “posterior à guerra” com o elemento central do romance o fez de maneira inábil, conduzindo a obra ao malogro. Uma vez delineados os principais traços do personagem depois que ele escapa ao campo de batalha (e, claro, dos conflitos que o autor preparou para ele), o leitor poderá decidir se Fausto Cunha tinha ou não razão.²³

Enfeixando o drama humano da guerra e do drama social do soldado destroçado pela esquizofrenia que veio dos campos de batalha, há em *Vaca de Nariz Sutil* um núcleo fundado em uma casuística amorosa perturbadora. Relações amorosas proibitivas, que esbarram no molesto porque deslizam para a perversão, se encarregam, ao longo da trama, de insultar as convenções sociais e morais, afligindo, por acréscimo, a consciência do leitor. O lirismo de que se reveste o conflito não atenua de forma alguma a gravidade do delito e os amores do protagonista pela filha adolescente de um zelador de cemitérios permanecerão sempre na chave da anomalia. Em outras circunstâncias este núcleo lírico até poderia funcionar como uma tábua de salvação para o farrapo humano que ele é — já que na guerra tudo perdera, desde a juventude até o juízo e mesmo a condição de homem sensível (não nos esqueçamos de suas neuroses sexuais e de que suas depravações são antes resultados de uma psicologia destruída) —, porque talvez houvesse a possibilidade de encontrar no amor o sublime e o verdadeiro.

²³ CUNHA, Fausto. *Vaca Inexistente*. In: CUNHA, Fausto. *A luta literária*, s/ed., 1964, p.191 a 195.

Só que as coisas não ocorrem exatamente assim. Estamos, realmente, frente a uma obra na qual a problematização dos conflitos humanos não está interessada em ofertar consolações. Valquíria é para todos os efeitos uma adolescente, quase uma criança, e isto se torna mais patente porque são nítidos os procedimentos autorais que buscam marcar fortemente a condição infantil da personagem. Dessa forma — e habilmente, se considerarmos o desenho literário do conflito — o que poderia ser um lenitivo escorrega para o campo da aberração, uma vez levadas em conta as convicções sociais e morais pelas quais a sociedade está arbitrada. Malgrado os impulsos de ternura que também mobilizam o protagonista — “Vim ao seu encontro como um moribundo que transpusesse os umbrais de sua morada, aquele portão era um convite à paz que me negaram no que eles chamam a sua paz”²⁴ —, não há uma saída apaziguadora. Esta não é a escolha de *Vaca de Nariz Sutil*. E tanto mais incômodo será esse conflito porque os desejos carnis serão partilhados pela garota e, de, fato, consumados. “Reclino-me sobre o túmulo, ela se deixa deitar, seu corpo está mais quente do que o mármore, deito-me sobre Valquíria e sobre o morto, o dia faz-se noite, o mundo já não existe, nenhum mundo.”²⁵ O que está mesmo em pauta é o amor interdito, caracterizado como distúrbio psicosssexual, ou, se quisermos, uma inclinação pedófila. Tanto é assim que esse envolvimento é que decidirá o destino final do personagem. Depois da consumação da perversão, às voltas com a Justiça local disposta, em princípio, a caracterizar um crime sexual, providencialmente o protagonista abandona o lugar onde vive, buscando outra freguesia que melhor calhe à sua falta de escrúpulos.

E agora, tudo o que posso dizer ao senhor é que me vou embora para evitar maiores complicações, com sua licença naturalmente, ou mesmo sem a sua licença. Pego o primeiro trem e, pronto — eles que fiquem discutindo o assunto entre eles, ou entre si — como é mesmo o certo? — Este eu vou levar para fumar depois: o senhor sabe, eu sou um homem pobre e um homem pobre só fuma

²⁴ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Vaca de Nariz Sutil*, 4ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 86.

²⁵ Id. *Ibid.*

bons charutos quando em visita a um juiz — um juiz íntegro assim como Vossa Excelência: é íntegro mesmo que se diz, não?²⁶

Que a tendência do leitor mais pragmático seja mesmo a de se amparar em um sentido ético de justiça e, por meio de um apelo à consciência, incriminar o personagem, decerto não reste dúvida. Mesmo que não se deixe levar por um moralismo alarmista, que confunde instâncias distintas como autor e obra, ficção e realidade, é mais provável que, mesmo permanecendo no terreno da obra (e do personagem de ficção), pondere que o caso é mesmo hediondo.

Todavia, no próprio romance — a instigar o pragmatismo falho —, há uma meada que promete não ser assim tão fácil de desatar; meada que tende a desacreditar a equação simples da condenação sumária. E este embrulho não está somente no labirinto imprevisível da psicologia esfacelada do personagem (que, afinal, é um psicopata; e, talvez, inimputável). Está, antes, no beco sem saída que ele, protagonista, foi levado a percorrer, e do qual nunca conseguiu sair, não obstante culpa alguma tivesse disso. Com alguma condescendência, tenderão os prudentes (*in dubio pro reo?*) a pelo menos considerar que os defeitos dessa máquina sórdida que é o personagem acaso não sejam de fábrica. A rigor, foram, antes, fabricados pela ordem desalmada que o submeteu; desde o momento em que foi conduzido à carnificina da guerra (ela também uma pavorosa categoria de pecado da carne) até o momento em que foi recambiando — monstro — para a fraude da sociedade justa, humana e feliz.

Não será improvável que, ao hipotético leitor que vira na condenação *a priori* a solução justa do problema, falte um pouco o chão da equidade, que até então servira-lhe como esteio. Ainda que não esteja disposto a transigir com tanta patifaria, talvez admita (secretamente?) que crime e criminoso, nesse caso, não são a mesma coisa. Como disse Freud a respeito do “estranho”

²⁶ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Vaca de Nariz Sutil*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p.103.

na literatura (o *unheimlich*), estamos diante de uma narrativa que põe o leitor frente a um “fato perturbador”, ao qual ele, leitor, está submetido, quase que sem possibilidade de reação. Tal fato é perturbador porque desintegra toda a segurança intelectual da qual nos revestimos para julgar o mundo e as coisas.

O protagonista de *Vaca de Nariz Sutil* é, em essência, o subproduto da sociedade hipócrita e desumana, mas talvez com uma vantagem enquanto tipo literário: sua miséria e sordidez são convincentes. Nesse sentido. A mão pesada de Campos de Carvalho — que em outros momentos lhe é desfavorável — acabou conspirando a favor. Tanto o personagem convence como tipo infame que até mesmo admiradores declarados do autor sentiram a necessidade de providências contemporizadoras, senão salvacionistas. Caso exemplar é o de uma chave de interpretação proposta em *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*

Pelo meio da leitura de *Vaca de Nariz Sutil*, algumas perguntas surgem certas: o narrador existe no momento em que conta a sua história? Estará ele vivo quando nos fala de sua *vida* após a guerra? Não terá morrido e anda a vagar ainda, incrédulo de sua própria morte, pelo mundo, como um zumbi [grifo do autor]? O texto não fornecerá respostas excludentes. Pode-se ler todo o romance através dessa brecha, que será sua condição extravagante: o narrador morreu mas não quer convencer-se disso, e luta à cata das provas de sua materialidade. Não será então pelo buraco da fechadura que vai espiar os hóspedes da pensão à noite, mas sim visitando-os em sonho ou em espírito, como todo morto faz aos seus vivos.²⁷

É exatamente por esse processo de *art brut* — “a quem confessadamente *Vaca de Nariz Sutil* admite certa dívida”, segundo a professora Vilma²⁸ — que entrarão no romance as perversões sexuais do protagonista (insistentemente repisadas, diga-se), seu completo desimpedimento em revelar o mais pronunciado aviltamento da condição humana, sua torpeza sem limites. Esses ingredientes, ao que parece, levaram o autor do fragmento apresentado a “ter

²⁷ BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2004, p. 142

²⁸ ARÊAS, Vilma. *A arte bruta de Campos de Carvalho*. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno de Cultura, 17 de junho de 1995.

medo de Campos de Carvalho”. Sua solução para enfrentar o discurso libertino do protagonista pode ser criativa, mas que não consegue, no fundo, escapar de certo moralismo, ou, como disse, de uma inclinação salvacionista em relação ao autor.

A meu ver, o protagonista de *Vaca de Nariz Sutil* está vivinho da silva, mais até do que ele próprio talvez gostasse de estar. Afinal, suja vida não é vida.

Depois de voltar — claro, não voltando — à sua vida civil, esse homúnculo que a guerra arrasou vive numa pensão de quinta categoria, dependente que é do benefício que, como ex-combatente, o Estado lhe concede. “Pago a pensão com a pensão que o Estado me paga pelo meu estado. Não chega a ser bem um poema, mas a vida não é nenhum poema” dirá logo nas primeiras páginas do romance.

Dele o leitor não saberá sequer o nome, sabendo apenas que divide o quarto da pensão com um surdo-mudo chamado Aristides. Notório depravado (ou doente?), passa boa parte de seu tempo a expor, numa liberdade de linguagem que não quer limites, seus impulsos mais lascivos, divulgando, com muito interesse (interesse próprio dos degenerados) e imensa naturalidade tudo o que lhe dá na telha em matéria de sexo. É assim que revela suas mais desmoralizantes inclinações, entregando de bandeja a libido sem controle, parecendo até divertir-se muito com isto.

Está certo que o leitor logo verá que essa diversão é nervosa, um escracho muito tenso, que logo denuncia o ranger de dentes que está em suas raízes, não obstante o texto pretenda ser muitas vezes um deboche cujo objetivo evidente é o de chocar. Nesse sentido, o leitor poderá dar razão a Fausto Cunha, identificando uma sombra incômoda que perpassa um texto que pretende ser nitroglicerina pura. Refiro-me ao lusco-fusco do infantilismo por detrás dos temas proibitivos e da linguagem “somente para maiores”; aspectos que brotam exatamente do fato de que o livro nem sempre consegue disfarçar o intento autoral de molestar. Em alguns momentos *Vaca de*

Nariz Sutil parece perder a direção e algo nos faz pensar que o autor atende mais ao propósito de mortificar a tudo e a todos, indistintamente, que levar à frente os propósitos de combater todos os “regimens autoritários” (a expressão é de Jorge Amado e favorável a Campos de Carvalho²⁹) como somos levados a imaginar inicialmente.

A meu ver, trata-se de um problema de ruídos no estilo; ou, mais propriamente, de certa falta de controle que põe, aqui e ali, travos desnecessários nos propósitos superiores que a obra realmente contém. Nos momentos em que o texto, sobretudo no campo da linguagem, desliza para a vontade descontrolada de constranger por constranger, ele perde em qualidade. Foram certamente esses momentos que fizeram Fausto Cunha falar em uma “cambronopéia intercadente” — maneira um pouco dura de dizer que a linguagem desabrida lançava o livro no abismo. Mas, como já inferi, talvez não seja este um defeito que comprometa cabalmente *Vaca de Nariz Sutil*. Fausto Cunha acertava talvez, mas parcialmente; sobretudo porque avançou pouco em relação a outras ofertas que dissolvem um pouco os excessos e emendam a contento as imperfeições. Uma dessas ofertas, creio, é o poder que o romance tem de desafiar o leitor em suas convicções íntimas, colocando-o na posição de *voyeur*.

Com efeito, a narrativa é uma janela aberta para o *voyeurismo*. Seguindo o protagonista, o leitor também espreita a filha da dona da pensão onde ele mora — “A filha-noiva da dona da pensão masturbava-se com todos os dedos, de dia tocava umas valsas dolentes ao piano, uma tarde me ofereci para tocarmos a quatro mãos” —; observa as intimidades sexuais dos hóspedes, com os quais, a propósito, o personagem divide a privacidade e participa de orgias, não importa se imaginárias ou reais; recobra lembranças do campo de batalha, onde o narrador diz que experimentara festins homossexuais com os integrantes de seu pelotão (“De uma feita surgiu um

²⁹ AMADO, Jorge. *José Olympio e Campos de Carvalho, singulares* (Prefácio). In: CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995, p.13.

poema a um tenente muito louro, era às vésperas de um combate que se tornaria histórico, o que contava era o momento presente, ninguém tinha família nem pênis definido; o general se emocionou e consentiu numa bacanal em grande estilo”). Há também as confissões imprevistas, como aquela em que o personagem escancara sua frustração por ter deixado escapar-lhe um “efebo”, “um rapazinho de seus treze anos” que se entregava a práticas lúbricas impúblicas durante o banho. Como se não bastasse, veremos incontidas inclinações pedófilas que animam o narrador — “As crianças são adoráveis, vejam só esta: que coxas! É um perigo ter uma criança dessas dentro de casa, dentro do quarto” — e que fazem o texto correr o risco de submergir na fronteira que separa a ousadia do mau gosto, conquanto possam também servir para dar autenticidade a um personagem que, afinal, é mesmo um esquizofrênico parafílico.

É claro que não são novidades em literatura aqueles autores cujas obras, ao mesmo tempo em que possuem o atributo do fascínio têm o poder da perturbação. Esses dois extremos, não raramente, combinam-se dialeticamente, embora isto não queira dizer que o poder da fascinação e da perturbação sempre se acomodará por meio de um bom termo. Sobretudo em literaturas como *Vaca de Nariz Sutil* serão infundáveis as polêmicas azeitadas pelo problema crucial que nos melindra o tempo todo: Afinal, até onde deve ir a obra de arte?

Há, sem dúvida, um aspecto que tem ocupado de forma preferencial esse campo de controvérsias, que é o estabelecimento de critérios que possam discernir o que seja arte e o que seja pornografia. Normalmente isso tem sido mediado a partir de uma convenção impalpável, mais nominativa que propriamente definidora. Sempre que algo, no campo da sexualidade, permanece no terreno apenas da arte e nos limites do gosto artístico será chamado de erótico; quando tais limites forem desconsiderados, avançamos para os domínios do pornográfico.

O difícil é saber onde termina um e onde exatamente começa o outro. Ou seja: o erotismo é aquela forma privilegiada que pode avançar sobre os terrenos mais recônditos da sexualidade e

dos desejos ocultos enquanto que a pornografia logo diz a que veio, porque está interessada no abuso, na vulgaridade, naquilo que é mesmo proibitivo. O erotismo, sem dúvida, é o salvo conduto da sexualidade oculta, fazendo com que esta permaneça vibrante sem ser reles.

Propositalmente ou não, a literatura de Campos de Carvalho negociou com essas duas instâncias e acabou por se estabelecer em uma terceira zona de tensão, à qual me referi há pouco, e que é aquela que aponta para os limites do voyeurismo. É exatamente nesse limite que as divisões entre o que seja pornográfico e o que seja erótico terão maior dificuldade de se estabelecer; sobretudo porque é neste terceiro domínio que a literatura encontra as instâncias do leitor. E aí tudo se complica. Ou o leitor se comporta como voyeur, ou se comporta como censor.

Na verdade, a tendência é que ele ocupe as duas posições concomitantemente, recambiando-as de forma sempre imprecisa, porque, para ele, é como ter caído na armadilha de se ter deixado envolver por uma circunstância incômoda que o obriga a observar deleitosamente a cena proibida que o atrai. E quando ela não pode ser, resta-lhe revestir-se de seu aparato moral (moral, intelectual, religioso, cultural) e condenar violentamente a perversão exposta. É uma maneira de se preservar dentro de uma ordem reconhecível e necessária, mas que, naquele momento, sem que ele jamais esperasse, mostrou-se periclitante. Afinal, culpar um personagem, que ele sabe que não existe (posto esteja em um plano ficcional), não é maneira de remediar a irreparável transgressão que, no fundo, é sua. E se ele, leitor, ainda que pela fresta, observou-a com furtivo interesse, as circunstâncias passam logo a estarrecedoras. Somente a transposição do crime irreal para um campo real — onde se pode realmente punir — virá como tábua de salvação. Resta, ao que tudo indica, culpar moralmente o autor ou, na melhor das hipóteses, admirá-lo em segredo, porém sempre, e profilaticamente, negando-o publicamente.

Foi mais ou menos este o aspecto que Freud alcançou ao servir-se da obra de Hoffman para estabelecer a categoria do “estranho” (*unheimlich*) na literatura, conceito que já citei aqui. Ao menos lateralmente, já que o tema principal do estudo ao qual recorro não é este.

Por extensão, o poder desconfortável do *unheimlich* impele o leitor à condição de *voyeur*. O que, a princípio, era (secretamente) deleitável migra para a possibilidade de tirar o chão, exatamente porque provoca a insegurança. Bem ou mal sucedido, criativo ou apenas incômodo, não há dúvida de que o romance de Campos de Carvalho provoca essa instabilidade, expondo o leitor ao desafio da perturbação.³⁰

Quanto a isto, e como já disse, inclusive recorrendo a um exemplo concreto, a crítica que elegeu o autor como objeto de interesse preferiu desobrigar-se de determinados problemas, especialmente aqueles advindos da sexualidade interdita. Relativamente à presença da libido tresloucada no livro — do onanismo à pedofilia, do sadismo ao do homossexualismo e ao pendor escatofílico —, Fausto Cunha foi talvez o único crítico que se pronunciou claramente. Os demais preferiram aquela altivez planejada em relação ao assunto, figurando uma crítica tergiversante que emperra a possibilidade de pôr as cartas na mesa.

O que fez foi defender a idéia de que a posição do autor derrotava o projeto do livro e que ele, no fundo, desperdiçava um bom tema com exageros que não traziam ganho algum. Dez anos depois de seu artigo, foi acusado de “moralismo” por um então jovem crítico do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Luiz Gonzaga Vieira.³¹

Em sua análise, o crítico Cunha principalmente viu no monólogo de *Vaca de Nariz Sutil* um livro dominado pelo palavrório calcinante do narrador-personagem, o que, com efeito,

³⁰ Em um comentário também conhecido a respeito da análise que Freud faz de Hoffman, Ceserani observa que sua leitura representa, a partir do relato de Hoffman, não as “fantasias de um louco”, mas as situações que propõem uma base de verdade para aquelas fantasias e as impressões experimentadas por um personagem ao ver-se submetido ao “jogo cruel de obscuras potências”.

³¹ Em momento oportuno deste estudo me ocuparei do debate entre os dois observadores.

destruía o clima de angústia sobremaneira útil a quem elegia a miséria da guerra como tema principal.

Embora creia que Fausto Cunha acerte em muitas de suas posições, penso também que sua análise impõe uma lógica um pouco reducionista, sobretudo se levarmos em conta algumas operações lingüísticas das quais o autor se valeu. Ao ver no conflito apenas verbal uma forma de “destituir a literariedade do personagem e do livro” (por isso reclamava do escritor a solução de “criar um personagem *literariamente*, vê-lo como projeção psicológica, e não como projeção verbal”), talvez tenha subestimado uma opção planejada e decerto eficaz. Ao dizer que “a autenticidade de um personagem não se estrutura na maneira como o ele fala e sim na maneira como ele vive”, decerto pudesse ponderar que o “conflito apenas verbal” é também uma maneira eficiente de compor a “vida literária” de um personagem.

Joyce, por exemplo, em observação sobre o mesmo problema, enxergou mais longe e disse de “uma súbita manifestação espiritual, seja na vulgaridade do discurso, ou do gesto, ou em um memorável momento da própria mente”.³²

Certamente Fausto Cunha passou ao largo de um recurso realmente importante no campo da linguagem, condenando previamente algo que não alcançou ou, talvez, que não lhe agradava. Digamos que condenou por princípio e que nem sempre a atitude rende bons frutos. Cabe sobretudo notar que o processo verbal a partir do qual Campos de Carvalho organiza e conduz a narrativa de *Vaca de Nariz Sutil* logo dará ao leitor a antevisão do interesse central do livro: o investimento pesado em tudo aquilo que possa aparecer como máxima sublevação, mas através do que o personagem vive remoendo suas entranhas; mais até do que aquilo que faz. A potência da personagem está na fala mais do que no ato. Aqui nos remetemos a uma questão capital, e que,

³² JOYCE, James. *Stephen Hero*, New York, 1955, p. 211. Apud FRENCH, Warren. *J.D. Salinger*, trad. bras. Rubem Rocha Filho, Rio de Janeiro, Lidador, 1966, p. 97.

de certa forma, coloca o autor em posição de vantagem, naturalmente porque revela sua coerência. Se um livro pretende ser combativo, se quer mesmo não deixar pedra sobre pedra, se seu programa é agredir o *establishment*, por que deveria ser polido no campo da linguagem? Quanto a este problema, creio que a professora Vilma Arêas, em artigo de 1995, por ocasião do aparecimento da *Obra Reunida*, tenha mediado com muito tato e interesse a questão, inclusive sem deixar de enfrentar o problema dos “excessos” que vêm da mão de autoria. Ainda que vá me ocupar com mais cuidado do artigo da professora Vilma em momento adequado, adianto algumas que me parecem, tal como o conjunto de onde provêm, justíssimas:

Um dos traços que dá conta desse mundo grotesco e sem harmonia [de Campos de Carvalho] vem de Jacques Callot, com seus supliciados, seus santos, seus enforcados, 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. Quando Campos de Carvalho insiste demais nessa tecla, impelido por seu irresistível talento cômico, o texto cria efeitos em série que podem aborrecer. Me pergunto contudo se não serão absorvidos pela *arte bruta* dos alienados, conforme a chamou Dubuffet, que nela se inspirou e a quem confessadamente *Vaca de Nariz Sutil* admite certa dívida.³³

A Chuva Imóvel (1963)

O terceiro livro (quinto?) de Campos de Carvalho, o contundente *A Chuva Imóvel*, apareceu em 1963, quase três anos após *Vaca de Nariz Sutil*. A Civilização Brasileira foi a editora responsável pela publicação.³⁴

Neste livro Campos de Carvalho parece ter alcançado a maturidade como escritor, porém permanecido fiel às escolhas que vinham desde *Tribo*. Na apresentação da 1ª edição do romance,

³³ ARÊAS, Vilma. *A arte bruta de Campos de Carvalho*. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno de Cultura, 17 de junho de 1995.

³⁴ Seguindo a orientação de produzir uma espécie de sùmula bibliográfica do autor do qual me ocupo, procurarei descrever os aspectos que julgo mais relevantes em *A Chuva Imóvel*. Todavia, antecipo que retornarei adiante ao romance, atendendo ao planejamento de um capítulo reservado a interpretações mais detidas de um conjunto específico de textos de Campos de Carvalho. Dessa forma, a descrição a que agora procedo pretende ser apenas panorâmica, buscando elementos mais imediatos, e que visam mais à localização que o aprofundamento.

Carlos Heitor Cony dizia do “melhor momento da obra de seu autor” e também que se tratava de “um livro que honra toda a literatura brasileira”.³⁵ Passadas quase cinco décadas, essas opiniões decerto continuam atuais. A leitura atenta de *A Chuva Imóvel* revela uma obra realmente bem urdida, com ótimas soluções estruturais, a exemplo da administração do Tempo. A constituição do trecho e a concepção dos personagens igualmente revelam um bom ajuste dos elementos da prosa, destacando uma obra que, em muitos aspectos, equipara-se às melhores em certa linhagem de prosa.

Distanciado do humor delirante de *A lua vem da Ásia* e igualmente apartado daquele temperamento dúbio que faz *Vaca de Nariz Sutil*, em alguns momentos, escorregar da pungência para a esculhambação, no novo romance temos uma peça de fundo exclusivamente tensional, onde estão conflitos que de fato convencem. Soluções técnicas “mais brunidas” e também o polimento mais atento de toda matéria-prima ajudam a valorizar o texto, inclusive corrigindo tropeços existentes nos livros anteriores. Não que o autor tenha, como já disse, prescindido dos característicos de seu estilo já bem marcados nas outras obras — concernente a isto, o novo romance também se vale de recursos como o solilóquio do herói desajustado, guiado pelas mesmas casuísticas que moviam os heróis problemáticos anteriores.

O protagonista de *A Chuva Imóvel* também é aquele pária entre as feras já visto em *A lua vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil* e também em *Tribo*; um somenos entre os eminentes; um miserável entre os nababos. Novamente o livro aposta no herói que é “um contra todos”, figurando o revoltado que defronta. Sob esse ponto de vista, bem poderíamos dizer que Campos de Carvalho parece ter prolongando *ad eternum* o mesmo livro, sobretudo ancorado no “homem que grita”, talvez até nos trazendo à memória uma sugestão associativa com aquela imagem

³⁵ CONY, Carlos Heitor. *A Chuva Imóvel (apresentação)*. In: CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A Chuva Imóvel*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963.

emblemática que Edvard Munch, projetada em sua célebre tela. Em *A Chuva Imóvel*, talvez até mais do que nos outros textos, será sempre esta impressão que nos assaltará, dando contornos a uma narrativa profundamente angustiante e perturbadora.

Ao oferecer cem páginas de romance a esse homem em estado de desespero, o autor aglutinou, e sempre em chave hiperbólica, a infelicidade e a revolta do homem esmagado pelo peso do mundo cruel e pela vida sem saída. Será, pois, pela fresta dessa janela que o personagem lançará o seu protesto contra tudo e contra todos, a começar pela família, súcia de pequeno-burgueses perniciosos, esteados na bizzarria do passado quatrocentão, que, como todos sabem, não vai além da mal disfarçada nostalgia da burguesia decadente.

Todavia, algumas novidades farão o cerzimento desse tema recorrente. Notará logo o leitor que esse grito do personagem contra a ética decomposta da família pequeno-burguesa (ou, mais precisamente, a falta de ética) será um brado expirado a custo; e especialmente desconfortável porque reverbera no próprio personagem, já que este sabe (em sua neurastenia que é lucidez) que ele próprio não se despiu das veleidades que condena. É, no máximo, alguém que delas tentou se livrar muito tardiamente e isto não está escamoteado. Ele também tem culpa no cartório onde protocola seu protesto.

As pretensões do jovem bacharel, não há dúvida, ocuparam-no ao longo da vida muito mais que a probidade; outrora ele também sonhara com os faustos de uma “condição superior”, apostando nas vantagens fáceis da vida bem sucedida:

Meu porte todo de príncipe, o eleito da família, *este sim!*, estudando para isso e para aquilo, a respiração perfeita, o primeiro da classe [...]; o tipo do delicado, será um diplomata na certa, o francês lia-o fluentemente, e o inglês simples questão de tempo. Punham-me a mão do avô sobre o ombro, morto mas sempre vivo, este menino vai longe.³⁶

³⁶ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A Chuva Imóvel*, 2ª ed. bras., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 67. Na verdade, o que a J.O. indica como a “2ª edição”, se considerarmos as impressões no Brasil, é a 3ª. Em 1974 houve a 2ª edição de *A Chuva Imóvel*, na coleção *Literatura Brasileira Contemporânea*, por um consórcio de selos

Assim, seu grito é também uma autocrítica acerba. O próprio acusador desnuda em si o herdeiro crédulo, aquela que herdava apenas uma gabolice, mas nela cria. Trata-se, pois, de uma revolta que não esconde a própria má consciência burguesa de quem talvez tenha se rebelado tarde demais, e que, por isso mesmo, talvez não possa reparar seus erros.

Ao que tudo indica, todos os outros enfrentamentos que requisitam e movem o personagem são acrescentamentos desse processo de autoconhecimento. Ele vocifera contra a Igreja e Deus; contra a justiça divina e a Justiça dos homens; contra o prefeito e trabalho; o padre e o amigo da infância já longínqua; o avô morto. Ma tudo isto não é mais que a expressão de uma consciência tardia que não resolve muita coisa. Entretanto, sempre será possível notar-lhe uma vantagem (de fundo ético); um ganho que faz esse revoltado de *A Chuva Imóvel* — penso no sentido da construção do personagem — melhor talhado do que os heróis problemáticos dos outros livros. Diferente do que ocorre àqueles, ele não se julga um “trezentos e cinqüenta”.³⁷

Sob esse prisma, talvez alcancemos um bom parâmetro para pensar o herói; numa escala que, a propósito, o engrandece como personagem. Embora seja movido por certos arroubos da presunção, estes não serão os fundamentos de sua psicologia. Ele tem, como disse, “consciência”. Seu drama é, antes, o drama do burguês medíocre; fato decisivo para distingui-lo dos personagens anteriores, que se julgam “espigas altas demais no campo de trigo”.³⁸

formado pela Editora José Olympio, a Editora Civilização Brasileira e a Editora Três. Há também a edição francesa *La pluie Immobile*, de 1980, pela Albin Michel Editor, de Paris, com tradução de Alice Raillard. Na verdade, a edição de 2008 da J.O. é a 4ª de *A Chuva Imóvel* em quase cinqüenta anos de vida.

³⁷ A expressão é de Sérgio Milliet, aplicada à inconsistência que o crítico via no protagonista de *A lua vem da Ásia*. Naturalmente, e em chave irônica, o crítico tomou-a de empréstimo ao poema de Mário de Andrade.

³⁸ A expressão é também de Milliet. Notemos o fragmento no qual o crítico expôs seu ponto de vista a respeito do herói de *A lua vem da Ásia*: “Mata-se porque verifica que em lugar de ser como todos os outros, conforme lhe inculcaram no cérebro seus educadores (ver acima a frase de Comte), uma “alminha” como as demais, é um homem rico, um “350” como o poeta³⁸, em meio à gente miserável. Assim, sendo múltiplo e rico, hostil à regra exterior e ansioso por refazer o mundo à imagem de suas emoções e raciocínios, é incapaz de evitar os choques com a massa dos que lhe impõem umas tantas mentiras insuportáveis. É um solitário, um insolúvel, uma espiga alta demais no

Em suma: os outros personagens revoltados de Campos de Carvalho parecem cumprir sempre o papel de pôr o dedo em riste, externando uma condição superior da qual pensam ser portadores, posição que não deixa de ser moralista e/ou pretensiosa. Isto, de fato, não ocorre; pelo menos não de forma tão estratificada. Nesse sentido, a solução da morte voluntária, que será o fio condutor da narrativa, parece melhor talhada. O suicídio como núcleo fundamental calha melhor aqui do que, por exemplo, em *A lua vem da Ásia*, onde alguma inconsistência na constituição do personagem enfraquece a escolha. Embora o leitor sempre tenda a devotar grande simpatia àquele herói — afinal, ele é um pândego divertidíssimo e, na maioria das vezes, muito sedutor —, sua opção pela morte voluntária ressenete-se dos excessos, que, em Campos de Carvalho, são, realmente, um defeito.

Visto de perto, o suicídio do protagonista de *A lua vem da Ásia* chega mesmo a contrariar o leitor um pouco mais exigente. Não pelo ato, em si, mas pelo traço um tanto decepcionante do tipo literário que o conduz. Este, que até o momento em que se decide pelo suicídio encarnava o herói intrépido, acaba um pouco esvaziado (como personagem) pelo vulgarismo infantilizado da pirraça. É como se o rebelde sem trabelhos subitamente se transformasse no adolescente molesto que, uma vez contrariado, bate o pé e age contra si mas para agir contra os outros, somente por capricho. Talvez o leitor um pouco menos condescendente veja nisto a vingança tola, o que supõe uma hesitação da mão de autoria.

Positivamente, podemos dizer que, em *A Chuva Imóvel*, Campos de Carvalho pôs à distância os trejeitos infantis do personagem que se mata. Dessa forma, pôde conduzir com maior autonomia a morte voluntária como tema central do romance, explorando com muita propriedade o personagem que fracassa redondamente e se mata. Penso que haja mesmo um diálogo do autor

campo de trigo e que o vento mais dia menos dia terá de quebrar. Para felicidade de todos.” In: MILLIET, Sérgio. *A lua vem da Ásia*. *Suplemento Literário da Tribuna de Imprensa*, 1-10 de fevereiro de 1957.

com alguns romances brasileiros anteriores (da década de 1930), conquanto escolha o escritor uma solução mais acrimoniosa para o fracassado. Se pensarmos em obras como *Angústia* (sobretudo), *Bangüê*, *O amanuense Belmiro*, *Os Ratos* — isto para restringir o problema a títulos que se conduzem pela biografia do protagonista que fracassa — podemos estabelecer bons termos de reflexão. Trinta anos depois do romance de 30, Campos de Carvalho recuperou com muita personalidade a vida do fracassado e, por intermédio da escolha da morte voluntária como pilar da narrativa, potencializou habilmente o tema.

Digamos que, em seu livro, o leitor provará, gora a gota, a lenta e angustiante administração do suicídio, o que o faz obra superlativamente angustiante. Tanto no que diz respeito ao enredo, quanto no que concerne à estrutura formal do romance (no sentido da organização de gênero, das categorias como Foco Narrativo, Tempo e Espaço, e também no sentido da construção da linguagem) tudo será amarrado à decisão extremada do herói. Campos de Carvalho não foi o único escritor em nossa moderna ficção a abordar o problema do suicídio, porém o fez em perspectiva funda. Tratando-se de um tema ao qual somos culturalmente reticentes, podemos dizer que ele conseguiu bons progressos. Mas nem por isso havemos de esquecer momentos outros, em que o motivo é fixado com maestria, bastando lembrar Graciliano Ramos, em *São Bernardo*, com a morte de Madalena, e, igualmente, o mestre José Amaro, de *Fogo Morto*.

Também em *A Chuva Imóvel* Campos de Carvalho optou pela composição de uma estrutura narrativa fragmentária. A sobreposição intercadente de memórias (que rejeita a ordem cartesiana para a condução dos fatos); o deslocamento das lembranças para um domínio nebuloso do discurso; o acrescentamento desordenado de personagens; os lampejos que parecem provenientes ora de um estado de vigília, ora de um estado de delírio são maneiras de conduzir o texto e, ao mesmo tempo, desafiar o leitor. Par e passo, o herói desajustado que vagueia pelo

mundo; a primeira pessoa tonitruante; o interesse pela sexualidade problemática; a revolta contra as instituições; enfim, o desejo de implodir a ordem existente, afrontando as religiões, as crenças e dogmas, a moral e a família, o Estado e o sentido de vida gregária (novamente, o “estado de espírito utópico”, tal qual o classificou Karl Manheinn?) entrarão como ingredientes que, no autor, distinguem-se pela constância.

Da mesma forma que nos outros livros, o leitor deverá se esforçar para apanhar o andamento do livro, já que o mesmo se dá a partir dos objetos soltos, num “texto que voa como se tivesse molas”, segundo uma observação de Vilma Arêas sobre o estilo do autor. De um ponto fixo onde se encontra no tempo presente, André Medeiros recompõe sua história de vida por meio de memórias que vêm como súbitas fagulhas que explodem no ar e logo desaparecem. Vez por outra esses lampejos se revestem de contornos tão concretos que parecem estar ocorrendo no momento em que são rememorados. Fragmentos da infância, no geral remetendo à vida doméstica, fundem-se com lembranças da puberdade e da adolescência, dando ao leitor as primeiras notícias dessa biografia montada ao acaso. Como nas fotografias antigas (aqui nítidas, ali nevoentas) são redesenhados ambientes como o da casa da infância, a escola, as praças e as ruas da cidade, a igreja, as missas de domingo, tudo perpassado por episódios que se nos afiguram como paisagens da vida, havendo mesmo espaço para momentos líricos, como é o caso da lembrança do primeiro e sublime amor da puerícia

Sempre haverá uma Clara subindo e descendo morros e entoando estranhas cantigas, e eu atrás dela, o coração aos pulos, e na mesma cidade e no mesmo mundo, como se isso fosse possível e era, e até no mesmo dia e na mesma hora, o mesmo rosto pálido e a mesma infância — coisa de estarrecer e me estarreço!

O livro pode ser pensado a partir de núcleos narrativos que se comunicam, com os episódios do passado vazando a vida presente num entrecruzamento que, se não estratifica

logicamente os fatos, ao menos fornece ao leitor um conjunto que funciona bem. Do núcleo da família, por exemplo, destacamos a vida no território doméstico vinda de referências ao avô coronel (que lia, absorto, as “atrocidades cometidas pelos bôeres”); à melancólica figura da mãe, sempre resignada, e cuja presença diluída pela herança patriarcal da família certamente a obriga à submissão e, sucedânea desta, ao alheamento (“Minha mãe não dizia sim nem não, sua forma de ser humana”); ao pai opressor, de quem o protagonista rememora as violências da educação castradora:

Golpes dados a esmo sobre a minha carcaça, com o cinto e depois com a fivela do cinto, uma especialidade de meu pai em fúria que me fez, uma vez ele morto, debruçar-me sobre a fivela na sua barriga para ver se me via lá dentro, com a mesma inocência de antigamente e os mesmos olhos. O único que se condoía com a minha sorte era o irmão ciclista, então ainda sem a bicicleta, o pobre, que Deus o tenha na sua santa paz, o Deus dele, feito especialmente para ele — aquele rosto igual a todos e a nenhum, simplesmente um rosto, o sangue da família afinal saindo-lhe pela boca aos borbotões, não era mesmo possível continuar vivendo com aquele sangue, tipo A, B ou C [...]

Especificamente no núcleo da família, *A Chuva Imóvel* conta com duas presenças bastante fortes e emblemáticas: um irmão carteiro, morto prematuramente, e a irmã gêmea Andréa, que será personagem de extraordinário peso no enredo.

Quanto ao primeiro, este vive isolado em uma insignificância comovente, mas que possui sinal trocado já que é por esse traço que ele se mostra humanamente superior. Desprezado pela presunção desalmada da família — “A vergonha da família, dizia o pai, e recusava-se terminantemente a ler os telegramas, um neto de um coronel da campanha não sei do quê” —, o personagem, que tem um pouco de santo e um pouco de mártir, não é senão aquele a quem, no fundo, os outros não serão dignos de desatar os nós das sandálias. Despido de máculas (“aquelas asas sob o sol e sob a chuva, e os pés humílimos cheios de lama, sempre com a bronquite, mal se

lhe ouvia a voz, cada vez mais longe, um fiapo apenas: *Olha o telegrama!*”), ele será a “espiga realmente alta”, e a morte prematura restará como emblema de sua assunção. Será, sem dúvida, o *alter ego* do protagonista, aquele no qual ele se projeta na esperança de ser o que não é. Sob esse prisma, ainda que em chave muito específica, ocorre o que estava já, por exemplo, naquele Dito, o irmão de Miguilim, na novela de Guimarães Rosa.³⁹

Em relação à personagem da irmã gêmea Andréa, não há dúvida de que protagonizará um dos momentos mais agudos da narrativa, especialmente pela força do incômodo. André Medeiros e a irmã Andréa conduzirão o motivo literário deveras estrondoso de *A Chuva Imóvel*, figurado no incesto. O desenvolvimento da tópica atingirá temperaturas de tal forma elevadas que até mesmo alguns entusiastas da obra do autor, mais do que ocorrera em *A Chuva Imóvel*, julgaram conveniente a adoção de chaves de análise saneadoras. Ao que parece, queriam diluir um pouco o poder corrosivo, mesmo correndo o risco de mal disfarçar o empenho da contemporização moralizante.

Carlos Heitor Cony, por exemplo, conduziu uma operação a meu ver inexplicável ao anotar que o romance era “um protesto contra as bombas nucleares, as partículas de estrôncio, o esfacelamento de placentas gêmeas”.⁴⁰ Pouco compreensível, a posição é menos ainda justificável.

Outro observador, Carlos Felipe Moisés, anotou posição não menos tergiversante ao dizer que o envolvimento dos irmãos em *A Chuva Imóvel* era “um amor que beira o incesto”.⁴¹ Não precisamos avançar muito na leitura do romance para perceber que se trata de uma eufemização

³⁹ GUIMARÃES ROSA, João. *Corpo de Baile*. In: *Obra Completa de Guimarães Rosa*, vol. 1, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, p. 464 a 542.

⁴⁰ CONY, Carlos Heitor. *A Chuva Imóvel*. In: *A Chuva Imóvel*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

⁴¹ Moisés, Carlos Felipe – *Literatura Para Quê?*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1996, p.83.

de seus conteúdos, uma forma de tratamento parcimonioso ou uma maneira hábil de evitar o tema.

Quem pagou o pato foi Andréa, descobri que também ela tinha coxas e um sexo no meio, e sobretudo assim macias, uma delícia de se tocar, nem pareciam gêmeas das minhas, e já com os seios da morte do avô, dois pomos que cabiam exatamente nas minhas mãos, nas suas, revezávamo-nos para saber onde cabiam melhor, eu alegava a minha qualidade de gêmeo, um argumento irrespondível: só que era um segredo de morte. Numa festa do Divino, nossos pais festeiros, propus tomarmos banho juntos no chuveiro do quintal, você me mostra os seios e eu lhe mostro os meus, ela se ria arrepiada, eu tenho mesmo dois seios, dois ovos se você prefere, veja! — as coxas da idiota me deixaram ereto para sempre, outro argumento irrespondível. Não há ninguém em casa, vamos! — fomos.⁴²

Positivamente que o personagem se encontra, no momento em que recompõe suas memórias, imerso em uma “zona de treva” — para usar aqui uma expressão do próprio autor, expressão que, inclusive, dá título à última parte do livro —, e talvez isto ampare alguma tendência disposta a considerar o incesto em um plano fora do concreto. Como nem sempre conseguimos chegar a uma conclusão exata a respeito do lugar psicológico do narrador (que se encontra, não há dúvida, em uma espécie de região imprecisa da consciência, na qual a leitura das coisas não pode ser levada ao pé da letra), é possível que as memórias dadas como “fatos vividos” deslizem para o domínio dos “fatos imaginados”. Assim, os desejos recônditos, mesmo os mais assustadores, podem figurar como “verdades que não foram”, coisas que não estão no plano de uma “memória real”. Não é impossível supor que, pela retentiva do protagonista, passem duas vidas e uma delas seja aquela insondável vida do Inconsciente.

Mesmo assim, não creio que problema possa ser visto apenas como delírio, psicopatia, ou mesmo uma metáfora acessória. Carlos Felipe Moisés, a propósito, optou por dizer algo a

⁴² CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A Chuva Imóvel*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, p. 65.

respeito de uma vocação psicologizante no romance, atribuindo-a à “ortodoxia freudiana, também em moda na época”. Para ele, isto “recomendaria dizer que a ligação representa o prolongamento ou a recuperação simbólica da proteção do ventre materno”.⁴³

Supõe o leitor que, para o analista, o incesto em *A Chuva Imóvel* ou vem por acréscimo de “modismo”, ou que ele também (o crítico) se move pela “ortodoxia freudiana” que, a princípio, parece condenar. De qualquer forma, já que Freud aparece como mediador do problema, talvez seja conveniente lembrar o primeiro capítulo de *Totem e Tabu*, intitulado, não casualmente, “O horror ao incesto”. Para Freud, a possibilidade do incesto, já no seio das sociedades mais primitivas, provocava tremores. Não é improvável que esses tremores também possam atingir a crítica literária.

Para além do universo da família (e das complicações de enredo que este oferta), há em *A Chuva Imóvel* novos núcleos narrativos que mobilizam o leitor. Nestes encontramos, por exemplo, a recomposição da vida do protagonista fora do ambiente doméstico. Nesses núcleos encontramos a recomposição da vida social; ou, se preferirmos, os impactos do mundo sobre o narrador, impactos decisivos para a constituição de sua personalidade de adulto. Há, por exemplo, na vida “fora do território doméstico” as lembranças do colégio; a educação social religiosa; as aulas de piano com madame Só-Só, às quais acompanhava a irmã Andréa. Desse universo brotarão novos personagens que, embora ocupem papel secundário, serão muito marcantes. São personagens que parecem soltos, mas que, logo adiante, acabam ganhando importância superior, demonstrando a evolução técnica que o autor alcançou.

A lembrança das aulas de piano com Madame Só-Só e, sobretudo, a lembrança da filha de Madame Só-Só — que parecia uma boneca a quem “davam corda a cada manhã até à noite “ —

⁴³ Id. Ibid. Ver para o tema: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, trad. bras. Órizon C. Muniz, vol. XIII, p.20.

reportam ao despertar súbito dos desejos sexuais anteriores aos impulsos incestuosos, e a descoberta da sexualidade na puerícia.

A filha não tinha um nome, era como uma boneca com a sua corda, agora imóvel no sofá, as coxas belíssimas, *a clave de fá e a clave de sol*; eu em frente mudo e fazendo de conta, durava uma hora a lição e eu era quem aprendia maravilhas [...] —: a um menino é permitido ver coisas que não se permitem a um adulto [...] coxas como aquelas eu nunca tinha visto, jamais veria, o começo do sexo dando-me um comichão entre as pernas [...]

Assim descobri o sexo ao som de escalas e mais escalas, Beethoven e suas jubas protegendo-me de olhares indiscretos... E fui descobrir o sexo justamente com quem não o tinha, ou não devia ter, uma boneca lindíssima, mas que não dizia sequer *mamãe*

Além da descoberta da sexualidade e da iniciação sexual sugerida, perpassando a presença de Madame Só-Só e da filha, algum vínculo com o tema fundamental do romance. Refiro-me a uma cena de suicídio protagonizada pela professora de piano e que se constitui, para o protagonista, como registro involuntário do primeiro contato com a morte por opção.

[...] amanheceu-se com a tragédia no ar, a filha e a mãe mortas, e o gato, não se sabem quem matou a quem, as torneiras do gás todas abertas, a casa fechada como uma caixa de sapatos, as cortinas e os reposteiros tudo ainda mais branco, a boneca lá dentro sem corda, madame Só-Só definitivamente só, sem trocadilho como frisou muito bem meu pai, um Só para cada lado — meu pai às vezes se dava a esses luxos de filosofia, e acertava.⁴⁴

Ao longo do romance, as memórias que vão da infância à pré-adolescência são pontos de amarração da vida presente do narrador, especialmente porque algumas dão verossimilhança a muitos fatos da vida do adulto. No romance de Campos de Carvalho também funciona aquela lembrança de Wordsworth tomada por Machado de Assis, decerto em chave irônica. Brás Cubas, perquirindo a infância, encontra os liames do adulto. Em *A Chuva Imóvel*, em boa medida, o “menino [também] é o pai do homem”.

⁴⁴ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A Chuva Imóvel*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 64,65.

Se num bom romance os diálogos exteriores interessam como suporte de análise, naturalmente que o mesmo ocorrerá aos diálogos internos. Sob esse aspecto, o livro de Campos de Carvalho entrecruza habilmente vários conflitos internos, fazendo-os partes de um mesmo processo. Embora as peças do mosaico pareçam bolas de borracha que não se aquietam, há entre elas um sentido de aglutinação muito bem planejado. Exemplo disso, como já está dito, vem do fato de que os conflitos em estado de latência na infância voltam em forma de tormentos que vão marcar fundamente a vida do adulto. Ao longo do livro parece funcionar bem a técnica de disseminação e recolhimento emprestada como estratégia de composição para a biografia do protagonista.

Sob esse prisma, outro personagem que se encontra no núcleo do passado, e que, a princípio, ocupa no romance posição secundária, acaba ganhando, senão importância capital, posição relevante na constituição das casuísticas futuras. Trata-se do Castanheira, o colega de escola, antípoda do protagonista e pelintra inominável. Sempre com um canivete na mão, apavorando André Medeiros, lembrança que, por sinal, o adulto, estranhamente, não consegue deixar para trás. Nem mesmo depois da morte do rival distante — que antes de ser assassinado sofria de terrível enfermidade — André Medeiros se desvencilha da incômoda presença, ressuscitada em pesadelos que o molestam duramente.

[...] viva a morte do Castanheira! — Mas eu me enganava, ainda não era a morte, nem a lepra podia com o Castanheira, de novo via-o brandindo a arma em todas as direções, agora era no colégio e tínhamos de novo 12 a 13 anos, os olhos do Castanheira fitos nos meus, fitos em todo mundo, aprender geografia nessas condições só mesmo sendo um louco, e eu aprendia, a capital da Pérsia é, o golfo de Aden fica no, os olhos do monstro furando-me a nuca, queimando-me as orelhas, no fim do mês eu era o primeiro ou o segundo, isso o Castanheira não podia admitir, agarrava-me pela gola, um mau hálito insuportável.

Claro que esse ódio (pânico) tardio já faz o leitor ter sérias desconfianças em relação a André Medeiros. Se o personagem, por ele, não cai no abismo da inverossimilhança pelo menos sofre escoriações advindas desse mal. Novamente aqui a “espiga alta demais”, agredida pelas injustiças do mundo em que somente ele vale alguma coisa. Como personagem, esse André Medeiros excessivamente injustiçado, excessivamente desprotegido, excessivamente sensível sofre, evidentemente, os efeitos dos exageros autorais.⁴⁵ De qualquer forma, admitamos que o leitor tope o jogo e opte por pensar no personagem em si, na sua maneira de conceber as coisas, nas formas de agir e reagir; enfim, em sua psicologia.

O leitor somente poderá julgar que está defronte a um neurótico de primeira têmpera; o que, do ponto de vista do desenvolvimento do romance, será útil. Afinal, é necessário saber que, independente das agruras do mundo, André Medeiros é o homem que se liquefaz em sua própria condição psíquica. A condição de homem atormentado por uma aterradora lembrança, mas vinda do colega de escola (ainda que fosse mau) que já morreu demonstra, perfeitamente, que o problema é com ele, André.

Natural seria que essas lembranças incômodas restassem como aqueles male dos quais os adultos acabam motejando, serenados já pelo maturidade reconciliadora. Mas isto não ocorre. Nem mesmo o assassinato do Castanheira e, antes, sua enfermidade aflitiva comoverão. Ao contrário, irão figurar como vingança pessoal — e, sobretudo, sádica — a ponto mesmo de André Medeiros julgar, depois de conjecturas um tanto desarrazoadas, que fora a força de sua vontade (já que, desde a meninice acalentava planos mirabolantes de tirar a vida ao desafeto) que impusera destino tão cruel ao desafeto. “Foi preciso que o matassem com a lepra e tudo, não fui eu infelizmente mas poderiam prender-me que seria mais do que justo, não apenas fui cúmplice,

⁴⁵ Disse já, anteriormente, que o personagem de *A Chuva Imóvel* sofre menos desse mal os personagens anteriores. Mesmo assim, em alguns momentos, ele acaba prejudicado como tipo por esses ecos imperfeitos dos outros protagonistas.

mas autor intelectual de sua morte, tanto a desejei e a realizei cada noite fechado no meu quarto, acabava sendo era o último, não é com álgebra nem com Revolução Francesa que se resolvem os problemas do mundo.”

Deixadas de lado as possíveis lacunas na constituição tipológica, logo vemos que seus traumas de infância esboçam ângulos importantes da psicologia do homem feito. Avançando na leitura dos episódios que envolvem o Castanheira, veremos duas questões de fundo importantes para a prospecção psicológica do protagonista e mesmo para a sustentação de núcleos narrativos de maior relevância.

A primeira delas diz respeito a um contorno específico do personagem central quando adulto: antes de ser somente o homem malsucedido e um tanto amalucado, André Medeiros figura a condição do intelectual fracassado; emblema que, a propósito, estará muito presente na tradição do romance brasileiro, sobretudo na prosa de ficção da década de 1930. Relativamente a isto, penso que seria incompleta qualquer análise que desconsiderasse a figura emblemática do intelectual fracassado em *A Chuva Imóvel*.

Relativamente à condição do homem de idéias que fracassou, tanto quanto em outros romances que se valeram do tema, alguns nós encontramos em maior evidência no romance de Campos de Carvalho e são, por assim dizer, interconseqüentes. O primeiro diz respeito a um “lugar-específico” dessa “vida falhada” do intelectual fracassado e tem a ver com a sua “sensibilidade pessoal”. A sensibilidade do intelectual é o prenúncio de sua derrota frente ao mundo utilitarista, especialmente porque ele sabe que será sempre defrontado pela dureza de uma ordem para a qual os dotes do espírito nada valem. A conseqüência mais imediata é que esse “homem sensível” será visto sob o rótulo desdenhoso do cismarento que se ocupa de inutilidades e, por isso mesmo, é um sujeito incompetente para a vida. No máximo seu valor é o de um bibelô para o qual se lançam os olhares de admiração fútil e muito circunstancial.

As negativas que transformam as (supostas) vantagens do homem de pensamento em desvantagens para a vida prática serão imperativas. Uma vez confrontado com o mundo, tudo será desvantagem para ele e até mesmo o fato de ser dotado de percepção conspira contra: afinal, o “homem que pensa” sofre duplamente o mundo; exatamente porque pensa. Mas, quando é capaz de desvelar a fraude do mundo, saberá que a astúcia dos que conduzem a ordem medíocre é inquebrantável. A ele restará, pois, a certeza de que nada pode. Suas armas, o saber livresco e os dotes literários, nada valem contra o mundo bruto. Mais cedo ou mais tarde irá capitular frente a essa verdade tirânica. Intuitivamente, a compreensão dessas calamidades por André Medeiros, viera já pela convivência com o Castanheira na infância. “No fundo o primeiro da classe acabava sendo era o último, não é com álgebra nem com Revolução Francesa que se resolvem os problemas do mundo” dirá ele a certa altura.

Como intelectual fracassado, André Medeiros será calcinado por todas essas verdades insolúveis. Muito do que serviu como tema para outros autores — como poderemos perceber exemplarmente em obras como *Angústia*, de Graciliano Ramos — Campos de Carvalho certamente buscou reelaborar. Ao alcançarmos a biografia de André Medeiros veremos que ele encarna aquele Luís da Silva de Graciliano, inclusive pela condição de funcionário de repartição pública, o que somente fará aprofundar seu sentimento de liquefação. André Medeiros também está sepultado vivo na sensorialidade do bureau, que é o ossuário onde transita na companhia de semivivos como ele.

Nunca senti necessidade de dizer *sine qua non* a ninguém, e muito menos *sine die*: e não faço outra coisa o dia inteiro, os dedos amestrados, Mozart espiando por entre as teclas sem compreender, *Prezado senhor; Respeitosas saudações*, o relógio rindo-se com todos os dentes, até o tempo tem aqui sua marca registrada [...] Diomira ainda com as vestes arregaçadas, Aristeu

fazendo a ponta do lápis, o senhor diretor com o dedo no nariz. E dizer que chamam isto empregar o tempo, só se for o tempo do relógio [...].⁴⁶

Quanto à questão da posição do Castanheira como um alter ego de André Medeiros, existem (malgrado a inclinação à crítica psicologizante à qual recorro) motivos suficientes para conjecturas. Ao repugnar doentamente a figura do desafeto da infância, André não faz mais que cobiçar-lhe alguns pertencimentos. O que, no fundo, deseja secretamente na infância é a liberdade de transgressor que tem o Castanheira; liberdade em tudo oposta à prisão de seu bom-mocismo aspirante à erudição e subserviente à ordem imperativa da religião, da família e da reputação. Quando o assunto é o Castanheira, o leitor logo tomará ciência desse conflito subjacente. Em boa medida, ele é o anjo decaído que André talvez gostasse de ser, e que, de fato, será, tão logo fuja de seus temores, sobretudo o temor de Deus. Relativamente a isto, há, de sua parte, confissões até um pouco patéticas.

“O Castanheira ao menos não tinha medo do inferno, nisso pelo menos eu lhe admirava a coragem, peidando na hora exata, na missa, *Kyrie eleison, Christe eleison*, ou um estrondoso arrote, e mais outro, o ar debochado na boca sem dentes: *Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve!* — O irmão vindo buscá-lo com os olhos cheios de ódio, muitos com a voz fanhosa por causa do mau cheiro, *Kyrie, eleison! Christe, eleison!*, os dedos em pinça no nariz: — lá se ia o desatinado pisando com todos os pés, TOC, TOC, TOC, o tropel dos demônios atrás dele: — UM CARÁTER! [...] Não fosse o Canivete e o ódio eu estaria com o Castanheira lá fora, respirando o ar puro deste abril, pulando pelos canteiros como um potro selvagem, enchendo os pulmões de alma e sobretudo de muito azul para esquecer tudo o que aprendi de física e história e gramática durante toda a semana, durante todas as semanas.”

Tanto será sintomática a força dos “demônios libertadores” do Castanheira — os demônios que André confessadamente quer seguir para se livrar cárcere das convenções que o

⁴⁶ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A Chuva Imóvel*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 34.

obrigam — que uma das façanhas insólitas do personagem adulto conduzirá novamente ao tema, mas dessa vez como escolha demoníaca. Refiro-me a um episódio distintivo no núcleo narrativo no qual se encontram as aventuras da vida adulta e no qual o personagem relata um encontro com o diabo.

Faz sete anos, poderia fazer sete séculos ou sete minutos: eu deitado, no pré-albor de um domingo igual a tantos, o umbigo voltado para o teto, aquele corpo morto ao lado, o mesmo de sempre. Acordo e vejo-O nitidamente à minha frente, junto à parede, de pé, fitando-me: reconheci-O como se reconhece alguém diante de um espelho, sem um segundo de hesitação: nenhum medo, nenhuma surpresa. Era, e é, todo negro, um verdadeiro príncipe etíope, só os olhos em brasa para identificá-LO, sem pálpebras, e sem sequer supercílios: e FITANDO-ME, agora com um quase sorriso. Durou talvez um minuto a visão, nem isso: mas ainda hoje me ofusca, me enlouquece.

Fica mais ou menos claro ao leitor que a recusa de Deus e o consentimento do diabo são soluções pelas quais o problemático personagem de *A Chuva Imóvel* media um conflito que já o mobilizava incipientemente na infância, conflito que, em larga medida, remete já a processos psicológicos mais complexos. Ainda que antípoda de André, o Castanheira, no fundo, está mais como *alter ego* do personagem. A opção pela morte voluntária, que é a lógica que conduz o romance, está, em farta medida, sustentado por essa troca, que, na verdade, já se insinuava na infância. Se retornar ao episódio no qual se denuncia a alteridade do narrador com o Castanheira (o desejo do menino André de “ser como o Castanheira e seguir os seus demônios”) o leitor confirmará a vocação de renúncia ao pietismo e, em perspectiva, a saída pela via do demonismo.

Cosendo as duas pontas do imbróglio (as desconfianças de infância em relação às obrigações da fé e o encontro do adulto com o diabo) à decisão da morte voluntária, tendemos a considerar a demonolatria como um princípio de verossimilhança na construção do personagem. Afinal, a morte voluntária é, em todos os aspectos da doutrina, a confirmação do rompimento

com a fé e a total rendição ao diabo. Santo Agostinho, por exemplo, fala a respeito da inclemência de Deus contra Judas, que é fundamentada não na culpa da traição, mas na morte voluntária como saída do apóstolo decaído. Dante fortalece igualmente a gravidade do suicídio e o afastamento do suicida de Deus (conseqüentemente sua aproximação com o diabo), mostrando o irreparável destino dos suicidas na floresta das Harpias. A propósito, eles para ali são mandados pelo demônio Minós, depois de transformados em árvores e definitivamente impedidos de voltar ao próprio corpo, conquanto o tivessem desprezado.⁴⁷ Ao protagonizar a própria morte todo suicida vira as costas a Deus (que, por sinal, também não o aceita mais em sua misericórdia) e se entrega ao demônio. Este é um processo bem visível em *A Chuva Imóvel* e talvez o encontro do personagem com o diabo queira reforçá-lo ou mesmo metaforizá-lo.

Contudo, essa clareza não foi suficiente para evitar um deslize no arranjo geral da matéria demonista em *A Chuva Imóvel*. Novamente os excessos da mão de autoria parecem ter causado algum ruído na harmonia do texto.

A presença implícita do demônio talvez já tivesse feito, a contento, seu papel, sendo decerto desnecessário explicitá-la na forma de um encontro concreto. Nesse sentido, o demônio da explicitação, que nunca deixa o autor (Campos de Carvalho tem uma incoercível vontade de falar às claras, muitas vezes em prejuízo do estilo), venceu de novo. Curiosa e interessante, mas isoladamente, a cena do encontro com o diabo parece sobrar. No geral, quebra a unidade formal e o leitor menos crédulo suspeita que a cena fica em órbita cega, já que ela, em si, nada decide. Mesmo do ponto de vista do discurso ateu ela pouco acrescenta, principalmente porque a blasfêmia e as declarações de recusa a Deus (fartamente disseminadas) se encarregam plenamente de lhe dar suporte.

⁴⁷ Ver: Santo Agostinho: *A Cidade de Deus*, Parte I, Cap. XVII; Dante Alighieri: *A Divina Comédia*, Cantos V e XIII.

De qualquer forma, não será difícil encontrar a origem do problema. As razões que esclarecem a lacuna vêm, por assim dizer, de fora do livro. Procedem mais da obsessão do autor e não de uma necessidade que o romance reclamou. Sabe-se lá por que motivo Campos de Carvalho viveu décadas obcecado pela idéia do encontro com o diabo, inclusive justificando-o como real. Podemos mesmo dizer que tinha “manias com diabos” e que, julgando o tema literariamente produtivo, o enxertou em *A Chuva Imóvel*. Cabe, a propósito, lembrar que, cinco anos antes da publicação do romance, o escritor deu notícias da peripécia, narrando com detalhes o encontro, pelo menos três vezes.⁴⁸ Sob esse ponto de vista, Campos de Carvalho parece ter desejado ser o primeiro e o mais freqüente colaborador de um processo de mitificação em torno de si.

Deixando, por ora, um pouco de lado os demônios imaginários, verdadeiros ou apenas artificiosos, desejo me ocupar de “outro demônio” que, a meu ver, supõe melhor interesse, até pelo fato de ser fundamental na obra de Campos de Carvalho: falo do demônio do riso — este, a propósito, muitíssimo bem conduzido pelo escritor.

O Púcaro Búlgaro (1964)

O último romance escrito por Campos de Carvalho — o mais que cômico *O Púcaro Búlgaro* — foi publicado em 1964. Editado também pela Civilização Brasileira, veio como o segundo título de uma coleção intitulada “O homem que ri”. A edição príncipe teve capa de

⁴⁸ Entre 1958 e 1961 o sucesso apareceu em três versões: nas edições de maio de 1958 e setembro de 1959 no *Jornal de Letras* e, em 1961, em entrevista que a jornalista e cronista Eneida publicou em livro com o apreciável título *Romancistas também personagens*. Mesmo muito depois de ter passado das entrevistas para a obra de ficção do autor, o assunto foi reaquescido mais de uma vez em crônicas do *Pasquim*, e com o mesmo entusiasmo excêntrico de outrora, azeitado, certamente, pela vontade recorrente de uma imagem pública controversa.

Eugênio Hirsch, ilustrações do não menos notável Poty e apresentação (as orelhas) de Guilherme de Figueiredo.

Relativamente a esta, as observações elogiosas ao talento de Campos de Carvalho serviriam depois para nutrir vários espíritos criativos, sobretudo porque retiradas, com o passar do tempo, do contexto original e fraturadas em sua condição de metáfora. E isto sem muita vantagem para o escritor. Neste romance, por intermédio de uma despreziosa e naturalíssima manipulação do lúdico — e também por meio de muitos e notáveis achados da boa invenção literária — o autor parece ter chegado à sua melhor fórmula humorística, especialmente porque submeteu a fatura geral do texto a um processo dialético de muito interesse.

Se, em *O Púcaro Búlgaro*, pelo menos num primeiro momento, chegamos a supor que o autor deseja somente divertir o leitor (e também se divertir) — com efeito, o livro é plenamente bem sucedido nesse campo —, logo adiante concluímos por outras intenções mais planejadas. Se o divertimento é uma das pontas, no outro extremo há elementos que vazam essa intenção superficial, ofertando diálogos bastante refinados com a melhor tradição do riso. Formas há muito consagradas mesclam-se com inopinadas invenções, conciliando o novo e as várias matrizes reconhecíveis. Sob a capa do entretenimento sem nenhuma pretensão, Campos de Carvalho oferta em *O Púcaro Búlgaro* as questões mais sérias do humor. Isto, por si, é uma vitória do escritor contra um fantasma que ronda a sua literatura e que, às vezes, fornece a impressão de que ele se ressentia da falta de fôlego para o gênero que praticava. Digamos que neste romance ele tenha cruzado a linha sem as costumeiras dificuldades.

Toda intriga do livro gira em torno do minucioso planejamento de uma magnífica expedição à Bulgária, engendrada por um biruta inofensivo que consentiu a si mesmo a condição de mentor e condutor da empreitada.

Ocorre que, rigorosamente, nada acontece para que a viagem se realize. Tudo gira em torno dela, mas a mesma nunca sai do lugar da imaginação. Na verdade, o livro é a reunião de inúmeras ocorrências fortuitas, uma sucessão de pequenos equívocos que jamais altera o rumo das coisas. Trata-se, pois, do colossal planejamento de algo que jamais ocorrerá. É isto que, pela exploração do paradoxo e/ou do disparate, sustenta o cômico.

Quase toda a intriga de *O Púcaro Búlgaro* está restrita aos limites de um apartamentozinho da Gávea, no Rio de Janeiro. É, pois, a partir desse lugar geográfico — talvez um correlato do “hotel” de *A lua vem da Ásia* — temos estabelecida uma lógica: Mirar o mundo, mas sem sair da Gávea.

Não precisamos de muita filosofia para consentir que isto, no fundo, é um pequeno chiste que contém uma verdade geral. Especialmente porque, no fundo, todos somos um pouco assim, posto acalentemos, em algum momento, a conquista do mundo, conquanto nunca consigamos saltar dois metros além da soleira de nossas Gáveas particulares. Álvaro de Campos nos lembra perfeitamente isto na sua *Tabacaria*“: Escravos cardíacos das estrelas, / Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama / Mas acordamos e ele é opaco, / Levantamo-nos e ele é alheio.”

Comandado pelo protagonista Hilário, um grupo constituído de excêntricos de primeira têmpera junta-se para planejar os detalhes da expedição à Bulgária — como praticamente não saem do apartamento, a história da viagem não é mais que “a história do planejamento da viagem”. Quando o leitor alcançar a segunda e última parte do romance (uma minúscula parte composta de duas páginas e meia), o título “A Partida” o fará supor que, finalmente, o nó irá se desfazer. Mas logo saberá que não. O título do movimento final não passa de mofa vinda da ambigüidade semântica: “A Partida” nada mais é do que os integrantes da expedição pugnando valentemente em torno de uma mesa de pôquer.

EU — Professor, como se explica que, sendo búlgaro, o sr. fale o português tão bem?

O RELÓGIO — Tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac...

RADAMÉS — Tinha um vizinho nosso que era natural do Ceará. E não só era natural do Ceará como frequentava muito lá em casa

[...]

PERNACCHIO — 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 mato sem cachorro. Bato mesa [...] ⁴⁹

A expedição à Bulgária não ia mesmo a lugar algum e o leitor sabia disso de antemão. Porém, apostando no gosto do paradoxo, acompanhou, passo a passo, os mínimos detalhes da aventura, ou, melhor, “acompanha os mínimos passos da aventura de preparar uma aventura”.

O núcleo narrativo de *O Púcaro Búlgaro* vem, como *A lua vem da Ásia*, também em forma de um diário do imponderável e o enredo é um ajuntamento de pequenos incidentes cômicos. Praticamente todo o livro é consumido nessa matéria e que o que está fora dela figura como termos apenas acessórios. O romance concentra-se, de fato, no que o autor nomeou: “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”. ⁵⁰ Nos extremos desse núcleo teremos gags funcionando como suportes, como é o caso do brevíssimo “A Partida” e dos quatro movimentos relâmpago que antecedem o núcleo central. São eles: “Explicação Necessária”; “Os Prolegômenos”; “Explicação Desnecessária”; e uma dedicatória “IN MEMORIAM”.

A primeira diversão proposta pelo autor aparece já no título da obra; na exploração lúdica das palavras. Naturalmente que o sentido primeiro desse ludismo está na sonoridade provocante e não no significado, funcionando à mercê das aliterações e coliterações, como nos conhecidos

⁴⁹ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *O Púcaro Búlgaro*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 108-110.

⁵⁰ P. 20.

jogos infantis (“O rato que roeu a roupa do rei de Roma”; “O ninho de mafagafos que tinha seis mafagafinhos”, etc). Se não é exatamente um trava-línguas, o título sobrevive pelo que comunica em sua não-significação, não havendo nele pretensão alguma de significado oculto.

De qualquer forma, desse exercício lúdico-sonoro nasce o mote que conduz a intriga. Fica-nos a impressão de que, ao autor, ocorreu primeiro o título e, posteriormente, ele tratou de vesti-lo com uma história. Nos “Prolegômenos”, como manda a tradição, é que o leitor tomará pé do enredo, cuja origem está em uma visita ao Museu Histórico e Geográfico da Filadélfia, onde, imprevisivelmente, “no verão de 1958”, Hilário, o protagonista, deu com a fantástica descoberta de um púcaro búlgaro; descoberta que determinou novos rumos para sua vida, sobretudo após ter recebido, do próprio diretor do Museu, a confirmação da qual suspeitava:

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 Lovtschajik.

Obcecado pela idéia de uma expedição à Bulgária, irá se lançar aos preparativos da Expedição, começando, naturalmente, pela seleção de companheiros para a equipe. É nesse clima de humor *nons sens* que conhecemos os personagens que se associarão ao herói — “Acabo de pôr o anúncio no jornal. EXPEDIÇÃO À BULGÁRIA. PROCURAM-SE VOLUNTÁRIOS.” — e que conciliam inusitada galeria de tipos hilariantes e não menos despropositados.

[...] o que me pareceu mais simpático foi um professor de bulgarologia — o que me poderá ser muito útil. Chama-se, ou chamava-se até há pouco, Radamés Stepanovicinsky, natural de Quixeramobim, no Ceará, e me pareceu dono de uma cultura realmente fabulosa [...]

Antes dele tinha vindo um tal de Pernacchio, que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa e, como era natural, acabou ficando neurótico com a idéia de que aquilo lhe pudesse desabar sobre a cabeça [...]

Lá pelo meio-dia tocou à porta o tal Ivo que viu a uva — ou talvez fosse o seu nome e eu não tenha escutado bem — o qual me pareceu muito mais velho do que eu imaginava, o que leva a crer que já tenha visto toda espécie de uva que há no mundo e só lhe reste agora conhecer as famosas uvas búlgaras [...]

Os outros dois foram um Expedito não sei do quê, que pelo nome foi imediatamente incorporado à expedição, e um marinheiro fenício que se recusou a declinar sua verdadeira identidade [...]

A divertida e reduzida trupe comporá o inusitado grupo de aventureiros. Por acréscimo, virão outros personagens que orbitam em torno deles. Há o vizinho da frente (“o fóssil de binóculo”) e sua tataraneta que, apesar dos quinze anos é muito sensual (ecos cômicos de Valquíra, de *Vaca de Nariz Sutil*); o psiquiatra que acidentalmente induz Hilário a decidir-se pela expedição; a esposa abandonada no Museu da Filadélfia; um algebrista “desiludido completamente da sua álgebra”, mas que quer montar uma “fábrica de acentos circunflexos na Bulgária”. Trata-se, como se vê, de uma espécie de “nau dos insensatos” que, na falta do navio, fazem do apartamento de Hilário, onde se reúnem para planejar a viagem, a sua capitânia.

Os registros que remetem a temas como os da confraria dos insanos e dos viajantes desatinados trazem à memória várias matrizes da tradição. Por exemplo, Bosch e seu universo que resulta da aglutinação de personagens grotescos. Como no próprio *Navio dos Loucos*, no apartamento da Gávea estão as cenas que remetem à lubricidade e ao desatamento; aos cacos do mundo concreto e do mundo supra-real; à bufonaria e aos pecados como a gula e a rapina; tudo composto a partir da lenda longínqua, mas em chave cômica, da viagem à terra prometida. Em alguma medida, os viajantes da Gávea, reproduzem quadros onde o grotesco impera.

Chegou o professor Radamés, com mala e tudo.

— Vi que o sr. morava sozinho e resolvi vir morar sozinho com o senhor.

— Só que há a Rosa, que também mora sozinha. Assim seremos três a morar sozinhos.

A idéia lhe pareceu excelente, sobretudo depois que viu Rosa saindo do banheiro envolta numa toalha felpuda. [...]

Isso para não dizer de certos movimentos dúbios que me pareceu descobrir nele sempre que a Rosa se aproxima para servir a sopa ou trocar os talheres, e que me assustam quase tanto quanto a mim mesmo. O homem é fogo.

Como no quadro de Bosch, os insensatos fazem do barco (no caso, o apartamento) o espaço onde tudo se mistura, tudo se oculta mas também se demonstra, tendo como pano de fundo a tentativa de chegar a algum lugar que ninguém sabe exatamente onde é. Os homens caminham pelo oceano da existência com a sua estultícia, seus pecados, suas dissimulações e suas esperanças tosa, vagando, sem nada alcançar, ainda que esperançosos da chegada a um porto que almejam, embora não saibam muito bem onde é ou se de fato existe.

Naturalmente que esse motivo não está somente em Bosch e nem foi propriamente ele o fundador da tradição da nau dos desarrazoados. Ao lado de Bosch temos o célebre livro de Sebastião Brant, datado ainda do século XV. Foucault, por exemplo, viu no livro de Brant, e no próprio emblema que o conduzia (explicitado já no título da composição: *A Nau dos Insensatos*), uma tradição vastamente difundida:

A *Narrenschiff* é, evidentemente, uma composição literária, emprestada sem dúvida do velho ciclo dos argonautas, recentemente ressuscitado entre os grandes temas míticos e ao lado de *Blauwe Schute* de Jacob Van Oestvoren em 1413, de Borgonha. A moda é a composição dessas naus, cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades. É assim que Symphorien Champier compõe sucessivamente uma *Nau dos Príncipes e das Batalhas da Nobreza* em 1502, depois uma *Nau das Damas Virtuosas* em 1503. Existe também uma *Nau da Saúde*, ao lado de *Blauwe Schute* de Jacob Van Oestvoren em 1413, da *Narrenschiff* de Brant (1497) e da obra de Josse Bade: *Stultiferae erae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498). O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica.

A Nau dos Insensatos, de Brant, é, em essência, mais um tratado moralizante em forma de alegoria social do que uma obra de ficção no rigor do termo. Sua estrutura, no geral, revela parentesco mais imediato com a tradição humanista do *ridendo castigat more* — presente em clássicos como o de Erasmo, por exemplo — e, igualmente, com a *Emblemática*, de Andrea Alciat.

Numa das estampas que abrem a *Narrenschiff* encontramos as inscrições: “A nau dos insensatos — Rumo à Insensatolândia — Sejamos todos alegres — Doutor Grifo”.⁵¹ Toda porção central do referido emblema é ocupada pela proa de um navio onde se aglomera uma pequena multidão de tolos, que, vestidos a caráter — o gorro e o bordão são os atributos que distingue cada um dos estúpidos — deixam-se conduzir em alegre mas melancólica algazarra.

As fisionomias, entre a estultícia e o desmesurado contentamento dos disparatados, compõem um quadro grotesco reforçado não somente pelos textos que acompanham a estampa, mas também por acessórios emblemáticos como o grande estandarte içado ao centro da embarcação. Dele as pontas esvoaçantes se estendem à retaguarda do navio, como bandeira tendente ao infinito. A figura central impressa na bandeira é o rosto de um tolo como os demais que se encontram na embarcação.

Alguns insensatos carregam cetros que trazem na extremidade cabeças de tolos; um idiota parece evitar que um dos tripulantes se lance na água (está com meio corpo fora do navio); outro traz às mãos, com muito zelo, o que parece ser um ramalhete. A mesma estampa será replicada num dos últimos capítulos da obra, um dos poucos relacionados diretamente à busca de um porto ou destino. Trata-se do capítulo intitulado “A Nau da Cocanha”:

⁵¹ BRANT, Sebastian. *A Nau dos Insensatos*, trad. bras. Karin Volobuef, São Paulo, Editora OCTAVO, 2010, p. 20. Cf. nota do editor, “Doutor Grifo é o personagem fictício, que reaparece nas estampas 76 e 108; se faz alusão a alguma figura histórica, não é certo”.

Não penses que nós insensatos estamos sozinhos: temos irmãos grandes e pequenos. Em todas as terras nosso número é infinito e percorremos todas as regiões e lugares, da Imbecilîtônia à Cocanha, e rumamos do monte dos embriagados à Insensatolândia. Seguimos em busca de todos os portos e costas arcando com grandes prejuízos, e no entanto não conseguimos encontrar uma praia onde possamos desembarcar. Nossa jornada não tem fim, pois ninguém sabe onde devemos ir; não podemos descansar nem de dia, nem de noite, e mesmo assim nenhum de nós dá atenção à sabedoria.

Provavelmente foram indícios como esses que levaram Michel Foucault a associar o livro de Brant a aspectos imediatos da vida europeia do início da Renascença, momento em que o livro apareceu. Para Foucault, “de todas essas naves romanescas ou satíricas a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra”.

Partindo desse princípio, Foucault procurou associar o motivo alegórico da *Narrenschiff* à presença dos loucos na sociedade europeia e ao estigma da loucura que afligia toda a cultura social de então, como ocorre nos muitos séculos anteriores e posteriores. Em uma das passagens mais emblemáticas de seu clássico estudo, ele invoca a existência de um costume comum, tanto na Idade Média quanto na aurora da Renascença, particularmente em território alemão, que diz respeito ao banimento, pela municipalidade, dos loucos dos limites das cidades.

Dentre os expedientes que visavam o afastamento desses indesejados, a contratação de mercadores e marinheiros que se encarregassem da missão era bastante comum. Para Foucault, nasce aí uma das características mais marcantes da sociedade europeia em relação aos loucos, que é a atribuição aos mesmos de uma existência errante.⁵² Contudo, o costume enraizou profundamente no imaginário europeu o emblema do navio errante repleto de loucos que vaga

⁵² Naturalmente que esse tipo de conduta resultava em várias outras implicações. Costumeiramente tanto os mercadores quanto os marinheiros encarregados de afastar os loucos para portos distantes, tão logo se viam incomodados da missão, livravam-se deles o mais rapidamente possível, apenas recambiando-os a portos e lugares mais à mão, normalmente aqueles onde era grande a afluência de pessoas atraídas pelo comércio.

pelos mares à espera de um desembarque num porto que não se sabe bem onde é. “Um objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária da Renascença; e nela logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos.”

Par e passo, está fixado no imaginário o próprio sentido de peregrinação dessas naves. Sem destino, elas deslizam sem encontrar hospitalidade, embora sempre mobilizando a atenção dos que, atônitos, assistem ao deprimente espetáculo humano. Longe de ser um artifício que veio solucionar o problema dos indesejados da sociedade, o costume da nau dos insensatos acabou como simbologia muito mais complexa da vida social na Europa. Ainda que a tendência seja a de tratar o problema como uma simples medida saneadora, a hipótese, por si, não dá conta da questão.

Para Foucault, é provável que essas naus de loucos que assombravam a imaginação da Renascença tenham sido em essência símbolos de verdadeiras naus peregrinas; “navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão” como ele mesmo diz. Um dos fatores que certamente produziram essa lógica peregrina — e, do ponto de vista concreto, criaram lugares de peregrinação dos loucos —, além da idéia do afastamento, é a própria expectativa de que certos locais pudessem operar o milagre da lucidez, retirando os alienados de suas trevas.⁵³

Dessa forma, não há dúvida de que todo o complexo processo de circulação dos loucos não resulta apenas de uma utilidade social motivada pela segurança dos cidadãos. Existem aspectos muito particulares que emprestam à viagem dos insanos uma considerável carga de prestígio; porém, o que parece importar mais do que isto é o aspecto simbólico que a partida de

⁵³ Foucault cogita a possibilidade da aldeia de Gheel ter se desenvolvido a partir do momento em que passou a ser vista como lugar de peregrinação dos loucos (depois tornado lugar de confinamento). “Terra santa onde a loucura espera pela libertação”; naturalmente, um lugar ritualístico.

um navio assim possa ter em si. Para Foucault, a partida de loucos pela água contém aspectos muito mais emblemáticos do que um simples banimento possa sugerir.

[...] confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval — situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência.

Embora Foucault tenha associado a *Narrenschiff* de Brant a um problema concreto da organização social das cidades europeias na Renascença, e, claro, ao problema real da presença tanto incômoda como emblemática do louco (e da loucura) na sociedade, é preciso que notemos que o livro está associado a outra tradição literária humanista, que é que é o da *Moralia* como objeto da filosofia. Os labéus da avareza, a falta de escrúpulos, o abandono da fé, a falsa intelectualidade, os pecados da gula, da violência, da mentira serviram a Brant como objetos para a correção moral. Tanto que cada uma das instâncias virá enfeitada por uma gravura escarnekedora dos maus costumes cuja função é demonizar didaticamente os vícios. A esse respeito, anota o autor: “aqueles que não tiverem apreço pela escrita e os que não souberem ler

irão reconhecer sua própria essência no desenho [as xilogravuras que acompanham o texto] e poderão ver como são, a quem se igualam e o que lhes falta”.⁵⁴

Não obstante a proximidade com os concretos da cultura social frente à loucura apontados por Foucault — a figura do louco na sociedade europeia da Renascença e o caráter emblemático das naus dos alienados —, a *Narrenschiff* está mais próxima dos tratados de filosofia moralizante e das alegorias da condução moral, muito comuns na cultura humanista. A própria literatura do início do século XVI se valeria desses ecos, como é o caso, por exemplo, do teatro de Gil Vicente, em Portugal, para eleger aqui como lembrança uma manifestação da tradição ibérica. Como em Brant, no teatro vicentino a barca é também alegoria da correção moral e mimetização da vida cotidiana.

Cabe lembrar que os próprios movimentos de abertura e encerramento da *Narrenschiff* apontam com propriedade a intenção. Já nas primeiras palavras do “Prólogo” o autor faz constar de seus propósitos que o livro sirva “de salutar ensinamento, de estímulo à conquista de sabedoria, juízo e bons costumes, assim como à emenda e punição da insensatez, cegueira, desacerto e inépcia dos homens e mulheres de todas as condições”. Ao encerrar o volume, uma nota — que parece ser do editor, mas que pode vir também do autor — apenas faz corroborar as intenções iniciais, expondo o sentimento de quem crê cumprida a missão: “Aqui termina a *Nau dos Insensatos*. Que seja de utilidade e sirva de salutar ensinamento”.⁵⁵

⁵⁴ BRANT, Sebastian. *A Nau dos Insensatos*, trad. bras. Karin Volobuef, São Paulo, Editora OCTAVO, 2010, p. 22. Provavelmente a maioria dos emblemas da *Nau dos Insensatos* foi composta por Albrecht Dürer.

⁵⁵ P. 341. A nota Final completa assim foi escrita: Aqui termina a *Nau dos Insensatos*. Que seja de utilidade e sirva de salutar ensinamento, de estímulo à conquista de sabedoria, juízo e bons costumes, assim como à emenda e punição da insensatez, cegueira, desacerto e inépcia dos homens e mulheres de todas as condições. Composta com particular dedicação, esforço e trabalho por Sebastian Brant, doutor em Direito Civil e Direito Canônico. Impresso na Baisléia durante o Carnaval, que os tolos chamam de consagração da igreja, no ano do Senhor de mil quatrocentos e noventa e quatro. – 1494. *Nada é sem razão*. Jo. B. von Olpe [Johann Bergmann von Olpe, editor da primeira edição].

Ao se valer de uma tópica da tradição na qual ancorou *O Púcaro Búlgaro*, o que faz, a princípio, Campos de Carvalho é manter um diálogo despretenso com os legados da alta cultura, recolhendo aqui e ali sugestões para sua matéria literária. Talvez não seja o caso de dizer que tenha almejado a reconstituição *ipsis litteris* de matrizes clássicas, em nome de um universalismo que o colocasse ao lado, por exemplo, de Guimarães Rosa. Ainda que criativos e muito interessantes, seus objetivos parecem mais modestos. Mesmo assim, ao leitor interessado em vê-lo mais de perto, poderá ficar a impressão de que os analistas da obra poderiam ter avançado mais na direção desse recurso.

Ao arquitetar sua particular nau dos insensatos no último romance que escreveu, Campos de Carvalho costurou uma economia narrativa sob muitos aspectos eficiente. Foi através desse diálogo, dissimulado por um espírito um pouco pândego, que ele deu forma ao drama pífilo do sujeito diminuto, aquele cidadão sem rosto, perdido na multidão. “Um sujeito como outro qualquer”, mergulhado em seu anonimato e na vidinha de sensaborias, que é a de quase todos os viventes. Trata-se do homem que nenhuma grandeza possui, mas que, como todos, talvez tenha o desejo de, pelo menos por um instante, poder dizer de sua mediocridade. Creio que esse tipo literário que já figurara tanto na prosa de ficção do primeiro modernismo — como é o caso, talvez, do Serafim Ponte Grande, do romance homônimo de Oswald de Andrade —, quanto em outros registros locais mais afastados (um Leonardo Pataca talvez), esteja de certa forma reelaborado em *O Púcaro Búlgaro*. Sob esse aspecto, Hilário, cujo nome escancara já a condição dúbia da graça na penúria, é meio-irmão daqueles personagens que sempre serão prisioneiros de sua insignificância, retratos terminados da existência sem sobressaltos, mas também sem qualquer razão de ser. Lido em chave que acrescenta ao cômico um traço de melancolia, ele é mais ou menos como aquele sujeito que olha de sua janela “a Tabacaria de defronte”, consciente

de que seja um nada — “nunca será nada; ainda que traga em si todos os sonhos do mundo”, como anota F. Pessoa no referido poema.

Parecendo aglutinar um pouco do maluco de *A lua vem da Ásia*, do neurótico de *Vaca de Nariz Sutil* e do barnabé suicida de *A Chuva Imóvel*, Hilário é o homem sem rosto lançado na vida de vacuidades (dono de um fracasso que ninguém vê), mas que, na falta de onde se amparar, inventa sua própria utopia, ainda que esta não vá além de uma mesa de pôquer, em companhia de mundeiros como ele. Sob esse ponto de vista, é provável que a sucessão de ocorrências fortuitas que compõem *O Púcaro Búlgaro* ganhe, aos olhos do leitor, uma nova dimensão; uma dimensão humanista da qual talvez ainda não suspeitasse, dado a incoercível vocação ao riso que o livro apresenta. Talvez aí ocorra uma troca de sinais, recurso que é muito comum em Campos de Carvalho. O que era apenas fatura do humor delirante acaba por expor uma nova possibilidade, conduzindo a ilogicidade que faz rir a um plano de lúcida consciência sobre a pobreza humana. Vista desse ângulo, a casuística absurda da dúvida em relação à existência da Bulgária — ou a certeza de que a Bulgária, assim como a Argentina e o Ceará, não existem — poderá ganhar novas dimensões.

Não farei aqui coro a uma interpretação mais ou menos corrente que procura ver na *gag* da inexistência da Bulgária uma espécie de metáfora crítica, que aponta para o fato de que o autor tencionasse satirizar a idéia do “paraíso comunista” que a Bulgária pudesse representar no imaginário da esquerda brasileira nos anos 60. Embora haja, da parte do autor, uma pimenta crítica em relação à esquerda (traço, naturalmente, caro ao anarquista), não creio que isto se aplique ao programa de *O Púcaro Búlgaro*. A “Bulgária inexistente”, penso, entra no romance mais como parte do humor *non sens*, principalmente como constitutivo da graça retirada de uma aliteração, como aqui já fiz notar. Se desejássemos uma significação estendida para o motejo, talvez fosse mais factível supor um parentesco com a análise de Foucault a respeito da

Narrenschiff; ou seja, o problema da impossibilidade de um porto seguro onde a nau dos loucos pudesse atracar. A meu ver, a inexistência da Bulgária remete mais à inexistência de uma possibilidade para os já sem possibilidades.

Hilário e seus amigos não são, ao que parece, representantes de algo particular; representam, antes, uma condição geral. A condição dos homens que não existem para a sociedade onde se abrigam e que, por isso mesmo, são os “prisioneiros da Passagem”, dos quais nos fala Foucault.

Considerada essa perspectiva, alguns núcleos soltos do enredo de *O Púcaro Búlgaro* parecem alcançar um sentido mais fundo. Da aposta no paradoxo da inexistência do lugar onde se deseja chegar surgem outros concretos como, por exemplo, a verdade melancólica de que as conquistas que a existência nos requisita são apenas quimeras. Diria até que isto, a todo momento, é comprovado pelas súbitas “descobertas” do protagonista no curso de sua vida diminuta. Da psicanálise à eletrônica, da Bulgária ao Ceará, tudo não passa de insinuação quimérica. Sob esse ponto de vista, Hilário é aquele sujeitinho impertinente que coloca à prova a razão esclarecida e sai com uma pequena vitória sobre o sentido das coisas, exatamente porque faz ver que as coisas não têm sentido algum. Não que esteja, por princípio, maltratando o mundo. O personagem apenas se dá, anarquicamente, ao direito de dizer que as verdades podem não ser assim tão verdadeiras. A consulta com o psiquiatra que o atende, além de muito divertida, parece conduzir com muita propriedade esse pressuposto.

Fui ao psicanalista e ele me fez deitar num divã, sem o paletó, a gravata e os sapatos.

— Está se sentindo confortável?

— Muito. E o senhor?

— Desaperte o cinto.

— Quer dizer que já subimos?

— Limite-se a responder. Feche os olhos, procure concentrar-se.

Fazia um calor dos diabos, e de repente me veio uma vontade louca de urinar.

— Já pensou alguma vez em matar o seu pai?

— Muitas. Mas, se o sr. me permite, eu gostaria de ir urinar.

— E sua mãe, já pensou em possuí-la alguma vez?

— Isso nunca; sempre tive namorada firme. Mas eu gostaria de ir urinar.

— Tem irmãos ou irmãs?

— Que eu saiba, não. Assim de momento é meio difícil...

— Gatos e cachorros?

— Se o sr. não me deixar ir urinar, não respondo, nem respondo pelas conseqüências.

E depois que eu voltei do banheiro:

— Quantos dedos o sr. tem nas mãos? Não, não pode abrir os olhos.

— Dez, até chegar aqui pelo menos.

— Responda depressa: se ponho vinte e duas melancias nas suas mãos e depois tiro cinco e acrescento três, com quantos dedos o senhor fica?

— Vinte, contando os dos pés, naturalmente.

— Em que ano estamos?

— Mil novecentos e sessenta e três.

— Século?

— Vinte.

— Antes de Cristo ou depois de Cristo?

— Que Cristo?

Visto como tipo humorístico, o herói de Campos de Carvalho convence, e, mais ainda, porque dá um passo à frente quando encarna o homem liquefeito num mundo cheio de perguntas, armadilhas e dúvidas. Um mundo onde tudo pode ser reduzido à mais trivial das necessidades já que as grandes dúvidas existenciais pouco resolve. Em boa medida Hilário é um protótipo de nossos dias ruins; e, sob essa visada, consegue nos abrir uma janela útil para o vazio do mundo no qual nos encontramos. Afinal, urinar, ir à Bulgária ou ao psiquiatra, crer ou descrer constituem, talvez, tentativas do mesmo quilate, ou, a rigor, de nenhum quilate.

Sob no humor de *O Púcaro Búlgaro* divisamos traços de uma inclinação niilista — um tardio espírito decadentista tomado de empréstimo ao século XIX? —, da qual o autor é, ao que tudo indica, sectário. Atrás de toda pirotecnia cômica que move o personagem, desde seu voluntarismo de intrépido viajante ao desprezo *blasé* pelo mundo ordenado que o cerca, encontramos, talvez, marcas daquele espírito característico da decadência descrito por Denis Rougemont:

Sem dúvida alguma, de todos os séculos de nossa civilização é este o que faz as pessoas sentirem-se mais impotentes, não somente diante do destino, mas diante do Estado, das ‘leis’ da economia, dos ‘imperativos’ da tecnologia e da ‘fatalidade’ da guerra, ou seja, na era nuclear, diante da ameaça de uma catástrofe total da humanidade. E este é o século em que o homem conquistou os meios mais extraordinários de sua liberdade! As leis, as estruturas e as pretensões fatais, somos nós os homens que as carregamos. Nós somos os únicos responsáveis, portanto os únicos autorizados a carregá-las... Possuímos um medo terrível de sermos livres, porque ser livre significa ter responsabilidades.⁵⁶

Podemos dizer que Hilário não é mais do que o sujeito atônito frente ao mundo sem sentido, e que isto, por si, poderia justificá-lo como um aglutinador de bufões, que, como ele, são párias da sociedade, compartilhando a certeza de que a ordem que os submete não é mais que promessa vazia, e que o melhor mesmo é embarcar para uma Bulgária inexistente, sobretudo porque, no fundo, tudo que existe também não possui lá muito sentido. Pelo menos é isto que somos levados a pensar quando acompanhamos Hilário e o professor Radamés em um passeio vespertino pelas ruas de Copacabana, ambos surpreendidos pelas conquistas marca barbante da modernidade líqüida.

Eu e o professor Radamés saímos a passear por Copacabana, à tarde.

— Professor, como se explica que até mendigo hoje tenha transistor?

[...]

⁵⁶ Entrevista ao *Le Monde*, 20 de agosto de 1982. Apud

Tirante as mulheres, que não sacrificam a elegância a nada, nove entre cada dez transeuntes levavam o seu rádio transistor colado ao ouvido, alguns mais discretos trazendo-os a tiracolo, ligado no volume máximo. Cada criança também trazia o seu, as menores de chocolate ou de matéria plástica, as outras um dos modelos recém-lançados com estardalhaço pela FNT (Fábrica Nacional de Transistores) [...] Um frade dominicano discutia na esquina com um general do exército sobre as vantagens dos respectivos transistores, enquanto junto deles um mendigo esperava o momento azado para pedir um auxílio para consertar o seu próprio transistor. Esse mendigo foi quem me fez perguntar e tornar a perguntar ao professor Radamés:

— Professor, como se explica que até mendigo hoje tenha rádio transistor?

— Não é o mendigo que já tem transistor, e sim o transistor que já tem o seu mendigo — respondeu Radamés, como sempre meio nebuloso.

Se o “capitalismo tardio” (aqui no sentido que economistas deram à expressão⁵⁷) transformou a bucólica Copacabana na Meca dos transistores, atenuando pelas tintas douradas da modernidade, as profundas e resistentes diferenças do passado colonial (agora escamoteadas); se ele aproxima, na mesma nau de insensatos, frades dominicanos e generais, mendigos e abastados, significa que o Brasil, definitivamente, passa também a não existir. Destarte, uma expedição à inexistente Bulgária torna à vaca-fria, deixa o dito pelo não dito, tudo plasma no mesmo delírio, e o mais indicado é mesmo uma roda de pôquer. Com a vantagem de que a nau dos bulgarólogos à mesa de baralho não escamoteia nada.

Visto isso, decerto ainda haja espaço para dizer que a nau dos insensatos engendrada por Campos de Carvalho em *O Púcaro Búlgaro* decerto mimetiza (talvez involuntariamente) um aspecto relevante da vida brasileira de meados da década de 1950 e início do decênio posterior;

⁵⁷ “Dispúnhamos, também, de todas as maravilhas eletrodomésticas: o ferro-elétrico, que substituiu o ferro a carvão; o fogão a gás de botijão [...]; o rádio de válvula deu lugar ao rádio transistorizado, AM e FM, ao rádio de pilha que andava de um lado para o outro junto com o ouvinte”. CARDOSO de MELLO, J.M. & NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 4, São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 563-64.

tanto quanto recomponha, em chave muito particular, o estado de espírito anarco-utopista que já fora privilegiado tanto em *Tribo* quanto em *A lua vem da Ásia*.

Boa parte da força alegórica que conduz esse último romance parece distinguir uma posição de autoria bastante clara em relação à *utopia desenvolvimentista* acalentada desde o Estado nacionalista de Vargas, e que teve seu ponto alto no governo de Juscelino Kubitscheck, sobretudo emblemática na construção de Brasília e no compromisso dos “50 anos em 5”. Diria que *O Púcaro Búlgaro* figura muitas vezes como antítese do otimismo; uma espécie de síndrome da credulidade. Uma vez posto em confronto com os ânimos que impulsionaram a *utopia desenvolvimentista* do Brasil na passagem das décadas de 1950/60, o programa do romance é uma espécie de contra-utopia galhofeira, que, em seu espírito contestador, inverte todos os sinais do ufanismo, trocando cada ímpeto de otimismo pelo seu próximo negativo. Se a *utopia desenvolvimentista* funciona pela aglutinação, Hilário e seus amigos funcionam pela diáspora; se ela se erige sobre o desafio de tudo que possa parecer colossal (a cidade magnífica plantada no cerrado), a economia dos bulgarólogos disparatados é feita das mínimas coisas — um apartamento na Gávea, um púcaro búlgaro, uma expedição que aceita um sujeito somente porque se chama Expedito. Trata-se de uma economia que nasce como um blefe, termina no lugar do blefe (a mesa do carteadado), mas que, com justiça, não causaa muitos a males. Como fizera já em *Tribo*, Campos de Carvalho permanece, como bom anarquista, na contramão da ordem.

Joel Silveira, escritor e jornalista, aliado de primeira hora de JK, mas que nem por isso perdia o senso crítico, e Florestan Fernandes, que procurou a formulação teórica para tratar do problema, dentre outros, encarregaram-se de pensar a utopia desenvolvimentista brasileira. Passo brevemente por ambos, para, por conta e risco, colocar a contra-utopia de Campos de Carvalho não exatamente a par, mas, pelo menos, caminhando lateralmente.

Três meses depois da posse de JK a revista *Manchete* entrou decidida na campanha pela Nova Capital. Aquela reivindicação há muito acalentada pelo Marquês de Pombal, pelos Bandeirantes, pela Constituição de 1891 e mesmo por um anônimo “Toniquinho de Jataí” alargava o leque de alianças favoráveis ao plano miraculoso de ocupação do Brasil Central.⁵⁸ Em uma edição de maio de 1956, assim se pronunciava a revista de Adolpho Bloch:

Não vamos com esta reportagem discutir razões econômicas ou políticas, mas apenas revelar o que está feito para a transferência do Distrito Federal ao planalto central, como determina o texto constitucional.

A fase de estudos, a cargo da Comissão de Planejamento da Construção e Mudança, está praticamente terminada, faltando apenas a demarcação prática, com marcos plantados na terra, da área do novo Distrito, mais a sua desapropriação, e a preparação do projeto definitivo de urbanização, para que possa ser iniciada a construção da cidade. Transporte, comunicação, energia, abastecimento, esgoto e água, além de outras medidas secundárias, já foram planejadas em detalhes. A questão da mudança da Capital está, pois, com a fase teórica quase superada.⁵⁹

O que importava era a exposição de magníficas paisagens do Brasil Central e testemunhos seguros de que o governo combateria incansavelmente pela sua grande meta de transformação do país, objetivo que começava pela construção da Nova Capital. *Manchete* estava tão decidida a conduzir o estandarte que quatro edições depois veio outra de mais peso. Dessa vez o título era mais sugestivo ainda: “Deus também quer a mudança da Capital”. O responsável pela reportagem

⁵⁸ Em um comício em Goiás, JK quis conversar com as pessoas e sentir-lhes as expectativas. Vendo-se à vontade, um funcionário público local interpelou o orador. Assim Cláudio Bojunga remonta o episódio: “Jataí entrou para a história. O aparteante era o coletor estadual Antonio Carvalho Soares, o Toniquinho, e sua pergunta foi a seguinte: ‘Já que o senhor se declara disposto a cumprir integralmente a Constituição, queria saber se vai pôr em prática aquele dispositivo da Carta que determina a transferência da capital da República para o planalto goiano’. Juscelino apertou os olhos. O plano de metas não mencionava o assunto. Mas naquele momento condensaram-se todas as idéias que germinavam na sua cabeça. O goiano lançava o desafio de uma utopia prevista na Constituição. O retângulo imaginário, desenhado nos mapas escolares, subitamente ganhava vida e Juscelino respondeu a Toniquinho: ‘Acabo de prometer que cumprirei a Constituição na íntegra e não vejo razão para ignorar esse dispositivo. Durante meu quinquênio, farei a mudança da sede do governo e construirei a nova capital.’” P. 288

⁵⁹ Revista *Manchete* – Edição nº 213, de 19 de maio de 1956, p. 64.

foi Joel Silveira, que voara para o Brasil Central com a missão de fazer “um levantamento completo da região escolhida para a Nova Capital”.

Mas se não bastassem todos esses defensores, os “mudancistas” ainda têm do seu lado o próprio Nosso Senhor Jesus Cristo. Tal revelação foi feita por Dom Bosco no volume XIII (págs. 385-934) de suas “Memoire Biografiche”. Conta o Santo que no dia 30 de agosto de 1839, Deus lhe apareceu, numa visão, e lhe contou que “entre os paralelos de 15° e 20° havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago. Então uma voz disse repetidamente: — “Quando escavarem as minas escondidas no meio desses montes, aparecerá aqui a Terra Prometida de onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível.

Se nas impressões primeiras houvera sido ora lírico — prefigurando a vocação, talvez, do utopista comovido —, ora espirituoso; relativamente aos subsolos do processo que testemunhava prevaleceu o sagaz desconfiado. Sobretudo porque sentia ali algo patente e que não se podia negligenciar: havia, sim, a força da utopia; porém, e em flagrante oposição, estavam os negócios de ocasião: o que se via era o apetite voraz dos negociantes insaciáveis. A motriz do empreendedorismo que se propagava pelo Brasil Central não negava a gênese da verdade bruta do capital expandido: não era improvável que, mais que uma chance para o Brasil do futuro, fosse um prato cheio para as burras dos espertalhões e o regozijo dos centros financeiros do sudeste. O utopista Joel, comovido em primeira ocasião, cedeu lugar ao ironista perspicaz:

Na varanda do “Palace”, o moderno hotel de Goiânia, o homem de S. Paulo desfaz o pequeno embrulho de papel de jornal, espalha diante do camponês de esporas e camisa aberta no peito as pilhas de cédulas, novas em folha. O funcionário do cartório abre um livro enorme, lê pausado qualquer coisa, passa-o à assinatura das duas partes. O homem de S. Paulo assina ligeiro, o camponês desenha sem pressa o seu nome — o negócio está feito.

Para Florestan Fernandes, ao lado, senão à frente, dos projetos de transformação de fato do Brasil corria uma outra utopia, “a nova utopia da burguesia brasileira”. A caminhada

desbravadora do Brasil Central, e o próprio *Programa de Metas* do presidente JK, como consequência ou como característico próprio, abria caminho ao “processo de maturação da burguesia local”, inspirando-lhe ocasião propícia para que exibisse sua nova face. Face que não era, ainda conforme Florestan Fernandes, outra senão “um amplo esforço de revisão e redefinição de ideologias e utopias assimiladas da experiência democrático-burguesa”. Ou, trocando em miúdos: a nova burguesia brasileira, abandonara enfim as velhas *utopias republicanas* que conduziram seu projeto anterior ao surto desenvolvimentista dos anos 50, especialmente o *nacionalismo* e a esperança do *desenvolvimento autônomo*. Elegera, pois, outras e novas *utopias*. A saber, a vontade da dependência externa e a lealdade exclusiva ao capital global (que, categoricamente, anula a lealdade à Nação). Eram essas as novas causas, tão rasteira e prosaicamente sintetizadas em bandeiras como “a unidade do hemisfério”, a “interdependência das nações”, a “defesa da civilização cristã e ocidental”.

Joel Silveira foi um utopista desconfiado; Florestan desvelou as verdades um pouco mais profundas. Campo de Carvalho pode, por alguns instantes de seu romance, ter lido, ainda que humoristicamente, em chave semelhante o problema.

Bibliografia posta à margem

***Banda Forra* (1941)**

Banda Forra foi o primeiro livro de Campos de Carvalho. Veio numa edição custeada pelo autor em 1941, quando o autor tinha 25 anos. O volume é uma espécie de *imitatio* um pouco galhofeira dos tratados antigos e sua chave, no geral, é o *ludere serio* ou, se quisermos, o *ridendo dicere severum* ao qual se referiu Nietzsche, um dos autores prediletos de Campos de Carvalho. Dentre os diálogos à distância que compõem esse desprezioso exercício, Erasmo e a crítica da razão serão um dos prediletos. Em pelo menos um dentre os nove movimentos que compõe o

livro — refiro-me a “Da felicidade psicopática” — a crítica da razão será o objetivo principal. Em se tratando de Campos de Carvalho parece-me algo realmente relevante. Naturalmente pelo fato de que seja esta a questão que mais mobilizaria sua obra futura; ou, mais do que isto, a questão que se transformaria em força e calvário do escritor. Refiro-me, naturalmente, ao tema da loucura e a permanente crítica da razão que talvez sejam a motriz do autor. O particular “elogio da loucura” de Campos de Carvalho aparecerá pela primeira vez em *Banda Forra*, só que ali conduzido pelo diálogo mais direto com a alta tradição, como bem explicita a presença de Sêneca — *Nullum magnum ingenium sine quadam mixtura dementiae* é o que vem como mote de “Da felicidade psicopática” — traduzindo já as intenções afirmadas.

A prática dos pastichos um pouco cômicos dos grandes tratadistas da tradição era um hábito muito comum entre os estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e Campos de Carvalho não fugia à regra dos discípulos. Tratava-se não somente de uma diversão um tanto à estudante, mas também de uma forma de se insinuar na literatura, e talvez sem muitos riscos. Com imitações um pouco travessas dos clássicos, ao mesmo tempo em que se evitava o perigo de uma recepção desfavorável que poderia atingir uma obra que pretendesse “ser séria”, dava-se curso à sempre conveniente atividade intelectual desobrigada de muitos rigores. Ademais, caso fosse bem sucedida a distração, aumentava-se o prestígio do executor. Logo, não era incomum que jovens com alguma pretensão literária, ou mesmo aqueles que desejavam a literatura para “uso próprio”, se avizinhassem dessa retórica específica. Com ela, ao mesmo tempo em que se podia gozar a aventura do descompromisso, anulava-se (ou, pelo menos, abrandava-se) o risco de uma exposição mal sucedida. Em *Banda Forra*, a própria chave deduzida do título se encarrega de ajustar o livro nessa categoria. Campos de Carvalho talvez nem precisasse explicar o sentido da metáfora da qual lançou mão para título do volume. De qualquer forma, foi o que fez em um breve prefácio:

BANDA FORRA dizia-se, ao tempo de nossos avós, daquele escravo que, tendo juntado pequeno pecúlio, ou *espórtula*, 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 comprido, 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.

Foi na expressão “do tempo dos avós” que Campos de Carvalho encontrou metaforizados outros interesses que o alcançavam no momento, preocupações talvez mais literárias, com destaque para uma espécie de conduta arquetípica (ou um lugar-comum retórico) muito presente entre os jovens juristas do Largo de São Francisco: o dilema entre as exigências do trabalho de burocrata e o desejo da vida dedicada à produção intelectual consoladora (leia-se: produção literária). Como vemos, a retórica dos estudantes se amplia e alcança a retórica do burocrata insatisfeito. O que está em jogo é a recusa da esterilidade que massacra o homem preso às obrigações diárias; a ironia da vida contra o bacharel que almejou, nos verdes anos, a música sublime do mundo das idéias, mas que acabou preso na vida tediosa dos carimbos, dos protocolos, da caligrafia mecânica, do paletó na cadeira e da mediocridade do barnabé:

Aburguesado por injunção de circunstâncias terrenas e preso por mil amarras ao tronco da necessidade e da condição de pai de filhos, o autor vê nestes escritos os vagares de um ou outro fim de semana, algumas madrugadas roubadas ao sono justo do patriarca, o esforço de que enfim ainda se lhe sentia capaz o cérebro, depois de fielmente ter cumprido o seu fado de animal escravizado. Constituem estas impressões, em última análise, aquele “espojeiro” que o negro de BANDA FORRA lograva, ao cabo de anos, formar em torno de sua choça e que era, na realidade, o único fruto benquisto do seu muito esforço.

Aos vinte e cinco anos, bacharel em Direito, pensando em literatura, recentemente casado e já na Procuradoria Geral do Estado, o autor bem poderia, com *Banda Forra*, fazer supor que o problema da prisão do burocrata realmente o agoniasse. Porém, e ao que indica o clima geral do escrito, o interesse de geração aglutinado na temática do intelectual fracassado está apenas incipientemente em *Banda Forra*. Se um ou outro tema de *Banda Forra* se associa à experiência pessoal, a proximidade se dá mais no plano adjetival que propriamente essencial. Mais do que registro autobiográfico, o livro resta como exercício de noviciado, e mesmo como importante experiência *avant la lettre*. De forma muito divertida e despreziosa Campos de Carvalho lançou mão dos *topoi* que, futuramente, seriam o suporte das obras nas quais se afirmaria como autor. Dentre todos, sem dúvida, estará em destaque o tema da “crítica da razão”, problema que, na obra de Campos de Carvalho, a todos precede.

Como já fiz anotar, a inclinação a uma “crítica da razão” em *Banda Forra* parece provir de uma matriz plenamente reconhecível, que é a tradição erasmiana. É o interesse de reler obras como o *Elogio da Loucura*, principalmente recambiando-o à vida presente, que se pronuncia de forma razoavelmente evidente nesse primeiro livro do autor. Porém, com a boa vantagem de que o diálogo não aparece sob a indumentária do pernosticismo intelectual. É apenas o diálogo informal (e um pouco travesso) que ali está e o mesmo ocorre com outras fontes altas às quais o autor recorre — Sêneca, Aristóteles, Voltaire, Ovídio.

Dessa forma, *Banda Forra* indica ao analista interessado no autor uma metodologia que, embora não componha nenhuma novidade, pode ser bastante vantajosa: a busca de um “catálogo de leituras” impresso sob as letras de cada um dos movimentos do livro. O diálogo com uma bibliografia previamente constituída, ora aparecendo como fonte de inspiração, ora vindo como tributo do autor aos escritores de sua predileção (uma confissão de gosto é um traço muito

evidente na obra de Campos de Carvalho).⁶⁰ A prospecção *biobibliográfica* é, certamente, um suporte eficaz não somente para a leitura de *Banda Forra* como para outros livros do autor. Cabe apenas notar que o termo *biobibliografia* não está no sentido específico — o de “biografia de uma pessoa, acompanhada da relação de suas obras” —, mas como uma espécie de *testimonium lectus*. Ou seja: o repertório autoral constituído a partir de uma seleção de autores preferenciais e a constituição, a partir daí, de uma forma de compreensão do mundo.

Outro aspecto associável à experiência *biobibliográfica* em *Banda Forra* diz respeito às fontes com as quais o jovem escritor pretende contender no seu pequeno “*Tratado*”. Esse aspecto, em particular, permite nos aproximar das preocupações intelectuais do jovem escritor e, sobretudo, de sua condição de leitor metódica e interessado. Outrossim, também encontraremos ali pistas a respeito do leitor diletante. Nas leituras avulsas do jovem Campos de Carvalho encontramos de tudo. Nesse sentido, não são de se esquecer as divertidas histórias contadas pela Sra. Lygia Rosa de Carvalho, viúva do escritor, a respeito dos hábitos um pouco curioso do marido. Dentre algumas “manias”, beneficiadas em grande parte pelo tempo ocioso na Procuradoria do Estado, estava passar por uma livraria a caminho do trabalho e apanhar um exemplar qualquer, sem se importar muito com critérios de escolha. Lia-o ao longo do expediente e tão logo terminada a leitura dele se livrava. Pelo que conta a Sra. Lygia, Campos de Carvalho deve ter colocado na lixeira do edifício da Procuradoria senão uma Alexandria, pelo menos uma pequena biblioteca de bairro. A sorte é que os títulos, em sua maioria, não eram dos que merecessem lágrimas pelo mau destino.

⁶⁰ Um excerto de *Tribo*, a propósito muito citado, já se constitui exemplo recorrente: “Meus irmãos são Nietzsche, Stendhal, Lautrèamont, Cesar Borgia e Gilles de Rais. (O Marquês de Sade era meu tio por afinidade, mas minha nobreza não provém d’ele 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.”

O costume, que vinha já dos primeiros anos na Procuradoria, serviu, ao lado do debate mais alto, como provisão humorística para vários momentos de *Banda Forra*. Tanto quanto aparecem no “Tratado” autores dignos de um debate mais elevado⁶¹ estão também aqueles que foram apanhados no varejo, como é o caso do médico americano Louis Edward Bisch, autor de um “Be Glad You’re Neurotic”.

Ainda recentemente, baseado com certeza naquela crença de genialidade de que falou o filósofo, um cientista norte-americano. Dr. Louis E. Bisch, publicou alentado estudo para provar que a sabedoria, se algum dia já existiu neste mundo, anda na cabeça daqueles que justamente são havidos, pela sociedade, como indivíduos sem cabeça. O estudo em questão, que se intitula “Be Glad You’re Neurotic” (...)Está visto que não aceitamos tão facilmente essa interpretação enfermiza do gênio agora apresentada pelo Dr. Bisch (...)não vemos como possa constituir motivo de alegria (Be Glad) o fato de um indivíduo neuropata ou psicopata ser encarado pelos demais como pessoa de talento excepcional e quase divino, ou vir a sê-lo realmente. Ao que nos parece, tal fatalidade a pesar sobre os enfermos da alma só poderia representar para ele desgraça tremenda, toda sorte de amarguras e infelicidades existentes na terra.⁶²

Como se vê, em seu “livro de estréia”, o autor desejava somente fazer literatura diletante, num estilo com certeza desprezioso. Evidentemente, não estava em sua pauta o mergulho profundo nos problemas da criação literária, nem tampouco as angústias do criador que busca o estilo ideal, a obra-prima ou o nirvana da criação sublime. Alguns, provavelmente, ao lerem *Banda Forra*, haveriam de dizer ao autor “poderia ter continuado assim” e que *Banda Forra*, sendo um livro espontâneo e atraente, certamente não devesse ser rejeitado por ele. Não é improvável que o escritor lhes respondesse como Stravinski o fez a Ernest Ansermet que, contra

⁶¹ Os já citados clássicos Erasmo, Sêneca, Aristóteles; os modernos e contemporâneos Nietzsche, Freud e Bertrand Russel; pensadores locais como Paulo Prado e Oliveira Viana; notáveis da literatura como Anatole France; autores como Swift e d’Annunzio; gente de ciência e de aventura como Piccard; médicos como o psiquiatra austríaco Wilhelm Stekel.

⁶² CARVALHO, Walter Campos de – *Banda Forra*, São Paulo, Gráfica Cruzeiro do Sul, 1941, p.70

a vontade do compositor, queria cortar-lhe uma parte de uma obra: “Nisso, meu caro, você não manda”.

Como já disse, Campos de Carvalho rejeitou decisivamente *Banda Forra*. Contrariando, todavia, contrariando as convicções do escritor penso que, ao analista, a leitura atenta de seu livro de estréia é necessária e reveladora. Ali encontramos um jovem escritor desobrigado de propósitos e preocupações futuras, as mesmas que, em boa medida, empurraram o autor e seus livros para um beco sem saída. O descompromisso da narrativa, sobretudo em relação à linguagem, o livre tratamento dos mais variados temas — descompromisso, como já disse, à estudante, que não exigia do autor nenhuma posição de criador que se pretende exuberante ou mesmo de escritor angustiado pela busca de um dizer definitivo — fazem de *Banda Forra* um livro de qualidades muito espontâneas. O estado de espírito que nele alcançamos é o da inteligência despreocupada, estado de espírito, na maioria das vezes, muito favorável à criação despreziosa e, nem por isso, condenável em suas qualidades. *Tribo*, livro posterior a *Banda Forra*, em grande medida manteve ainda alguns traços desse estado de espírito verificado em *Banda Forra*, ainda que os propósitos do volume fossem bem outros.

***Tribo* (1954)**

Tribo é o segundo livro de Campos de Carvalho, data de 1954, e não teve, a rigor, uma fortuna crítica que o destacasse. Sendo hoje raridade editorial, nunca teve a atenção de observadores e analistas do autor, salvo alguma incursão como a de Carlos Felipe Moisés e uma crítica acerba de Wilson Martins.⁶³ Contudo, quase sessenta anos depois de sua publicação, não obstante as negativas do autor, é um livro que poderia sair das sombras, até como objeto confirmador da singularidade de seu estilo.

⁶³ MOISÉS, Carlos Felipe. *Literatura Pra Quê?*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1996.

Como notei anteriormente, Campos de Carvalho projetou nessa experiência incipiente os sinais essenciais de sua literatura futura. Embora provavelmente não tivesse naquele momento domínio preciso a respeito do que significava o esforço, talvez intuísse que empreendia a busca de um estilo próprio. Desde os anos 40, quando publicara *Banda Forra* (1941), e também se dera a uma poesia, digamos, mais conservadora, é provável que se empenhasse na busca de uma personalidade literária, ainda que orientado por preferências de leitor já bastante definidas, como é o caso dos autores franceses do século XIX e também das vanguardas como o Surrealismo. Em vários momentos de *Tribo* essas inclinações aparecem referidas nas palavras do protagonista Walter.

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.

Não serão necessárias, aos freqüentam a literatura de Campos de Carvalho — sobretudo fortalecido pela coleção de inéditos como documentos confirmadores —, grandes conjecturas para saber que se trata de uma declaração de autoria, totalmente fundada na “luta literária” do então noviço escritor. Não haverá dúvida de que o livro de 1954 é, em boa medida, uma radiografia da experiência do escritor que procura sua melhor palavra, uma espécie de carta-guia da atividade de criação. Incursões como estas, claro, farão de *Tribo* um relato fortemente marcado pelo intercâmbio da ficção e da autobiografia.

Pela lente do enunciador que está em está em *Tribo*, o livro é exercício de libertação, é ruptura, é, sobretudo, busca de uma forma de expressão. Esse auto-retrato do artista não deixará de transparecer ao leitor menos crédulo uma ponta de superestima e/ou certa ingenuidade. De

qualquer forma, fica o salvo-conduto de que, em vasta proporção, o livro cumpre satisfatoriamente o papel de palimpsesto sobre o qual seriam gravados os principais traços de estilo de Campos de Carvalho. Seus livros mais divulgados, não há dúvida, são devedores de *Tribo* que, sob a pele, traz já todas as marcas que conduziram a obra futura. É uma espécie de prototexto, uma notação *avant-texte*, naturalmente que em sentido mais geral.

Dentre os escopos que sustentam *Tribo* na categoria de notação primeira dos principais interesses literários de Campos de Carvalho, alguns, a meu ver, apresentam-se com maior visibilidade: o fato do livro ser um labirinto em sua constituição estrutural; a presença privilegiada do humor *non sens* e da narrativa do absurdo; o fato de ser um texto que quer se distanciar dos modelos referenciais da prosa brasileira de então; a frequência com que o tópos do “eu arruinado” pela experimentação do mundo aparece no livro; a expressão da sensibilidade individualista e do egotismo; a fixação no tom blasfemo.

A escritura labirintiforme, que é praxe na obra mais visitada de Campos de Carvalho, já está em *Tribo*, como uma barafunda de trilhos que parecem conduzir a lugar nenhum. Porém, esses caminhos tortuosos cumprem sempre o propósito de oferecer, com franqueza e simultaneamente, o riso aberto, o humor cortante e o absurdo sem limites. Mas essa franca tendência ao riso não vem sozinha e está constituída ao lado de seus opostos mais imediatos, que são o tédio, o desencanto, a amargura, o caos e o pasmo. É o riso amargo frente à existência humana fracassada, que tanto distinguiu a obra futura.

Quanto a seu aspecto formal, *Tribo* é romance, novela, reunião de ensaios filosóficos? O questionamento, claro, somente convém para que se responda que é um pouco de tudo isso. E, talvez, nada disso. Construído a partir de uma estrutura multiforme, empresta procedimentos da composição polifônica, forma romanesca já praticada na grande tradição dos antigos — Rabelais, por exemplo — mas que gerou interminável descendência. Hermann Broch (1886-1951), por

exemplo, poderia ser lembrado como um exercício bem sucedido do romance polifônico moderno, gênero do qual Bakhtin tornou-se um dos teóricos mais perceptivos. A classificação “romance polifônico” categoriza relatos que não são redutíveis a uma única linha de desenvolvimento e pode ser encontrada em várias tradições literárias. Contudo é também usual relacioná-la à passagem do século XIX ao XX, momento em que os rigores do romance naturalista talvez experimentasse um esgotamento; o que, naturalmente, não significa dizer que as linhas romanescas do realismo tenham desaparecido no romance polifônico.

Também os desenhos do estilo insurreto que distinguiram Campos de Carvalho a partir de *A lua vem da Ásia* mostram suas garras em *Tribo*: o louvor da sensibilidade individualista e do egotismo (pontos de vista sujeitos a serem lidos no recorte negativo)⁶⁴; a inclinação anarquista, a anti-religiosidade de tom blasfemo, etc. Talvez no momento da criação do livro Campos de Carvalho já estivesse comprometido em infundir na sua literatura o espírito insurgente que tanto a distinguiu. Igualmente lembro o fato do autor ter pronunciado também o tópos do *eu* dividido, um dos temas marcantes de sua obra. *Tribo* parece ter sido a primeira experiência literária de Campos de Carvalho a concretizar a voz dessa primeira pessoa ensimesmada e insondável que se tornou obrigatória em todas as outras obras; essa primeira pessoa que é a porta-voz dos principais interesses que sustentam seus livros, a saber: o senso do individualismo e da liberdade do indivíduo; a aversão a tudo que é gregário; a recusa da ordem do Estado; o profundo sentimento de que o homem traiu sua vocação à liberdade e ao pendor humanista, excelências irremediavelmente perdidas.

Creio reio que valha também arriscar um olhar referencialista sobre *Tribo*. Embora animada por influências a princípio arredias à perspectiva da literatura como projeção e

⁶⁴ Tanto o Individualismo como o Egotismo estão aqui no seu sentido doutrinário, no matiz desenhado pelos principais teóricos, dentre eles Stirner e Georges Palante. Um dos interesses deste trabalho é mapear em momento oportuno do texto a influência do Pensamento Individualista na obra de Campos de Carvalho, a meu ver, uma de suas fontes mais recorrentes.

interpretação realista dos fatos que a cercam, e se auto-intitulando inimiga da lógica, em muitos momentos a obra de Campos de Carvalho traduziu aspectos muito próximos das realidades externas mais imediatas. No plano mais geral, especialmente a ordem mundial do século XX — centrada no terror e nas seqüelas da guerra —; e, no plano particular, nuances capitais da vida brasileira das décadas de 1950 e 1960. Assim como construiu um grito contra os horrores da guerra e do totalitarismo (temas pouco visitados na prosa brasileira do período, ao contrário da poesia), a literatura de Campos de Carvalho retratou também algumas peculiaridades da vida brasileira de então, mais especificamente, a meu ver, um traço complexo do inconsciente nacional: o mito do Brasil feliz, suas conseqüências desabonadoras e, claro, sua insustentabilidade. Aquela “contra-utopia” já referida há pouco em *O Púcaro Búlgaro*, posição de dissensão em relação à “utopia desenvolvimentista” vinda da década de 1940 e que avançaria, sobretudo, nos anos 50.

Pela própria estrutura multiforme que conduz o livro — a opção pela narrativa polifônica —, em *Tribo* Campos de Carvalho busca aglutinar, em um só corpo, vários pequenos “livros” que se submetem ao constante entrecruzamento, produzindo mesmo um efeito apreciável. Dentro dessa perspectiva de carpintaria, poderia ressaltar duas linhas mestras que serão os pontos de amarração do conjunto: uma, como já disse, a *Autobiografia*; a outra, sempre se confundindo com esta, a *Pseudobiografia* (quase sempre em forma de diário) de um herói truão.

Relativamente à segunda escolha, ela será o objeto fundador de todos os outros livros do escritor. A exemplo, sobretudo, de *A lua vem da Ásia* temos em *Tribo* o protagonista delirante que vive metido em confusões e disparates, quase sempre guiado pelo filtro do humor e do *nons sens*, mas cujo objetivo fundamental é figurar o herói problemático, na fatura do “homem revoltado”. Naturalmente que será movido pelo espírito anarco-revolucionário que o fará também um anarco-utopista cujo objetivo fundamental é a destruição completa de toda ordem (no sentido

auferido por Karl Manheinn e já comentado). Da outra parte, o constructo autobiográfico, virá a transferência, ao personagem, de muito que vem da experiência do autor. Não casualmente, o protagonista de *Tribo* também se chama “Walter” — como Campos de Carvalho, a propósito, gostava de ser chamado e como realmente ocorria em seu pequeno círculo de relações pessoais mais próximas. Nesse sentido, poderíamos dizer que em *Tribo* há, aglutinados, um “livro de ficções” e um “livro de confissões”. Talvez o artifício seja útil para filtro de leitura e mesmo para o necessário trânsito entre o Walter das aventuras farsescas e o Walter da autobiografia.⁶⁵ Dessa forma, os 44 capítulos de *Tribo* podem, de acordo com o gênero que melhor representam, agrupar-se dentro do todo em latitudes distintas que dialogam permanentemente. Ao *Livro das Ficções*, por exemplo, podemos aglutinar quinze capítulos dos 44 que compõem a obra. Claro está que não é possível estabelecer, como já disse, uma fronteira rígida entre as partes. Os elementos de um *Livro* sempre se misturarão aos elementos de outro, terminando por constituir um só corpo indissociável. É o que ocorre também com as vozes dos personagens e suas trajetórias pela geografia da tribo de *Tribo*.

Nesse *Livro das Ficções* temos, como disse, a pseudobiografia em forma de diário do herói problemático e farsesco, rebelde por natureza e completamente desprovido de senso de convivência coletiva. É avesso às relações sociais, vive enclausurado na mesmice de seus dias, figurando, portanto, o misantropo nato. Um neurótico que não se dá nem com a própria sombra — no caso, a imagem no espelho, com quem ele vive a contender —, odeia os vizinhos da direita e da esquerda, mas que transpira uma certa comoção dorida com os destinos calamitosos da humanidade: este sim o verdadeiro motivo do seu desencanto. Esse Walter vive sozinho, é um

⁶⁵ Em estudo anterior trabalhei com a perspectiva da existência de três livros intercambiáveis em *Tribo*; a saber: o *Livro das Ficções*, o *Livro das Confissões* e o *Livro das Poesias*. ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudo da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas em fevereiro de 2003 e publicada pela UNICAMP no mesmo ano.

eremita convicto, não possui família ou amores, e sua companhia mais imediata é um esqueleto que ele fez entronizar em sua casa em solene ocasião. Não sabemos de onde ele é, cremos ser cidadão do mundo, ou, em convicção mais aguda, pária da humanidade.

Mas o melancólico antropóforo que encarna, vivendo a sofrer nas terríveis insônias as angústias abissais da noite, é também o repositório dos paradoxos. Desfruta, por exemplo, de muito boa vida na “tribo” que ele diligencia desprezar. É certamente um dos homens mais insignes do lugar, embora não tenha movido um dedo para tanto. Sua bonança e quinhão são supinamente gratuitos. Está instalado na prosperidade, não necessita qualquer trabalho para a sobrevivência, e ainda recebe, costumeiramente, as mais altas honrarias, homenagens e comendas que se possa imaginar. Já foi glorificado pelo Presidente da República, pelo Prefeito e até pelo Papa. Ao que tudo indica, toda distinção alcançada é devida ao fato dele ter se tornado o “poeta oficial” do lugar, ao compor um famigerado e não menos prosaico hino desportivo. Vale o fragmento do capítulo que nos relata a proeza:

A *Tribo* de que não faço parte tem lá suas coisas interessantes, que bem merece que eu as retrate.

Eu compus há tempo um hino desportivo, tão do gosto dos que ela tanto aprecia, e que eu gosto de ouvi-la cantar sob o sol da tarde, na praça regurgitante, em dia de festa. Começa assim:

“Umbanda surubiu Piranha
Socatu jurumirim petiba...
Sucupira! Sucupira!”...

Logo vemos que o narrador-personagem Walter é protagonista de uma fábula construída sob os ditames do humor e do absurdo. Trata-se, ao que tudo indica, do embrião de personagens futuras como o herói de *A lua vem da Ásia* e o Hilário de *O Púcaro Búlgaro*. Caso queira, o leitor poderá decidir que os acontecimentos extraordinários que ele relata podem não passar de fantasias que se vão entabulando por obra da loucura. É o que suspeitamos, por exemplo, quando

Walter conta, na maior sem-cerimônia, no capítulo XXII de *Tribo*, intitulado “O Telefonema”, suas surpreendentes relações com ninguém menos que Sua Santidade, o Papa. De Roma, o Sumo Pontífice telefona e lhe propõe que aceite uma condecoração: a *Alta Comenda da Ordem de São Basílio*. Ele por sua vez nem dá muita confiança, pois que não seja de muitos consentimentos. Além do mais, somada à condecoração do Papa, já são 28 comendadorias com as quais outras autoridades (é certo que de menor importância) já o agraciaram; dentre elas, o Presidente da República, com a *Gran Cruz Comienda Estrellitas del Rosa* (recebida no bar do Felipe Matias) e a *Comenda da Ordem dos Castores Suícos*, prometida quando ele Walter, o Presidente, o Prefeito e o hermafrodita Eliandro tomavam uma colossal bebedeira. Não obstante o descaso, Walter aceita a honraria papal. Somente não se dá por achado quanto à razão da excelsa distinção. Quem lhe esclarece o motivo é um seu padrinho Arcebispo, explicando-lhe que a causa do galardão não era outra senão o seu já conhecido talento de poeta.

[...] interpelo meu padrinho sobre a razão desse telefonema quase divino, e sobretudo sobre os motivos que me teriam valido a Alta Comenda da Ordem de São Basílio, uma das mais altas, senão a mais alta (não sei bem) da corte do Vaticano.

— Pois então você não sabe? — exclama ele entre surpreso e indignado, levantando a mão em mais um benção extra. — Sua Santidade, que é também um poeta e faz lá as suas poesias (embora não sejam grande coisa, cá entre nós) soube de sua fama de poeta satânico e fez-se traduzir alguns de seus poemas mais famosos.

A essa altura, o leitor não se espanta com nada e o que vale é o sabor das aventuras. A trajetória do livro não reclama linearidade e a forma pela qual é apresentada é suficiente para aceitar que o que ali vai é produto de imaginação delirante ou, se cabe melhor, uma história da ordem do faz-de-conta. Num ritmo caleidoscópico que sobrepõe vertiginosamente breves capítulos, o leitor acompanha o vai-e-vem do protagonista pelo mundinho em que ele está confinado. E seu mundo nunca é estático. Da mesma forma que o vemos como um “notável da

tribo”, o veremos, antes, como um João-ninguém, um mísero poeta a procura de expediente que lhe mitigasse a penúria em que vivia. Trata-se de um personagem da linhagem dos heróis bufos, e esclarecer as transformações radicais experimentadas ao longo da narrativa não é tarefa que caiba ao texto e, muito menos, mobilize o leitor. Por isso, logo percebemos que cada disparate que compõe a sua biografia é também um desnudamento paródico do mundo que o cerca. Por isso, como no teatro popular do medievo, ele se assemelha aos bufões.

Quando, por exemplo, de sua pobreza, faminto e à cata de emprego, Walter se viu obrigado a uma sessão de rapapés com outro literato do lugar; o afetado e gordíssimo Poeta-paxá, um abominável vate oficial, que goza sua prosperidade toda feita de oportunismo e protocolo. Inevitável não pensar no encontro do literato pobre mas talentoso e do poetaço pomposo, em sua bazófia acaciana. Um, inundado de retórica e pernosticismo; outro, poeta franco e ingênuo, vendo-se forçado a abdicar de talento e ideais, em nome de necessidades inadiáveis.

O Poeta-paxá encarna o literato adiposo e presumido, pronto a matar a literatura com suas tolices. Walter sabe disso, todos sabem disso, mas ninguém tem o que fazer. O Poeta-paxá espelha o mundo que o contém. A saída é suportá-los — ao Paxá e ao mundo —, na expectativa de dias melhores.

— Seus versos — dizia o enorme poeta (muito gordo) após dizer meia dúzia de desaforos ao secretário que confessara haver-se esquecido de algo importante que eu não consegui compreender o que fosse — seus versos não revelam nada de novo e ressentem-se ainda da falta de Deus, que é a grande presença e a razão única da Poesia maior [...]

Em seu escritório de “negócios não menos gordos”, o gordíssimo Paxá se define como um aedo “místico, atribulado pelos grandes problemas metafísicos”. Porém, Walter sabe que aquilo é “um misticismo à moderna, sem quaisquer preconceitos bíblicos, mais apegado às grandezas e

riquezas terrenas do que às promessas feitas no Sermão da Montanha ou em qualquer outro sermão de qualquer vilarejo desconhecido.”

O leitor voluntarioso torcerá para que Walter resista, seja um do-contrá e mande às favas o Paxá. Presente-o avesso ao embusteiro; e talvez o imagine sensível às questões nobres da poesia e inimigo da literatura como meio de vida. Mas que não se iluda o leitor ingênuo. A julgar pelos acontecimentos futuros na vida do protagonista, esse Walter do *Livros das Ficções* é também um (aprendiz de) herói sem nenhum caráter. Tanto que não leva muito adiante sua luta literária. Logo na primeira oportunidade, agarra-a pelos cabelos, e, sem que haja, como já se disse, necessidade de explicação, não demoramos a encontrá-lo instalado na prosperidade, também ele poeta oficial, gozando da boa vida de autor de hino oficial da “tribo” e recebendo comendas da mais elevada ascendência, ainda que não estejamos certos de que tudo isto de fato ocorreu.

O *Livro das Ficções* sempre se reafirma no tom humorístico e no disparate. Por isso, o mundo de delírios não se esgota. Ao lado dos episódios já reconstituídos há também várias outras ocorrências de semelhante estirpe a povoar a vida desse herói truão. Ora a experiência de ter recebido como hóspede em sua casa o terrível Durante — assassino confesso da família, “composta da mulher, três filhos, um cunhado, duas cunhadas e três sobrinhos, que viviam à sua custa, tendo-os depois enterrado no fundo do quintal” —, ora dispondo-se à apreciação jurídica dos “estatutos sociais e morais” do *Clube das Onze Mil Virgens*, instituição fundada pela tia do protagonista (Carolina), juntamente com o hermafrodita Escapulário (sócio honorário e correspondente) e com o beneplácito do Cardeal Rosas y Rosas. A essas extravagâncias se juntam outras experiências igualmente desarrazoadas, como a compra do esqueleto antigo (o “ícono”) em um belchior e a cerimônia de entronização da peça na casa: “uma idéia [que] não é original nem

espalhafatosa (outros, como Trimalchão, já a tiveram antes de mim) mas pelo menos me parece útil e necessária”.

No *Tratado dos Ridículos*, Tesouro diz que as deformidades que podem servir como matéria do cômico se referem-se às categorias das deformidades físicas e das deformidades morais⁶⁶. No campo das deformidades morais cabe lembrar que todo vício, da mesma forma que as virtudes, cumpre estar entre dois extremos, sendo que em um deles está o vício mais vil e vergonhoso e no outro aquele que o contrapõe. Não se trata, evidentemente, de categorizar o “melhor vício”, mas sim de marcar a abjeção mais adequada ao ridículo; aquela que serve à exposição da “deformidade sem dor”. A ambição, a tirania e a escravidão são, por exemplo, deformidades relativas à Honra, porém não ocupam idêntica geografia. A ambição e a tirania supõe vícios associados à força, enquanto que a escravidão é relativa à impotência. Assim, ainda que viciosas, as primeiras apontam para a energia e a altivez e a última para a fraqueza; e, estando a fraqueza na fronteira máxima da ignomínia, serve ao ridículo mais que as outras. Da mesma forma se contrapõem os temerários e os covardes⁶⁷: a covardia é matéria do ridículo, posto seja a temeridade suposição de astúcia e desprezo ao perigo. Ridículo é o adulator e não o traidor: a adulação nasce do coração vil enquanto que a traição, apesar dos horrores que pode conter, nasce do orgulho. Atendem ao mesmo lineamentos as coisas relativas à Fortuna: mais vil é a avareza do que a prodigalidade — o avaro é sempre ridículo, tal qual o ladrão furtivo. Contudo, não significa dizer que a traição, a tirania, a astúcia, a temeridade sejam dignas da discrição. Elas apenas não se constituem matéria adequada ao riso sem prejuízo, à deformidade sem dor, estando, pois, mais talhadas ao horror que ao cômico. Completando a genealogia das deformidades morais, Tesouro toma a devassidão e a desonestidade como vícios ligados à

⁶⁶ Tesouro subdividiu as deformidades morais em deformidades relativas aos campos da Honra, da Fortaleza, da Amizade, da Fortuna e da Intemperança.

⁶⁷ A temeridade e a covardia são vícios relativos aos domínios da Fortaleza (*Cf.* nota anterior).

intemperança. Mais vergonhosos se tornam esses vícios quando se conjugam a outros mais servis, como aqueles que, por recompensa, vendem a própria honestidade. Para Tesouro, a devassidão e a desonestidade são os assuntos mais próprios à comédia, porque têm a finalidade de fazer rir por intermédio dos objetos mais vis. “Todos os outros Objetos referidos provocam um riso temperado e quase misturado com o sério, mas estes dois, vindo representados nas Narrações ou nos Motejos, provocam aquele riso imoderado e gargalhante que os latinos chamam Cachinnus⁶⁸, quase que a alma deseja sair de sua sede para aplaudir aquele que raciocina.”

Numa perspectiva mais relativa que absoluta — mais de analogia que de exemplificação —, podemos supor em *Tribo* muitos princípios cômicos que atendem ao programa da “deformidade sem dor”. No livro, o domínio geral é o da exposição — normalmente por meio de ironias e recriações paródicas — de personagens que são alvo de zombaria, e se discordância há em relação ao riso platônico uma delas é o desnudamento das figuras públicas como motivo do riso. Vale sempre a atenção a muitos momentos de *Tribo* que exemplificam satisfatoriamente a ridicularia, sob a chave de compreensão dos Antigos.

Mas, aproveitando-me da audiência inesperada e do tempo inutilmente perdido — eu que ia justamente cortar o cabelo e fazer a barba — pus-me, com o devido respeito, a indagar de Sua Excia. [o prefeito] sobre o andamento dos negócios públicos e sobre as perspectivas que se ofereciam ao seu governo etc. etc. etc.

Foi então que vim a saber que quase tudo, como sempre, ia às mil maravilhas, como não podia deixar de ser, e que a grande crise que assolava todo o país, de norte a sul, de leste a oeste — crise de pão, de habitação, de leite, de escolas e de tudo mais que se pudesse imaginar — não passava de intriga da oposição e de falta de assunto de alguns jornais sensacionalistas, vendidos ao capital estrangeiro. Ainda agora, por exemplo, estava o governo a braços com a grande obra do aterro de enorme faixa do Oceano Índico, que era patrimônio privado do Estado, e sobre o qual se levantaria no futuro o fabuloso Estádio dos Caracóis (o maior do mundo) destinado a competições desportivas e políticas, e bem assim a enorme Catedral de São Jorge a Cavalos (também a maior do

⁶⁸ Gargalha. Cf. Tesouro, Emanuelle, op. cit. p.96.

mundo) edificada segundo planos e plantas deixados por Michelângelo expressamente para esse fim.

No setor da instrução pública, embora o país já contasse com um coeficiente quase diminuto de analfabetos (97,3%, segundo as últimas estatísticas) não eram menores os esforços despendidos pelo governo no sentido de solucionar para sempre a carência de escolas nos sertões e mesmo nas grandes capitais, como bem o demonstrava o recente decreto mandando dar o nome de S. Excia. e sua esposa ao grupo escolar do bairro das Acácias, ainda há pouco inaugurado [...]

Em relação à apresentação das deformidades morais dos personagens, o texto está bastante referendado aos paradigmas estabelecidos por Tesauro no “Tratado dos Ridículos”. Em “Tertúlia sob o Sol”, faz-se presente a todo momento a composição do cômico a partir das ignomínias da devassidão e a desonestidade, e também seus correlatos como a mandriice e o jogo das conveniências. Nesse e em outros momentos do livro basta lembrarmos, por exemplo, personagens como o padrinho Arcebispo, o cômico Teódulo, a tia Carolina, todos representativos das deformidades morais que servem ao ridículo. O padrinho Arcebispo, por exemplo, disposto a tudo para se tornar Cardeal, atende perfeitamente a esses propósitos. Sua obsessão pelo cardinalato faz com que ele, pela voz do narrador, apresente-se ao leitor portando suas indefectíveis armas, que são a chantagem, a habilidade maliciosa, a dissimulação etc. Mesmo seu bom sucedimento vindo com a púrpura cardinalícia é suspeito, já que a ascensão ao posto se deu pela morte acidental do Cardeal Rosas e Rosas, desastre que não deixou de lançar alguma suspeita sobre ele.

Com a morte súbita do Cardeal Rosas e Rosas (que escorregou numa casca de banana e fraturou o crânio) meu padrinho arcebispo foi finalmente elevado à dignidade cardinalícia, após uma demoradíssima espera de mais de cinco anos. As más línguas chegaram a propalar que foi meu padrinho quem pôs à frente do ilustre prelado — que contava com 97 anos de idade — a casca de banana fatídica, quando da visita anual deste ao seu palácio de mármore de Carrara; mas

eu, que conheço bem meu padrinho, posso garantir que ele seria incapaz de um gesto tão deselegante e perigoso, pelo menos nas condições em que se deu o acidente.⁶⁹

Nas primeiras considerações a respeito do protagonista do *Livro das Ficções* de *Tribo* procurei duas perspectivas como lentes de observação do herói: a personificação, tal como em *A lua vem da Ásia*, do alienado divertido — que justifica o fato da personagem vivenciar inúmeras situações improváveis e discrepantes (ser rico e pobre; anônimo e notável; sapiente e simplório) —; e a moldagem do herói truão, personagem da estirpe dos bufões das comédias antigas e das farsas medievais, que, a partir dessas tradições, alargou seu espírito até a vizinhança com os pícaros e os anti-heróis de várias linhagens em diferentes momentos da tradição. Claro, essas aproximações expressam mais o ângulo do contraponto e da analogia que propriamente o da descendência direta. Embora Walter traga em si matizes de vários truões da literatura, não há razão para associá-lo diretamente aos pícaros como o Lazarillo e o Estebanillo ou mesmo aos malandros como Leonardo e Macunaíma. Os traços que os unem são remotos. A aproximação, por exemplo, com a bufonaria tem mais respaldo no sentido que Mikhail Bakhtin⁷⁰ atribuiu do que propriamente com uma gênese específica de personagem com a qual ele deva ser cotejado. Assim, a inclinação em aproximá-lo ao bufão justifica-se mais pela natureza de seu viver o mundo e suas percepções rebarbativas da “tribo” à qual está confinado. Um dos aspectos que o aproxima, sem dúvida, do bufão é o fato dele ser todo exterior, de sua experiência de vida ser a da exterioridade, posto esteja o tempo todo se despindo — frente ao leitor e frente à vida —, e, ao mesmo tempo em que o faz, desnudando por completo a fraude que é o mundo e o mundo que o encerra. É isto que determina, à luz do pensamento bakhtiniano, o bufão. É isto que sugere, pois, algum parentesco de Walter com ele.

⁶⁹ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Tribo*. Rio de Janeiro, Pongetti & Irmãos, 1954, p.

⁷⁰ Bakhtin, Mikhail – *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo, Unesp, 1994.

Diferentemente de *A lua vem da Ásia*, *Tribo* impõe ao protagonista uma geografia mais restrita. Embora o substantivo que dá nome ao livro produza o efeito metonímico de “país” ou “sociedade”, o ambiente é o de uma única cidade, senão o de um bairro, com seus limites bem definidos: a casa, a janela para a rua, a praça, o bar do Felipe Matias — o mundinho, enfim, do narrador-personagem que assiste à vida que passa. O Presidente da República, o Prefeito, o humorista gago Alcibíades, o hermafrodita Eliandro, o assassino Duranti, o tio Arcebispo, o ex-craque Bertúcio, a tia Carolina, o filho do Felipe Matias, o Núncio Apostólico, todos fazem parte da *Tribo* e, de algum modo, ainda que para seu desconforto, da vida do narrador. Há, é bem verdade, os outros 50 milhões de habitantes do lugar. Mas esses são só de longe referidos. Muito embora saibamos que o protagonista priva do Papa, e de outras celebridades mundiais e locais, sua vida está atada à “tribo” e, dentro dela, a um grupo bem definido, um microcosmo que é o núcleo onde tudo se sustenta. O *locus* é, então, doméstico. Esta é uma das diferenças com a geografia de *A lua vem da Ásia* que, apesar de se passar nos limites de um manicômio, estende-se pelo mundo, indo da Europa ao Oriente, sem imposição de limites ou de cronologia. Em *Tribo* isto não ocorre. A geografia e o tempo se mantêm, o que inspira dizer que o livro é mais local e que talvez até tenha relação mais imediata, e mais datada, com o contexto que o abriga e com ambiente histórico onde foi criado.

Se pensarmos nas análises mais habituais da obra de Campos de Carvalho, e nas fontes de influências que sobejam em seus livros — inclusive em *Tribo* —, a proposição de uma abordagem histórico-sociológica como chave de leitura pode parecer pouco adequada. Mais do que o ambiente externo, os livros do autor parecem mesmo fundados nos domínios do subjetivo; mais precisamente na angústia do *eu* inadaptado. Ainda que não prescindam de todas as causas exteriores, eles têm como raízes razões metafísicas e/ou transcendentalista, e não o empirismo de natureza social, política ou cultural. O *eu* em crise, que é tópos na obra do autor, não é

propriamente o do ser amofinado (apenas) por uma ordem institucional. Seu infortúnio tem endereço em outras latitudes. Está, por exemplo, no *spleen* romântico, no pessimismo decadentista e no niilismo, matrizes que orientaram muitos autores do século XX e que são fontes (declaradas) de influência de Campos de Carvalho.

Contudo, não é de todo improvável que se admita em *Tribo* — e não se trata, aqui, de imputar ao livro o confinamento da historicidade — uma narrativa que projeta em si algo da sociedade brasileira de meados do século XX, independentemente de leituras que se orientem para outras direções. O leitor que busca a referencialidade — como quer a crítica mimética — poderá discernir em vários momentos pontos de contato com uma possível realidade, e talvez se encaminhe ao jogo da construção do referencial externo na vida brasileira dos anos 50.

Desses parâmetros, certamente procederão muitas questões — A indignação do narrador-personagem diante do que vê é um sentimento típico de um brasileiro (crítico) do período em que o livro foi escrito? É um estado de espírito do autor em relação à sociedade que o cerca? É a resposta de quem observa uma sociedade que já se desintegrava em sua essência mas sob os auspícios de uma suposta felicidade ou do mito de “país feliz”? — a mesma crítica à “utopia desenvolvimentista” de *O Púcaro Búlgaro*. A “tribo” de pouco mais de cinqüenta milhões referida no início do livro tem alguma coisa a ver com o Brasil que, à época, contava com essa mesma cifra populacional?⁷¹

Ainda agora, por exemplo, estava o governo a braços com a grande obra do aterro de enorme faixa do Oceano Índico, que era patrimônio privado do Estado, e sobre o qual se levantaria no futuro o fabuloso Estádio dos Caracóis (o maior do mundo) destinado a competições desportivas e políticas.

⁷¹ “Sou filho único de uma família de nove filhos. Meu país tem cinqüenta e tantos milhões de habitantes, mas sou o único a habitá-lo”

O analfabetismo que grassa e o paternalismo calhorda do Estado não dão trégua. E a “tribo” vive toda sorte de carências, ao passo que o mandatário sai a distribuir comendas, a construir obras faraônicas, a zombar da passividade dos tolos, a cultuar uma retórica descarada (uma anti-retórica paródica que o faz *falar não-falando*, efetivamente porque ele nada tem a dizer). Se consentirmos que as truanices do protagonista são artifícios dos quais o autor se vale para exteriorizar-se e igualmente exteriorizar as deformidades do mundo que o cerca (como propõe Bakhtin), estamos diante de uma possibilidade que reorienta o texto de Campos de Cavalho, propondo o constructo anedótico não mais como uma piada somente

Essa possível sobreposição de lentes distintas para a fabricação de dizeres dicotômicos — o real e o irreal, o concreto e a fantasia, o rigoroso e o absurdo —foi certamente o que motivou Carlos Felipe Moisés a aludir ao estilo do autor como lugar onde a imaginação delirante persegue, mais que qualquer outro alvo, o cerne da realidade. Para Moisés, “caso haja interesse em aplicar [ao autor] algum rótulo, o de ‘realista’ quadrará melhor ao autor do que o de ‘surrealista’”.⁷² Sob esse ponto de vista, o livro expõe ao lado do registro cômico a vocação paródica, que visa a crítica combativa e o desnudamento do mundo fraturado. O insolitíssimo encontro do herói com o Presidente da República; os rapapés entre o político de alto quilate e seus asseclas; o isolamento da população em contrapartida à inutilidade de obras faraônicas; a ninharia da retórica frouxa feita para impressionar e enganar; a solenidade desprezível; o sanatório geral, enfim, dessa “tribo” podem bem ser a cara de muitos países cuja história se expõe, ao longo do tempo, nos quatro cantos do mundo. Inclusive o Brasil.

Também em outros momentos essa ponte para a existência real se faz presente. É o que indica a vida do fracassado atleta Bertúcio, que, incensado num dia como herói nacional, vê-se proscrito e mendicante num piscar de olhos. O desterro da glória experimento pelo pobre atleta

⁷² Moisés, Carlos Felipe – *Literatura: Para quê?*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1996, p.76.

Bertúcio talvez possa, de acordo com o ânimo do leitor, reportar a uma “tragédia brasileira” conhecida da época: a que Moacir Barbosa, goleiro da seleção brasileira de futebol, experimentou em 1950, sendo tomado como responsável pela derrota na decisão da Copa do Mundo em pleno Maracanã lotado. No recém construído estádio (o “Estádio dos Caracóis” de *Tribo?*), sob testemunho de quase 200 mil torcedores, ele percorreu, em minutos, o caminho da glória para a desdita, nesta se instalou e carregou-a para sempre, até a morte, mais de cinquenta anos depois. A compreender que se tratava de uma disputa esportiva, a “tribo” brasileira preferiu o sacrifício ritual do atleta. É o que lembra Mário Filho — jornalista cujo nome serviria, depois, oficialmente ao Maracanã — no livro *O negro no futebol brasileiro*: “Quando os negros se impunham, os brancos se vingavam culpando-os por derrotas cruciais — como a da Copa do Mundo de 1950, em que os responsabilizados foram dois negros de carapinha, Barbosa e Bigode”⁷³. Bertúcio, o atleta de *Tribo*, não teve melhor sorte que Barbosa. Suas vidas se aproximam. Definitivamente, o Brasil dos anos 50, assim como a “tribo” de *Tribo*, não era tão feliz e amistoso.

Pois é este mesmo Bertúcio, pálido e tímido, que agora está à minha frente, após decorrido nove anos, pedindo-me um emprego de chauffer ou de jardineiro, para que possa continuar vivendo.

— O sr. Foi o único que não me foi esperar quando voltei da Europa naquele maldito ano de 19... Por isso é que venho recorrer ao sr., na certeza de que...

Uma fratura no pé esquerdo impossibilitou-o de continuar sendo o ídolo das multidões e das mais altas autoridades civis e eclesiásticas do país, e há três anos vem ele batendo de porta em porta na esperança de uma ajuda sempre prometida e sempre adiada, ele que é semi-analfabeto e tinha razões para julgar-se o mais imortal de todos os atletas.

Muito do que está no mundo de fora de *Tribo* aparece em registro paródico no livro. Sob a capa da comicidade zombeteira e de um jogo que nos prende ao literário vem a realidade crua, que pode até passar despercebida, mas que nos é familiar. O quanto estamos dispostos a

⁷³ Apud Castro, Ruy – *O Anjo Pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.224.

perceber que tudo isso estava nas ruas dos então emergentes centros urbanos do país é uma questão de parâmetros de leitura. O texto talvez faça cogitar o impacto que tenha experimentado o jovem Procurador, amigo dos anarquistas, que chegava à capital do país em 1950. Por coincidência ou não, era o mesmo ano da construção do Maracanã e do drama pessoal de Moacir Barbosa.

A identificação de um *Livro das Confissões* em *Tribo* não objetiva circunscrever a obra em uma modalidade textual específica como se pode fazer supor. “Confissões” é palavra que está mais como sinônimo de reminiscências, notas pessoais, diário íntimo etc. Não é no sentido objetivo da palavra autobiografia. Os modelos objetivos da autobiografia não realizam valores no plano artístico. Perseguem qualquer outra finalidade prática, o que não se aplica a *Tribo* (mesmo que ali possam ser encontradas relações muito imediatas com a vida de Campos de Carvalho).

A enunciação ficcional que exhibe marcas consideráveis da escritura pessoal possui muitas sinuosidades. Normalmente essas imprecisões e armadilhas estão relacionadas aos lugares do autor, do narrador, do herói e da vida exposta — dizer que esse ou aquele personagem, uma ou outra circunstância de romance, aquele acontecimento de novela sejam resultado exclusivo de notação referencial (projeção exata de uma vivência particular) é sempre uma possibilidade delicada. Da mesma forma que estar certo de que tudo na literatura é obra de um trabalho exclusivo do campo da imaginação. O texto de ficção pode estar impregnado de experiências do real e do particular tanto quanto do engenho imaginativo sem que isto retire sua literalidade ou o exclua da realidade. Sobretudo no campo da autobiografia — quando esta se realiza no plano artístico e não no sentido prático — a definição desses limites é bem complexa. No plano de uma eventual coincidência entre o herói e o narrador — ou, mais precisamente, no que os aproxima, posto não sejam seres unívocos — que podemos analisar certas modalidades literárias de dicção pessoal.

O *Livro das Confissões ou O Diário de Walter* apresenta no sujeito da enunciação uma duplicação da voz de autoria. Em vários momentos o personagem relata sua vida através de experiências passadas e de confissões íntimas e neles inscreve marcas da vida do autor. O quanto essa voz atinge tudo o que está na biografia do autor é um dado que sempre estará relacionado ao campo das possibilidades. Submetido às inconveniências de sua “tribo”, Walter exorciza seus fantasmas através da escrita, noticiando o propósito de seu *Diário*, que é a exposição do *eu* atormentado que não se adapta ao mundo: eis aí leitmotiv da obra de Campos de Carvalho e o tema de quase todos os seus testemunhos em forma de entrevistas. Por isso, é natural que julguemos a possibilidade de estarmos diante do próprio autor.

Isto de direita ou de esquerda, aliás, faz lembrar-me o tempo em que também fui anarquista, como quase toda gente, e distribuía boletins subversivos entre os companheiros de escola e me fazia ouvir, como um novo Demóstenes, em meio a uma pequena multidão atenta e sanguinária. Isso foi há muitíssimos anos, naturalmente, quando eu ainda julgava fazer parte da Tribo que hoje me é mais estranha do que qualquer Tribo africana ou brasileira.

Depois, já que estamos no terreno das confidências, fui jornalista e bom chefe de família, embora nunca tivesse tido a audácia de pôr um filho no mundo e de legar-lhe um destino de misérias e mistérios igual ao meu. Como foliculário fui o que se pode dizer, sem falsa modéstia, o pior de todos (...) Felizmente não guardo uma só frase escrita por mim nesses tempos áureos de minha imbecilidade, e os meus leitores de então que hoje serão capitalistas, cônegos, senadores e chefes de sindicatos, já se esqueceram completamente do que eu lhes possa ter dito ou ensinado com o ar mais professoral deste mundo. (Lembro-me de que eu colaborava até para um jornal chamado *A Plebe*, nome cujo significado hoje me é inteiramente desconhecido)

Mas o livro fala do autor ou da personagem? Esse lugar memorialístico é, sem dúvida, um repositório de alusões à biografia de Campos de Carvalho, propondo correspondências imediatas com fatos de sua vida. Como sabemos, nos tempos da Faculdade de Direito, em São Paulo, Campos de Carvalho esteve no Movimento Anarquista — uma simpatia que, na verdade, nunca abandonou —, colaborou em *A Plebe* (jornal do Movimento, dirigido, nos anos 30, por Edgar

Leuenroth); indispôs-se com o Direito, etc. O que ocorre com o Walter do *Diário* já se tinha desenhado com nitidez na vida do autor.

Eu podia não dedicar-me a fundo às lições de Direito Romano ou de Economia Política que tentavam em vão ministrar-me os doutos professores da Academia, mas não passava dia sem voltar a ler ou preencher o meu caderno (...) Cheguei a pensar em publicar depois, em livro, essa verdadeira Bíblia do verdadeiro amoroso, com algum acréscimo da minha própria experiência — mas a vida, que nos abre os olhos antes de fechá-los para sempre, tirou-me para sempre essa veleidade de tão mau gosto

São tessituras dessa natureza que, associadas a aspectos como a homonímia entre autor e personagens que abrem as portas à interpretação biográfica de certos momentos de *Tribo*. Mas nem por isso devemos firmar o *Diário* de Walter como uma autobiografia no sentido objetivo e categórico do termo. Tal como encontramos muitas pistas autobiográficas ali, temos igualmente suportes para preservar o texto dentro de um jogo ficcional. A respeito dessa dicotomia entre o particular e o universal, entre o real e a invenção, Antonio Cândido lembra, através da observação do constructo biográfico e autobiográfico na obra de Pedro Nava, que: “A relação reversível Particular \Leftrightarrow Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação, que também está presente nestes livros e também é necessária para a sua eficácia: Realidade \Leftrightarrow Invenção⁷⁴.” Nesse sentido, merecem atenção em *Tribo* alguns traços distintivos da vida do personagem que dialogam muito proximamente com a biografia de Campos de Carvalho. Além das ocorrências já citadas, há que se avultar também o problema da convivência instável com a literatura e o ofício de escritor. Tanto o Walter de *Tribo* quanto Campos de Carvalho possuem um jogo afetivo e psicológico um tanto controverso com as obras que produzem: um desejo de destruição, um impulso mesmo de

⁷⁴ Cândido, Antonio, Op. Cit., p. 63.

demolição e apagamento dos registros literários. O Walter personagem das *Confissões*, em matéria de renegação do que escrevia, nada deve ao Walter Campos de Carvalho. Se diferenças há é que a justificativas que vão no *Diário* parecem mais convincentes do que as que iam nas entrevistas do autor.

Quero que cada livro meu seja uma etapa vencida, um marco já sem nenhum valor para o meu vôo futuro, embora o abismo seja sempre o mesmo, em cima e em baixo. Se possível não voltarei a reler-me nunca, para evitar o meu próprio plágio, que seria o mais triste de todos porque o mais fatal à minha consciência. Se estou procurando libertar-me da minha pele, como jungir-me ao que fui ontem e escrevi ontem, eu que nunca sou eu mesmo senão num momento dado, que é o momento do presente? Cada palavra que escrevo é uma depuração que faço dentro de mim mesmo e que traz o peso daquele instante determinado em que foi escrita: parece-me muitas vezes estranha e inepta no dia seguinte, quando já sou um outro.

No Pasquim (1973-1977)

Ao longo da história do jornalismo e da tradição do humor jornalístico no Brasil, *O Pasquim* foi, sem dúvida, uma referência. Hoje, passadas já mais de quatro décadas de seu aparecimento — o primeiro número chegou às bancas em março de 1969 —, e sobretudo privilegiados pela distância, poderíamos até relativizar não somente seu alcance como objeto de cultura, mas também ver pelas frestas de seus subtextos alguns senões.

Naturalmente que não pretendo defender uma posição “reviscionista”, que almeje a depreciação por ela mesma, ou a crítica cenhosa que em tudo vê a face oculta dos embustes. Ocorre, entretanto, que toda adesão acrítica, como qualquer empenho no qual fala mais alto a lisonja e a adesão — não raro azeitada pela nostalgia de um suposto Brasil “pra cima”, boêmio e irreverente, que começava e terminava em Ipanema —, tende a distorcer um pouco o real valor das coisas. A meu ver, juntos o entusiasmo e a nostalgia, malgrado todos os méritos que

realmente lhe pertenceram e pertencem ao *Pasquim*, fizeram a turma um pouco acima do bem e do mal, posição que sempre será duvidosa.

Não se trata aqui de tergiversar e dizer que esse ceticismo em relação ao jornal e a seus criadores e colaboradores mais próximos é apenas uma pincelada de espírito crítico e que o *Pasquim* continuará sempre um marco. *O Pasquim*, claro, continuará um marco. Porém, isto não impede que se possa pensar “o outro lado das coisas”. A meu ver, pela própria constituição de sua retórica e, sobretudo, pelo espírito gregário que o caracterizava (um espírito de turma cuja tendência é, no geral, o espírito de seita), *O Pasquim* foi o que foi, mas com qualidades e defeitos. No campo restrito dos objetos de cultura, talvez mais estes que aquelas. O próprio humor anárquico — e isto atinge também Campos de Carvalho, tanto fora quanto dentro do jornal —, pela sua condição de retórica sedutora, sempre tangencia a possibilidade de ofertar venenos edulcorados e isto é um fato.⁷⁵

De qualquer forma, o que aqui interessa é a presença de Campos de Carvalho no jornal e não o jornal em si. A primeira contribuição do escritor no periódico veio na edição de número 234, de dezembro de 1973. Na ocasião, inaugurou-se uma seção intitulada “As Cartas do Campos de Carvalho”.⁷⁶

Com um adendo na mesma página em que aparecia o texto inaugural da coluna, o jornal se encarregava de dar as boas-vindas ao novo integrante do time, prometendo, quiçá, ao leitores

⁷⁵ Naturalmente que, pelo fato dos interesses deste trabalho nada terem a ver com a análise do *Pasquim* como veículo — e muito menos a submissão do jornal a uma Análise do Discurso cujo objetivo seja o de desmascarar esta ou aquela armadilha da enunciação —, minhas observações não mais que opiniões gerais. Faço-as muito mais em nome da transparência das idéias que propriamente da afirmação das verdades estanques. Evidentemente que a apreciável contribuição do *Pasquim* para o arejamento das formas de dizer no Brasil e, não há dúvida, a evidente posição de confrontar a ditadura militar fazem de seus integrantes figuras de destaque na história recente do Brasil. Daí a dizer que o *Pasquim* foi a fortaleza inexpugnável das idéias libertárias no Brasil há uma distância incomensurável. Uma simples verificação da posição política de seus principais participantes ao longo das décadas que se seguiram é, por si, reveladora. Talvez nem precisemos lembrar os últimos trinta anos de atividade jornalística de Paulo Francis, por exemplo.

⁷⁶ *O Pasquim*, Rio de Janeiro. Edição 234, de 25 a 31 de dezembro de 1973, p. 19.

que ele teria vida longa no periódico. Na terceira pessoa, o texto de apresentação falava em nome do periódico e seu conteúdo vinha de um contraponto com uma apresentação que Guilherme de Figueiredo havia escrito como orelha da 1ª edição de *O Púcaro Búlgaro*, em 1964, e que, desde então, ficara um pouco como legenda do escritor.⁷⁷ A lembrança do texto (ou mesmo um exemplar do livro) veio a algum dos redatores e pareceu-lhe conveniente usar o mote como honras da casa ao estreante.

“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, vêm 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.

Talvez valha destacar da apresentação do *Pasquim* outros arranjos, especialmente um, de ordem, digamos, mais “técnica”: o problema da datação dos textos que o jornal passava a publicar. Como vemos, haverá uma ligeira discrepância entre a data da publicação e a data da composição dos escritos. Quando aparecem no *Pasquim*, a partir de dezembro de 1973, as “Cartas do Campos de Carvalho” vieram já um pouco “velhas”, posto tivessem sido escritas

⁷⁷ 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. No entanto, não foi isto que a circulação do texto (“a exegese das orelhas” como disse Wilson Martins, a propósito de um comentário sobre o próprio Campos de Carvalho), *a posteriori*, orientou. Guilherme de Figueiredo usava, com sinal trocado, a metáfora da loucura (do “escritor louco”) com intuito de elogiar a força do estilo e o talento do autor. Sabe-se lá por que razão — na verdade é a evidente razão do consumismo mitificador (ou da mitificação consumista, que dá na mesma) — aquilo correu pelos anos seguintes sempre lido ao pé-da-letra, ainda que com a intenção de elogio.

havia quase dois anos, no período em que o autor, de fato, encontrava-se na Europa. Já no final de 1973, ele e a esposa tinham voltado ao Brasil e seguiam morando no Rio de Janeiro.⁷⁸ O jornal não omitia que as “Cartas” de seu correspondente eram anteriores (inclusive, todas as dez cartas posteriores à da estréia vinham datadas de 1972); porém, não dava muito relevo ao fato das notícias do “correspondente” chegarem com tanto atraso, inclusive com o missivista já no país. Ao leitor, talvez pudesse soar esdrúxulo. Mas, no geral, poucos dariam importância a isto, sobretudo porque a própria natureza do *Pasquim* permitia tranqüilamente esses e outros desusos. Nota curiosa é que o primeiro a se preocupar com o “prazo de validade” do que o jornal publicava foi o próprio Campos de Carvalho (talvez não se lembrasse que o caso das “cartas” o contradizia). Posteriormente à seção “Cartas”, em uma das crônicas dos “Anais do Campos de Carvalho”, nova coluna iniciada em maio de 1974, o tema foi exatamente a dificuldade em manter, num jornal semanal, a atualidade dos assuntos, já que estes, normalmente, eram perecíveis demais. Quando um texto vinha a público, o que se escrevera uma semana antes já estava velho.

Uma coisa é você escrever para um jornal diário, que às vezes tem até duas edições por dia, e outra coisa é escrever para um semanário, um quinzenário, um mensário ou mesmo para um anuário, como o saudoso Almanaque do Capivarol.

Isso explica porque trato aqui de assuntos que, ao sair o jornal, já ninguém se lembra mais de que aconteceram, nem eu mesmo — ou então, como no caso da Guerra dos Seis Dias, cometo a gafe de noticiar que a guerra começou quando de fato ela já acabou há muito tempo e tudo já voltou à rotina normal, isto é, à guerra de todos os dias. Certa vez cheguei à redação desse prestigioso órgão (não contundir com outro) trazendo um furo sem tamanho, desses que fazem o Ibrahim soltar no mínimo cinco bombas — e, quando o jornal finalmente saiu, após meses e

⁷⁸ A não percepção do fato levou, inclusive, o organizador de uma recente *antologia de cronistas brasileiros* a cometer um lapso — ou, mais propriamente, dois — quando homenageou Campos de Carvalho, colocando-o entre *As 100 melhores crônicas brasileiras*. No livro Campos de Carvalho vem entre os “exilados da ditadura” que enviam notícias saudosas ao Brasil. Nosso autor, como sabemos, nem era “exilado” (não pelo menos no sentido de banido pelo regime), nem estava longe da pátria quando suas “cartas” e crônicas se tornaram públicas no *Pasquim*. FERREIRA dos SANTOS, Joaquim (org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2005.

meses de espera por um espaço decente, o sujeito focalizado já tinha morrido de meningite em São Paulo, a família já tinha cada um recebido a sua parte da herança e picado a mula para um lado diferente.

Este detalhe sem importância — a datação das “cartas” do *Pasquim* — talvez seja do interesse de quem se ocupa da obra antes como comentador ou crítico que como leitor diletante. No campo da reflexão a respeito do autor e de sua obra, ele até que pode abrir uma janela útil para outras e novas considerações.

A julgar pelas notícias referentes às vivências pessoais de Campos de Carvalho, toda a história em torno da viagem para fora do país, a permanência na Europa, o retorno ao Brasil e, por fim, o aparecimento no *Pasquim* decerto forneça alguns aspectos dignos de nota, especialmente porque estejam relacionados à posterior presença do escritor no *Pasquim*.

Quando Campos de Carvalho e a esposa se decidiram pela viagem à Europa fizeram-no movidos por alguns motivos particulares. A suspeita de uma enfermidade da esposa afligira bastante o escritor, tanto que o fizera crer que a viagem pudesse minorar os incômodos do mau prognóstico. Por felicidade, a enfermidade não passava de uma imperícia médica. Não obstante, o plano inicial da viagem permaneceu, até pelo sabor de desforra contra os dias de tensão experimentados. Depois, havia também uma questão íntima que mortificava o escritor (potencializada por outros dissabores pessoais que aqui não interessam), questão diretamente ligada à literatura. Desde 1965 Campos de Carvalho batia-se contra um fantasma que, na verdade, sempre o ameaçou: o embotamento da pena. A rigor, a partir de *O Púcaro Búlgaro*, o autor nada conseguira escrever, a não ser *Espantinho Habitado de Pássaros*, novelinha que, como sabemos, ele julgava abominável, escrita somente para evitar o vexame de um contrato editorial não cumprido.

Em suma: quando pensou em viajar para fora do país, havia sete anos que Campos de Carvalho não conseguia produzir literatura, malgrado tivesse se aposentado ainda jovem, com cinquenta anos, tendo todo o tempo que quisesse para dedicar-se à literatura. Durante esse período ele tentou lidar com aquele desmoronamento anunciado, mas sem conseguir. Tanto lhe era penoso o esgotamento que as próprias invectivas das quais lançava mão para justificar a ausência de livros eram uma forma de iludir e iludir-se. Algumas chegavam mesmo a ser patéticas, como aquelas que vieram em uma entrevista à revista *O Cruzeiro*, na qual dizia de vários títulos que estava produzindo: “Maquinação da Máquina”; “Especulação no Espelho”; “Maravilhas no País de Alice” — naturalmente não passavam de mirabolâncias que a nada serviam.

Além desses, havia outros despistamentos que, talvez fizessem os espíritos menos condescendentes torcerem o nariz, julgando-os infantilismos pouco cabíveis a um homem já na meia-idade. Todavia, essas dissimulações eram mais manifestações de um espírito ingênuo que propriamente de uma personalidade presunçosa. Por motivos que talvez não requeiram profundas investigações, Campos de Carvalho dera-se à idéia de que a obsessão por uma obra-prima o fazia prisioneiro de uma situação paradoxal: obcecado em produzir a grande obra não conseguia escrever.

Talvez se tratasse mais de uma cortina-de-fumaça que de um obstáculo real; talvez fosse mais um modo de *jouer un rôle* — naturalmente que o tema do escritor calcinado pela busca da obra-prima não é novo — que propriamente um fato; mas o caso é que, para o escritor, eram sofrimentos reais, algo concreto, ainda que possivelmente essa concretude tivesse partido de um estado de espírito fragilizado.

A viagem à Europa acenou-se então a Campos de Carvalho como possibilidade de pôr as coisas no lugar e, talvez, reencontrar o escritor que lhe fugira. Pelo menos em dois registros

documentais encontramos elementos para supor a validade da dedução: uma correspondência de 1965 a Carlos Felipe Moisés e um texto deveras emblemático escrito em Londres, em 1972, e publicado no *Pasquim* próximo de dois anos depois. Além disso, há também as memórias da Sra. Lygia de Carvalho, esposa do escritor, a respeito das circunstâncias que, àquele tempo, envolviam o esposo. Reproduzo abaixo um fragmento da carta a C. F. Moisés. Quanto ao texto publicado no *Pasquim* apenas adianto que ele será em instante oportuno deste trabalho objeto de detida atenção.

No momento não estou escrevendo e, sim, preparando o que deverá ser minha obra-prima. Aliás, desde que me entendo que vivo preparando a tal obra-prima, a inatingível obra-prima, sem o que jamais conseguiria produzir qualquer coisa que prestasse. A verdade é que depois de *O Púcaro Búlgaro* e desta novela que acaba de sair, estou no dever para comigo mesmo de escrever algo que pelo menos seja superior a tudo aquilo que já escrevi. Não posso mais estar fazendo concessões a quem quer que seja.⁷⁹

Mediante essas questões, o tempo em que Campos de Carvalho permaneceu na Europa aponta para um fato concreto: em parte confirmando uma das expectativas que o levaram a viajar (ainda que muito modestamente, já que não veio nenhuma obra-prima), Campos de Carvalho reconduziu um pouco a mão e voltou a escrever; e movido pelo desejo de somente voltar a escrever, inclusive iniciando a caminhada por um gênero mais imediato, a epistolografia. Escrevia, antes, para si mesmo, e, como reza a lenda, ainda punha as cartas no correio, esperando, depois, que chegassem às suas mãos.

Bem ou mal, foram essas iniciativas, ou esses primeiros novos passos em Londres, que ensejaram o que poderíamos chamar de “terceira vida literária”, que, a rigor, seria a última, e que resultou na publicação (póstuma) de seu único volume inédito após *O Púcaro Búlgaro*: a pequena antologia que reúne as “cartas” do *Pasquim* e também algumas crônicas dos *Anais do Campos de*

⁷⁹ Carta a Carlos Felipe Moisés, de 22 de janeiro de 1965; gentilmente cedida pelo professor e crítico.

Carvalho — Cartas de Viagem & Outras Crônicas, publicado na coleção “Sabor Literário” pela José Olympio Editora, em 2006.

Como disse, foi, de fato, a experiência da viagem à Europa que acabou por reconduzir por um período Campos de Carvalho à literatura. Tão logo *O Pasquim* encerrou o ciclo de onze textos que deram forma à coluna *As Cartas do Campos de Carvalho* já anunciava para breve *Os Anais do Campos de Carvalho*. De fato, na semana posterior à publicação da última “carta” vinha já a primeira crônica dos *Anais*, na edição de nº 256, de maio de 1974. As crônicas que compuseram toda a coleção dos *Anais* circularam entre maio de 1974 e julho de 1977. Com o humorístico já em decadência, Campos de Carvalho publicou sua última crônica no *Pasquim*, intitulada *Brucutu e Eu*. Depois desapareceu e somente deu o ar de sua graça em 1995, aos oitenta anos de idade, quando, por intermédio de Maria Amélia Melo, a José Olympio Editora publicou-lhe a *Obra Reunida de Campos de Carvalho*. As crônicas dos *Anais* marcaram o termo da carreira literária de Campos de Carvalho; aliás, forma coincidente com aquela que o levara à literatura exatamente quarenta anos antes, quando, em 1937, publicou no jornal anarquista *A Plebe* seu primeiro texto em um jornal de maior circulação, aos vinte e um anos de idade.

Nas *Cartas do Campos de Carvalho* temos no *Pasquim* o autor fazendo vezes de viajante-correspondente, com notícias de suas andanças pela Europa. A dicção é a do turista-aprendiz-galhoteiro, que, pelo olhar do forasteiro, sempre de passagem, aventurando-se mui distraidamente sem eira nem beira por terras longínquas, recolhe do mundo que lhe é estranho um sentido momentâneo para sua vida. Logo na primeira carta, o escritor toma como tema o próprio “ato de viagem” em si, narrando, em delicioso descompromisso cômico, a escolha da forma de viajar: o navio.

Meu caro: Se você pretende viajar de navio para a Europa, compre hoje mesmo sua passagem de avião e agarre-se a ela de unhas e dentes. O avião é o meio de transporte mais rápido,

sobretudo se está caindo — e o que maior conforto oferece, sobretudo à família. Sempre me diziam: *Vá de navio: é uma viagem inesquecível!* Que é inesquecível eu sei agora melhor do que eles, e não pretendo esquecer nunca mais. Por via das dúvidas trouxe comigo alguns *souvenirs*: cinzeiros, baralhos, caixas de fósforo, toalha, guardanapos, colchas, lençóis, cobertores, travesseiros, tapetes, facas, colheres, garfos, xícaras, pratos, um espelho de toalete, uma mesinha de cabeceira, a dentadura do comandante — em troca naturalmente dos três quilos e meio que perdi na viagem e lá ficaram no navio, por culpa exclusiva do cozinheiro de bordo. Que o miserável era o pior cozinheiro da Europa e ali estava porque não o deixavam pisar em terra [...] Nessa primeira carta-crônica humorística, o escritor reedita os temas caros ao gênero

Vestindo sempre a experiência com estripulias e gafes do viajante trapalhão — que se mete em aventuras previamente intuído de que devem terminar em embrulhadas —; será um desencadeador de equívocos, um catalisador de confusões. Naturalmente que o leitor de Campos de Carvalho, ao ler seu primeiro relato de viagem no *Pasquim*, verá pela fresta do texto a coincidência irônica com aquela “Partida” prometida em *O Púcaro Búlgaro*, não acontecida e terminada numa mesa de pôquer em *O Púcaro Búlgaro*. Pelas linhas desse primeiro texto no *Pasquim* — a propósito, emblemático; já que era a primeira coisa que publicava desde 1965 —, talvez verá o leitor que lhe é assíduo lampejos da “nau dos insensatos” que acabou não saindo do lugar, já que os viajantes não deram um passo além da Gávea, nem para molhar os pés.

Mas nem tudo, afinal de contas, é choro e ranger de dentes numa viagem transatlântica. Há sempre uma piscina ou outra para os que ainda acham pouco toda aquela imensidão de mar em torno durante sete dias e sete noites (eu, de minha parte, já no segundo dia recusava delicadamente água às refeições) — e há os sempre excelentes filmes das Andrew Sisters ou dos Ritz Brothers, projetados numa tela da mesma época naturalmente para emprestar maior autenticidade. Há sobretudo os divertidíssimos jogos de salão como a víspora, e maré, a cabra-cega por exemplo, bem como a movimentada e tradicional dança da *quadrilha*, assim chamada no caso por nela tomar parte toda tripulação, o cozinheiro inclusive. Como todos os passageiros, a começar por você, já se acham condicionados dos pés à cabeça pelos esplêndidos programas de televisão de

todos os países, a alegria se torna logo esfuziante e total — e depois de certo tempo é com uma ponta de orgulho que todos se põem a relinchar e a trotar como fariam No Ano 2000.

O resto da viagem deixo-o por conta de sua própria imaginação [...] ⁸⁰

Os temas dominantes nas próximas dez cartas que fecham o conjunto serão por essa condição do viajante-aprendiz; sob recorte previsível, porém saboroso. A imediata dificuldade de adaptação ao lugar, que faz sentir que talvez não tenha válida a pena sair de casa; o clima que maltrata; os costumes com os quais não consegue atinar; os traços culturais que dão a impressão de que se esteja em outro planeta; os idiomas que não se entendem; a comida e as comparações — enfim, literatura de viagem. Claro que para tornar tudo isso mais apetecível era necessário o tempero da pena do escritor com peculiar talento nas searas do humor e da irreverência. Como não escrevia a ninguém, escrevendo a si mesmo (talvez para ler-se), sob a capa do motejo notamos aqui e ali a ascendência do espírito melancólico que jamais abandonou o autor.

[...] decidi mudar os planos, ou melhor, os aeroplanos e voar de volta para o Brasil o quanto antes. Vendi tudo o que tinha antes de sair daí (só não vendi minha liberdade) e volto quase como um emigrante, sem saber ao certo onde pôr os pés — o que, num país de tamanha extensão, chega a ser um contra-senso.

Pesou também no caso a época natalina, embora eu deteste o Natal. Na terra da gente é uma coisa, e ver os outros comemorando o Natal na terra deles é coisa muito diferente — e aqui em Londres eles comemoram o Natal com muita força, não dão chance a você de fazer de conta que não está vendo. Você pensa em como deve ser triste um mendigo não ter uma casa para entrar naquela noite fatídica, e de repente descobre que você é esse mendigo. Você se sabia pobre, mas não se sabia mendigo [...]

Curiosamente, em pelo menos duas cartas de Londres um sentimento especial do autor se destaca, que é o sentimento de penúria que o acomete. Naturalmente que os apertos financeiros

⁸⁰ *O Pasquim*, Rio de Janeiro. Edição 234, de 25 a 31 de dezembro de 1973, p. 19.

do sujeito que “vende tudo” para viajar e mesmo a curva astronomicamente ascendente da moeda estrangeira em relação às posses do turista tupiniquim não são mais do que metáforas dessa indigência. O que está, claro, em jogo é outro sentimento de perda, pesar que, inclusive, levaria Clarice Lispector a dizer da “dignidade de Campos de Carvalho” ao apanhar, movido por sua penúria “um parafuso na rua”.

Outro aspecto que chamará a atenção do leitor de Campos de Carvalho para o pequeno conjunto de suas “cartas” é aquele espírito que tanto marcou os personagens de seus principais títulos e que decerto encontra funda correspondência na personalidade do próprio autor, especialmente quando nos remetemos àquele Walter do *Livro de Confissões de Tribo*: a exemplo do verso de Pessoa, o estrangeiro em tudo e em todos os lugares — “transeunte inútil de ti e de mim, / estrangeiro aqui como em toda parte, / Casual na vida como na alma”.⁸¹ Deixar a pátria porque não sente em si a pátria; voltar à pátria posto não tenha nada encontrado ou descoberto fora dela senão o estranhamento de tudo. Embora muitas vezes mediado por um mau humor que seja a ser divertido (o mau humor daquele convidado impertinente que desfaz da hospitalidade do anfitrião), não deixa de ser a manifestação de um espírito profundamente niilista. Até mesmo a literatura entra aí como travo da tragédia do homem que não encontra seu lugar, já que ela própria, pátria hipotética de todas as angústias de quem escreve, também, de algum modo, escapou-se-lhe, foi deixada para trás ou, simplesmente, secou.

Mas, para todos os efeitos, o leitor poderá ver um ganho nesse processo experimentado pelo escritor. Pelo menos voltara a tentar algo em literatura. Depois de sete anos de silêncio, retornava um pouco (ou aos poucos) à boa forma por intermédio de uma escrita que não almeja grandes vãos para além da simplicidade, da habilidade modesta em captar o trivial. Embora se

⁸¹ Lisbon Revisited, 1926.

tratasse de uma experiência inesperada. As “cartas” (e os outros textos que, depois, viriam nos *Anais do Campos de Carvalho*) foram, em modesto timbre, uma vitória, ainda que momentânea.

Faço, em função disso, supor que a aproximação do escritor com *O Pasquim* restou como feliz coincidência de propósitos. Entre os ingredientes de seu discurso e as fórmulas de discurso sobre as quais o periódico se sustinha abriu-se um espaço e Campos de Carvalho voltou ao contato com o público. O jornal foi para ele mais do que um espaço para a publicação de seus textos, abrindo possibilidade para uma “terceira vida literária” do autor — a primeira, ele havia renegado, deixando-a encerrada em *Banda Forra*, em *Tribo* e nos poemas que nunca chegou a publicar; e a segunda, representada pelos livros preferidos (*A Lua Vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil*, *A Chuva Imóvel* e *O Púcaro Búlgaro*), e que provocou, até pela produção profícua, certos barulhos e também esterilidade. Essa terceira vida literária que aparecia no *Pasquim* estava por se construir como uma forma dele se desimpedir tanto da sombra de seus principais livros quanto de problemas como a busca obstinada de uma obra perfeita.

Porém, não prosperou. Não obstante, talvez tenha, pelo menos por um período, ajudado a compreender melhor que a literatura também se faz por intermédio de escritos que não exigem de si a perenidade como meta.

As crônicas dos “Anais do Campos de Carvalho” somam próximo de quarenta textos. Com altos e baixos, uma característica do próprio formato, mas também do autor, focalizam a experimentação de uma modalidade textual que ocupa com destaque a história da literatura brasileira, e que teve notáveis como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade e outros que fizeram do gênero uma expressão maior. Para as crônicas do *Pasquim* Campos de Carvalho trouxe não somente o senso crítico como também a familiaridade com os principais ingredientes do humor anárquico e da rebeldia, qualidades que tanto distinguiam sua literatura. Além disso, incorporou traços de renovação através da facilidade de constituir uma dicção literária a partir da

pluridiscursividade, impondo ao texto novidades como o ritmo caleidoscópico e a fusão de modalidades e categorias distintas. Isto forneceu ao acervo de cronista o mesmo espírito reformulador apresentado já em seus livros.

Ao mesmo tempo em que promovia uma releitura das formas composicionais dos grandes cronistas contemporâneos soube prontamente incorporar desses autores o gesto próprio ao escritor de jornal. Assim, à maneira dos grandes mestres da crônica, buscou a observação sensível do cotidiano que foge ao homem comum, e dela passou a usufruir como matéria de comunicação com o mundo. É bem possível que essa descoberta tenha sido excepcional em seu universo de escritor. Tudo o que buscara dizer avidamente nas entrevistas, e que acabara redundando no rótulo da excentricidade, passou a ser matéria fecunda para as composições do Pasquim, com a vantagem de que nos “Anais” — e isso era garantido pela total liberdade característica do Pasquim (pelo menos do ponto de vista da redação) — não havia limites: podia-se ir da literatura à piada franca, do comentário à ficção, do lirismo ao humor provocador. Assim, o ideal de cronista que o autor projetou nos “Anais”, fundamentado, via de regra, no humor, na vontade combativa e no já conhecido espírito insurreto, era também capaz de surpreender e migrar para outras latitudes. Em muitos momentos dos “Anais”, Campos de Carvalho deixou-se conduzir pela voz do lirismo franco; um lirismo que não vinha sozinho, posto o acompanhasse sempre a vocação da insubordinação.

Sou um crápula. A mulher grávida de muitos meses carregando a enorme trouxa de roupa na cabeça, pobre a mais não poder e com um menino ao lado também equilibrando o seu volume. Chove e no chão escorregadio o menino deixa cair o seu embrulho, a mãe grita desesperada e desfere violenta bofetada no rosto do menino, que cai e começa a chorar. É dia de Natal, a mãe paupérrima e vesga está no último mês de gravidez, a roupa ali na lama põe a perder todo o trabalho de uma semana: eu tomo o partido do menino, grito como um possesso contra a espantada mulher, a senhora não pode bater assim no menino, isto é uma covardia, a mulher depois do espanto responde com a barriga enorme que todo o seu trabalho ficou ali perdido na

lama, a grande trouxa ainda equilibrada na cabeça, o menino caído e chorando, eu então minto que vou chamar a polícia, pode chamar a polícia que o senhor quiser, o senhor e a sua polícia eu queria ver é no meu lugar com essa roupa no chão, vida mais desgraçada.

Sou um crápula, o que não disse à mulher digo-o agora de público, bem alto e de maneira que não haja dúvida nem de minha parte nem de ninguém: sou um crápula e de crápula devo ser chamado, que me apontem na rua como um crápula vesgo e obeso, a barriga deste tamanho: lá vai aquele crápula, chuva nenhuma limpará esse tipo imundo, a ele e aos seus sapatos, e aos seus óculos dourados metidos a besta, que não enxergam nem um palmo diante do nariz. Um crápula perfeito.

Chamar a polícia — logo a polícia! Eu deveria chamar mas era Deus para ver aquilo: veja Vossa Sumidade se isso é necessário, e mais aqueles meninos noctívagos de Petrópolis que eu chamei de pivetes e para os quais igualmente clamei pela polícia: Aqui dei Rey! Vossa Sumidade, que fez tão bem os astros e as galáxias, que põe em cada detalhe uma precisão de relojoeiro e uma sabedoria infinita — permitir uma coisa destas! E onde estão vossos famosos milagres que não fazem voltar tudo ao estado d'antes, sem roupa nenhuma no chão e sem nenhuma bofetada estalando no rosto do menino, e sem nenhum crápula na rua berrando os seus impropérios. Hoje é dia de Natal, na pior das hipóteses um dia consagrado à vossa louvação e em que os homens fingem que não são humanos e até as guerras fazem trégua para comemorar a salvação do mundo. Vossa sumidade veja este menino e sobretudo veja essa mãe com esse outro menino na barriga pobre, essa mãe vesga e tão desamparada sob a chuva que não pára nunca, tudo tão triste e tão sem sentido para um dia que dizem de tanta alegria, e um dia na verdade igual aos outros e tão terrível, veja Vossa Sumidade, como qualquer outro. Se há um culpado nisso tudo, mais do que eu, Vossa Sumidade saberá apontá-lo ou apontar-se com a maior honestidade — antes que chegue a polícia e comece a investigar o ininvestigável, lápis e papel na mão como se se tratasse de uma reportagem a mais para algum colorido jornal de amanhã. Continuar assim como está, há milhares e milhões de anos, isto é que não é possível.

Como não é possível tomar um partido com essa desenvoltura de sílfide com que eu tomei, sem pensar cem ou mil vezes seguidas sobre os prós e os contras que cercam o ato humano mais simples, neste labirinto de espelhos em que nos debatemos do nascimento à morte. Julgamo-nos uns sábios e não passamos de uns pobres animais irracionais lançados no turbilhão de uma caldeira fervente, sílfides de araque dançando sem perceber a Dança Macabra, efêmera mas eterna porque sempre igual, a mesma sempre, com óculos ou sem óculos, tudo uma palhaçada ou uma tragédia só. (Por falar em óculos, enterraram João Guimarães Rosa de óculos sobre os argutos olhos para sempre fechados, como a significar a insignificância da visão humana diante da vida e

diante da morte: um par de óculos tendo o mesmo efeito que têm os óculos do cego ou um par de antolhos na escuridão mais espessa que envolve o mundo).

Nessa posição de homem atônito que observa a vida que corre ao redor haverá um lugar retórico que, em Campos de Carvalho, além de pouco freqüente — digo no sentido mais das marcas evidentes do discurso e não dos subtextos —, incorpora certa polêmica, muitas vezes azeitada pela próprias declarações do autor aos jornais, mas, no principal, fruto de uma crítica tergiversante. Refiro-me a problemas que, grosso modo, têm ligação com a literatura caudatária de uma posição política mais evidenciada, ou, se quisermos, malgrado o desgaste da expressão, ao “texto militante”, no sentido mesmo da arte que manifesta sua posição política. Quanto a este aspecto, não obstante a crítica mais contemporânea que se ocupa do autor torcer o nariz para o fato, algo há que reclama atenção. Permito-me, portanto, um parêntesis.

Em 1937, aos vinte e um anos de idade, Campos de Carvalho era um rapazola engajado. A julgar por aquela que possivelmente seja sua primeira colaboração na imprensa paulista — mais precisamente um artigo no periódico *A Plebe*, à época dirigido por Edgar Leuenroth, um dos mais expressivos nomes do movimento anarquista no Brasil —, bote-se “engajado” nisso. Frequentando a Faculdade de Direito, flertou decididamente com a imprensa alternativa e o movimento anarquista, impulsionado, claro, também pelo desejo de escrever. 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”, não obstante fosse, por natureza, um tanto avesso à vida social e aos *habitués* das rodas boêmias dos café, frequentadas por jornalistas, intelectuais e jovens estudantes. Apesar de não ser figura fácil nos sistemas mais ou menos gregários onde se debatia política e literatura — como o próprio *Centro Acadêmico Onze de Agosto* e, por extensão, a *Revista do Onze de Agosto*, publicação fundada por Monteiro Lobato em 1903 e que ainda

abrigava condiscípulos e professores da Faculdade —, tinha simpatia pelos anarquistas, identidade que o fez entrar como colaborador em *A Plebe*. Em *Tribo*, como já visto, escrito vinte anos depois dessas experiências, o escritor empresta a seu protagonista (mais que isto, o alter ego) passagens inteiras dessa biografia. No *Pasquim*, quatro décadas depois, as lembranças do jovem provinciano que enfrentava a capital paulista, as atividades do “foliculário” e sua passagem pelo mais famoso jornal anarquista do país não haviam se dissipado.

Já morei com um descendente de índio num quarto em São Paulo, e passava a noite em claro com medo de ser devorado por ele, e ele certamente com medo de ser devorado por mim [...] A rua onde morávamos era a rua Aurora, rua das prostitutas de marginais, assim que nem nós: e o que me valia era que nesse tempo eu escrevia semanalmente para o jornal anarquista *A Plebe*, o que deve ter impressionado um pouco o meu faminto companheiro de quarto. Eu passava pelo aborígine com o manuscrito de meu artigo na mão, roçando-lhe as fuças com o meu anarquismo incipiente mas já terrível, e lá me ia todo lépido para voltar daí a duas ou três horas depois, na maior escuridão: invocando o nome de Nossa Senhora do Rosário, rainha e protetora dos aflitos.

A lembrança do *Pasquim* possui um parentesco de fundo com o primeiro artigo que Campos de Carvalho escreveu para a *Plebe* e que se intitulava *O Fenômeno da Prostituição*. Nele o jovem anarquista antecipava a predileção por um tema que também serviria como mote de vários outros textos, inclusive a última peça de ficção publicada em livro pelo autor, a novela *Espantinho Habitado de Pássaros*.

Como disse, é, provavelmente, sua primeira contribuição na *Plebe* e, como pedia o figurino, um tanto incendiária. É um libelo anarco-comunista cujo objetivo mais evidente é o de protestar contra a ordem econômica perversa, cujo subproduto mais doloroso é a desumanização das massas e a condenação do proletariado a uma existência da qual se furta a possibilidade da vida digna, posto faça surgir, como já disseram Marx e Engels, “o produto passivo da putrefação das camadas mais baixas da sociedade”. No *Pasquim*, exatamente quarenta anos depois, o senhor

de 61 anos secundava o anarquista de 17. Precioso como documento da fortuna bibliográfica de Campos de Carvalho, o escrito da *Plebe* se impõe mais pelo seu valor documental que propriamente estilístico, mas também por razões laterais que esconde.

Nós, vítimas do absurdo sistema econômico em que vivemos, sabemos perfeitamente que o fenômeno da prostituição, tal como o vemos hoje, tem origem essencialmente econômica. Sabemos e temos consciência de estar com a verdade, que a mulher de nossa época, quando recorre à vida ignomiosa e anti-natural da prostituição, a ela foi levada principalmente por motivos econômicos. É para manter sua subsistência que uma mulher, hoje, se faz prostituta. Para justificar essa nossa observação, basta que se note que a imensa maioria da moradoras dos prostíbulos teve origem humilde e sofreu, antes da queda, a miséria mais atroz. É a enorme classe proletária que fornece o abastecimento para os lupanares. Menos forte que seu companheiro, a mulher proletária recorre à vida “fácil” da prostituição, que lhe apresenta perspectivas mais brilhantes. Um grande cientista francês, Feuillet, assim se expressa a respeito: — “Nos momentos mais difíceis da vida, na horas negras em que a miséria bate à porta dos lares proletários, é que surge aquilo que os moralistas chamam “a vocação para a prostituição” —. Acontece, porém, que nem todos os homens de ciência se manifestam da mesma maneira acerca das causas que levam a mulher moderna a se prostituir. São os lacaios conscientes e inconscientes do capitalismo, que procuram interpretar à sua maneira o fenômeno da prostituição, desejando achar para esse fenômeno outros motivos que não sejam o de caráter econômico.

Exceção feita a alguns deslizes do machismo juvenil, naturalmente evidentes em coisas como “Menos forte que seu companheiro, a mulher proletária recorre à vida “fácil” da prostituição, que lhe apresenta perspectivas mais brilhantes”, até que, aos dezessete anos, Campos de Carvalho mostrava-se (como dissera trinta anos depois, no *Cruzeiro*) bem propenso a “achar Marx bárbaro”, nutrindo-se de suas idéias como lentes para ver o mundo. Afinal, a maneira pela qual o artigo de *A Plebe* encara a prostituição foi colhida quase que diretamente do *Manifesto do Partido Comunista*: “A família, na sua plenitude, só existe para a burguesia, mas

encontra seu complemento na supressão forçada da família para o proletariado e na prostituição”.⁸²

Não sendo, naturalmente, um primor de talento literário, o texto de *A Plebe* demonstra com propriedade as inclinações muito decididas do rebelde e contestador, bastante identificado com as vidas marginalizadas pelo capital. Para além disso, haverá sempre a curiosidade dos elementos constituidores dessa manifestação terem também se transformado em matéria literária do último texto que Campos de Carvalho publicou em livro (*Espantelho Habitado de Pássaros*, 1965), cujo motivo literário estará fixado no vai-e-vem do herói arruinado — voz permanente e única dos livros do autor — que vaga pela cidade à procura de Desdêmona, a namorada da adolescência que pelo inexorável das forças destrutivas da existência tornara-se prostituta. Do diálogo com o texto de *A Plebe*, colhemos, em tempo, o indicativo bastante peculiar do autor: o incomum senso de preservação (quase uma obstinação) de uma espécie de “memória literária” pessoal e circular, cujo principal característico é a reelaboração permanente de objetos anteriores. É o que ocorre com presenças temáticas tais como a prostituição e a figura da prostituta. Todavia, como sabemos, os arroubos do engajamento seriam trocados, como relata o próprio autor, por outras formas de rebelião ou, se quisermos, outro espírito de engajamento, naturalmente distinto daquele que entendemos como arte programática a serviço de uma causa.

Trinta anos depois de *A Plebe*, Campos de Carvalho iria se dizer avesso à idéia da arte militante e à posição do artista que combate por uma causa ou um espírito de doutrina. Interessava-o, então, a arte como “expressão do mistério”. Porém, também esta posição sofrerá, como tudo que parece vir do autor, pelo menos em conjectura, um choque de contradição. Vistos de perto, os livros de Campos de Carvalho são nítidos libelos contra o que poderíamos entender

⁸² MARX e ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*, 5ª ed. bras. [n/c trad. bras.], Rio de Janeiro, Editoria Vitória, p.42.

como uma ordem constituída. Embora portadores de uma constituição formal, especialmente no plano da linguagem, que faz supor a impressão de uma sala de espelhos — onde as imagens se multiplicam ao infinito, sobretudo distorcidas, e sem que se possa saber qual delas seja real —, é cristalino que sua literatura seja, antes de tudo, um grito em praça pública, e com a mesma veemência (talvez a mesma ingenuidade voluntária) com que o proclamaria o mancebo que dá seus primeiros passos em um panfleto anarquista. Isto, a propósito, levou um de seus primeiros comentadores, Antonio Olinto, em 1957, a dizer da estréia do autor: “É com um grito que Campos de Carvalho entra, de fato, em nossa literatura. E esse grito, solta-o no começo de seu *A Lua Vem da Ásia*”. Referia-se, sem dúvida, ao poder exortativo da linguagem, mas também, ou principalmente, ao programa combativo como meta.⁸³

Talvez nos inclinássemos a dizer, até como chiste, que Campos de Carvalho decerto não seja a melhor fonte na qual pudéssemos recolher indicações seguras a respeito de seu programa literário, de seus interesses de criação, ou mesmo das idéias que desejou distinguir. Decerto, não estaríamos sendo maus propositores ou observadores injustos. Ao nos valermos das diversas fontes nas quais o próprio escritor reuniu impressões de autoria ou mesmo declarações de princípios, o que encontramos é não mais que a contradição. Nesse sentido, ele está mais para um narrador não-confiável.

Se as impressões de Campos de Carvalho não serão então muito úteis para que solucionemos o problema, contentemo-nos em parte com o estabelecimento de três pressupostos que parecem razoáveis: 1) No geral, a obra ficcional do autor, ainda que tomada por uma literatura delirante, possui nítida dicção de uma arte combativa, particularmente orientada pelas convicções anarquista — falo aqui do anarquismo como posição política. 2) Na juventude

⁸³ OLINTO, Antonio. *Cadernos de Crítica*, Rio de Janeiro, editora José Olympio, 1959. A publicação original do artigo é de 1957.

Campos de Carvalho inclinou-se decisivamente na direção de uma militância anarco-comunista e a tintura subjacente dessas convicções fez-lhe companhia vida em fora. 3) Em determinado momento de sua biografia o escritor negou cabalmente aprovação à arte engajada, particularmente de esquerda. Porém, essas constatações jamais impediram que todos esses problemas possam ser analisados paralelamente, à luz, por exemplo, de elementos extrínsecos que também servem à análise literária.

O fato é que, nas crônicas dos *Anais do Campos de Carvalho* encontraremos algumas vezes o autor despindo-se de sua posição de “escritor não-engajado” e enfrentando com muita transparência questões políticas espinhosas, malgrado se dissesse avesso a isto. Um dos registros que decerto fala por si é a crônica publicada em abril de 1975, na edição 302 do *Pasquim*. Naquele ano, que ainda seria marcado pela estupidez da morte de Vladimir Herzog, escreve para *Os Anais* uma crônica na qual diz desejar “renunciar à sua condição de humorista”, não por vontade própria, mas pelo abominável das perseguições dos militares contra os homens de pensamento e a livre expressão de idéias. Dizia, naturalmente, de algo que assistia de perto, figurado, claro, nas constantes perseguições à imprensa e nos sucessivos atos de censura contra o *Pasquim*, atos que, não raro, culminavam na prisão de dirigentes e colaboradores do jornal. Embora, como sabemos — e pelo testemunho dos próprios integrantes —, as repressões dos militares contra a turma do jornal passassem longe dos crimes hediondos que os militares cometiam (e que ainda cometeriam, como bem demonstra o caso Herzog), não faltou a Campos de Carvalho o seu hábito de, no fundo, levar tudo a sério, principalmente a vocação libertária de anarquista. Decidiu-se, por meio de seu espaço no jornal, enfrentar publicamente aquele estado de coisas. Uma vez considerando que Lourenço Diaféria, dois anos depois, em setembro de 1977, por muito menos seria enquadrado na Lei de Segurança Nacional por artigo desrespeitoso à estátua do Duque de

Caxias, não deixará de ser louvável a posição corajosa do escritor que dizia “não se meter em política”. Louvável, sobretudo porque íntegra.⁸⁴

Alguém me diz: **Escreva sobre a análise de grupo.** Sou um humorista sério — respondo — o que aliás é uma redundância.

O diabo é que não há muito sobre que escrever. A censura proíbe quase tudo e a autocensura (que também existe) proíbe o resto. Você então fica na posição daquele sujeito que..., enfim você fica naquela posição. O leitor, que não quer saber de nada e paga para ler sobre tudo, pensa que você é um fraco (e é) e pede o dinheiro de volta.

E ainda há o Ivan Lessa e o Ivan Cavalcanti Proença clamando por justiça, um negócio muito sério, e você fica sem jeito de escrever sobre trivialidades. Embora tudo acabe sendo trivialidade, segundo me diz aqui ao pé do ouvido o demônio da filosofia. Tiraram retrato-de-marginal do Lessa e proibiram ao Cavalcanti Proença o simples direito de sobrevivência — embora um e outro sejam muitíssimo melhores do que muito manda-chuva que anda por aí arrotando pose disso e daquilo.

Então o negócio fica o seguinte: ou você esquece os Ivans da vida e parte para a galhofa (o que é uma infâmia sem nome) ou corre o risco de escrever apenas para você mesmo, o que evidentemente não tem graça nenhuma. Chamam a isso, parece, democracia autoritária ou coisa que o valha: até já me esqueci do nome que saiu nos jornais.

Recuso-me a ser otimista a todo custo, por mais terrível que seja a propaganda subliminar que fazem na televisão, sobretudo a cores. Recuso-me a sorrir em público ou mesmo em particular enquanto o Brás for tesoureiro e o Neves continuar morto ou fingindo de morto: que meu nome é Ivan o Terrível como qualquer Ivan que se preze, e não acredito que seja a cócega a melhor solução para se fazer o povo rir. A casa de meus pais era uma casa de respeito, e essa casa eu a

⁸⁴ Em fins dos anos setenta, também o cronista Lourenço Diaféria foi cordeiro-de-deus do regime já claudicante. Diaféria mantinha uma coluna semanal no caderno *Folha Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo* e, em setembro de 1977, transformou-se em pivô de uma crise. No princípio daquele mês, pretextando — segundo anota Letícia Nunes no *Observatório da Imprensa* — “exaltar um sargento que morrera ao pular num poço de ariranhas do zoológico de Brasília para salvar um menino comparou-o ao duque de Caxias”⁸⁴. O trecho enfureceu os militares. Duas semanas após, a crônica habitual de Diaféria não apareceu na *Folha de São Paulo*. Em seu lugar, veio explicação: o colunista havia sido preso e enquadrado na *Lei de Segurança Nacional*. A nota era uma iniciativa do secretário de redação do jornal, Cláudio Abramo. A resposta à insolência veio com um telefonema do general Hugo Abreu, chefe da Casa Militar do governo Geisel, ao proprietário da *Folha*. Na conversa, o general ameaçava fechar o jornal caso o espaço da coluna continuasse a vir em branco e as críticas ao governo não cessassem.

carrego comigo, dentro de mim — e nem um terremoto será capaz de removê-la nem que seja um milímetro, quanto mais derrubá-la.⁸⁵

Mas se a integridade da posição política vale melhor se é externada por inteiro — e, sobretudo, com coragem e transparência — nos *Anais* Campos de Carvalho não faltou a esse compromisso quando as convicções diziam respeito ao “outro lado da moeda”, ou seja, o totalitarismo de esquerda. Provavelmente motivado por sua índole de provocador (o anarquista por excelência), também calcinou os modelos mais ortodoxos da esquerda. Se sua posição contra os regimes de exceção da direita não deixava dúvida, secundava-a quando se tratasse de autoritarismos de esquerda, plasmados, por exemplo, no pragmatismo da revolução maoísta.

É impossível não lembrar que, da parte de Campos de Carvalho, esse rebelde sem distinção de credos, não faltaram, como já vimos, provocações a espicaçar setores da esquerda. Estes, não há dúvida, poderiam, realmente, ter excitado alguma precipitação mal humorada; afinal, muitas foram as pilhérias a provocar os comunistas. Aos epigramas e ditos mordazes, indicativos de que Campos de Carvalho, como anarquista, não acalentava interesses de uma boa vizinhança com os setores comunistas, podemos somar um escrito do *Pasquim* a respeito da revolução de Mao:

Na China do rotundo Mao foi proibida a execução de Beethoven e de Schubert: ou talvez fosse mais certo dizer que os executaram de vez, como é o caso. De qualquer forma, é a tal da Revolução Cultural em marcha, ou melhor, a trote — e todos já sabemos o que isso significa em termos de cultura.

Pobre China e pobre de nós (os únicos que saíram triunfantes do episódio foram Schubert e Beethoven) pois o que o homem faz de sórdido e burro atinge queiram ou não, a toda a espécie humana, da mesma forma como a atinge a ida do homem à Lua ou a cura do câncer. Oitocentos milhões de chineses foram proibidos de ouvir Beethoven e não podemos simplesmente dizer que

⁸⁵ *Os Anais do Campos de Carvalho*. In: *O Pasquim*, Nº 302, 11 a 17/04/1975.

isso não nos diz respeito: mesmo que se tratasse do Teixeira isso nos diria respeito exatamente oitocentos milhões de vezes.

Já viram que continuamos ainda na Idade da Pedra e nossa desmedida vaidade não tem e nunca teve a menor razão de ser. O Prêmio Nobel e Oscar da Academia insistem em premiar os melhores, mas nós que não ganhamos nenhum prêmio continuamos sendo os piores — e contra fatos não adiantam argumentos. De repente acordamos, todos, chineses e nos damos conta de que somos nada menos de oitocentos milhões de seres uniformizados e com um livrinho vermelho na mão, a berrar: **Abaixo Beethoven, abaixo Schubert!!** — e, o que é pior, o mundo continua a girar da mesma forma e não acontece nem ao menos um abalo sísmico na Groenlândia.⁸⁶

Nesse aspecto, Cláudio Willer acerta em uma definição sobre o escritor: “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”.⁸⁷

Se fôssemos eleger parâmetros dominantes no conjunto de crônicas que compõe *Os Anais do Campos de Carvalho*, além dessas incursões pelo espírito literário mais combativo, diríamos que são bem visíveis: o humor, o lirismo e o *non sens*. Nesses procedimentos haverá, contudo, espaço para incursões amparadas pelo interesse do cronista em construir um olhar sobre os fatos do dia-a-dia. É este o plano de dicção que permite ao autor atuar como observador plural do cotidiano; um observador inclinado a servir-se tanto das trivialidades quanto das questões mais urgentes. Ora por intermédio do humor, ora por intermédio do absurdo, ora tendo no lirismo a saída, o cronista produziu sua licença para tudo ver e sobre tudo se pronunciar — desde uma onda de nostalgia que tomou as grandes capitais do planeta no início dos anos 70 até as execráveis manifestações de racismo nos E.U.A., os assuntos se sucedem: a televisão como veículo massificador; o despreparo dos vestibulandos; as revoluções, o governo de Uganda e o

⁸⁶ *Os Anais do Campos de Carvalho*. In: *O Pasquim*, Ano VI, Nº 284, 10 a 16/12/1974

⁸⁷ Willer, Cláudio - *Revista de Cultura* nº 4/5. Fortaleza/ São Paulo, novembro de 2000.

regime chinês; a mesmice da Academia de Letras; o feminismo; o machismo; a comoção em relação à pobreza e toda sorte de assuntos que se possa imaginar. Sob a salvaguarda da crônica, temos o escritor ora se imiscuindo nos próprios problemas de seu ofício e expondo os obstáculos das redações dos jornais (revisores que capengam e trocam “cortisona” por “cortizona”, “cidadãos” por “cidadões”), ora tornando-se observador da cidade, cujos problemas afligem a todos os mortais, inclusive ele: a falta de verde em Copacabana, o esgoto lançado na praia, os carros sobre as calçadas, a queda de viadutos, a especulação imobiliária.

Quando eu soube que em Copacabana havia apenas meio metro quadrado de área verde para cada habitante, tratei logo de mudar-me para Petrópolis: não que eu pretendesse ali pastar, evidentemente.

Ou pelo menos não foi esse o motivo principal.

O pior mesmo é você ter que conviver diariamente com 31.000 habitantes dentro de apenas um quilômetro quadrado, num jogo de empurra ou gata-parida que acaba mais dia menos dia empurrando você para dentro do mar. O tal calçadão que construíram foi apenas para disfarçar o empurra-empurra, mas não adiantou de nada: os automóveis e os cachorros tomaram conta do espaço como já haviam tomado antes das calçadas e das calçadinhas — e, como eu vivia por causa disso subindo a serra o tempo todo, resolvi que o melhor mesmo seria subi-la definitivamente. O que fiz assoviando o *Adios, pampa mia*.⁸⁸

Ao lado dessas linhas de composição estão os textos que buscam, digamos, uma maior literalidade; textos mais próximos da ficção. Nesse viés, Campos de Carvalho fez dos “Anais” uma espécie de palco para a apresentação de formas literárias experimentais. É o que ocorre com algumas composições onde o autor esculpe uma espécie de gênero específico — e de difícil classificação —, cuja vizinhança mais próxima é o teatro do absurdo. São textos brevíssimos (pequenos atos teatrais) que transformam a cena da crônica em espaço de representações dialogais repletas de humorismo anárquico e imaginação. Tal conjunto, que dispõe quase uma

⁸⁸ *O Pasquim*, Rio de Janeiro, edição nº 257, 3 a 9 de junho de 1974.

dezena de textos, adapta-se muitas vezes à comicidade provocante e à graça hostil — o que, a propósito, era a tônica do Pasquim — e empresta aos “Anais” o humor insurreto que é, como sabemos, um traço marcante de seu estilo. É o que poderíamos denominar “o teatro do absurdo instantâneo de Campos de Carvalho” ou “comédias-relâmpago do Pasquim”. Nessa linha estão o “Assassinato no expresso Catanduva – Araraquara”; “Hitler e Eva Braun”; “Chama o Especialista”; “Seu Pinto”; “A Moribunda”; “O Clube do Bolinha”. Esse último uma crítica acerba e mais direta, posto adote como personagens os escritores da Academia Brasileira de Letras, em relação à qual Campos de Carvalho votava ácida antipatia. Os outros ficam mais na base mesmo do nonsense e/ou do riso desabrido.

Esses excertos podem ser vistos como exercícios humorísticos insubordinados que parecem desejar levar às últimas conseqüências o humor nonsense e a brincadeira literária. Contudo, como uma roda que não pára nunca, as textos também ensejam ocasião para momentos mais circunspectos, como é o caso da crônica-elegia que remete à morte de Guimarães Rosa, de quem Campos de Carvalho foi admirador intenso e dedicado.

E já que falo em rostos autênticos e únicos, o de João Guimarães Rosa em seu catre real, de guirlandas muitas, e que o levaria de volta à eternidade.

Lá estava ele já transfigurado e imóvel, com os óculos que lhe impuseram como estranha lembrança da vida, um travo irônico na boca e nem era para menos. O gênio Rosa vestido de Furriel da Academia, ele que sempre fora um exército só e tinha a sua própria corte de demônios: e eu, que nunca o vira antes, ali de lado vendo-o e reconhecendo-o, fazendo-me seu irmão póstumo. Aquele cheiro de vela e academia empestando o ambiente, o sussurro das moscas e das visitas, o livro estranho que lhe puseram sobre o ventre, tudo como num pesadelo — e ele ali, João, com a sua face eterna de João, morta e imortal, de óculos para observar os circunstantes, zombeteiramente sério e circunspecto. Foi a única vez que penetrei numa academia, e nem poderia ter deixado de ver a verdadeira face do menino Guimarães Rosa adulto, tão coberto de

glória e tão nu enfardado na sua farda e montando em pêlo o seu cavalo favorito, rumo às estrelas.⁸⁹

⁸⁹ *O Pasquim*, Rio de Janeiro, edição nº 412, 20 a 26 de maio de 1977, p. 21.

CAPÍTULO II

Campos de Carvalho na literatura: o apanhador de parafusos

Preliminares

Neste capítulo permito-me trabalhar com certa liberdade; ou, por assim dizer, a partir de escolhas flexíveis no que diz respeito à seqüência das intervenções. Trata-se de um movimento no qual a metodologia mais descritiva do capítulo anterior é trocada pelo interesse da análise e interpretação de alguns textos de Campos de Carvalho. Quando me refiro a “escolhas mais livres” quero dizer que não adotei um critério rígido quanto aos , nem quanto à ordem dessas análises. Neste capítulo tanto voltarei a obras e problemas que já constaram anteriormente — propondo, naturalmente, novos ângulos de visão — como apresentarei incursões analíticas fundadas em textos inéditos do autor, crônicas do *Pasquim*, dispersos circulantes em jornais e revistas e também fragmentos de obras já comentadas. Minha intenção é recolher momentos distintivos da bibliografia do autor, tomando-os como ponto de partida para reflexões teóricas mais pessoais.

O apanhador de parafusos

Para validar o método almejado, tomarei de início uma das cartas escritas na Europa e, posteriormente, publicada no *Pasquim*. A título de economia, aqui a nomearei *Carta de Londres*. Este é o texto no qual Campos de Carvalho procurou dar forma literária ao aflitivo fantasma do embotamento da pena e do abandono dos livros. Não há dúvida de que sua importância está, por si, justificada, já que é a mais aguda manifestação do autor a respeito do problema, e, igualmente, um texto de grande valor estético. Nele Campos de Carvalho escreve sobre sua “luta literária”, tratando da batalha contra a criatividade enfraquecida e citando, *em passant*, o desejo de voltar aos livros. Seu motivo principal é relatar a viagem à Europa, feita exatamente “para procurar”. Ironicamente, o que achou, em certo dia de solidão, foi um parafuso na rua. Pela importância que tem, reproduzo-o integralmente.

Londres, dezembro de 72

Minha cara,

Preciso urgentemente voltar para o Brasil: ainda ontem eu quis dizer vitela e disse vaca moça. A tal história: você fica seis meses ouvindo italiano, português, espanhol francês, inglês, japonês, árabe (o que mais se ouve por aqui) e acaba esquecendo a própria língua. Vaca moça — até que a expressão é gentil.

E justamente agora que pretendo voltar a escrever meus livros e mais preciso do meu instrumento, a palavra — a palavra exata e única, sem sinonímia, como você tanto quanto eu sabe que existe e tem que ser encontrada. Somos uns pescadores de pérolas, bem entendido — e, agora que as pérolas andam tão desvalorizadas pelos que as fabricam em série e sem amor, há que descobri-las de novo e cada dia redescobri-las, como se cada palavra renascesse conosco cada manhã e nunca ninguém a houvesse usado jamais. Sonho o livro inatingível (todos nós sonhamos) que eu mesmo venha a compreender na sua totalidade só muitos anos depois, e que me escape justamente porque ainda não estou preparado para entendê-lo mas apenas para escrevê-lo. Você, que também busca esse livro, sabe que não joga com as palavras e sim apenas com a Sorte (*un coupé dés...*) e que já o simples fato de buscá-lo representa um enriquecimento interior, quase ia dizendo um deslumbramento, a exemplo do que ocorre com o alquimista diante da Grande Obra, ao mesmo tempo dentro e tão longe dela.

Quando empreendi esta viagem sentia-me no mínimo um novo Colombo um pouco mais céptico sem dúvida: e esperava encontrar mundos novos no Velho Mundo ou pelo menos um simulacro deles, algo como uma miragem que me fizesse esquecer de mim mesmo — e de meus oito ou nove anos de silêncio. Aqui estou, nu como vim, apenas seis meses mais velho e mais nu — mas algo me dizendo que sob a minha nudez estou grávido de mil coisas e (o que é mais importante) que já estava grávido quando aqui cheguei e muito antes de ter sonhado em romper com o meu passado. Vim aqui ver, e não vi, o que só podia estar dentro de mim e não em qualquer geografia: a face oculta do sol e todas as luas, o outro lado do espelho e o rio subterrâneo que corre sob cada rio: a palavra mágica e insabida que um dia, sem querer, proferirei e me revelará mais do que a própria Morte: o ovo de pássaro que mesmo o mais deserdado de nós traz nas suas entranhas, e que no artista se chama Intuição, Gênio, Loucura ou simplesmente Alma.

Até descobrir minha eterna gravidez fui aqui assaltado por todos os demônios do desespero, e só não me matei porque não era dono do meu destino humano e tinha que dar a mão a uma outra mão. Uma horrível tarde entrei na igreja de Saint-Etienne du Mont, em Paris, e diante daquele Mistério nunca ninguém foi tão pobre quanto eu por não poder acreditar em nada daquilo que via e sentia. Você deve conhecer Saint-Etienne e sabe que é a mais bela das igrejas ou pelo menos a mais impressionante — e, quando então o grande órgão se põe a tocar em toda a sua fúria, só os

monstros da minha espécie permanecem surdos no seu desespero e ousam não cair em êxtase — já não digo místico mas metafísico. De volta ao quarto do hotel, ainda mais desesperado, punha-me a escrever cartas e mais cartas, a maior parte delas dirigida a mim mesmo e sem nenhuma relação com meu desespero, como se apontasse um revólver contra o teto ou a lâmpada em vez de apontá-lo contra a minha cabeça. Bem ou mal, sobrevivi e continuo sobrevivendo — e só a você resolvi contar agora esse inferno íntimo em que me debati todo esse tempo, porque a conheço e sei igualmente possuída pelo demônio da eterna dúvida, que infelizmente para nós se confunde com a eterna certeza.

Comecei esta carta a maneira de outras que escrevi sem destino nenhum, apenas para não morrer até o dia seguinte, e de novo até o dia seguinte — até hoje, 8 de dezembro, em Londres, Inglaterra, Europa, Mundo. Gostaria de terminá-la no mesmo tom antiapocalíptico, falando de vacas, moças e outras amenidades profundas — que tudo infelizmente é profundo e sobretudo aquilo que menos parece ser. Direi então a você que estou tão pobre aqui em Londres, mas tão pobre, que outro dia eu vinha andando pela rua e vi um parafuso no chão — e coisa que jamais me ocorrera antes: simplesmente apanhei-o e o guardei.

Mas isso, pelo visto, não tem graça nenhuma.

Seu,

Campos de Carvalho⁹⁰

Quando a *Carta de Londres* saiu publicada, o escritor e a esposa Lygia já estavam de volta ao país e, há mais de um ano, residiam em Petrópolis. Não há nenhum registro a permitir que se suponha, nos quase dois anos que separam a escritura da publicação, que o autor tenha se ocupado da “travessia” à qual se revelara disposto no momento em que havia escrito o texto (“agora que pretendo voltar a escrever meus livros.”). A tentativa concreta de “voltar à literatura”, ao que parece, somente se deu com o início das colaborações no *Pasquim*, mais particularmente com *Os Anais do Campos de Carvalho*, cujos textos eram escritos com a expressa finalidade de lá serem publicados, a partir de maio de 1974. Ou seja: depois de publicar

⁹⁰ *As Cartas do Campos de Carvalho*. In: *O Pasquim*, Ano VI, Nº 251, 23 a 29/04/1974, p.12.

O Púcaro Búlgaro, em 1964, e *Espantalho Habitado de Pássaros*, em 1965, somente produziu algo como “profissional da literatura” apenas dois anos após de ter predito na *Carta de Londres*.

De início, o portador da *Carta de Londres* estabelece o sabido entrechoque do homem distante de seu país e, portanto, afastado dos característicos nos quais se reconhece. É uma forma de expor uma retórica consagrada — mais propriamente a “queixa do desterrado”. Mas logo vemos que esse motivo do “exílio” fica como “razão aparente”, um pretexto somente. Embora ela se inaugure com os “pequenos transtornos dos desterrados”, não será este sentido convencional que a conduzirá (o embaraço do “estrangeiro” que tenta pedir um prato em um restaurante e acaba dizendo uma bobagem, ou mesmo do homem angustiado pela “distância da pátria”). A rigor, o mote do exílio, tomado ao pé da letra, apenas oculta afastamentos de natureza outra e, exatamente nestes, estará “o texto por detrás do texto”. O “abandono da pátria” vai progressivamente escapando das investidas sovadas como a “saudade da terra”, o “estar entre estranhos” e a “dificuldade do idioma” e outro termo substancial — o exílio como metáfora — se impõe como expressão necessária e urgente.

O primeiro extrato dessa metáfora indicará um tema que se sobrepõe a todos os outros: o “homem fracassado que busca”. É este motivo literário que promoverá, como saberemos, uma inversão de propósitos (sobretudo o abandono da chave humorística) e uma troca que cede lugar a outra casuística muito mais entranhada, que é a do “miserável de alma” que se depara com a indignância de sua verdade: a verdade do homem a quem o acaso preparou uma sucessiva e interminável proximidade com a ausência. É nisso que está o conflito central do texto; o conflito do “homem que procura” e cuja busca termina por revelar o golpe do acaso que tudo transforma em experiência esvaziada. A *Carta*, ocupando-se a princípio de um prosaico detalhe (a confusão de idiomas) — ou dissimulava o trivial problema da identidade cultural molestada — deságua, e com força, em outro sítio, que contém a penúria daquele que está arruinado pela tribulação de que

“tudo o que poderia ser” está “para além de”, em lugar inatingível. As coisas ficam pelo caminho e sempre construídas pela metade, pois não é possível erigir nada de sólido ao longo da existência. Todavia, para além dessa, a real descoberta parece ser outra: a dedução de que tudo opera em “outro lugar”, mais especificamente no lugar da ausência. Como disse Octávio Paz a respeito de Mallarmé, “o silêncio do poeta nos diz *nada*, o que não é o mesmo que nada dizer.”

Na *Carta de Londres* não encontraremos o problema do exílio em seu aspecto especificamente histórico e/ou concretamente historicizado. O que encontramos é voz do “exilado de todas as coisas” e o destino paradoxal de alguém que está sempre na iminência de se afastar de tudo, ainda que irreparavelmente ligado àquilo de que se aparta. São esses os influxos que produzem o “exilado permanente”, preso à substância máxima do que não há, somente revelada no peso da ausência. É essa condição que, possivelmente, conduz a voz que se põe a errar pelo mundo, sem um motivo específico ou justificador, à procura de algo que, sabe muito bem, não encontrará. Em Campos de Carvalho, a ausência, associada ao exílio (da qual é metáfora), é a única possível maneira de estar.

Por isso, o leitor se embaralha nos múltiplos universos que redundam desse dilema central, especialmente o problema do autoconhecimento. O calvário do homem que sabe que a consolação e o refrigério se encontram mais no *nada* do que em uma viagem qualquer. É isto que prevê, de certa forma, a voz que já compreendeu que protagoniza uma fuga malograda e inútil, posto não seja possível desviar-se da fatídica prescrição: o *acaso* como lei superior que determina a *ausência*. Literariamente, é o *topos* da “eterna procura que nada encontra”, mas que, por vias tortas, revela. Assim, sabe o portador (e saberá o leitor) que a chave do mistério da existência não será encontrada em uma viagem a Londres ou a Quixeramobim, simplesmente porque a busca foi atirada ao abismo ou ao oceano; desde tempos imemoriais, desde que o homem está no mundo. Serve como emblema dessa miséria aquela surpresa do poeta que, “a meio caminho desta vida

achou-se a errar por uma selva escura”, sem dela conseguir sair; tanto quanto serve a advertência que recomenda “deixar fora as esperanças ao entrar.”

É com a mesma constatação do logro que o portador da *Carta de Londres* encaminha seus problemas a uma nova dimensão. Em sua busca sem proveito nas “terras estrangeiras” esse “homem que procura” sente o impacto de uma derrota íntima, uma verdade incômoda que não houvera esquecido: a verdade de ser um escritor. Sendo escritor, sua busca poderia estar em seu próprio idioma; porém, essa palavra não lhe serve agora, porque se encontra num lugar no qual não se faz audível. Mas isto é apenas um detalhe, especialmente se levamos em conta que essa mesma “língua sublime”, o idioma no qual escrevia, não houvera, de fato, valido anteriormente. O idioma próprio, e todos os outros, não servem verdadeiramente à comunicação e, talvez, nunca serviram. E, de novo, será Mallarmé a corroborar a descoberta: “por mais numerosas que sejam as línguas elas são todas imperfeitas, e assim o são porque, dentre todas as línguas, falta a suprema”. É, de certa maneira, possível supor que o poeta francês, ao reconhecer a ausência de uma forma de expressão “suprema”, igualmente tenha considerado um “lugar além da palavra” (“fora dos idiomas imperfeitos”) onde o pensamento pudesse se declarar em compatibilidade com a sua essência, sem que qualquer ilusão pudesse fraudá-lo. “Penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotements mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappé unique, elle-même matériellement la vérité”, diz Mallarmé.

Na *Carta de Londres*, Campos de Carvalho nos conduzirá ao problema dessa expressão impossível (a “língua impossível”), tanto no idioma, quanto na materialidade da palavra e do texto literário, que, ao mesmo tempo em que é imprescindível, é inalcançável. A consequência disso é a existência de um “livro necessário”, mas impalpável; um “Livro maior”, mas que sabemos nunca poder atingir. O Livro que o portador pretende escrever não existe e não existirá,

nem mesmo existiu entre os que, pela língua, eram (aparentemente) seus iguais. Aí entendemos que a brincadeira com a “vitela” (*young cow*) resta como algo muito mais melancólico que um simples lapso.

Toda privação que submete o portador estará relacionada ao drama não da palavra ausente, mas da palavra incapaz de revelar. A palavra e a literatura poderiam ser a “tábua de salvação” em relação ao desencanto irremediável (este, igualmente, um *topos* literário), mas isto é apenas ilusão de momento; ilusão que, uma vez verificada, perde sua força de verdade. É, pois, por meio desse *topos* que o missivista explica, a certa altura, que sua “fuga para terras longínquas” deu-se pela esperança de “reencontrar algo que perdera anteriormente” e para sempre: o poder de criar. Mas esta não é uma fala individual. Criar não é mais possível porque o necessário é saber que não se deve criar. Sabemos enfim que “o homem angustiado que busca” conhece que se perde muito antes em seu caminho; perde-se no acaso, que também decretara antes a perda da arte. Como se trata de um “artista autêntico” (ou, pelo menos, que assim julgava), essa perda não configura apenas a ausência da capacidade de se exprimir é, sobretudo, uma ausência de si, da capacidade de se perceber e mesmo viver. Mas logo ele descobrirá que essa explicação é muito simplificadora e que não resiste à primeira volta do parafuso.

Oras, aqui está uma forma de atribuição e negação daquilo que entre os Antigos era visto como “compensação”. O homem privado de uma capacidade essencial (dizer, enxergar, andar) termina por adquirir outra capacidade mais potente — normalmente a clarividência —, com a qual passa a entender tudo em maior profundidade e de maneira supra-humana. A capacidade inicial encerrada é trocada por um sucedâneo muito mais valioso. Assim, este homem que “tudo perdeu” será também o homem que “tudo ganhou”, porque tudo compreende, tudo vê e tudo presente. Mas, na *Carta de Londres*, o artista que vaga em desespero, e que poderia atingir uma forma de compensação, não chega exatamente a ela. Ele perdeu a capacidade de dizer e de

entender e, num primeiro momento, não foi de forma alguma ressarcido. Pelo contrário, crê que o silêncio absorvido o pôs nu, obrigando-o a uma pena que não pode superar. Dessa forma, o “vaguear pelo mundo” — contendendo com as línguas que lhe são estranhas — é uma maneira de reafirmar o castigo que equivale àquele lançado sobre Babel e que decretou a impossibilidade de compreensão entre humanos. Há mesmo uma passagem emblemática, a do escritor que escreve a si mesmo, fazendo-o em forma objetivamente orgânica — “ainda mais desesperado, punha-me a escrever cartas e mais cartas, a maior parte delas dirigida a mim mesmo” —, e que visa evitar o abismo da loucura ou do suicídio. Mas talvez ele não saiba ainda que essa impossibilidade de dizer — o silêncio — seja um meio de descobrir que somente o *nada* (e a ausência do livro) consiga se demonstrar como verdade.

Visto isso, caminhamos para outras dimensões da *Carta de Londres*, que são igualmente importantes. Uma delas, podemos dizer, deve ser pensada como uma casuística imemorial da literatura (e da arte). Sendo único, e de uma unicidade que está em seu mundo (em amplo sentido), em seu país e em sua língua, o escritor somente se vê no *todo*. Somente nos outros homens e nos outros mundos, igualmente calcinados de angústias e de ruínas, ele pode se encontrar. Na humanidade é que encontrará a si mesmo. Logo, qualquer literatura desprovida dessa consciência equivalerá a erigir uma torre soberba, que apenas quer chegar aos céus para alcançar desafiadoramente Deus. Trata-se, quase, de uma visão ritualística da literatura e do ofício do escritor. Por isso, talvez, a procura da “obra inatingível”.

São esses os motivos que incitam a vontade de ser um “Colombo mais cético”, empreendendo uma “viagem de volta ao Velho Mundo”; porém, não para o “conquistar” e sim para se por em comunhão, amalgamando no drama de sua solidão e de sua impotência a impotência e a solidão do próprio homem. Para ele, é isto que se faz necessário, em um mundo que negligenciou o valor das preciosidades — um mundo no qual “as pérolas andam

desvalorizadas” — e que “fabrica em série e sem amor”. Por isso, esse mesmo mundo requisita ao artista ser bem mais do que é. Ser um “conquistador ao contrário”; ser aquele que nada conquista e que nada escreve. O que, primeiro, perde tudo, desfaz-se de tudo, para, depois, alcançar a mais singela das verdades, que é a consciência de “bicho da terra tão pequeno”. Trata-se do ideal utópico do artista sensível, o “pescador de pérolas”, quando não do ideal de busca do homem que traz consigo a condição de um descobridor da pobreza humana por intermédio da descoberta de sua pobreza íntima, fato que o leva a colher no lixo da sociedade desumanizada — o “parafuso na rua”: sucata da produção desalmada — sua própria razão de existir.

É este o enriquecimento interior que moveu o desejo de uma “obra-prima”, cujo predicado mais expressivo seria mesmo o da obra transbordante de senso humanista e da literatura que expõe as verdades humanas. Por isso, a existência, na *Carta*, da necessidade da provação e da nudez, expressas não somente no reconhecimento da palavra que se embotou, mas também na distância de uma pátria imaterial ou mesmo na pobreza. A nudez que se revela é a nudez de compreender-se; de saber que está despreparado para o “livro necessário”, livro que, embora almejado, “talvez possa não vir”, como certamente não virá.

É preciso voltar à literatura, que é uma pátria pessoal e universal. Mas o problema da literatura também é impossível. Impossível porque ela e a vida se resumem a um inesperado-esperto — resumem-se concretamente a “um lance de dados” (“*un coup de dés*”), como o autor cita em seu texto.

Esta, creio, não deixa de ser uma possível leitura que nos oferta a *Carta de Londres*. Todavia, ao mesmo tempo em que se demonstra, o texto também se esconde e o leitor impelido pela vontade de buscar poderá encontrar novos traços desse delicado e complexo desenho.

Frustrar a segurança dos métodos de análise mais ou menos ortodoxos e confiantes é uma teimosia da literatura. Embora o espírito pragmático queira lugares seguros de observação, a

partir dos quais, à distância e confortavelmente, possam ser lançados juízos que se querem definitivos, os objetos voláteis insistem e demonstram o tempo todo que os julgamentos, à primeira vista assentes, podem se demonstrar estéreis, quando não meras classificações que fazem pouco além de ajustar as coisas em patamares apenas superficiais. Permito-me aqui essas cogitações sobretudo como expressão das dúvidas em relação à zona de instabilidade que um texto como este provoca e cujas dificuldades, a propósito, são potencializadas pela condição de objeto ainda intacto, preservado (salvo engano) de outros esforços que poderiam já tê-lo tornado mais satisfatoriamente alcançável.

O que quero dizer é que, submetida a novas leituras verificadoras, a *Carta de Londres*, que num primeiro instante parece plenamente atingível, revela pouco a pouco sua condição de armadilha. Até o que nela se mostra familiar acaba por sugerir a impressão da instabilidade. Mesmo o gênero do qual o autor se serviu, e que, por si só, indicaria a chave de leitura amparada no testemunho biográfico, poderá se converter numa astúcia que, ao contrário de aclarar, aumenta a distância entre “a intenção e o gesto”.

Um leitor de primeiras linhas talvez queira julgar a *Carta de Londres* a partir de uma verdade que nela parece incontestável: o lídimo espelho da autoria, ao qual o status de relato biográfico ou autobiográfico cabe sem reservas. Mas esta pode ser uma opção duvidosa, uma opção de quem “comprou o texto” pelo que nele estava exposto e não pelo que este pudesse ocultar. A tudo vendo pela lente da praticidade, esse leitor hipotético quer apenas a segurança insinuada do texto, nele percebendo o que há de jogo ordenado (o testemunho e a confissão), com as peças perfeitamente encaixadas. A partida será jogada de maneira bem ajustada e sem atropelos, em ordem previsível e sobre um tabuleiro conhecido: basta, pois, iniciar o movimento ordenado — o jogo da leitura — e com ele se deleitar ou mesmo sofrer (deleitosamente), pois os

objetos aparentes se encarregam de prover essa leitura segura e aplainar o resto. Pelo menos o enredo de última tintura assim promete. Reproduzo-o aqui sucintamente:

Um escritor há muito tempo desalentado de sua sensibilidade criadora viaja para terras distantes onde crê que poderá reencontrar seu bem mais precioso, que é a capacidade de criar. Assediam-no as dificuldades prosaicas do dia-a-dia (o idioma, a solidão). Contudo seu verdadeiro calvário é outro e este será revelado em uma carta-confissão. Ao mesmo tempo em que sofre o fato de lhe faltar a sua arte, presume-a incompleta e talvez menor. Por isso ele quer a angustiante Grande Obra. Assalta-o, a partir disso, uma verdade inexorável: com a mesma força que deseja o Grande Livro — um livro que possa ser total — sabe que certamente não o alcançará. Isto o faz próximo de uma revelação estupenda mas, ao mesmo tempo, difícil de ser suportada: no vazio de toda experiência se encontra o início da grande vida: o esgotamento e a ausência revelam a quietude perpétua do nirvana. O “escritor angustiado” que há anos não escreve compreende um pouco de seu silêncio, mas sofre acerbamente com ele. É o rito de passagem de uma alma em ruínas, mas paradoxalmente iluminada em sua miséria — princípio religioso da contrição; princípio psicanalítico da “crise que liberta” (porque induz ao autoconhecimento). O portador da Carta tem, sobre a cabeça, e o tempo todo, a resignação que reconcilia e a espada que anuncia a possibilidade final do suicídio: “só não me matei porque não era dono do meu destino humano e tinha que dar a mão a uma outra mão”. Campos de Carvalho é o autor da Carta de Londres. A contento, nela registrou um momento agudo de sua experiência aguda de artista que perdeu a mão.

Sem dúvida, à *Carta de Londres* poderia caber essa leitura de plano personalíssimo. Mesmo que seja uma leitura acomodada, talvez dela o objeto não se ressinta. Afinal, e não há dúvidas, é um texto cuja força retórica opera seu poder de persuasão a partir de um pressuposto, que é a transposição para a literatura daquilo que se experimenta na vida.

Mas como o papel da crítica e dos estudos de literatura é também um pouco o de “desafinar o coro dos contentes”, algo há que desestabiliza esse jogo apaziguado da recepção fundada no suporte biográfico, testemunhal ou confessional. Contra esse protocolo, a *Carta de Londres* esconde enigmas (e incômodos) que, provavelmente, aflorarão em leituras subseqüentes mais cautelosas. Indo direto ao assunto, ela nos obriga a inquirir algo relacionado a um outro registro no qual todo o texto se encontra profundamente enraizada: o mundo de Stéphane Mallarmé, que é naturalmente o seu pilar dialógico. Passando o texto em revista sabemos perfeitamente que suas matrizes são claras e remetem ao célebre poema mallarmeano *Un coup de dés* e a uma correspondência endereçada a Verlaine, carta de 16 de novembro de 1885 (conhecida entre nós por *Autobiografia*). As sabidas inquietações de Mallarmé, suas idéias sobre arte, seu sentimento do mundo, suas convicções a respeito do papel de artista, suas obsessões virão, na *Carta de Londres*, por acréscimo de diálogo. Talvez fosse um desmerecimento imaginar que os leitores de Campos de Carvalho não se tenham apercebido disso. Mas, de qualquer forma, poderíamos convidá-los a ouvir algo a respeito desses documentos anteriores, verdadeiros palimpsestos sobre os quais nosso escritor compôs seu “texto-confissão” e/ou mesmo seu “drama pessoal”, não importa se um ou se outro. Tomemos, pois, um fragmento da *Autobiografia* mallarmeana, um excerto da carta que o poeta enviou a Verlaine:

Tendo estudado inglês simplesmente para melhor ler Poe, fui aos vinte anos para a Inglaterra, a fim de fugir, principalmente; mas também para falar a língua e ensiná-la em algum canto, tranqüilo e sem outro ganha-pão forçado: eu casara e isto era urgente.

Hoje, vão-se mais de vinte anos e apesar da perda de tantas horas, acho, tristemente, que fiz bem. É que, afora os trechos de prosa e os versos de minha juventude e o resto, que lhes fazia eco, publicado em quase toda parte, cada vez que eram lançados os números de uma Revista Literária, sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista, pronto a sacrificar-lhe toda vaidade e satisfação, como outrora queimava-se toda a mobília e as vigas do telhado para alimentar o forno da Grande Obra. O quê? É difícil dizer: um livro, simplesmente, em vários

tomos, um livro que seja um livro, arquitetônico e premeditado, e não uma coletânea das inspirações casuais por maravilhosas que fossem... Irei mais longe, e direi: o Livro, convencido de que, no fundo, há um só, tentado à revelia por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: pois o próprio ritmo do livro, então impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode.

Eis, caro amigo, a confissão de meu vício, desnudado, que mil vezes enjeitei, com o espírito machucado ou cansado, mas ele me possui e talvez eu consiga; não fazer esta obra em seu conjunto (seria preciso ser não sei quem para tanto!) mas mostrar um fragmento executado, fazer cintilar a partir de um ponto sua autenticidade gloriosa, indicando todo o resto para o qual uma vida não basta.

Eis aquele leitor que apostou tudo na compreensão da *Carta de Londres* pela via autobiográfica prestes a se convencer de que as coisas não são tão esquemáticas assim e que algo pode abalar o jogo conciliado proposto de início; sobretudo porque, sem pejo, o próprio Campos de Carvalho, autor da *Carta de Londres*, ofertou todas as pistas das principal matriz que contêm as idéias das quais ele se valeu. As mesmas forças que conduziram Mallarmé, inclusive no campo da morfologia e da sintaxe, conduzem o texto de Campos de Carvalho. Talvez não seja muito desconfiarmos de que o que temos é um “testemunho de Mallarmé”, por vários motivos, apropriado pelo segundo autor. Poderíamos até supor que a *Carta de Londres non si muove per se*, sendo as três principais motrizes que a impulsionam resultantes da casuística encetada por outro escritor: 1ª) a revelação de que tudo o que o homem possa buscar e de que a própria busca em si (a “eterna busca”) resultará na inexorável verdade do *Nada*; 2ª) a força do *Acaso* como a potência eternal que, ao mesmo tempo em que conduz, interrompe: “Um lance de dados / Jamais / Mesmo quando lançado em circunstâncias / Eternas / Do fundo de um naufrágio // Jamais abolirá [...] / O acaso”; 3ª) a necessidade da Grande Obra: o Livro — “arquitetônico e premeditado, a explicação órfica da Terra”, segundo Mallarmé.

Que dirão os leitores crédulos frente ao tabuleiro desarranjado? Dirão que, através da *Carta de Londres*, encontramos em Campos de Carvalho não somente “um leitor de Mallarmé”, mas, principalmente, sua total devoção ao poeta, representada tanto pela *imitatio* da carta a Verlaine quanto pela apropriação do discurso do venerado?

E o que diríamos nós a esses leitores? Que há na *Carta de Londres* um processo de “identificação” tardia, cuja principal característica parece ser a presença de uma forma específica de “alteridade”?

Talvez pudéssemos mesmo defender que se trata de um processo puramente Campos de Carvalho; um processo que faz de nosso autor um escritor cuja obra poderia ter desfrutado melhores atenções, como, principalmente, um criador a quem decerto tenha faltado, não as incursões laudatórias (que, a rigor, nada resolvem), mas certa boa vontade. Correndo o risco de tangenciar o perigoso terreno da adesão pura e simples ao objeto analisado, permito-me dizer que Campos de Carvalho não foi somente submetido a um gosto que exclui por princípio. Penso, antes, que lhe tenha faltado compreensão. É claro que este é um problema que pode ser circunstancial e que um ataque ao silêncio da crítica mais especializada não resolve muita coisa. É evidente que o autor não deverá ser colocado de um Guimarães Rosa, contemporâneo que se destacou, dentre muitas outras qualidades, pelo diálogo permanente com a grande tradição da literatura e do pensamento. Todavia, a qualidade maior que se encontra na obra de Rosa encontrará em Campos de Carvalho, se não um continuador, pelo menos alguém que tentou seguir caminho semelhante e o fez com certa propriedade.

Todavia, estaria sendo desatento se dissesse que críticos de melhor competência estiveram totalmente alheios a essas boas realizações de Campos de Carvalho. Não é verdade. Basta, por exemplo, uma visita ao excelente artigo que a professora Vilma Arêas escreveu por ocasião do aparecimento da *Obra Reunida* para confirmarmos que as coisas não são bem assim.

Quando escreveu para o *Estado de São Paulo* por ocasião do aparecimento da *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, a professora Vilma Arêas indicou a relevância do problema do autor propenso a diálogos finos, disfarçados sob a chancela de uma “arte bruta de Campos de Carvalho”. Para a professora, a linguagem emprestada ao conceito de Dubuffet não excluía outro pertencimento da obra de Campos de Carvalho, qualidade que lhe pareceu também fundamental: o autor que submete a um espírito de vanguarda muitas vozes da Tradição, combinando-as sob numa nova dicção, num diálogo com uma tonalidade local (no “compasso brasileiro”), mas sem apagar as matrizes.

Campos de Carvalho que está longe de ser um escritor ingênuo ou inconsciente da complexidade do que escolheu como meio de expressão [...]

De modo distraído seus pesadelos podem ser lidos talvez como puro nonsense [...] Mas em breve nos damos conta de que a distorção das imagens e a fantasia desatada estão presas a um universo múltiplo de referências históricas, literárias e filosóficas.⁹¹

A meu ver, a percepção indica o trabalho microscópico que, ao mesmo tempo que escancara o nonsense, põe à prova o leitor, indicando que ele deve procurar o que está (travessamente, eu diria) ocultado. Mascarar é, sem dúvida, um dos aspectos da obra do autor, aspecto, aliás, que será digno da melhor apreciação. É, por exemplo, isto que ocorre com o habilmente dissimulado diálogo que ele propõe o tempo todo com as instâncias da Tradição literária, e sempre escolhendo a dedo suas fontes dialogais. Tais ofertas são, de fato, costumeiras nos textos do escritor. Na crônica que abriu a seção *Os Anais do Campos de Carvalho no Pasquim*, por exemplo, preservando o gosto e a diretriz do jornal, ele procurou manter o humor mais desobrigado possível. Todavia, o leitor que não a lê muito distraidamente (como diz a Vilma Arêas) lá encontrará um novelo de possibilidades.

⁹¹ ARÊAS, Vilma. *A arte bruta de Campos de Carvalho*. In: *O Estado de São Paulo*, caderno de Cultura, edição de 17 de junho de 1995.

Ao penetrar nestes Anais, com a seringa da memória e o termômetro da verdade, outra intenção não tenho senão silenciar os hemorroidários do pensamento que vivem a acoimar-me de alienado (mental) ou de alienígena, indiferente aos problemas do Leblon e do Universo — como se todo ficcionista no fundo não passasse de um contador de histórias e portanto de historiador. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* — como já dizia o velho Terêncio num momento de raiva, e como ele também quero que estes escritos reflitam não apenas o meu rosto como principalmente o espelho que me reflete, isto é, todo o século XX — quer se trate de Pindamonhangaba ou de Paris. Não pretendo, ai de mim, que os meus Anais sejam tão incisivos quanto os de Tácito por exemplo, embora haja quem pretenda que eu também acabe sendo um Tácito e até faça força para isso.⁹²

Assim como fez com os limites entre a biografia e a ficção — bem como os limites entre os livros e o “homem civil” —, Campos de Carvalho elaborou uma forma ardilosa de apagar as fronteiras entre o que seja criatividade e preservação. Fez questão de coser, e, na maior parte do tempo zombeteiramente, artimanhas para “esconder o jogo”, fazendo valer a ilusão de que tudo era criação personalíssima quando, em boa parte do tempo, eram diálogos com a Tradição, num verdadeiro processo de *imitatio*. Nessa primeira crônica dos *Anais*, notaremos o chiste com Tácito e Terêncio. Aquele conhecido por escrever comédias em linguagem refinada, atingindo um público normalmente requintado; este por ter dado à sua obra histórica o título de *Annales*, que, a propósito, nosso autor toma emprestado para compor um duplo sentido humorístico para os textos que escreveria no *Pasquim*. Na referência faz a Tácito (“embora haja quem pretenda que eu também seja um Tácito”), veremos algo que está escondido. Provavelmente se referia ao fato de que o historiador tenha sido negligenciado duas vezes. Esquecido ainda no século II, quando do declínio da literatura latina, ele foi retomado por Amiano Marcelino quando este escreveu a *História de Roma* a partir do ponto em que aquele autor a encerrara. Contudo, nos primeiros séculos da Idade Média, Tácito caiu novamente no esquecimento e sua obra somente

⁹² *Os Anais do Campos de Carvalho. O Pasquim*, Ano VI, Nº 253, 17 a 13 de maio de 1974, p.21.

foi objeto de interesse a partir do Humanismo, mesmo assim atingindo somente grande notoriedade de que seria portadora na Renascença. Como Tácito, Campos de Carvalho, “no compasso brasileiro” (usando aqui um termo de Vilma Áreas), também teve os seus esquecimentos — e, curiosamente, dois: o primeiro, entre o final da década de 1960 até reaparecer no *Pasquim*; o segundo, posteriormente à colaboração no semanário e, de certa forma, até a *Obra Reunida*.

Curiosamente, Campos de Carvalho tinha o hábito de fazer crer que sua criação literária fosse uma invenção personalíssima, cuja origem não poderia ser outra senão a incomum capacidade de imaginar. Mas, ao mesmo tempo, vivia a fornecer pistas (como numa charada) de que seus textos, uma vez esmiuçados, conduziriam a fontes altas e reconhecíveis. Logo que a *Obra Reunida* veio a público, em 1995, ao ser procurado pela reportagem da *Folha de São Paulo* ele saiu-se com esta: “Minha literatura não é de lugar nenhum. Não é da Terra. Não vem de São Paulo ou do Rio de Janeiro, onde vivi por vinte e cinco anos.”⁹³ Contudo, basta um olhar um pouco mais atento e saberemos que poucas são as literaturas do período, no Brasil, tão dispostas a atingir, e de maneira tão intensa, um dialogismo fino com o que convencionamos chamar Tradição. A propósito, um dos aspectos mais atraentes do autor estará sempre no fato de sua leitura ofertar interessantíssima sùmula bibliográfica.

Vista à distância, sua máquina literária parece desprovida de um arranjo nas engrenagens, dando a impressão de que tudo funciona aleatoriamente. Mas o leitor poderá ver que isto não é bem assim e, a partir daí, abrir as portas de um xadrez refinado e complexo tão logo abandone a desconfiança da má urdidura. Rui Mourão — que a professora Vilma Arêas cita em seu texto —, em breve notícia sobre o autor, ainda no início da década de 1970, recomendou as sutilezas da obra, e com particular preocupação de refrear aquela obsessão de sempre associar o autor ao

⁹³ Jornal *Folha de São Paulo*, edição de 29 de outubro de 1996, caderno “Ilustrada”, p.4.

desvairamento, até mesmo quando isto era proposto como vantagem. Dizia que em Campos de Carvalho “a descrição do desvario humano se torna Desvairismo literário, para ser mais relevante e mais culturalmente significativo”.

Creio que, a partir da observação, podemos compreender que, de fato, o problema da voz delirante em Campos de Carvalho é bem outro. Se o autor foi irremediavelmente tomado pela “loucura” penso que seja mais conveniente dizer que se trata de “loucura mansa dos livros”, usando aqui uma frase do bibliófilo José Mindlin, e, sobretudo, no sentido que Mindlin emprestou a ela. Digo isto para dizer, em outras palavras, do “Desvairismo literário” apontado por Rui Mourão cujo sinônimo, a meu ver, não é outro senão o fato do autor ter se valido de um cabedal respeitável de leituras, colhendo o grosso da matéria de seus livros na contumaz recriação de muito do que experimentou em seu variado contato com autores de distinta vocação.

Campos de Carvalho elegeu, por assim dizer, uma espécie de “esquizofrenia literária” — que é também “mansa” — como *modus operandi*, uma vontade incoercível de constituir um “duplo literário”; aqui especialmente no sentido de apostar em uma permanente alteridade com matrizes disseminadas ao longo da Tradição literária. O leitor um pouco mais dado à “leitura de batear” logo verá que sua obra é quase que uma “sosiidade” (termo que Guimarães Rosa criou em *Tumataméia*) com grandes autores. Boa parte dos emblemas reunidos em seus livros vêm de um diálogo calculado com matrizes distantes ou mesmo com lembranças imprevistas colhidas em escritores de sua predileção. Este é, portanto, seu “Desvairismo literário”, segundo Rui Mourão, ou, como disse aqui, a “esquizofrenia literária mansa”. Vilma Arêas, como já citei, em seu ensaio viu, interessantemente, rastros de Jacques Callot na escritura de Campos de Carvalho.

Dentre as muitas ocorrências às quais podemos nos reportar para que se possa ilustrar com propriedade essa questão, uma, de *A lua vem da Ásia*, parece-me bastante própria. Em certo momento da trama, o protagonista enclausurado em seu “quarto de hotel” encontra-se às voltas

com um de seus incontáveis momentos cismarentos. Ao longe, na noite imensa, um piano a preencher o silêncio. Apurado o ouvido, logo reconhecerá a melodia:

Um piano dentro da noite. Seria Lautréamont compondo, Lautrémont o trãnsfuga? O estilo era de Lautréamont, tanto quanto me foi possível ouvi-lo à distância, na escuridão da minha insônia, pela noite adentro. As notas batiam nos meus nervos, uma após outra, insolitamente, e quando não batiam eu ficava à sua espera, olhos abertos, a respiração suspensa, como se me houvessem roubado em alguma coisa, em minha alma, e não houvesse ninguém a quem eu pudesse apelar dentro do enorme silêncio, sem polícia e sem revólveres.⁹⁴

A solução do personagem que imagina ouvir, à distância de um século, o piano de Lautréamont ficaria apenas como uma boa solução literária. A manobra que aglutina amor à tradição, intertextualidade, presença do insólito e lirismo na justa medida — e isto num livro dominado pelo humor desabrido quase que todo o tempo — seria indicativo convincente das qualidades estilísticas. Mas isto não será tudo. Saberão os leitores mais assíduos de Isidore Ducasse, que é no esquadrinhamento do metatexto que iremos distinguir uma nova possibilidade. Só que em traços mais sutis e nem sempre tão à mão.

De fato, a história do “piano de Lautréamont” vem de outros sítios e remonta a uma casuística bastante importante no contexto geral que envolveu o escritor franco-latino Isidore Ducasse e sua obra. Doze anos após a morte de Ducasse, num ensaio intitulado *Le Cabanon de Prométhée*, Leon Bloy consagrou as recusas mais virulentas a ele. Em 1890, quando apareceu a nova edição francesa dos *Chants de Maldoror*, o editor Genonceaux, crendo poder compreender melhor — e, conseqüentemente, explicar melhor Lautréamont —, julgou que uma biografia de Ducasse resolvesse o problema. Publicou-lhe a obra e, em longo prefácio, além de desagrává-lo, escreveu o que conseguiu recompor de sua vida. Acabou, claro, imaginando muita coisa.

⁹⁴ CAMPOS DE CARVALHO, Walter. *A lua vem da Ásia*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1965.

Mas é aí que entra a história do piano requisitada por Campos de Carvalho em *A lua vem da Ásia*: ela está na “biografia” que Genonceaux produziu para o prefácio da edição de 1890 de *Les Chants de Maldoror*. A partir da leitura de Genonceaux, nosso escritor fundiu, em um só elemento ficcional, o mítico hotel que Isidore Ducasse teria habitado em Paris — situado no número 23 da *rue Notre-Dame-des-Victoires* —, ao seu “hotel” de *A lua vem da Ásia* onde está confinado seu maldoroniano personagem, e também as preciosidades biográficas “descobertas” por Genonceaux. Quando nos reportamos ao prefácio recolhido no da edição de 1890 dos *Chants de Maldoror* chegamos sem sustos à conclusão:

Ducasse était venu à Paris dans le but d’y suivre les cours de l’école Polytechnique ou des Mines. En 1867, il occupait une chambre dans un hôtel situé au numéro 23 de la rue Notre-Dame-des-Victoires. Il y était descendu dès son arrivée d’Amérique. C’était un grand jeune homme, brun, imberbe, nerveux, rangé et travailleur. Il n’écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l’hôtel, qui, souvent, réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu’un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier les rythmes de son orchestration littéraire.⁹⁵

Este é um dos tantos momentos da obra de Campos de Carvalho nos quais veremos reaquecidos temas vindos de sua formação de leitor refinadíssimo; alguns de forma casual, outros exigindo mais tempo de amadurecimento. Sérgio Milliet, por exemplo, não deixou escapar um outro elemento do mesmo livro que remete à questão da Tradição. Ao finalizar o escrito sobre *A lua vem da Ásia* achou por bem brindar Campos de Carvalho com uma medida ou um voto de confiança, quem sabe se em forma de compensação.

Se em conjunto o livro é criticável, porque parte a sua realização, a meu ver, de uma premissa errônea (como a fita de Buñuel), no pormenor constitui ele uma “réussite”. Certas idéias, como a

⁹⁵ GENONCEAUX, Léon. *Préface (a mon ami Albert Lacroix)*. In : *Les Chants de Maldoror*, Paris, L. Genonceaux Editeur, 1890, p. V.

da dupla personalidade, atribuída a um irmão gêmeo que mora em seu próprio corpo, são verdadeiros achados e compensam amplamente o que porventura não convença um espírito demasiado crítico.

Mesmo não desenvolvendo seu pressuposto, Milliet demonstrava seu tino ao notar no autor o flerte com disposições realmente valorosas. Se desejássemos em Campos de Carvalho um tópos que se demonstra como elemento fartamente presente, certamente traríamos à luz o problema do “duplo literário” — que é, em suma, o campo geral recomendado por Sérgio Milliet quando ele se refere ao “irmão gêmeo que mora em seu próprio [do protagonista] corpo” —, porém, como os outros ingredientes, profusamente reelaborado em inúmeras formas de alteridade e/ou de duplicidade. Também aí estará, como já disse Rui Mourão, o “Desvairismo literário mais culturalmente significativo”.

As formas de alteridade, da duplicidade e do “duplo” são presenças recorrentes e proveitosas no estilo de Campos de Carvalho. Por isso que usei há pouco — quase que humoristicamente, mas, no fundo, muito interessado em usufruir da força da afirmação — o termo “esquizofrenia literária”. Muitos caracteres emblemáticos que se encontram disseminados em seus textos ligam-se perfeitamente a essa matriz. Mesmo as consagradas presenças do diabo ou do *clown* procedem não raramente daí. O mesmo ocorrerá com a insistente presença de cadáveres nas narrativas, de irmãos gêmeos e de tantas outras formas de representação do *alter ego* do narrador. Em sua literatura sempre haverá algo que derivará da dualidade enquanto categoria e a ela retornará como fundamento narrativo. Qualquer breve levantamento dessas posições em distintos momentos de seus livros reafirmará sempre o pressuposto. Como exemplo, podemos secundar a lembrança de Sérgio Milliet a respeito do “irmão gêmeo” de *A lua vem da Ásia*, apresentando diretamente da obra o tratamento dado pelo autor ao tema:

[...] sinto uma presença estranha dentro de mim, como se devêssemos ser gêmeos e houvesse nascido dois num corpo só. Esse meu irmão sepulto em mim leva-me a cenas de verdadeiro ridículo, quando não de desespero, como aconteceu ainda há pouco, quando eu queria dormir e ele teimava em ensaiar um novo passo de balé, rodopiando pelo quarto inteiramente nu.⁹⁶

Esse “outro” que Milliet pescou no romance que comentava é a representação de “uma força estranha” com a qual o narrador se diz obrigado a conviver e sua ascendência sobre o *eu* do narrador, ascendência que o mesmo não pode controlar ou recusar, é, no geral, embaraçosa e mesmo despótica. Poderíamos supor que o “outro que desorganiza” é uma espécie de “demônio de cada um”, pronto a combater uma ordem opressora, despertando o “eu” de seu estado de resignação. O fato do irmão de dentro rodopiar inteiramente nu pelo quarto, ensaiando um passo de balé, referências que, por si só, compõem um emblema de desimpedimento, remete, naturalmente, àquele desejo veemente de liberdade que todos carregamos, especialmente em face (como é o caso do personagem) a circunstâncias opressivas.

Além dessa manifestação do duplo por intermédio do irmão em *A lua vem da Ásia*, notaremos outras tantas ocorrências equivalentes, algumas delas remetendo às clássicas formas de alteridade entre próximos consangüíneos. Num belo poema do final dos anos 40, por exemplo, intitulado *Meu irmão morto* (pertencente à coleção de inéditos), já aparece o tópico do irmão em chave de alteridade com o eu-lírico. No poema, tal expressão da alteridade entre os irmãos virá em forma de cântico elegíaco e todo o fundamento do duplo será mediado pelos binômios vida e morte, cujo pano de fundo é a casuística da irremediável separação de algo que não poderia ter sido cindido.

És tu mesmo, e também um outro, que aí esperas, comigo, o raiar do novo dia,
Um outro que eu desconheço e que vejo agora pela primeira vez,

⁹⁶ CAMPOS de CARVALHO, *A lua vem da Ásia*. Op. Cit. p. 180.

E não sei dizer se é ou não meu semelhante,
Meu irmão.
Às vezes confundo os dois numa só criatura que sonha e que repousa,
E que eu conheço desde a minha infância mais longínqua:
Mas a estranha presença logo se torna mais palpável e mais visível
E se impõe, dominadora, sobre a outra presença,
Deixando-me petrificado, exangue e frio,
Como se fora eu o morto,
E não tu.

Claro que essas preferências não são casuais. Ao associar, por exemplo, a quebra da unicidade dos irmãos a partir do prisma da separação pela morte o texto nos remete distintivamente à matriz mitológica dos Diôscuros. Como sabemos, Pólux se recusou a aceitar a imortalidade a ele oferecida por Zeus se o irmão Cástor permanecesse no inferno. Como Zeus não poderia solucionar por completo a questão, permitiu que, em dias alternados (há versões que preferem a metade do ano) ambos convivessem no Olimpo. Quando Cástor não estivesse com o irmão teria que cumprir seus dias no Hades. Além dos Diôscuros, a mitologia remete a outros gêmeos como Anfíon e Zeto e dos reis da Arcádia Lícasto e Parrásio.⁹⁷ Igualmente, muitos outros registros na literatura remontam aos irmãos gêmeos, particularmente à casuística dos irmãos que não desejam (ou não podem) se separar e que, em certa medida, se encontram sentenciados a viver como se fossem um só. O próprio Lautréamont, no Canto III do *Maldoror*, compôs também a imagem dos irmãos gêmeos, no conhecido episódio.

Mário e eu, nós percorríamos a beira-mar. Nossos cavalos, o pescoço esticado, fendiam as membranas do espaço, e arrancavam faíscas dos seixos da praia. O vento norte, que nos atingia em pleno rosto se engolfava em nossos mantos, e fazia revoltear para trás os cabelos das nossas cabeças gêmeas. A gaivota, com seus gritos e movimentos de asa, se esforçava em vão para nos

⁹⁷ Para o assunto: KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 111-112 e p. 239.

avisar da proximidade possível da tempestade e exclamava: “Aonde vão, nesse galope insensato?” Nada dizíamos; mergulhados no devaneio, nós nos deixávamos carregar sobre as asas dessa corrida furiosa; o pescador, ao nos ver passar, rápidos como o albatroz e acreditando perceber, em fuga a sua frente, *os dois irmãos misteriosos*, como haviam sido chamados por estarem sempre juntos, apressava-se a fazer o sinal da cruz, escondendo-se, com seu cão paralisado, sob algum rochedo profundo.⁹⁸

Contudo, em *A Lua vem da Ásia* não será somente a presença dos irmãos gêmeos (ou do gêmeo que vive dentro do protagonista) a única referência ao “duplo” como recurso literário. Há um episódio fortemente animado pelo característico humor desobrigado de Campos de Carvalho que também remete à questão da duplicidade, por intermédio de uma singular experiência do personagem principal que veremos, a certa altura, “transformado em mulher”. Segundo relata o protagonista em mais uma de suas estapafúrdias lembranças, ele acordou, em certo dia, transformado em mulher, sendo forçado a conviver com esse duplo oposto da sexualidade “durante um ano e 14 dias”. A partir daí, serviu no harém de um sultão, somente retomando sua condição masculina depois da ajuda de um “cirurgião de Casablanca”.

Quando em 1934 atravessei sozinho o deserto de Iguidi, tendo por única companhia um casal de borboletas, ocorreu-me a aventura mais surpreendente que pode acontecer a um homem vivo ou morto, e que procurarei resumir em três linhas. Foi o caso que um dia despertei transformado em mulher e, nessa qualidade, fui pouco depois recrutado para o harém do sultão de Marrocos, onde servi como pude durante um ano e quatorze dias.

Embora o humor anárquico tenda aqui a obliterar possíveis subdiscursos e/ou metatextos, o leitor, se quiser, facilmente encontrará a correspondência com um tópos bastante conhecido da Tradição, e que remete à alteridade entre a sexualidade masculina e feminina. Em todas as

⁹⁸ DUCASSE, Isidore, *Les Chants de Maldoror*,. Op. Cit. 234.

versões da lenda de Tirésias, o profeta cego de Tebas, encontraremos a transformação do sexo como o atributo mais proveitoso de sua experiência. Sob a condição de mulher, Tirésias “viveu durante sete anos”, cabendo notar que há versões que indicam que teria assumido a identidade de uma famosa prostituta durante esse período. Foi, a propósito, exatamente tal metamorfose (e alteridade) que permitiu ao sábio grande prestígio, a ponto mesmo de ter sido convocado para solucionar a casuística entre Zeus e Hera a respeito do prazer sexual ser maior na mulher ou no homem.

Quando o diabo estava na moda

No Capítulo anterior, ao investigar *A Chuva Imóvel* lembrei que, no romance, a presença demonista ganhava realce não somente pela força que tem como motivo literário da tradição mas também por dois outros motivos. O fato do tópos, pelo excessos a que é submetido, ser um pouco mal encaixado na fatura geral do texto — disse mais do ponto de vista da carpintaria do romance — e também o fato do tema ser uma espécie de idéia fixa em Campos de Carvalho. Quanto a este último aspecto, lembrei que a obsessão um pouco cansativa do autor pelo tema retirava de um bom motivo literário até mesmo o seu poder de encanto, como, de resto, ocorre a tudo que é repisado com insistência fora do limite. No momento também lembrei que Campos de Carvalho, muito antes de escrever *A Chuva Imóvel*, andava a propagandear aos quatro ventos um seu encontro com o próprio demônio, o que, quando não dava a ele uma aura de sujeito maluco, dava ao assunto a posição entre o cômico e o esdrúxulo. Campos de Carvalho insistiu tanto no fato que talvez tenha arranhado um pouco o valor do mesmo quando transposto para a literatura.

Em maio de 1958, o escritor compareceu ao *Jornal de Letras*, dos irmãos Condé. Ali teve um espaço até que proveitoso. Dois anos depois de sua “estréia”, e ainda sob os efeitos da recepção titubeante de *A lua vem da Ásia*, podia falar com isenção a respeito de sua posição como

escritor e, igualmente, de sua obra. Sua presença no *JL* vinha pelo anúncio do segundo livro, *Vaca de Nariz Sutil*, prometido para breve.⁹⁹

[...] seu gênero é o humor negro — em que se celebrizara, na Europa, tantos grandes escritores, inclusive Jarry, autor do grotesco *Père 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 [...] ¹⁰⁰

Não obstante o *Jornal de Letras* privilegiasse particularidades da obra, o próprio escritor não abriu mão do espaço ofertado e preferiu transformá-lo em palco para inúmeras “cabriolas de volatim”, como diria Machado de Assis. Através de uma “entrevista-questionário” — que o próprio jornal dizia ter lhe enviado com antecedência —, fez o que pôde para se apresentar como artista saltimbanco, o que, para alguns, pode equivaler ao “tagarela sem limites”. Inicia-se aí uma maneira pública de se mostrar que, ao longo de trinta anos pelo menos, traria alguma notoriedade e muitas confusão em torno dele.

— E Deus? Você viu alguma vez?

— Que eu saiba, nunca. Dizem que ele está em toda parte, mas confesso que sou um pouco distraído e, além do mais, um pouco míope, e não costumo ver o que de forma alguma não me interessa. Mas se porventura 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.

Tal como outros escritores, Campos de Carvalho interessava-se por fazer vazar temas impactantes quando se apresentava publicamente. Seduzia-o a condição de artífice de aventuras imprevistas tanto quanto gostava de mostrar-se polêmico. Sempre que podia, lançava mão de

⁹⁹ Cabe lembrar que o *Jornal* até antecipara um capítulo do livro que viria. Embora comunicasse uma obra já em fase de edição, o que, de fato, havia era, no máximo, o esboço de uma obra. Tanto que *Vaca de Nariz Sutil* apareceria somente em 1961, três anos depois. Até então, é provável que tivesse somente o capítulo inédito que antecipou ao jornal; fragmento, a propósito, que não constou de nenhuma das edições futuras do livro.

¹⁰⁰ *Jornal de Letras*, edição de nº 106, maio de 1958. Para mais informações a respeito dessa reportagem consulte *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*. xxxxx

posições controversas, geralmente ligadas aos problemas da crença religiosa e à religião em si. Parecia que isto o atraía fortemente. Dentre os temas prediletos, interessava-o sobremaneira o combate entre Deus e pelo Diabo, com o escritor torcendo para este. Na “entrevista-questionário” do *JL* o tema foi planejadamente favorecido e, através dele, podemos plenamente perceber o terreno movediço no qual o escritor se dava quando invocava seus demônios, literários ou não.

Sou um 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 a 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 do 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.¹⁰¹

Alguns anos depois, em 1961, ao constar do livro *Escritores também personagens*, da cronista e jornalista Eneida, a conversa novamente apareceu. Já na página de rosto antecipava-se aos leitores o perfil do entrevistado: “A ovelha negra. Um escritor que viu o diabo e afirma que ele tem olhos maravilhosos.” Na entrevista propriamente dita a coisa assim era relatada.

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 à 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.¹⁰²

De boa fé, qualquer leitor pode acreditar em peripécias que tais. Afinal, em sonho ou em pensamento, em tropo ou fantasia, quase todos nós arrostamos seguidamente o diabo ao longo da vida, que, *motu proprio*, está muito mais para dissabores abissais do que para os cânticos divinos.

¹⁰¹ *Jornal de Letras*, Nº 121, setembro de 1959

¹⁰² ENEIDA. *Escritores também personagens*, São Paulo, Editora Cultrix, 1961, p.22.

Contudo, justiça seja feita, alguns têm melhor requinte para recompor aquelas vezes nas quais se dão com essas caprichosas circunstâncias. Em crônicas dos *Anais do Campos de Carvalho* há, novamente, demônios e em várias versões. Numa delas, um texto dividido em pílulas mais ou menos rápidas — forma adotada costumeiramente nos *Anais* —, traz duas vezes o assunto. Uma vez em plagas européias; outra em solo pátrio.

- Tenho uma fotografia minha saindo da catedral de Toledo com um ramo na mão. Até aí nada demais — mesmo porque não há lei nenhuma proibindo ninguém de sair à rua com um ramo na mão, muito menos perto da catedral de Toledo. O diabo é que, no caso, eu não trazia nada na mão, nadíssima, e o fotógrafo simplesmente fotografou o invisível. (O diabo, aí, saiu sem querer).

Toledo, para quem não sabe, já foi a capital mundial de feitiçaria [...] Uma mulher que estava ao seu lado não foi contemplada com ramo nenhum na foto e saiu tal como estava sob o sol a pino, sem nem ao menos desconfiar que o seu parceiro da esquerda tinha lá a sua parte com o Demo. Coisas, coisas.

Amo o mistério, para mim só tem sentido o que não tem sentido. Mas que coça, coça.

- Mas o dia hoje está bom para confissões, chove a cântaros (com mais uma imagem destas acabo na Academia Brasileira de Letras) e parto logo para outra: já vi também o Diabo frente a frente, dentro do meu quarto, numa madrugada na rua Raimundo Correia, em Copacabana, já vão lá bem quinze anos. Só que dessa vez eu não fiquei na moita, e havia muito mais razão para ficar: contei a coisa até em entrevistas, como a que Eneida publicou em *Romancistas também personagens* — e se aqui dou a dica é mais para documentar o episódio e não pensarem que estou inventando. Hoje até o Papa acredita no Diabo, e exorcismo é a palavra mais pronunciada depois de Henry Kissinger, Bom-dia e Coca-Cola: você dobra uma esquina e dá de cara com o próprio demônio ou com o endemoniado: no meio da noite acorda e, em vez da asa do penico, puxou pelo pé o Pedro Botelho, que saiu correndo de cuecas pelo quarto a fora, como um raio, sob o olhar apavorado do mijador e, muito mais ainda, de sua mulher que estava com insônia. (Permitam-me um pequeno intervalo comercial: em *A Chuva Imóvel*, que deverá sair breve naquela coleção encadernada *Literatura Brasileira Contemporânea*, eu conto de passagem a visão que tive do Diabo no meu quarto em plena madrugada — e não era sonho — quando ainda nem se pensava em fazer fortuna à custa do Maligno e não se dava a mínima pelota para bobagens dessa espécie, que hoje constituem o fino da bossa. Minha opinião pessoal sobre o Diabo, em suma, é a seguinte: Ele de fato não existe e nunca existiu, mas que eu já O vi diante de mim em carne e osso, todo

fosforescente, isto eu não tenho a menor dúvida.) (Fim do comercial: entra musiquinha de Banco que está sempre ao seu lado, de guarda-chuva aberto e lutando por você).¹⁰³

Entre a primeira versão do encontro com o diabo no *JL* de 1958 e a entrevista concedida para o livro de Eneida, Campos de Carvalho também ofertou o mote novamente ao mesmo *Jornal de Letras* numa segunda entrevista, dessa vez em setembro de 1959.¹⁰⁴ Todavia, na ocasião, o clima de desembaraço que figurou na primeira ocasião deu lugar a uma atmosfera de rusgas. Com certeza, não eram todos que levavam na esportiva algumas ousadias e, igualmente, não era sempre que havia na imprensa um clima de camaradagem. Daquela vez o *JL* trouxe uma manchete mais apimentada — “Tenho um pacto com o diabo” — e o que se seguiu não foi muito amistoso.

— Você então anda à procura ou à espera de uma nova linguagem, capaz de transmitir algo de novo sobre a face da terra, como pretendem hoje os concretistas por exemplo?

— Não me venha, por favor, com concretismo nem 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 assuste 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-lhe 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 lhe 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 Jôquei Clube, e 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.

— Desculpe a impertinência: mas você não está querendo bancar o Francisco Xavier ou qualquer outro psicógrafo espírita, que só escreve em transe mediúnicos e por conta de terceiros, seja Humberto de Campos ou o Diabo em pessoa?

¹⁰³ *Os Anais do Campos de Carvalho*. In: *O Pasquim*, Nº 263, 16 a 22/07/1974.

¹⁰⁴ Publicada na edição 121, de setembro de 1959

— No dia em que você vir o Diabo frente a frente, sem testemunhas e sem pavor, seja dentro do seu quarto ou dentro de você mesmo, você nunca mais voltará a fazer-me uma pergunta com esta, assim à queima-roupa, como se se tratasse da coisa mais natural deste mundo. Não desejo esse encontro, que é terrível, mas você bem que está precisando dele.¹⁰⁵

O desconforto da segunda visita ao *JL* pode ser um parâmetro dos humores nem sempre estáveis da “vida literária”, mostrando que, dos afagos à bordoadada, tudo podia ser. Daquela vez, o demônio excitara os ânimos, provocando desinteligências aqui e ali, como sói ao diabo fazer. Mesmo assim, o escritor não desanimou e, alguns anos depois, deu ao público *A Chuva Imóvel*, trazendo reelaborado o mesmo tema.

Todavia, é preciso lembrar que, em meados do século XX, pelo menos na literatura, não era somente Campos de Carvalho que andava em companhia do diabo. Vários serão os livros que também voltarão atenção para o tema, valendo-se dele como motivo literário alto. Isto bem confirma que, pelo menos na literatura, o diabo pode não ser tão feio quanto o pintam. No campo restrito da literatura o diabo não se dava de todo mal no romance brasileiro daquele Brasil. Tanto que abrilhantou obras como *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, romance que, com justiça, figura como uma das mais bem sucedidas realizações literárias do século na literatura universal. Ali o diabo fez belíssimo papel, e é provável que tenha grande parcela de culpa pelo sucesso que o romance alcançou.

Outro exemplo do momento a nos trazer o diabo, igualmente bem acolhido, está em *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, lançado, a exemplo de *Grande Sertão: Veredas* e de *A lua vem da Ásia*, também em 1956. No livro, o diabo é figura decisiva, havendo mesmo, em três oportunidades do trecho, um *tetê-à-tête* do protagonista com o próprio. Duas delas, por sinal, em um bar, com direito a bebericações e diálogos repletos de misteriosos subentendidos.

¹⁰⁵ *Jornal de Letras*, Nº 121, setembro de 1959.

Todavia, temos algo a notar ao compararmos as disposições da assistência em relação a essas formas de invenção literária, ou, se quisermos, de invenções literárias que enveredam pelos caminhos (nem sempre serenos) da religiosidade e dos conflitos místico.

Diferentemente do que ocorrera com outros escritores, o demônio de Campos de Carvalho, por exemplo, não foi exatamente bem sucedido junto às instâncias de recepção. Não alcançou, como em outros casos, a condição de *persona grata*. Nem de longe foi apreciado com a mesma disposição de ânimos que alcançou, por exemplo, *O Encontro Marcado*. Isto, naturalmente, poderia nos levar, até certo ponto, a indagar o que exatamente havia de diferente nele e por que é que acabou mais incomodando do que atraindo?

A resposta, evidentemente, não requer muitos esforços. O que ocorre, de fato, é que o diabo de Campos de Carvalho possui, em si, uma diferença capital em relação aos correspondentes de outras obras. Ele é um espírito das trevas autêntico; não se trata, como em muitas obras, de um diabo cuja função outra não é senão “conduzir a Deus”. O que há no demônio de Campos de Carvalho é um tempero que, decididamente, não faz parte do cardápio local. Seu diabo fala pelo ateísmo como doutrina e filosofia, ampara-se na incômoda blasfêmia, da heresia, na iconoclastia e no anarquismo. É difícil crer que o gosto local fosse receptivo a um demônio desse quilate. Tais pressuposições praticamente obrigam a uma observação mais detida do tema demonológico nas outras obras. Por isso, retorno a *O Encontro Marcado*.

Diria que o romance de Fernando Sabino constitui exemplo didático da aceitação e/ou da recusa de certas formas. A presença demoníaca ali repercutiu positivamente decerto porque se trata de um exemplo convincente da ascendência dos intelectuais católicos sobre uma geração de escritores que começava a se firmar. Não será, certamente, por outro motivo que Adonias Filho situou Fernando Sabino “no vértice da ficção brasileira”.

A difusão do pensamento cristão, da fé católica e da restauração pela fé são, sem dúvida, influxos que conduzem um romance como o de Fernando Sabino. Por isso *O Encontro Marcado* foi, em certos domínios, obra muito festejada. Não havemos de negar que o livro tenha as suas qualidades; tanto quanto não negaríamos que tenha agradado a intelectualidade católica mais pelos princípios da ortodoxia cristã do que propriamente pela sua força criativa. Quanto a isto, vale lembrar cenas didáticas que, no livro, configuram, em espécime, a liturgia da salvação; a recusa do diabo e a conseqüente entrega a Deus.

A própria simplicidade do trecho no *Encontro Marcado* falará por si. Numa lógica que pretende fazer o personagem passar pelo calvário que antecede a salvação, há momentos que poderíamos chamar “profiláticos”. Dois imprevistos encontros do personagem com o demônio ilustram bem a intenção. No derradeiro lance (é mesmo um jogo) um estranho surpreende o protagonista no “mesmo bar de sempre” e diz conhecer alguém que escreve um romance no qual ele é o personagem: “Imagine você apenas personagem de um romance que está sendo escrito, só existindo na imaginação do romancista. [...] Um personagem — prosseguiu o homem, pensativo, inclinando-se e pondo-lhe a mão no ombro: — Vivendo apenas o que o romancista quer que você viva.” A cena será decisiva, porque dela resultará o enfrentamento, pelo personagem, das forças abissais que o comandam e arruinam sua vida: “Diga ao tal sujeito que o romance dele acabou” — informa resolutamente Eduardo Marciano a seu interlocutor. Estava finalmente salvo das garras do demônio.

Saiu, e respirou com volúpia o ar fresco da madrugada. Ergueu a cabeça e foi andando. Sentia-se estranhamente eufórico, feliz: agora morra tudo! Eu vou começar — repetia mentalmente. E pôs-se a conversar consigo mesmo, mãos nos bolsos, cadenciando os passos [...]

— Pela última vez: você acredita em Deus?

Deteve-se no meio da rua, pernas abertas, olhos fixos no ar:

— Acredito — respondeu com firmeza, e prosseguiu a caminhada.

Logo, não há afinidades entre o demonismo presente em Campos de Carvalho e as ocorrências do tema em Fernando Sabino. A não ser, é claro, a exploração do *tópos* em si e a própria natureza do conflito místico transportado para a literatura. Fato semelhante, mas não equivalente, ocorre entre o diabo de Guimarães Rosa e o de Campos de Carvalho.

Relativamente a Guimarães Rosa e ao demônio de *Grande Sertão* o problema é de tal forma complexo que seria uma leviandade tratá-lo como apêndice de uma questão principal. Na verdade, ele aqui figura na condição de longínqua referência. Eu diria mais uma referência histórico-temática. Todos sabemos que a obra do escritor espelha uma das mais extraordinárias incursões pelo universo metafísico, constituindo-se, no campo da religiosidade e do misticismo, uma aventura de tal forma bem sucedida que todo o aparato crítico disponível parece ser insuficiente para desvendar-lhe. Todavia, entre o risco da superficialidade e o risco da omissão, o primeiro será sempre preferível. Assim, ainda que lateralmente, considerarei alguns aspectos da presença do demônio em Guimarães Rosa, apenas como forma de mediar a questão principal.

Tanto o mistério das forças abissais em chave particular, quanto a própria religiosidade, em aspecto mais geral, ocupam no *Grande Sertão: Veredas* posição que remete à tradição cristã, mas em sentido o mais abrangente possível — o livro anuncia e conclui uma espécie de trabalho de síntese absoluta das religiões, da fé cristã e do catolicismo em particular. A meu ver, os interesses ali fixados não devem ser entendidos somente no campo da aceitação da fé — o que, claro não está excluído — ou do dogma em si, mas, principalmente, como elaboração sofisticada do pensamento. Se quisermos, como prospecção metafísica de todo mistério divino. Embora fundamentados num imbricado xadrez das tradições religiosas — os problemas de Deus, do diabo, da crença e da salvação —, os elementos fundadores da obra de Guimarães Rosa operam a partir do profundo mistério do homem frente a Deus, enquanto verdade e possibilidade. No livro,

à existência do diabo, tratada em clave perfeitamente dialética — “ele vige dentro do homem”, figurando “na rua, no meio do redemoinho” exatamente porque não há —, impõe-se um problema anterior, que é o próprio homem. Claro, o grande arquiteto desse colossal mistério (do mal e do bem, do homem e do mundo) será Deus: mas que se encontra tanto à distância quanto em presença.

Todavia, a presença de Deus, e, por conseguinte, a possibilidade do diabo, em *Grande Sertão: Veredas* (um comandando o total do universo; o outro “vigendo dentro do homem”) é sobretudo a aproximação que emblematiza uma verdade fundamental: tudo estará perpassado pelo Bem e pelo Mal e ambos se alternaram o tempo todo, chegando mesmo ao imprevisto de que um conduz o outro. Deus e o Diabo a reger o mundo. Quanto a isto, Riobaldo não deixou dúvida.

Tem até tortas raças de pedra, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo.

Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor — compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...¹⁰⁶

Como observou o professor Antonio Candido em página crítica das mais destacadas, é este o fundamento capital da obra; ou seja, o fato de que “tudo é e não é”; de que “tudo passa dos dois lados”, nos dizeres do professor. Na figura síntese de Diadorim, por exemplo, que reúne o duplo de toda condição (a masculinidade e a feminilidade, o amor possível e o amor que não pode ser), estaria a sucessão de contrários que se conduzem, mas que fundamentalmente se completam. Em Riobaldo, tais oposições teriam como fundamento a dicotomia entre Deus e o

¹⁰⁶ GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*, 19ª ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001, p.27.

diabo: “ambigüidade metafísica que balança Riobaldo, entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem”.¹⁰⁷

É claro que o parentesco entre a obra de Guimarães Rosa e outras como as de Fernando Sabino e Campos de Carvalho fica somente na presença nominativa do demônio (e na simples coincidência cronológica do aparecimento dos livros). Isto, todavia, não quer dizer que estes “autores de obras desprezíveis”. Tanto Sabino quanto Campos de Carvalho, e também seus demônios particulares, possuem os seus lugares. Mas Guimarães Rosa está à parte.

Foi pelo ateísmo franco que Campos de Carvalho quis se colocar em posição de combate não somente face a uma doutrina que julgava mal provada, mas, sobretudo, em relação a um espírito de geração fixado pela intelectualidade católica. O que quis foi postar-se nas frentes de batalha que representavam a nova polarização do romance brasileiro de meados do século XX, polarização que fazia destacar novas e velhas formas de dissensão.

Alceu Amoroso Lima, sem dúvida o intelectual católico mais influente na história do pensamento brasileiro, e um dos críticos literários mais assíduos ao longo do século XX no país, celebrou, em junho de 1957, *O Encontro Marcado*, atribuindo-lhe o caráter de um “romance de uma geração”. Para ele, o romancista soubera, através do *Encontro Marcado*, “subir a ladeira do Mosteiro de São Bento” (referência ao final do romance), aceitando a vitória da Graça contra forças dissuasivas como o “sovietismo” e o “existencialismo”. Salvo engano, na visão do crítico, através da Graça (assim em maiúscula), Sabino conseguiu dizer “não” ao demônio do comunismo, ao isolamento do existencialismo e mediara excelentemente os três pontos capitais que sua geração herdara das anteriores: “a euforia, o pessimismo e a angústia”.

Já agora a palavra nova me caiu da pena — Angústia. Era a fórmula inicial do existencialismo. Começou sob a forma imprecisa da inquietação (*Notre Inquietude*, Daniel-Rops),

¹⁰⁷ CÂNDIDO, Antonio. “O homem do avesso”. Apud. GUIMARÃES ROSA, João. Op. Cit. p.6.

mas a partir de Sartre e da primeira fase de Camus (hoje em plena reação contra o sartrismo, cada vez mais perplexo em face da implacabilidade materialista do marxismo soviético, haja vista a reação de Sartre no caso da Hungria), foi apaixonadamente ao fundo do problema existencial e nele descobriu a face glabra da Angústia, como sendo a expressão da nova Esfinge do século a desafiar os novos Édipos!

Foi precisamente nessa fase de transição violenta entre a Euforia e a Angústia, que surgiu a geração de que Fernando Sabino está sendo um dos mais agudos porta-vozes [...] ¹⁰⁸

Como vemos, Campos de Carvalho, de forma alguma, estará entre aqueles que, tocados pela Graça, “subiram a ladeira do Mosteiro”. Antes, o que fez, foi descê-la. Se não abraçou o comunismo, ao menos fartou-se de existencialismo e levou obstinadamente à frente o anarquismo do qual se aproximara ainda na juventude. Com sua forma insurgente desviou-se de qualquer possibilidade de remissão ou bem-aventurança por meio da religião. A seu modo, recusou a boa-nova de toda uma geração de católicos. Preferiu posição oposta e, ao contrário da Graça, lançou-se à heresia. Por intermédio da demonolatria como metáfora do ateísmo individualista, preferiu o diabo a Deus, sobretudo porque aquele lhe pareceu “mais respeitável”, como diz em *Os Trilhos*. Não admira, portanto, que seu demônio não tenha alcançado o mesmo prestígio que outros contemporâneos.

Ao escolher a demonolatria de Campos de Carvalho como um traço pândego de seu espírito (que não deixa de ser) ou como qualificativo vago de sua personalidade — ou mesmo como um berloque a mais em sua literatura *non-sens* —, os comentadores pensaram resolver o problema, mas sem atacá-lo de frente. Muitas vezes o ateísmo, a demonolatria, o interesse blasfemo, a opção herética e a iconoclastia ficam como se não fossem parte de um programa

¹⁰⁸ AMOROSO LIMA, Alceu. *Meio século de presença literária*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1969, p. 77-78.

literário prévio e articulado; vindo ora como resultado da simples rebeldia cultivada pelo autor, ora como combustível para chancelar “o louco visionário” ou “escritor *underground*”.

- Ateu convicto e leitor assíduo do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, ele adiantou que a história [de *A Chuva Imóvel*] trataria de seu encontro com o demônio. "Foi talvez por influência dele que fiquei 30 anos sem publicar nada", afirmou numa de suas raras entrevistas. Em se tratando de Campos de Carvalho, tudo era possível.

- [...] ele, que era tão ateu, que até mesmo se lembra da hora, dia e local quando resolveu romper com o forte catolicismo da família Cunha Campos, lá em Uberaba. Foi descendo a rua Lauro Borges, em frente ao Fórum. Pá!

- Walter Campos de Carvalho morreu. O grande escritor surrealista brasileiro, ateu convicto, anarquista, controverso, genial, morre justamente numa Sexta-Feira Santa. Passado o susto, começo a pensar no que isso significa. Campos de Carvalho, que disse certa vez que era mais fácil ele mesmo existir do que Deus, morre justamente no dia da morte de Cristo. Só podia ser coisa dele. Sua última provocação, dessa vez realmente trágica, a este mundo que tanto criticou, sem nunca perder a ironia.¹⁰⁹

Como vemos, as recorrências ao particular acabam prevalecendo. Se há ateísmo, será necessariamente por conta do “ateu convicto”; se há iconoclastia, esta estará sujeita ao autor que “rompeu com o forte catolicismo da família”; se há blasfêmia, qualquer coisa que reafirme esses sentidos serve, já que “em se tratando de Campos de Carvalho tudo será possível”. Ocorre que ficamos na expectativa de algo que se proponha a observar mais de perto uma presença que é antes do pensamento que da casualidade.

É bem verdade que Campos de Carvalho muitas vezes perde a mão, tornando, no geral, excessivas algumas dicções. É uma potência verbal que se enuncia, com frequência, alguns tons

¹⁰⁹ Respectivamente: talento louvado — morre aos 81 anos o escritor campos de carvalho, autor de uma obra importante, ainda a ser reconhecida. istoé – 22 de abril de 1998. O velório e o enterro do campos de carvalho. Mário prata. O Estado de São Paulo / abril de 1998 Antonio Prata o estado de são paulo / sábado, 11 de abril de 1998 "não gosto de mim trágico"

acima do necessário, e que talvez por isso nos empurra à conclusão, até por conveniência, de que a demonolatria, vinda sob a logorréia blasfêmica, ajusta-se mais a uma pantomima deseducada, uma contração de face a mostrar os dentes, já que a impressão é mesmo a de que haja no texto não mais que um panfleto da rebeldia e da insurgência, gratuitamente iconoclasta, e não um recurso que possa remeter a um tratamento literário mais complexo ou a uma representação filosófica mais aprofundada.

Como Campos de Carvalho sempre fez questão de deixar claro que a leitura de Nietzsche foi uma de suas influências preferenciais, é uma conseqüência quase que natural recorrer ao filósofo para mediar alguns aspectos que se encontram na obra do escritor. Principalmente no que diz respeito aos conflitos místico-religiosos — e à própria anti-religiosidade do autor —, a presença de Nietzsche provavelmente foi decisiva para que o escritor formulasse suas convicções a respeito de Deus, da fé e da própria religiosidade.

A “morte de Deus” é provavelmente um dos elementos da obra do pensador alemão que mais fundamente causaram impressão em Campos de Carvalho. Muitas das questões de sua obra que remetem ao abandono da fé, ao ateísmo e a confrontação do Deus absoluto vêm desse diálogo. Embora não seja exato vermos em Nietzsche um “pregador ateuista” (no sentido estrito da expressão), a influência do filósofo — até por possível conseqüência de uma leitura imperfeita e/ou um pouco ao pé-da-letra — será ponto de partida para o sectarismo anti-religioso de Campos de Carvalho e das conseqüências daí provenientes. Naturalmente que não será apenas Nietzsche que conduzirá esse particular aspecto da obra do escritor. Outras leituras e ascendências igualmente contribuirão para tanto. Contudo, o filósofo terá papel distintivo entre estas, até, como já disse, pela possibilidade de uma leitura um pouco lacunar da parte de Campos de Carvalho.

Como têm demonstrado os muitos comentadores contemporâneos de Nietzsche, a metáfora da “morte de Deus”, retirada a Nietzsche, tem engendrado uma descendência de equívocos. Uma vez vulgarizada, ela se tornou imprecisa, sobretudo porque destituída de seu contexto original. Por isso, vêm-se os analistas na incumbência de reposicionar algumas deduções.

A primeira réplica em relação à vulgarização do conceito da “morte de Deus” aponta para o fato de que este não deveria ser associado exclusivamente a Nietzsche. Principalmente porque encontra correspondência em muitos outros pensadores (contemporâneos e mesmo anteriores), como é o caso de Schopenhauer e Hartmann. Além disso, o problema também se faz presente em outras fontes, como é o caso, por exemplo, de escritores como Gottfried Keller — sobretudo no romance *Henri, o jovem*, publicado em 1855, e, tanto quanto a obra de Campos de Carvalho, alvo de grande incompreensão de parte das instâncias de recepção.

Da mesma forma que Nietzsche, Schopenhauer, Hartmann e Keller podem servir como suporte para mediar a extensão do conflito místico-religioso em Campos de Carvalho (e, por extensão, do ateísmo). Pensadores como Max Stirner — particularmente em sua concepção do “individualismo ateísta” — também se demonstrarão úteis ao alcance dessas mesmas questões. Por extensão, isto também se dá com “Sensibilidade Individualista”, de Georges Palantes (1862-1925), certamente o mais intrigante propositor da releitura das teses de Stirner e Hartmann no início do século XX. Aliás, é possível que tenha sido na leitura de Palantes (com recorrências a Stirner, Nietzsche, Schopenhauer e Hartmann) que Campos de Carvalho encontrou razões para validar esclarecimentos como a “morte de Deus”, bem como doutrinas filosóficas como a

“sensibilidade individualista”, ainda que submetidas a uma leitura muito pessoal.¹¹⁰ Destarte, o ateísmo e o individualismo de Campos de Carvalho passam, necessariamente, pela história da Filosofia Moderna, percepção que decerto evita o risco (comum, diga-se) de se atribuir tudo o que está em seus livros às idiossincrasias de um espírito rebelde. s

Quanto à raiz do ateísmo em Nietzsche, há tempo para lembrar um dado importante, observado por George Minois em seu minucioso estudo sobre o tema.¹¹¹ Ao abordar a questão, ele procurou vincular o filósofo não somente à causa ateuista em si, mas lendo-a sob dois prismas: 1º) a localização do ateísmo dentro da história do pensamento e os ecos da questão em Nietzsche; 2º) outros influxos de ordem pessoal que determinaram a presença do tema no programa filosófico nietzschiano. Em relação a estes, Minois buscou na própria formação do homem — “educado sob um espírito pietista do qual ele logo desconfiaria” — as questões de fundo que foram decisivas para a convicção da “morte de Deus”. Para ele, o pensamento ateuista de Nietzsche procedia também de seu profundo desencanto com as diretrizes de sua educação religiosa.¹¹² É importante dizer que isto muito provavelmente ocorreu com Campos de Carvalho.

Desde a juventude, uma das aflições de Nietzsche dizia respeito ao débil alcance da crítica bíblica e da filosofia idealista como suportes à compreensão do vazio no qual mergulhava a civilização. Cabe, evidentemente, notar que o desencanto não era apenas uma peculiaridade do filósofo, como faz crer a vulgarização de sua atividade como pensador. Era, antes, um pertencimento de geração, ou, se quisermos, uma inquietação do século; conquanto não haja dúvida de que sintetizou em profundidade o problema. Mas Minois também vê forças íntimas do pensador a impulsionar sua compreensão desse sentimento geral de fracasso e impotência do final

¹¹⁰ Naturalmente que a “sensibilidade individualista” não poderá ser confundida com o “individualismo burguês”, que nada tem com essas fontes, apesar do próprio Karl Marx ter feito essa leitura de *L'Unique et sa propriété*, obra máxima de Stirner.

¹¹¹ MINOIS, Georges. *Histoire de l'athéisme*. Paris, Fayard, 1998

¹¹² MINOIS, Georges. *Histoire de l'athéisme*. Paris, Fayard, 1998, p.425

do século. Para tanto, recorre aos testemunhos de Lou Andréas Salomé na expectativa de alcançar melhor as aflições de Nietzsche. Não há dúvida de que ela apontou no filósofo um homem e um espírito “sinceramente angustiados pela morte de Deus”.

O maior dos acontecimentos recentes — que “Deus está morto”, que a crença no Deus cristão caiu em descrédito — já começa a lançar suas primeiras sombras sobre a Europa. Para os poucos, pelo menos, cujos olhos cuja suspeita nos olhos é forte e refinada o bastante para esse espetáculo, parece justamente que algum sol se pôs, que alguma velha, profunda confiança virou dúvida [...] o próprio acontecimento é grande demais, distante demais, demasiado à parte da capacidade de apreensão de muitos¹¹³

Minois, entretanto, lembrará as raízes dessa síntese nietzschiana ao considerar que talvez tenha sido Lutero o iniciador do trabalho da morte de Deus, exatamente quando buscou desvinculá-lo da fé pessoal de cada um. Somente após isto é que haverá o avanço para uma nova metáfora de que “Deus provavelmente tenha morrido por sua própria culpa”. Afinal, antes da “morte de Deus”, havia já morrido a própria piedade de Deus pelos homens. Fato que, obrigatoriamente, levou à recusa de uma doutrina que erigiu um Deus justiceiro, cruel e ciumento.

Reflexões sobre Maugham: um inédito dos anos 40

Campos de Carvalho, antes de sua adesão ao ateísmo, também viveu às voltas com as heranças de uma formação religiosa pietista e conservadora. Somente depois é que se rendeu à “constatação particular”, por assim dizer, da “morte de Deus”. Naturalmente que procede daí a grande identificação com a obra de Nietzsche e seu interesse fundo pelas idéias do filósofo.

Vasculhando aquilo que podemos entender como uma peça de um “diário íntimo” do escritor (um texto jamais dado ao conhecimento do público) alcançamos aquilo que, antes do ateu

¹¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*, In: *Os Pensadores*, São Paulo, Editora Abril, 1983, p.211.

convicto, pode ser o testemunho do pietista angustiado, ou, se quisermos, as indicações gerais de um espírito agoniado pela crença e pela dúvida de extração místico-religiosa. Este pungente escrito do autor, principalmente por sua força de documento, poderá surpreender um pouco os leitores habituais do escritor, sobretudo porque vem desprovido daquelas tintas dissimuladoras do humor anárquico e/ou mesmo do discurso um pouco impregnado da bazófia, em certa medida prisioneiro do que podemos entender como uma vontade de se afirmação. A opção pelo ateísmo demolidor, movida pelo tom desafiador da blasfêmia, não encontrarão no escrito correspondência. Sua ética orienta-se a uma direção completamente diferente.

Há um personagem de Maugham que tenta em vão escapar ao que ele chama a mão de Deus sobre o seu ombro [*grifo do original*], e que outra coisa não é senão esse apelo de uma voz grave e soturna que o homem mais apático, penso eu, sente às vezes brotar na parte mais obscura de sua alma, como um relâmpago numa noite sem estrelas. Larry Darrell vai encontrá-lo no fundo de uma mina de carvão, entregue ao álcool e ao desespero irremediável, e espanta-se ao ouvir de sua boca de ex-sacerdote, ele que andava em busca de um Deus da paz, a revelação de que a sombra de Deus o perseguia por toda parte como a um criminoso, e não o deixava em paz um só instante de sua vida.

Sou, de certo modo, como esse personagem aflito e acossado, que foge ao próprio deus que traz em seu coração, ou cuida fugir-lhe, negando sua existência e blasfemando contra a sua sombra eterna. Basta-me reler tudo o que tenho escrito nestes últimos anos, e ultimamente mais do que nunca, para sentir a presença dessa mão invisível pousada sobre o meu ombro e perceber quanto tenho feito para voltar-me e encarar de frente a face de seu dono. O que justamente me distingue daquele personagem é que eu não procuro fugir, como um culpado, a essa divina presença, afogando no álcool ou no trabalho mais árduo o sentimento de sua mão incansável, como um cego de nascença que teimasse em negar a própria evidência das coisas; meu martírio, se assim posso chamar a um ato que também visa a encontrar Deus, meu sofrimento permanente e inigualável está em que não consigo voltar-me e pôr-me de joelhos diante daquele que me afaga o tempo todo, como se um poder demoníaco me prendesse ao solo e me tapasse os olhos para a visão inefável de uma realidade mais alta.¹¹⁴

¹¹⁴ Texto da coleção de Inéditos de Campos de Carvalho. A íntegra do documento se encontra no capítulo final deste trabalho.

Ao que tudo indica, é um texto produzido na década de 1940. Anterior, portanto, a quase todos os seus livros, exceção feita ao *Banda Forra*, onde, a rigor, a questão místico-religiosa não entra.

Em sentido mais pragmático, este é um dado que tem sua importância. Mesmo que por vias tortas, o problema de datação acaba estimulando conjecturas. Como não há parâmetros muito seguros que sirvam de suporte a uma análise mais direcionada (nenhum suporte biográfico concreto, nenhuma pista vinda do próprio autor, nenhuma análise que possa servir de contraponto), talvez o método dedutivo, não obstante suas limitações, seja o que restou.

Já que as coisas estão submetidas ao campo da dedução, poderia o leitor inferir, até em nome de certo cartesianismo, que o documento provenha das influências de um “espírito de momento” (espírito que, a propósito, seria amplamente desdido pela obra futura do escritor). Nesse sentido, não teríamos mais do que um recorte específico, através do qual enxergamos uma fase da vida do autor ou um instante específico de suas tribulações, o que, de resto, ocorre com qualquer um.

Dado o seu distanciamento da essência dos livros futuros — e o distanciamento não só de estilo, mas principalmente de conteúdo —, espelharia uma fase de “inseguranças”; um momento dominado pelos “influxos de dúvida mística”. Pela chancela da obra que viria logo a seguir — *Tribo*, por exemplo, que dista, talvez, quatro ou cinco anos do escrito —, momento que bem pode ter ficado como hesitação superada tão logo o ateísmo, assumido como bandeira da maturidade, encarregou-se de dissipar as inquietações. Ou seja: já que há entre o inédito e os principais livros razoável hiato de tempo, talvez fosse melhor ver naquele não mais que “angústias deixadas para trás”. Ao longo dos anos o autor, evidentemente, amadureceu o pensamento e pôs termo aos conflitos herdados da educação religiosa. Destarte, o “ateu sem amarras” das obras definitivas,

azeitado pela voz blasfema a expor a rjeza iconoclasta do ceticismo e da rebeldia, além de impulsionar o salto na obra, deu também seu salto para a maturidade intelectual.

Contudo, o cartesianismo da suposição, por reducionista que é, certamente resolve pouca coisa. Se o inédito não traz senão preocupações antigas e superadas; se as obras posteriores serão confirmadoras de uma superação dos temores místicos; se o autor caminhou da dúvida atroz da “mão de Deus que pesa sobre a cabeça” para o ateísmo que quer ser libertador; por que então dar importância àquelas tribulações de outrora?

Diria que todas essas dúvidas, e, quiçá, todos esses fatos e certezas projetadas não valem a riqueza da desconfiança de que as coisas podem não ser bem assim.

Nem o documento garimpado será fonte suficiente para por em dúvida o ateísmo (posterior) de Campos de Carvalho, demonstrando-o como mera “tagarelice literária” a ocultar um espírito intimamente devoto; nem os livros que conhecemos, realmente transbordantes de convicções ateístas, são testemunhos da libertação das amarras do cristianismo por meio da radical descoberta de que toda angústia em relação a Deus será superada pela negação libertadora do ateu.

Quanto a isto, penso que o melhor mesmo é evitar a solução saneadora que talvez indique deixar de lado o inédito de Campos de Carvalho, vendo-o como expressão de conflitos “imaturidade”. Fiquemos com a imagem conhecido do ateu desafiador, sobretudo porque — como está decidido pela voz dos “observadores-admiradores” — é ela que sustenta “o melhor Campos de Carvalho”, o “Campos de Carvalho que todos conhecem”. Ademais, por que correr o risco de deslustrar essa imagem tão adequadamente construída e já tão conveniente a todos os espíritos caudatários do ateu rebelde e puro que lhes guia os passos?

Na contramão da “imagem definitiva” que migrou dos livros visitados de Campos de Carvalho — plasmando a condição única de ateu convicto —, defenderei uma posição

certamente incômoda à crítica que aposta tudo nessa perspectiva. A dúvida pietista expressa pelo inédito e toda a angústia frente ao Deus absoluto não está, por definição, desvinculada da “outra posição”, ou seja, do ateísmo posterior. Penso, realmente, que seja, ao contrário, “uma posição” da qual o ateísmo participa e contém. São dicções que não se assemelham pelo que trazem na face, mas que se equivalem pelo que vai na alma. O ateu, no fundo, confunde-se com o pietista e existe como parte deste. Uma das evidências confirmadoras dessa contradição, de certa forma, já está aqui pronunciada e tem lugar na verificação da ascendência de Nietzsche sobre Campos de Carvalho. Se a metáfora da “morte de Deus” tem sido — principalmente pela vulgarização normalmente audaciosa (e até certo ponto imprudente) das idéias de Nietzsche — objeto de leituras muito ao pé da letra, o ateísmo presente na obra de Campos de Carvalho não foge a regra equivalente. Há dele uma leitura também vulgarizadora. Tal como em Nietzsche, nele também a “morte de Deus” é mal compreendida. Sobretudo porque fecha a porta à possibilidade de que a constatação da “morte de Deus” vem como conseqüência de “um Deus muito presente”.

Como já disse aqui, a compreensão de Nietzsche a respeito do cristianismo vem mais da percepção que ele faz da presença do cristianismo na modernidade do que propriamente da idéia de que se esforçasse para dissolver qualquer valor subsistente da doutrina. Tem sido razoavelmente consensual entre os intérpretes da obra do filósofo, dentre eles Osvaldo Giacóia, a percepção de que a crítica de Nietzsche ao cristianismo é a crítica que resulta de dois elementos fundamentais: 1) o vazio do que subsistiu do cristianismo na modernidade; 2) o sentido de Esclarecimento do qual a modernidade não pode abrir mão.

Quanto ao primeiro aspecto, procurarei vê-lo muito sucintamente e, de preferência, a partir de suas relações com os problemas da crença e do ateísmo.

Cabe notar, por exemplo, que o ateísmo do século XIX nada tem a ver com as formas ateísta que o precederam. Está claro, por exemplo, que o próprio avanço das ciências,

especialmente das ciências ditas “humanas” (a história e a psicologia), já tinha apontado para a inutilidade das religiões. Porém, a segunda estirpe de ateus do século XIX não é continuadora das formas do pensamento ateísta anterior. Este resultava de uma posição basicamente social e, em larga medida, “otimista” — isto o difere cabalmente do ateísmo posterior, que é profundamente ligado ao indivíduo. Trata-se, o ateísmo anterior, de uma posição formulada a partir da perspectiva da “marcha da civilização para o progresso”. Não descende de qualquer forma de pessimismo, mas da expectativa de um futuro resplandecente. Suas raízes estão numa forma de “otimismo coletivista”, apoiado francamente em uma perspectiva global para a humanidade. No século XIX, os ateus de primeira linhagem, podemos dizer, “substituíram Deus” pela própria humanidade. Essa é uma diferença capital entre estes e aqueles que vieram depois. Os que vieram posteriormente procederam do pessimismo individual e da descrença no coletivo. A literatura ateísta de Campos de Carvalho, muito tem a ver com isto. Com a convicção de que tudo tenha fracassado e que todas as promessas de plenitude resultaram no logro do vazio é um característico da modernidade. Talvez a primeira grande descrença que a atingiu tenha sido a descrença em relação à própria humanidade. O pilar que sustentará o ateísmo do século XIX, e, naturalmente, sua posição dissentânea em relação às formas anteriores de ateísmo, será a descrença na humanidade e, por consequência, a concentração exclusiva no indivíduo. Para os ateus do século XIX, aqueles que os antecederam eliminaram Deus para que pudessem colocar em seu lugar um “outro deus encarnado na idéia do coletivo”; ou seja, na própria humanidade. Porém, tal perspectiva fracassou redondamente. Primeiro porque a substituição de “um Deus” por “outro” nasce, em si, falhada, principalmente se este “novo deus” for pior do que o anterior. Segundo porque a substituição, que, a rigor, não é renúncia, traz, em si, o princípio da fraude. É nesse sentido que os ateus do século XIX adotaram como saída uma fórmula contundente para se tornarem duplamente ateus: são ateus em relação a Deus, que, pela inutilidade das religiões, já

havia se tornado descartável; e também serão ateus em relação à humanidade. Daí procede que o único sentido do ateísmo do século XIX encontra-se no indivíduo; não porque ele seja bom, mas porque é a única coisa que restou de palpável.

Os ateus do século XIX serão ateus individualistas. Eles não buscarão Deus, principalmente porque Deus está morto; contudo, não buscarão também na humanidade uma forma substitutiva de Deus, simplesmente pelo fato de que a humanidade não há nem nunca houve. A idéia de um coletivo uno é tão estapafúrdia quanto a idéia de uma humanidade divinizada. O homem está só no mundo e mesmo antes ele sempre foi irremediavelmente só. Ademais, a constatação de que todas as promessas de unidade fracassaram — a unidade de classes, a própria unidade do Estado, a unidade do Direito — não há razão para que se acredite em qualquer outra coisa além daquela que oferta ao indivíduo o vazio. O vazio é a única forma de vida do indivíduo.

Dá-se, pois, no ateísmo do século XIX um processo que poderíamos nomear como pessimismo individualista e cético, antecipado já por autores como Stirner e Hartmann. É isto que afirma George Minois, para quem as sínteses ateístas do século XIX não resultam das ciências positivas e nem tampouco das ciências especulativas. Elas vieram fundamentalmente da psicologia individual. Resultam de espíritos inquietos confrontados com um mundo altamente desencantado. Aqueles espíritos desesperançados, mergulhados em mundo igualmente sem esperanças.

O outro aspecto que nos remete às formas de ateísmo do século XIX, e que está mais diretamente ligado à forma pela qual Nietzsche anuncia a “morte de Deus”, tem a ver com a própria organicidade do que compreendemos por modernidade, ou, pelo menos, com alguns aspectos que a modernidade contém e que, inexoravelmente, acabam por conduzi-la. Refiro-me aqui a dois elementos cruciais da modernidade: um é o Esclarecimento, anteriormente já citado; o

outro está na hipocrisia como traço fundamental da psicologia que representa o moderno ou é por ele representada.

Quanto ao primeiro, não há dúvida de que a razão esclarecida tenha efetivamente emprestado à experiência histórica seu poder de tutela, fazendo com que tudo o que exista esteja sob sua dependência. O “Deus da modernidade” é a razão esclarecida. Por isso a ciência moderna, segundo o próprio Nietzsche, é, por um característico próprio, ateu. Como já anotei anteriormente, foi a ciência moderna que fez clara a inutilidade das religiões, certamente como forma de aniquilar qualquer tipo de vassalagem. Se a religião, e sobretudo Deus, são espectros da experiência submetida a uma vontade suprema, é natural que entendamos a ciência moderna e o esclarecimento como mecanismos que, abjurando qualquer forma de vassalagem, renunciem solenemente a Deus. Se Deus está morto, ele assim restou por uma força do esclarecimento. Contudo, se esta relação entre esclarecimento e morte de Deus nos parece absolutamente retilínea, por que então o Deus morto restou como angústia para a própria modernidade que o assassinou?

Nesse sentido é esclarecedora a exposição do filósofo Osvaldo Giacóia. Para ele, o que há no homem moderno é uma essência de contradição hipócrita que o leva a desejar intensamente “algo que é o oposto disso que diz desejar”. Portanto, ao mesmo tempo que quer ardentemente emancipar-se, quer se colocar à sombra de uma “proteção absoluta”, principalmente por sua necessidade de redenção e salvação. É assim que o Deus morto paira como sombra já secular sobre o homem, pesando sobre a emancipação vacilante da modernidade. O homem quer a certeza da salvação e da redenção que ele ainda não encontrou e nem a modernidade pôde lhe oferecer. Sob tal aspecto, a anedota popular é irrepreensível: “Sou ateu graças a Deus”. Porém, não sabemos se é exata pelo que tem de verdadeiro ou de constrangedor. Tanto pela insistência com que o afirma, quanto pela insolência (não há dúvida de que infantilizada) através da qual

quer se fazer notado, o ateísmo de Campos de Carvalho tem um quê de espetáculo pirotécnico, ensejando mais dúvidas do que certezas em relação às bases sobre as quais se constitui.

Como toda gente, também já passei pela fase em que a negação pura e simples parecia constituir a própria essência da sabedoria, e arremeti-me contra o desconhecido com todas as armas, ingênuas ou sutis, de que dispõe a pobre dialética humana. Como todos, deslumbrado ante o próprio espírito, alcei-o à categoria de um deus soberano e invencível, e investi com suas luzes contra o baluarte do grande mistério, que nem por isso se abriu e se revelou aos meus olhos. Hoje, prostrado sobre meus próprios escombros e para sempre convicto da inanidade de minha ridícula aventura, dou-me por vencido e sem forças para qualquer nova rebelião estéril: mas não consigo ainda voltar-me e tomar nas minhas a mão eternamente pousada sobre meu ombro. Olho à minha frente e nada vejo que me possa satisfazer para sempre — e, mesmo dentro de mim, nenhum eco responde ao meu apelo angustioso, como se minha alma já não existisse para mim. Tenho alegrias passageiras e humanas, como os próprios cegos as têm em alguns momentos, mas a grande alegria, a inefável alegria de que se fala aos bem-aventurados, essa ainda permanece tão longe de mim como o estava antes, ou mais ainda, porque pequei. Meus olhos podem fitar as mais belas imagens do mundo, meu espírito pode extasiar-se ao contato de sutilezas e revelações quase divinas e eternas: a mão sobre o meu ombro não deixa, porém, que meu encantamento perdure por muito tempo e lembra-me a existência de uma beleza e de uma verdade muito superiores, cuja visão me continua vedada.

Tomo de todos os deuses que a humanidade criou até o presente e em nenhum deles encontro aquela luz que tudo ofusca e aquela verdade que faz calar, como um porto para todas as dúvidas e um bálsamo para todas as dores do homem. Em Cristo como em Buda, em Maomé como em Krishna, encontro muitas vezes um vislumbre dessa sublime essência que eu mesmo, independentemente deles, posso sentir dentro de mim e que é a minha única riqueza. Sinto, porém, que o vazio persiste em meu coração ainda depois de procurar impregnar-me de suas verdades, e que, se eles realmente chegaram um dia a penetrar o reino de Deus e a recebê-lo em sua alma, foram contudo impotentes para transmitir a chave dessa revelação e comunicar a outros a paz recebida. É que então a presença de Deus é um mistério que só pode ser desvendado na intimidade da alma, como um milagre sem testemunhas, e que em vão tentamos chamar para o nosso apocalipse o concurso de outros homens, animados embora de crença ou boa vontade tão grandes ou ainda maiores do que as nossas. Seria, nesse caso, como que um pacto inviolável e secreto entre Deus e sua criatura, e que se faria ridículo e ineficaz aos olhos de qualquer estranho ou à luz do sol, como um ato de contrição em praça pública. Para cada homem um Deus próprio e incomunicável, ou, melhor dizendo, um aspecto diverso do

mesmo Deus, uma partícula única da eterna Grandeza, que morresse em sua criatura depois de fazê-lo imortal. Em cada cela de um mosteiro, em cada coração de crente ou de mártir, um Deus inconfundível e exclusivo, mau grado todos lhe dêem o mesmo nome e se julguem irmãos na fé e na beatitude comum.¹¹⁵

É possível que nem mesmo os leitores mais assíduos de Campos de Carvalho reconheçam sua assinatura em um texto como o que aqui chamo de *Reflexões sobre Maugham*. Alguns, certamente pelo óbvio de uma “escritura que destoa” (creio que mais na forma), desdizendo aquelas marcas discursivas que distinguiram o autor; outros, talvez, animados por um impulso de “preservação do mito” — embora forte, a expressão quer se referir mesmo ao processo de mitificação que move muitos leitores (observadores, admiradores e mesmo críticos), limitados pelo culto de personalidade que devotam ao escritor e do qual não desejam ver mais que a face da rebeldia, da iconoclastia, da blasfêmia, traços sempre lidos como gestos heróicos da parte do autor (outra forma de mitificação).

Como reafirma o segundo fragmento apresentado, nada nele lembrará o ateu incendiário e o iconoclasta terrível ao qual Campos de Carvalho deu o comando de sua literatura, especialmente se pensarmos em títulos como *Os Trilhos*, *Vaca de Nariz Sutil* e *A Chuva Imóvel*.¹¹⁶

Naturalmente, não descartarei aqui, e meramente por princípio, a possibilidade de que a importância dada às *Reflexões sobre Maugham* venha superestimada, sendo, o inédito, na verdade, de valor apenas circunstancial, um valor que resulta mais da curiosidade proposta pelo “documento estranho” do que de qualquer motivação mais produtiva. A algum analista talvez

¹¹⁵ CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Inédito (Reflexões sobre Maugham)*.

¹¹⁶ Essa primeira pessoa incendiária aparece sobretudo *Vaca de Nariz Sutil* e *A Chuva Imóvel*, mas também em *Tribo* e, de forma amenizada, via humor e *non sens*, em *A lua vem da Ásia* e *O Púcaro Búlgaro*. Igualmente estará em registros importantes como *Os Trilhos* e algumas crônicas do *Pasquim*.

pudesse ocorrer isto, restando-lhe dizer que o documento apenas noticia um momento de reflexão íntima que nada tem a ver com o universo do autor e a definição do lugar do escritor.

Embora as veja como possibilidades que não deixam de ser legítimas, não pretendo tomá-las como certas. Aliás, minha posição neste estudo é exatamente oposta. Anteriormente procurei já formular uma perspectiva que via no texto ao qual me refiro uma relação dialética entre o pietismo e o ateísmo, e que isto não era algo que se restringisse ao nosso escritor, não obstante o atingisse com vigor. Procurei demonstrar que, sob meu ponto de vista, o problema se reportava a três instâncias reconhecíveis: 1^a) a expressão do “leitor Campos de Carvalho”, adepto de fontes da filosofia fundadas no mesmo dilema da crença *versus* a negação; 2^a) a aquisição, pelo autor (e, talvez, de forma mal segura), de conceitos filosóficos como o da “morte de Deus”; 3^a) a manifestação de um tardio espírito de geração amparado em heranças do século XIX, sobretudo o ateísmo, o individualismo doutrinário provenientes de Hartmann, Schopenhauer, Stirner, Palntes e do próprio Nietzsche; tudo isto aliado à crise da modernidade referida pelo filósofo Osvaldo Giacóia.

Como essas questões transitam mais pelo universo de autoria do que propriamente da obra, pretendo agora avançar um pouco no terreno de outras possibilidades e verificar como as mesmas se cruzam com as ofertas dos próprios textos ficcionais, sobretudo com os personagens que conduzem os principais livros de Campos de Carvalho. Creio que a voz de enunciação que está no inédito poderá servir como lente à observação das vozes da ficção, ainda que reconhecendo que minha chave de leitura será decerto incompatível com os modelos de interpretação que têm alcançado o escritor. O que pretendo defender é que muito do que vai na psicologia dos heróis de Campos de Carvalho vem antes de um “pietismo mal resolvido” — uma espécie de subproduto da culpa cristã — que de um espírito permanentemente revolucionário a eles usualmente atribuído. Penso que essa tese sirva a todos os protagonista de seus livros, mas

admito que esteja melhor revelada no personagem de *A Chuva Imóvel*. Certamente estaria sendo incompleto se dissesse que se trata tão somente de uma inaptidão de um escritor que tentou criar uma voz ateísta e não conseguiu escapar de uma verdade de fundo dos personagens que era exatamente o oposto disso. Ainda que, aqui e ali, essa contradição possa ser mesmo resultante de alguma má administração da tipologia do personagem em questão.¹¹⁷

Suponho que obras como *A Chuva Imóvel* indicam plenas possibilidades para mediação desse problema, principalmente porque trazem esse herói fixo despido das tintas do humor de *A lua vem da Ásia*, que, realmente, oblitera um pouco a gênese do personagem. Talvez ali a primeira pessoa de Campos de Carvalho se revele mais inteiramente, expondo a contradição à qual me refiro.

Esse herói fixo de Campos de Carvalho, que tanta atenção requisita, também está ocultado por um jogo de sedução que dele emana. Refiro-me à sedução do rebelde que diz sem culpa aquilo que, às vezes, o leitor desejaria dizer; ao herói mítico que desejamos projetar para, com ele, encobrir a nossa impotência e coragem; ao fascínio que, enfim, nos empurra secretamente para os “marginais” (pelo menos à pálpebra cerrada). Uma vez que tenhamos mínima independência para supor que a compulsão do leitor de projetar frustrações pouco vale em análise literária, talvez alcancemos com mais nitidez certos ocultos. Quero dizer: abandonada a mitificação em torno dessa voz incômoda e fascinante (ou em torno do próprio autor), teremos, quem sabe, o caminho um pouco mais desimpedido para pensar a lógica complexa que está por trás do rebelde sem amarras.

¹¹⁷ Em juízos mais ou menos correntes é o que talvez pudesse se aplicar ao Sérgio, do *Ateneu*, cujos característicos não escondem a mão do autor que o salva a todo momento, protegendo-o o tempo todo, inclusive punindo por ele. No fundo, aquele virtuoso ingênuo jogado às feras do colégio não era bem aquilo que pensávamos que fosse e o resto vem por dedução.

Os heróis desajustados de Campos de Carvalho trazem em si um problema que é permanente de quase todo herói desajustado: eles gritam contra o mundo, contra sua condição de “vítimas do mundo”, mas no fundo são movidos pelo conhecido desejo de vingança que move os despeitados. A voz do homem revoltado, transformado em “coisa derretida” pela maquinaria do mundo desalmado, é o princípio fundamental da literatura que o autor nos oferece. Mas esse homem não entrega na bandeja todas as razões de seu grito. Passando às vezes por mau ele quer provar que é bom. Bom e injustiçado. Ele é a metáfora de uma “pureza anterior maculada. Será sempre um injustiçado. Sua revolta ateuísta não é inspirada (embora ele não saiba) somente pela nobreza do homem que reage. Ela é — também — a revolta do amor-próprio ferido. Como disse, a revolta de alguém que deseja sobretudo vingar-se de algo que não sabe bem o que é. Arrisco dizer que é a vingança contra Deus, mas não porque não creia em Deus. Não é isto.

O que leva esse personagem a recusar Deus é, antes, um desapontamento; um travo de decepção com o Deus que foi soberbo e o traiu. Embora seja um neurastênico, que induz o leitor a duvidar permanentemente de seu juízo e julgá-lo um maluco sem trabelhos, a fórmula da qual se vale para responder à ruína que lhe foi dada — porque, no fundo, ela não é sua; foi infundida sem que ele pudesse opor resistência — é de um cartesianismo que abala e que pode decepcionar os mais crédulos. Num conhecido poema de Carlos Drummond, como sabemos, há a queixa (civilizada, é bem verdade) que remete a Deus a melancolia do homem decepcionado com a falta de perspicácia do Pai, ou com sua falta mesmo de atenção. Sabendo que o poeta “não era Deus”; sabendo-o fraco — “Por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus, / se sabias que eu era fraco” —; ainda assim o Pai foi negligente e o deixou ao relento, na noite fria do mundo. O personagem fixo de Campos de Carvalho sofre também essa decepção. Seu desencanto provém da mesma revolta contra o Deus Pai. Mas a sua forma de defrontá-lo é outra. Penetrada do desleixo de Deus, essa alma que se desintegra em praça pública urde uma vingança profilática

contra a Divindade — capricho que não dará em nada, mas que é sempre uma desforra — e, antecipando-se ao que está escrito, decide-se por abandonar o Deus traidor. É o filho que achou que podia tudo, mas que emburrou com o desdém do Protetor. Então não resta outra alternativa a não ser desmoralizar Deus publicamente. É mais ou menos aquele capricho de querer lavar a roupa suja no meio da rua. Esse herói desajustado somente se desfez do pietismo quando descobriu que ele não valia muito. Sente sobretudo aquela mágoa vexatória de quem “demorou para ver” ou de quem “foi enganado”. Encoleriza-o também o fato de ter sido um desatento. O ateu de Campos de Carvalho é, por vezes, um piedoso contrafeito que se recusa a compreender os desígnios de Deus, porque, como disse Milliet, não é “uma alminha como as demais”, mas que sentiu tratado como se fosse.

Essa lógica do pietista convertido em ateu em *A Chuva Imóvel* (falo, naturalmente, do universo do personagem) me parece tão evidente que até mesmo um dos momentos mais altos do livro — e creio que se trata mesmo de um instante digno da melhor literatura: refiro-me à presença do irmão morto e à alteridade do protagonista com ele — irá expô-lo quase que sem reserva.

O agudo processo que faz o protagonista André Medeiros mergulhar em sua condição de “eu projetado no outro” está, a meu ver, pleno de vocação penitente, chegando, em certos giros, a fazer com que o texto adquira um tom quase bíblico.

Como procurei expressar já no Capítulo I, a presença do irmão-carteiro (o irmão morto) no romance está profundamente associada a várias questões subjacentes, dentre elas ao problema do “duplo literário”; aliás, uma marca muito freqüente no autor. O irmão-carteiro, morto prematuramente, paira como uma sombra divinizada sobre a vida do narrador-personagem e os momentos do livro que se referem a ele fazem plena justiça à sua condição de anjo ascendido. Por isso, ele é um ausente presente.

Mais do que a memória veneranda trata-se de uma marca psychologizante, já que projeta a idéia fixa de um “outro” completo e admirável — uma espécie de miragem daquilo que ele próprio “poderia ter sido” (ou deseja ardentemente ser), embora consciente de que isto seja impossível, já que aquele irmão é o “escolhido de Deus”. Um “pobre-de-Deus” ao qual foi ofertada, até pela sua desambição, a passagem antecipada para a salvação, e que, pela morte, voltará a Deus. Logo vemos que o problema do “outro” se desdobra em afirmativo da crença cristã, na mais funda noção penitente.

[...] o irmão morrendo como um passarinho, como um pássaro, um albatroz, seis meses de morte, o sangue vermelho e quente, às golfadas — sem um só gemido. Nunca ninguém morreu tanto por tão pouco, aquilo não era uma vida, 23 anos dos quais 23 montado na bicicleta, no sonho e fora do sonho, pedalando e ofegando, ofegando e pedalando, o riso fácil que nem depois de morto abandonou. Olhava-me compassivo como se fosse eu que ia morrer e não ele, no seu delírio limpava a lama dos pés, tirava um telegrama da bolsa a tiracolo, lia e relia atentamente o endereço, repetia-o em voz baixa para ter a certeza, abria o enorme sorriso e entregava o papel a mim ou a quem estivesse perto — e sempre dizendo obrigado!, a todo instante. Até que morreu mesmo, e o levaram entre discretas lágrimas, inclusive minhas, num caixão que não pesava quase nada, espantoso!, como se o hábito da bicicleta lhe dera o dom do vôo, ou sempre fora assim e não se sabia, nem ele mesmo.

Será, ao leitor, pouco trabalhoso (e/ou muito sugestivo) presumir que pela alma do irmão alçado ao céu ele esteja a ouvir, longinquamente, o que dissera o Cristo a respeito dos “mansos”, dos “pobres de espírito” e dos “misericordiosos” no *Sermão da Montanha*: “Bem-aventurados os pobres de Espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a Terra [...] Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão a misericórdia. Bem-aventurados os puros de coração, porque verão Deus”.¹¹⁸ Sob esse prisma, ainda que em

¹¹⁸ Evangelho de Mateus, Cap. 5- Vers. 4.

chave muito específica, ocorre o que estava já no personagem Dito, o irmão de Miguilim, na novela de Guimarães Rosa publicada no *Corpo de Baile*, em 1956.

Em *A Chuva Imóvel* a alteridade com o irmão-morto parece ser um caso clássico de “projeção no outro” por uma “insuficiência do eu”; algo ditado por uma “hierarquia real que liga, no desdobramento de personalidade, o ‘único’ ao seu ‘duplo’”, como nos informa Clément Rosset em seu estudo que já é um clássico. A propósito, parece ser a mesma fórmula pela qual Rosset vê a “projeção no outro” que se dá em *A Chuva Imóvel*. Corrigindo um pouco a direção dada por Oto Rank em seu célebre estudo sobre a duplicação da personalidade, Clément Rosset a vê não como um “temor da morte” (segundo afirmava Rank), mas como compreensão intuitiva de “uma realidade ‘melhor’ do que aquela à qual pertence o próprio sujeito que se projeta”.¹¹⁹

Mas no caso do André Medeiros de *A Chuva Imóvel* não se trata somente da observação da “esfera psicológica” onde a transferência se dá. Esta, claro, existe e é concreta; porém, vem também penetrada da psicologia social empresta da cultura religiosa e do próprio cristianismo. No romance de Campos d Carvalho, essa figura do ausente-presente (outra forma de manifestação do duplo) será fundamental para conhecermos os meandros da psicologia do protagonista — a desgraçada vida do “intelectual fracassado” que, ao final de tudo, não vê para si outra solução senão o suicídio —, mas, igualmente, de suas crenças recônditas.

Toda eloquência do aniquilamento que o personagem oferta, toda ruína do homem infeliz e inútil será comunicada pela projeção que ele faz de si na figura do irmão morto. Será através de sua imagem, fundamente idealizada pelo narrador, de sua declarada modéstia e sua desejada insignificância (o “manso misericordioso e pobre de espírito”) que o protagonista concretiza a sua idéia de que fosse um iluminado.

¹¹⁹ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo* — ensaio sobre a ilusão, trad. bras. José Thomaz Brum, Porto Alegre, L&PM Editores, 2001.

Claro, ele não escapará da descoberta de que esse “perfeito projetado” é o seu inverso. Será por meio da projeção, impregnada de melancolia, construída com os cacos da ausência física do irmão, que tomaremos conhecimento de suas presunções herdadas: as veleidades do intelectual, o bacharelismo inútil, a inaptidão para a vida, as pretensões infamantes às quais o outro estava imune. No fundo, é aquele sentimento melancólico de quem “nunca soube viver” porque pôs a existência na banca do êxito social: o canto da sereia do futuro promissor, no qual seu espírito de burguês medíocre fez acreditar.

Mas o que importa é a quase santidade do irmão, porque ela revela, do protagonista, a crença na salvação da alma. O irmão morto “voará como um anjo” — com as enormes asas da humildade. O irmão que fica projeta longinquamente, ainda que não creia (?), a própria redenção; ou, pelo menos, a consciência de que há um calvário que conduz à remissão dos pecados. A consolação pela ausência desse irmão projetado é cristã, mesmo bíblica, consubstanciada na verdade divinal daquele cujo “Reino não é deste Mundo”. Embora esse irmão ideal não tenha servido a esse mundo — mundo dissipador que o imolou, mas beatificamente —, pelo menos teve a dignidade de uma vida no caminho da salvação, o que não é o caso do herói desajustado.

No amor profundo pelo irmão carteiro — que é, no fundo, a contenda amorosa também profunda: o “eu” que não pode ser o “outro” e que, um dia, passa a não suportar a si mesmo —, há também outras camadas geológicas do conflito interior; sobretudo o confronto do pulha que apostou tudo no amor da notoriedade, no bom nome da família, na irreflexão das vantagens burguesas e que se viu vítima de um logro. Trata-se, claro, do pecador que defronta os seus pecados frente ao Juízo Final. O pior é que do “outro” a quem ele venera, involuntariamente, claro, é que virá o castigo. Será ele o espelho de sua própria vida, tornando acessível ao “eu” que contempla a insignificância e a hipocrisia de uma vida que não é, porque é vida de pecados.

A vergonha da família, dizia o pai, e recusava-se terminantemente a ler os telegramas, um neto de um coronel da campanha não sei do quê: coronel de merda, de merdíssima! A vergonha, estou de acordo, um opróbrio, aquelas asas sob o sol e sob a chuva, e os pés humílimos cheios de lama, sempre com a bronquite, mal se lhe ouvia a voz, cada vez mais longe, um fiapo apenas: *Olha o telegrama!* [...] Olhava-me como a um estranho, na minha gravata, no meu porte todo de príncipe, o eleito da família, *este sim!*, estudando para isso e para aquilo, a respiração perfeita, o primeiro da classe apesar do Castanheira, e belo ou quase belo, os olhos da mãe, um pouco rebelde mas isto é o que importa, dono de seu nariz, do meu nariz! A bicicleta me dava vertigens, excesso de talento sem dúvida, só de ver aquela lama vinha-me uma espécie de urticária, o tipo do delicado, será um diplomata na certa, o francês lia-o fluentemente, e o inglês simples questão de tempo. Punham-me a mão do avô sobre o ombro, morto mas sempre vivo, este menino vai longe, e sem bicicleta o que é mais importante.

Claro está que aquele irmão, na sua desambição judiciosa, “sabia viver”, não obstante aviltado pelo orgulho pequeno burguês da família decadente. Sabia viver porque, antes, sabia que era de Deus. Ainda que “não sendo nada”, preferiu ser apenas um carteiro. Já ao protagonista, o bacharel inútil, com suas letras e seu brilho, o que de fato resta? Nada senão a áspera descoberta, e por intermédio do “anjo imolado”, de sua insignificância. É esta contemplação do perfeito distante que o fará desnudar-se diante de si, descobrindo a sua própria inaptidão, ao mesmo tempo em que o fará também consciente de que jamais poderia ocupar o papel do outro, não obstante o desejasse ardentemente. Há, sem dúvida, culpa cristã e frustração burguesa em tudo isso.

O proto-pecado do herói em desajuste ancestral com o mundo

Pensando a estrutura mais profunda de *A Chuva Imóvel*, logo entenderemos que ali “tudo passa dois dois lados”, como disse o professor Antonio Candido ao comentar *Grande Sertão: Veredas*. Do ponto de vista do entrecho, apesar da técnica de composição radicalmente

caleidoscópica, será ao leitor imediata a compreensão de que a vida do protagonista estará sempre em condição periclitante. Mesmo não sabendo, por antecipação, do suicídio do protagonista — o que em Campos de Carvalho, convenhamos, é difícil posto todos os heróis desajustados (inclusive herói desajustado do romance que comento) tiveram este fim —, o leitor o verá “andando na corda bamba” o tempo todo e será mesmo imprevisível que ele não despenque. A impressão que temos é de que, à menor trepidação, a corda que se estende entre os extremos — equilíbrio e desequilíbrio, lucidez e loucura, humanidade e monstrosidade, desejo e perversão, vida e morte, — irá se romper, atirando o desgraçado ao fundo do abismo.¹²⁰

Na edição espanhola do *Zarathustra* há um comentário a respeito do termo alemão *Untergehen*, que é uma das palavras-chave da descrição da figura de Zarathustra. No idioma original, a forma verbal supõe vários significados que, mesmo de forma aproximativa, poderiam ser conservados. Preferencialmente, e ao pé da letra, *Untergehen* significaria “caminhar na descendente”. Paralelamente, o termo poderia se referir ao “pôr-do-sol”, ao ocaso propriamente dito. Quanto a isto, Zarathustra foi claro ao dizer que pretendia viver como o sol ao entardecer; isto é, movendo-se na direção da ocultação. Por fim, *Untergehen*, e o substantivo *Untergang*, são usados como significado de submersão, no sentido mesmo de destruição ou decadência.¹²¹ Zarathustra também se submerge em sua tarefa e fracassa. Sua tarefa, ele diz várias vezes, acabou por destruí-lo. É provável que seja nesse sentido que Campos de Carvalho tenha lançado mão não somente da corda de Zarathustra como do objeto propriamente dito, para, com ele, decretar o seu *Untergehen*, ou, literalmente, o seu declinar-se até desaparecer (o mesmo do movimento que se

¹²⁰Claro que esta corda será também a corda de Nietzsche, tomada de empréstimo ao Zarathustra: “Zarathustra, porém, olhava para o povo e se admirava. Depois falou assim: O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem — uma corda sobre um abismo. Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar”. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. In: *Os Pensadores*. trad. bras, Rubens R. Torres Filho, São Paulo, Editora Abril, 1983, p. 227.

¹²¹ Não é por razão distinta que há o título da famosa obra de Splenger: *Der Untergang des Abendlandes (A decadência do Ocidente)*.

assemelha ao pôr-do-sol). Talvez nem seja necessário dizer que a “corda materializada” também aparecerá no livro como emblema e que não passa despercebida.

A corda. [...]

À minha mãe eu direi que se trata de uma armadilha para apanhar fantasmas, assim ela já não terá muito com que preocupar-se, embora eu possa também apanhar o fantasma do meu pai, ele como qualquer outro, ele mais do que nenhum outro: com aquele pescoço de puma igual ao meu.

Mas o que isto é mesmo é uma porta por onde só passa um, ou quando muito um e a sua sombra, mesmo com o quarto todo fechado como agora: assim suspensa porque vai dar num jardim suspenso, nem o céu, nem o inferno, apenas um jardim com seus lótus e suas papoulas, nenhum pássaro, vento nenhum. Depende apenas de mim transpô-la ou não a transpor, tornar-me ou não alado e sem memória, como se nunca houvera nascido, e ninguém antes de mim ou depois de mim. O trabalho apenas de subir a uma cadeira, enfiar a cabeça do outro, o inimigo, dentro do laço, ajeitá-lo de modo que não me machuque, chutar a cadeira e: era uma vez um desequilibrista, agora em perfeito equilíbrio.¹²²

Em *A Chuva Imóvel* nada há nada que não resulte do entrechoque de duas possibilidades extremas. E isto não se dá somente em relação àquilo que o mundo oferece como experiência ao narrador; dando-se também em uma dimensão, digamos de interioridade, na organicidade do personagem, no seu “eu profundo”.

Como já está dito, o leitor logo descobre que um dos principais traços do herói problemático está no “eu” que tenta ver a si mesmo mas por intermédio da projeção no “outro”. Além da presença do irmão morto como sinônimo dessa projeção, temos o caso mais obtuso da emblemática figura da irmã gêmea, com a qual, como sabemos, nutre muito mais que uma simples alteridade.

Ao contrário da presença do irmão-carteiro no próprio romance e, igualmente, ao contrário do irmão gêmeo de *A lua vem da Ásia* — cujo suporte encontra lugar no insólito-

¹²² CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A Chuva Imóvel*. Op. Cit. p.

cômico do sujeito que tem certeza de que há, dentro de si, um outro “eu” cujas vontades às vezes estão em conflito com aquelas que movem o verdadeiro dono do corpo (por se tratar de um maluco, uma flagrante assintonia das funções psíquicas e a conseqüente fragmentação da personalidade) —, o caso da alteridade entre gêmeos em *A Chuva Imóvel* é bem mais embaraçoso. Neste, através da perturbadora presença do incesto, o problema dos personagens desajustados de Campos de Carvalho será ampliado à última potência.

Em larga medida, penso que a presença do incesto no livro é também uma opção de risco, mas da qual Campos de Carvalho não se saiu inteiramente mal. Naturalmente que, em se tratando de uma opção temática explosiva — mas que, sobretudo, é ferramenta útil para alguns propósitos de autoria —, o autor também teve que caminhar na corda bamba, submetendo-se a muitos malabarismos para conduzir a escolha da qual, ao que parece, não quis mesmo abrir mão.

Explico melhor: o incesto em *A Chuva Imóvel*, talvez até em chave de proximidade com o tópos do diabo, funciona um pouco como opção de muitos usos. Ele tanto cumpre papel interno na fatura geral do texto, quanto vem de exigências externas. Ou seja: sob determinada ótica, o motivo se afirma como solução de enredo, inclusive dando verossimilhança ao personagem — afinal, quando se quer construir um desgraçado de vida realmente desastrosa, não é de todo mal pensado submetê-lo a uma desdita que, realmente, a quase todas supera.

Mas o incesto no romance cumpre também um papel requerido por outros interesses, que são, naturalmente, urgências reclamadas pelo escritor e seu programa. Fosse por vindita contra a educação pietista; fosse para reafirmar sua posição insurreta; fosse para chocar apenas; Campos de Carvalho escolheu a dedo a arma com a qual combateria. Nem precisaríamos recorrer novamente à lembrança de Freud (aqui já afirmada) do ancestral “horror ao incesto”; da mesma forma que não haveria de alertar para o óbvio: o óbvio de não confundir as instâncias da obra com as convicções pessoais do artista. Escusado dizer que Campos de Carvalho não tenha

desejado inverter a chave de Freud, compondo um “louvor ao incesto”. Nesse sentido é que devemos compreender que o tema atende aquele jogo de duplas exigências ao qual já referi. Da fatura interna do livro, o desejo de compor o conhecido efeito expiativo que Aristóteles ordenou como catártico: “suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções”.¹²³ Da fatura externa, o que vem é um imbricado jogo urdido pelo autor como uma espécie de “arte da guerra” para sua obra.

Não há dúvida de que Campos de Carvalho, como afirmei em momento anterior, dentro do cenário das “novas tendências” do romance brasileiro, tenha escolhido seu lugar de polarização. Tanto quanto não reste dúvida de que seu pólo de oposição é aquele que está “do outro lado do romance católico” e, igualmente, da ascendência dos intelectuais católicos no cenário da literatura brasileira de meados do século XX. Sob esse aspecto, e como “exigência externa”, o incesto é uma maneira de defrontar por intermédio daquilo que é perturbador ao extremo. Se fôssemos escolher, em essência, um sentido para esses recurso no autor, não há dúvida, escolheríamos o sentido do “enfrentamento” da literatura de inspiração católica. Por isso, a presença do incesto em *A Chuva Imóvel*.

De qualquer forma, nessa luta entre arranjos internos e externos, até mesmo quando conduziu o tema o personagem de *A Chuva Imóvel* deixou-se flagrar em sua conhecida contradição que põe frente a frente pietismo e ateísmo e sua vontade de vingança pública de Deus. A seguir, exponho aquelas que me parecem as razões principais disso.

Em determinado momento da narrativa, o protagonista fornece a chave de que a anomalia do incesto resulta de vínculos muito anteriores, talvez a própria condição de gêmeo. Tanto que ao tema proibitivo das relações incestuosas, será sobreposto através de um manejo lingüístico, nova

¹²³ ARISTÓTELES. *Poética*, Capítulo VI, 2.

chave de leitura, que, evidentemente, não elimina a primeira, permanecendo o problema no campo da sexualidade interdita.

O personagem, que se chama André Medeiros, apresenta-se o tempo todo com o cognome “André-Andréa”, nominativo obtido por meio de uma justaposição de seu nome e do nome da irmã. Ao que tudo indica, a aférese que elimina a identidade do personagem é uma solução lingüística. Porém, ela expõe uma funda questão de conteúdo e não significa só um penduricalho estético.

Através dela, além do caso especificamente anômalo do incesto, o que temos é uma estranha “fusão de corpos” muito curiosa, como se a condição de gêmeos os tivesse condenado ancestralmente ao incesto. André e Andréa (porque está escrito?) estão condenados a um pecado natural; uma espécie de castigo anterior, imposto já na vida uterina, ou, se quisermos, no “paraíso da vida uterina”. Tenho a impressão de que aqui está faturado o motivo de fundo cristão ao qual me reporte; porém, por intermédio de uma deliberada e insólita reelaboração do Pecado Original.

E a chave lógica do “anjo decaído” se repete. Como o herói desajustado é, anteriormente, um pietista a quem Deus negligenciou, ele recusa novamente Deus; mais por decepção e “falta de confiança” do que propriamente por convicção. Entretanto, a conseqüente adesão ao ateísmo, parece não ser suficiente como meio de externar sua profunda decepção com o Criador que o abandonou à própria sorte. Seu pietismo machucado quer declarar nova autonomia vingativa em relação à Divindade. Como Deus o abandonou deliberadamente, sem que ele tivesse constituído uma culpa material que justificasse essa rejeição, o herói desajustado parece se recusar à punição do pecado original sem o delito consumado. Por esse motivo, fabrica um notório desafio a Deus, uma espécie de proto-pecado — um pecado anterior àquele que resultou na expulsão dos filhos de Deus do Paraíso. Daí que figura a si próprio como uma espécie de Adão ancestral, que vivia no paraíso uterino ao lado da irmã gêmea, mas já destinado ao pecado. Uma vez postos no

mundo, tinham que continuar pecando. Ao que tudo indica, Campos de Carvalho fabricou para seu personagem uma espécie de “culpa biológica” anterior, que se traduz como justificativa máxima do incesto, ao qual ele não poderá mesmo resistir.

[...] ali estamos os dois, você com as suas tranças, eu com o meus furúnculos — vulcões era o que eram — e nem sequer suspeitamos o tempo na torre, bem sobre as nossas cabeças, marcando cada minuto e roubando-nos para sempre; — este o lago onde nos olhávamos gêmeos, o mesmo rosto tão diverso, dia após dia mais distantes, cada um com a sua morte certa e incerta, os outros parando para dizer-nos mimos, André-Andréa como se fosse uma criatura só, e o útero da mãe dizendo sim do banco, nenhum mistério em tanto mistério: gêmeos são gêmeos, nada mais do que isso!

CAPÍTULO III

Visto de dentro, visto de fora: expectativa, crítica e recepção

***Post-scriptum* mal engendrado**

Na primeira edição de *A lua vem da Ásia*, ingenuidade ou ato falho, o autor talvez tenha sido traído pela ansiedade (de quem quer ser bem aceito?) e engendrou um insólito *post-scriptum* ao livro. O breve escrito constaria somente da 1ª edição:

O autor sente-se no dever de esclarecer que este livro, escrito há cerca de dois anos, já não exprime seu atual pensamento no tocante à solidariedade humana, da qual ele se fez um crente e um paladino fervoroso, como espera prová-lo em paginas futuras. Se o publica, apesar de tudo, é que se trata de um livro realmente sincero para a época em que foi escrito, exprimindo com fidelidade a angústia e a perplexidade de um espírito que durante quarenta anos foi solitário, antes de fazer-se solidário.¹²⁴

À primeira vista, soa plenamente desnecessário. Nada tem a ver com a obra e muito menos com a fama de “rebelde anarquista” e escritor *underground* que o autor alcançaria já a partir do livro. Mas o fato é que manifestações dessa natureza sempre podem indicar, nas entrelinhas, algumas possibilidades úteis para pensar um objeto de análise. Tanto valem pelo que é mais imediato — no caso, um autor que diz ter “modificado sua maneira de pensar” e que o livro é “testemunho de convicções já superadas” — como também possíveis conteúdos dissimulados.

No caso desse *post-scriptum*, o leitor fica um pouco sem saber se se trata de uma declaração de princípios, se é uma confissão ingênua, ou se é uma de prevenção. Na verdade, não atina muito bem. Tentemos, pois, um jogo de possibilidades. Não é de todo improvável que Campos de Carvalho estivesse preocupado com eventual vozerio que o livro pudesse suscitar; fato que, por si, denota certa imaturidade intelectual. Contudo, não é impossível que fosse uma ironia, uma forma de confundir. A rigor, esse tipo de expediente não é novidade em literatura.

¹²⁴CAMPOS de CARVALHO, Walter. *A lua vem da Ásia*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1956.

Caso muito parecido ocorre em um episódio envolvendo Lautréamont, que, a propósito, é uma das fontes de influência de Campos de Carvalho. Tão logo veio a público o “Canto Primeiro” do *Maldoror*, em 1868, a polêmica se instalou. Um primeiro crítico, Alfred Sircos, insistiu em impressões como “desespero negro”, “páginas lúgubres”, “estranheza”.¹²⁵ Logo depois, em 1869, o Editor Lacroix imprimiu *Os cantos de Maldoror*, já sob o pseudônimo que se tornaria célebre. “Um editor de publicações proibidas”, Poulet-Malassis sugeriu a dúvida de que, no autor, pudesse estar “a exaltação do Mal como fórmula inversa de encaminhar ao Bem”: “ele [Lautréamont] acredita que a expressão poética do Mal implica o mais vivo apetite do Bem” dizia. Ao que tudo indica, veio do próprio autor a pista que Poulet-Malassais usou para resguardá-lo. Provavelmente o crítico alcançou uma correspondência do poeta, uma carta que havia escrito a seu antigo editor francês Verboeckhoven, sócio de Lacroix. Nela Ducasse havia anotado:

Deixe-me primeiramente explicar-lhe minha situação. Cantei o mal como fizeram Mickewcz, Byron, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturalmente, exagerei um pouco o diapasão para fazer algo novo no sentido dessa literatura sublime que só canta o desespero para oprimir o leitor, e para fazê-lo desejar o bem como remédio.¹²⁶

É importante notar que a carta escrita por Ducasse ao editor teve lugar no exato momento em que Verboeckhoven, e seu sócio Lacroix, tinham decidido recolher a edição dos *Cantos de Maldoror*, temendo um processo judicial. Ao que tudo indica, o objetivo de Ducasse, talvez aflito com a confusão em que se metera com o primeiro livro, era o de tranquilizar seus editores. Por isso, pintava com tintas mais suaves as intenções de sua literatura.

¹²⁵ Como diz Leyla Perrone-Moisés, “o primeiro crítico de Maldoror tinha lançado assim algumas palavras-chave da crítica maldoroniana”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A Falência da Crítica*, São Paulo, Editora Perspectiva, p.19.

¹²⁶ Apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A Falência da Crítica*, op. cit, p.21.

Seja por coincidência, seja por uma voz do inconsciente, ou mesmo por *imitatio* (talvez conhecesse a carta de Ducasse, já que era um entusiasta do poeta), talvez leiamos sob o *post-scriptum* de *A lua vem da Ásia* uma possibilidade mais literária — o diálogo com Lautréamont — do que uma atitude de prevenção. Quando preparou o volume *Poésies*, Ducasse também cravou na página de rosto uma inquietante epígrafe de redenção. Num pequeno texto que abre o volume o autor adverte sobre uma radical mudança de rumos que havia operado: “Je remplace la mélancolie par le courage, li doute par la certitude, le désespoir par l’espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme e l’orgueil par la modestie.”¹²⁷

Mas há também a possibilidade da prevenção pura e simples. Talvez vislumbrando a possibilidade de um impacto negativo, apressou-se ao *post-scriptum*. A julgar por uma posição pessoal do autor, mais ou menos próxima da data de publicação de *A lua vem da Ásia*, tendemos a considerar que o *post-scriptum* fica mesmo como um deslize. Com o humor ácido que lhe era peculiar, o escritor se manifestou, ao ser perguntado, em 1958, sobre “quem pior teria escrito a respeito de *A lua vem da Ásia*”. Respondeu: “Penso que fui eu mesmo, com aquele *post-scriptum* que para mim é absolutamente sem sentido.”¹²⁸

¹²⁷ Claro, nosso interesse aqui não é Lautréamont. Todavia, não há como deixar de dizer da embrulhada que essa repentina posição do autor causou em seus críticos e admiradores. De Breton a Camus, e estendendo-se a críticos ulteriores, muitos foram os que arriscaram uma palavra a respeito dessa inopinada posição do poeta que “de luciferiano passava a piedoso”, sem, entretanto, resolver de todo o problema. Mas cabe lembrar que No prefácio da tradução brasileira da *Obra Completa de Isidore Ducasse*, Cláudio Willer, ao que parece, defende a possibilidade da conversão ser um engano planejado, mais precisamente uma sátira. Para ele, “Lautréamont encarnou [na epígrafe] um personagem, vestindo a máscara de algum de seus professores ou de um orador religioso, ridicularizando”. Todavia admite — ainda que lateralmente — que a questão é um pouco mais complexa e, talvez, sem solução. DUCASSE, Isidores. *Obra Completa de Isidore Ducasse*, trad. bras. e prefácio Cláudio Willer, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 44. Para o assunto ver também CAMUS, Albert Camus, *O homem Revoltado*, trad. bras. Valerie Rumjanek, Rio de Janeiro, Editora Record, 1997. Em uma de suas intervenções a respeito da “capitulação” de Lautréamont, Camus diz que “Com Lautréamont, compreende-se que a revolta é adolescente. Nossos grandes terroristas da bomba e da poesia mal saem da infância”. Idem. *Ibidem*, p. 105.

¹²⁸ *Jornal de Letras*, nº 106, maio de 1958.

Se para ele a emenda não fazia sentido, para o leitor talvez empreste algum sentido hoje. A primeira impressão é a de que, naquele instante, Campos de Carvalho fora assaltado por virtudes um pouco infantis (talvez a “adolescência” à qual se referiu Camus pensando em Lautréamont); ou mesmo uma consciência vacilante em relação ao que o livro poderia suscitar. O *post-scriptum* talvez revele um autor que se encontrava, pelo menos naquele momento, hesitante. Curiosamente, naquele momento, o “rebelde sem amarras” foi acometido de uma crise de prudência (sempre incomuns em uma anarquista), ou mesmo de um pudor que o obrigou ao álibi do *post-scriptum*.

Quem sabe se, buscando seu lugar num meio literário repleto de melindres, desejando com alguma ansiedade o reconhecimento público; quem sabe se preocupado com uma possível má compreensão do público; buscou a defensiva prévia, evitando que suscetibilidades fossem feridas. Campos de Carvalho, naturalmente sabia, ou intuía, o quanto algumas coisas em seu livro poderiam passar por ultrajantes. Sem meias palavras, quis se prevenir. Parece claro, no *post-scriptum*, esse tom de precaução. Como já disse, talvez tenha sido uma imaturidade. Tanto que, logo depois, veio o arrependimento.

Mas se imaturidade foi, expondo uma vacilação de momento, ela não deixa de possuir em si uma grande vantagem. Vista por outro ângulo, até mais biográfico, traz talvez um ganho humanizador. Quero com isto dizer que, essencialmente, ela desconstrói um pouco alguns esforços de mitificação e reconduz Campos de Carvalho à sua condição de “homem civil”, com seus erros, seus acertos, suas quimeras e angústias, seus medos e seus pecados, coisas naturais a qualquer espírito humano. Assim, dois aspectos, ou, mais propriamente, dois ângulos de uma mesma questão, acabam sendo ofertados pelo *post-scriptum*. O primeiro refere-se à posição pública de combate sempre assumida por Campos de Carvalho quando se tornou um nome mais conhecido. Aliás, posição impertinente, provocativa, rabugenta, incendiária; de quem quer

mesmo o enfrentamento. Não fosse assim, não teria levado para seus livros tantos temas perturbadores. O segundo aspecto tem relação com a imagem (mítica) do autor, estimulada sobretudo pela crítica posterior à década de 1990, com o surgimento da *Obra Reunida de Campos de Carvalho* em 1995; a mesma crítica que acalenta definições como “último satanista” (a expressão é de Nelson de Oliveira), “narrador iconoclasta, misto de Nietzsche e Harpo Marx”, “a família inteira teme os retratos que pinta em seus livros”.

Talvez ainda haja algo a ser cogitado a partir do *post-scriptum*. A posição do “homem revoltado” e do “iconoclasta público” tão acalentada por Campos de Carvalho é posterior à primeira edição de *A lua vem da Ásia*. Não que ela não esteja já em essência ali ou em obras anteriores como *Tribo*. Desejo dizer que talvez ela não estivesse ainda amadurecida; e que, decerto, um dos fatores que veio lhe dar forma tenha sido a má recepção de *A lua vem da Ásia*, que nem o profilático *post-scriptum* preveniu. Quanto ainda ao problema da crítica mistificadora que talvez se incomode ao ver retirada do autor a tintura do “super-homem rebelde”, há o que é previsível. A exposição de uma face mais humana — sobretudo a do homem um pouco ingênuo, do artista bem intencionado, do sujeito prudente que quer constituir uma fronteira segura entre aquilo que realmente é e aquilo que vai em seus textos —, pode ser um pouco frustrante para quem pintou com esmero os traços mais carregados de seu herói particular. Mas que não fiquem inquietos os sectários do rebelde e do anarquista. Pouco tempo depois do malogrado *post-scriptum*, Campos de Carvalho aprumou, transformando-se sobretudo em personagem de si mesmo e passou uns dez ou quinze anos impacientando, desafiando e enfrentando. Foram, de certa forma, vias tortas como a do *post-scriptuim* que permitiram com que ele se livrasse de qualquer retraimento ou prudência, passando a levar a sério o anarquista que cultivava desde a adolescência. Como já disse, intuo fortemente que o registro literário dessa opção pelo incêndio

encontra-se mesmo a partir dos *Trilhos*, depois que o *post-scriptum* de *A lua vem da Ásia* ficou realmente para trás.

Um espírito demasiado crítico

Poderíamos dizer que, pelo menos até meados da década posterior ao aparecimento do primeiro livro de Campos de Carvalho, Sérgio Milliet tenha sido o único notável que se ocupou do estreante. Fez um artigo até hoje referido aqui e ali, não obstante de forma mais nominativa e nunca analisado.

O mote da loucura, não há dúvida, foi a matriz que Milliet usou como suporte de análise. Exatamente aí nasceu, a meu ver, um problema bastante incômodo para o autor. Independente ou não de Milliet ter pensado nisto, o fato é que acabou, involuntariamente, criando uma descendência crítica motejadora contra o autor, uma espécie de permanente apreciação reles de seus propósitos (embora sua crítica, em si, não seja vulgar). Para ser claro: a partir do artigo de Sérgio Milliet, Campos de Carvalho ganhou fama de louco.

Apesar de freqüente na literatura e na crítica, a questão da arte e da loucura pareceu relevante a Sérgio Milliet, creio que até por falta de melhor gancho — que equivale dizer “falta de assunto”: tormento familiar aos que labutam nas páginas dos jornais lendo livros hoje para escrever sobre eles amanhã. A meu ver, a superioridade um pouco afetada com a qual viu *A lua vem da Ásia* foi um mal tanto para sua crítica quanto para o autor que verificava. Mas Milliet estava em seu lúdimo direito de anuir ou discordar, sua posição dissentânea em relação ao livro era natural, tanto quanto seria se o houvesse elogiado. Já em relação a eventuais lacunas nos objetos de crítica, cabe, naturalmente, a outros observadores revisá-las.

Se há hiatos no artigo de Sérgio Milliet uma deles se encontra na maneira dúbia atavés da qual ele encaminhou a questão fundamental que tomou como suporte. Porém, a fenda mais

profunda é ter se apoiado na aproximação entre obra e autoria, autor e livro, personagem e autor, ficção e biografia. Para um crítico experimentado é um descuido. Contudo, conscientemente ou não, o crítico faz com que hesitemos a respeito de seu real posicionamento, já que, ao lê-lo, nunca sabemos se optava por pensar o autor ou pensar a obra.

De qualquer maneira, em seu artigo da *Tribuna de Imprensa* Sérgio Milliet disse de *A lua vem da Ásia* aquilo que achava que devia dizer e se suas palavras geraram questiúnculas posteriores, transformando-se em combustível para tratamentos mesquinhos — como creio que realmente tenha ocorrido —, é mais um problema do ambiente crítico do que dele. Contudo, sempre ficará a impressão de que seu escrito tenha orientado um pouco os ânimos futuros, já que compôs um artigo repleto de posições dúbias. Foi através de seu escrito que o debate reles em torno da loucura (ou do autor que “se fingia de louco”) se instalou. Talvez incomodado com o livro que analisava, foi um pouco traído pela urgência, ou pelo mau humor, e logo sentenciou que o autor desejava somente “fingir-se de louco”.

Essa causa da intencionalidade tomou-a o crítico como questão capital. A quase totalidade dos pressupostos que consagra ao texto de Campos de Carvalho, direta ou indiretamente, passa pela casuística da intenção. Foi pela chave da intencionalidade que ele abriu as portas de outros domínios como a *mimèsis* e a verossimilhança, categorias que apontam, desde Aristóteles, para a relação entre a literatura e a realidade. Como vemos, o crítico mergulhou num poço muito fundo se levarmos em conta os limites de um artigo de jornal. Não que não tivesse fôlego para tanto. O problema era de limitação mesmo de espaço.

Além da intenção do autor, da *mimèsis* e da *diègesis*, o artigo de Sérgio Milliet ataca também outra peleja, esta, talvez, mais imbricada, e que aqui já citei. O problema da loucura na arte. Mas, apoiado no interesse, pinçou do livro apenas a vestimenta e não o corpo que o definia e

sustentava, já que não considerou que, no fundo, a loucura não é o propósito de *A lua vem da Ásia* e que sua presença é secundária; mais próxima da figuração ou da alegoria.

Importante abrir aqui um parêntesis e considerar alguma ironia em tudo isto. Crítico e criticado acabam, ao fim e ao termo, aproximados, pelo tema da loucura. Ambos, em suas respectivas investidas, enredaram-se por um caminho traiçoeiro que ela propõe. Mesmo inesgotável, a loucura, como tema da literatura, da crítica e/ou da filosofia, possui o inconveniente de ter sido já freqüentada, e profundamente, pela grande Tradição. Criando, recompondo ou mesmo questionando, tanto Campos de Carvalho quanto Sérgio Milliet se deram ao risco — fato que não quer dizer que não possam ter se saído bem — de ousar em terras que, ao longo dos séculos, produziram já muitas e insuspeitas colheitas. Da parte do escritor, como criar, em literatura algo que tenha a loucura como tema (e que, sobretudo, valha a pena) depois do Quixote? Da mesma forma, pensando agora no crítico, por que haveríamos de refletir (filosoficamente) sobre a loucura depois de Erasmo?

Não é muito dizer que escritor e também o crítico se arriscaram num tema difícil. Este por tomar de empréstimo o problema da loucura como base para uma reflexão estético-filosófica; aquele por tomá-la como motivo literário. Quanto ao primeiro, creio que tenha, apesar de alguns escorregões, saído-se melhor, até pelo fato de usar o doido e seus desvarios apenas como pretexto para outros vãos. Aspecto, a propósito, que Milliet preteriu porque não viu ou não quis ver. Pelo menos é o que faz supor seu texto.

Alguém com alguma habilidade pode fingir de louco um instante. O difícil será continuar, desempenhar o papel até o fim. [...] De modo que o falso louco acaba mostrando que é um homem normal à força de se fazer de louco. [...] Essa aposta de passar por louco em cento e noventa páginas de uma novela, fê-la Campos de Carvalho e quase a ganhou. Digo quase, exatamente pelas considerações acima: sua loucura é de uma lógica artificial, de uma lógica de homem são, que um louco não teria. Entretanto, em mais de um capítulo, a imitação é perfeita. Não se

escrevesse a estória com tanta segurança de vocabulário, tanta atenção à necessidade do absurdo e realmente estaríamos diante de um êxito completo.¹²⁹

Não obstante os muitos indicativos de que, na novela de Campos de Carvalho, os disparates do protagonista sejam, ou possam ser, não mais que invenções literárias (conhecidas até por demais), Sérgio Milliet preferiu vê-los como princípios claros de uma verdade; a verdade da intenção autoral. Para ele, o que o autor quis foi “fingir-se de louco” e pronto. Talvez cogitemos que essa certeza tenha sido produzida por um elemento interno do livro, a primeira-pessoa como pista da voz inconfundível do autor e, por ela, a impossibilidade de afastar o livro do campo da intenção ou da biografia. Mas é uma possibilidade remota. Acreditar que Sérgio Milliet possa ter partido do princípio de que o discurso direto pudesse ser suficiente para unir as duas pontas — ficção e a confissão — é acreditar em um primarismo que não era o seu. Penso que a tese da intencionalidade foi uma escolha. Se caminarmos um passo à frente, veremos que, ao lado desta, e confundindo-se com ela, está um pressuposto valorativo: a intenção autoral nascera já sob o signo da impostura. Recorrências a expressões como “falso louco” e “passar por louco” talvez reforcem a impressão.

Com algum esforço, vemos que na matriz do artigo está um debate literário milenar. O que nele aparece é, em parte, a recomposição de alguns conceitos presentes em Platão, por exemplo, especialmente no Livro X da *República*. Refiro-me à recusa ou legitimação das formas pelas quais o discurso recompõe a realidade; ou seja, a eterna questão da *mimèsis* que, provavelmente, a todas supera no campo da teoria sobre a linguagem e a literatura. A tese da classificação da *diègesis* “de acordo com a categoria do discurso” — mais especificamente segundo a presença ou ausência do discurso direto — está em Platão como um dos principais fundamentos para a

¹²⁹ MILLIET, Sérgio. *A lua vem da Ásia*. In: *Suplemento Literário da Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 9-10 de fevereiro de 1957.

abordagem da *mimèsis*, enquanto representação da realidade.¹³⁰ Em seu artigo, Sérgio Milliet também trata do problema da *mimèsis* a partir da presença da primeira pessoa, e, portanto, da forma de narrar (da *diègesis*).¹³¹

É possível que, na visão de Sérgio Milliet sobre *A lua vem da Ásia*, o autor, como “imitador” do louco — não sendo, pois, o louco de fato e, por isso mesmo, figurando apenas a tentativa fracassada de se passar por louco —, estivesse também “três graus afastado do real”. Por se tratar, então, de um “imitador” (no conceito platônico), Campos de Carvalho não poderia ser recomendado — tal como Sócrates advertira a Glauco sobre os poetas imitadores.¹³²

Todavia, a concepção de *mimèsis* (e do próprio padrão da *diègesis* que a compõe) em Sérgio Milliet não permanece o tempo todo presa à referência platônica e nem se demonstra inflexível para toda e qualquer forma de imitação. Na verdade, ele adota dois pesos e duas medidas para avaliar um mesmo objeto. O que há é um outro programa classificatório da *mimèsis*, muito em função da posição. Creio mesmo que um pouco relativa ao *status* literário de quem o crítico comenta — do autor propriamente e não do conteúdo ou da forma do discurso. A esse respeito é difícil não falar de um pequeno fragmento do texto, onde está uma curiosa forma

¹³⁰ No Livro X da *República* há uma seqüência na qual Sócrates exorta Adimanto a compreender o modo simples da narrativa (inteiramente em discurso direto) contrapondo-o ao modo imitativo, no qual tudo está em discurso direto: “Contudo, se o poeta jamais se ocultasse, seus versos e suas narrativas seriam criados sem imitações. [...] Se Homero, após ter dito que Crises trouxe o resgate da filha, como suplicante dos aqueus, principalmente dos reis, em seguida falasse, não como se fosse o próprio Crises, mas ainda como Homero, não se trataria de imitação, porém de mera narrativa. [...] É desta maneira, amigo, que se faz uma narrativa simples, sem imitação.” In: Platão, *A República*, Livro X, p. 82.

¹³¹ Para Platão, o “modo imitativo” — ou a *mimèsis* propriamente dita — está em sua totalidade vinculado ao discurso direto; o que não ocorre, por exemplo, no “modo simples”, inteiramente em discurso indireto, ou no “modo misto” (como na *Ilíada*) que funde o discurso direto e o indireto. Além dessa questão da primeira pessoa e seu vínculo com a *mimèsis*, também chama atenção o fato do filósofo se referir à *mimèsis*, porém para condená-la, vendo-a como uma imitação de terceira mão. “Chamas, portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza. Desse modo, o autor de tragédias, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade” dirá na *República*.

¹³² “Sócrates: — [...] nossa cidade foi fundada de maneira mais correta possível, é, sobretudo, pensando no nosso regulamento sobre poesia que o digo. / Glauco: Que regulamento? / Sócrates: O de não admitir, em nenhum caso, a poesia imitativa. Parece-me mais do que evidente que seja absolutamente necessário recusar admiti-lo, agora que estabelecemos uma distinção clara entre os diversos elementos da alma.” In: PLATÃO, *A República*, Livro X, p. 319.

de compreender tanto a *mimèsis* quanto a autoridade do orador. Algo fundado naquele pendor seletivo de o que pode e o que não pode na boca desse ou daquele enunciador.

É difícil fingir de louco. Neste, o raciocínio é que cria os fatos, como dizia Alain, e não os fatos que impõem um dado raciocínio como ocorre com o homem normal. Mas os poetas, os filósofos, os artistas, todos enfim que vivem pela imaginação e apreciam a dialética são capazes de criar mundos imaginários e viver falsas “realidades” que explicam e provam brilhantemente. O raciocínio do louco assim se processa: dadas tais e tais circunstâncias tal coisa tem de acontecer. Eis o fato criado. Mas esse fato não existe, o que não impede o louco de tirar do fato não existente, mas para ele evidente, todas as conseqüências que comporta.

Pelo que é possível apreender a partir da contraposição de duas categorias de oradores — de um lado, os “filósofos, poetas e amantes da dialética” e, de outro, o “louco” — é que existem processos muito distintos de lidar com o mundo (aqui no sentido de realidade que supõe o próprio conceito mimético). Esses procedimentos podem parecer equivalentes, mas, na verdade, não são, e é importante que os distingamos. Entre a posição dos “poetas, dos filósofos, dos amantes da dialética” e a posição dos “loucos” há uma diferença capital que reside no fato dos primeiros (que podem até parecer loucos, mas que não são loucos) terem consciência de que criam mundos imaginários e de usarem essa habilidade ou licença — ou, se quisermos, essa espécie de fraude consentida e/ou consciente — para produzir uma ponte com os fatos em si, até para aumentar a percepção e formular uma espécie de domínio do mundo real. Já o louco faz as coisas ao contrário. Não cria o devaneio para entender o fato; cria primeiro o fato (recria o real), aceita-o em plenitude e jamais duvidará que este não seja verdadeiro, mesmo quando ele não seja e todas as evidências apontem para isto.

Além da tendência um pouco beletristas que vai na definição de “poetas, filósofos e amantes da dialética”, percebemos, por dedução, uma tomada de posição curiosa em relação ao motivo principal que inspirou o escrito (ou seja, Campos de Carvalho e sua novela). Milliet

apostou numa tripla condenação do autor, desejando impor-lhe um castigo também triplo. Se bem entendemos, os “poetas, os filósofos e amantes da dialética” podem se servir de “mundos imaginários” para mimetizar o real e, neles, esse processo é confiável. O mesmo, claro, ocorre com os loucos; até porque seria inútil proibi-los à sua fantasia. Tendo Campos de Carvalho “fracassado na tentativa de ser louco” e, igualmente, banido da companhia daqueles que podem, sem problemas, produzir seus mundos imaginários, que restou a ele? Restou que: 1) está proibido de ser pensado como integrante do grupo que tem licença para imaginar; 2) não pode estar junto aos loucos porque sua loucura é uma fraude; 3) deve ser, portanto, condenado por “fingir” e por não ter licença para imaginar. Se sua maneira de alegorizar não vale — ele não pode ser “poeta”, nem “filósofo”, nem “amante da dialética” (o que equivaleria a escritor) —, então o problema está realmente nele e não na *mimèsis* ou na loucura. Da intenção autoral, passando pela *mimèsis* até atingir (ou retornar) ao problema da loucura nada parece ficar de pé no artigo de Milliet, malgrado a harmonia de seu estilo e a segurança de suas sentenças.

Crítica dos jornais

Adonias Filho, analisando o panorama literário do ano de 1956 no *Jornal de Letras* optou pela altivez desinteressada em relação a Campos de Carvalho. Citou *A lua vem da Ásia* “apenas como uma tentativa”. Preferiu, na ocasião, novatos como Fernando Sabino e Edda Martins, aproveitando para reclamar da excessiva concentração em torno de Guimarães Rosa e da estréia de Mário Palmério. Passado mais de meio século, o leitor atual poderia se surpreender com os nomes de Rosa e Palmério, e por motivos opostos. O primeiro por ser, hoje, unanimidade a quem as atenções jamais serão excessivas; o segundo porque raramente é lembrado. Já de Edda Martins talvez nunca tenha ouvido falar. De qualquer forma, assim escrevia Adonias Filho:

Apesar do silêncio — a crítica tendo se concentrado em torno do romance de Guimarães Rosa e da estréia de Mário Palmério —, inúmeros são os romances de 1956 que, valorizando a ficção brasileira, continuam exigindo sondagem mais profunda e debate mais amplo. Inexplicavelmente, e como se fosse possível reconhecer “o melhor romance de 56” fora do método comparativo, esse unilateralismo crítico ignorou de boa ou má fé não apenas um livro, mas quase todos os que enriqueceram a novelística o ano passado. Dentre esses, para não referir-me à tentativa de Campos de Carvalho em *A lua vem da Ásia*, as variações são imediatas: do depoimento niilista e dramático de Fernando Sabino em *O Encontro Marcado* ao drama subjetivo e lírico que situa Edda Martins, com *Messias*, no próprio vértice da ficção brasileira.¹³³

Reprovando o “unilateralismo crítico” que punha à distância os “inúmeros romances de 1956 que valorizaram a ficção brasileira”, o articulista administrava à novidade de Campos de Carvalho o veneno que recusava para outros autores. Embora não possamos ver em Adonias Filho, apesar de homem de cultura e colaborador de quase todos os jornais especializados do momento, um representante da crítica canônica — expressão que é uma forma de distinguir duas linhagens de críticos do momento: os críticos de ofício e os críticos de jornal —, não deixamos de vê-lo como elo de uma corrente que orientava preferências e escolhas.¹³⁴

Na mesma página do *Jornal de Letras* em que Adonias Filho trouxe o seu “não vale a pena” a Campos de Carvalho, Roberto Simões, uma voz ponderada dos paulistas jovens que faziam crítica de jornal, cravou um artigo intitulado “Ilogicidade apenas aparente”, com uma apreciação bastante favorável. Havia alguns meses que *A lua vem da Ásia* aparecera e, naquele momento, o que chamava a atenção era a existência de um *burburinho* em torno da obra. Em seu artigo, Roberto Simões anotou o fato, não sem antes, e já no título, consagrar que o vozerio, em si, não era conseqüente. Ao dizer que a “ilogicidade” de *A lua vem da Ásia* era “apenas aparente”

¹³³ FILHO, Adonias. *Balanço Literário do Ano de 1956*, *Jornal de Letras*, Dezembro de 1957.

¹³⁴ Refiro-me a “duas linhagens críticas” no sentido de existirem aqueles que se dedicavam à atividade acadêmica e, por extensão, à crítica profissional e aqueles que haviam se formado críticos a partir das rodas literárias e das redações de jornais, normalmente escritores e/ou jornalistas.

rivalizava, em essência, com o artigo de Sérgio Milliet, publicado dois meses antes. Retomando a questão da lucidez e da loucura, reordenava os critérios validados por Milliet, inclusive o elogio que dera a si mesmo, dizendo que Campos de Carvalho não o convencera porque ele era “um espírito demasiadamente crítico”.

Roberto Simões, ao que tudo indica, inverteu os sinais dessa posição: a “ilogicidade” de Campos de Carvalho era, como dizia, “apenas aparente”. Um “espírito demasiado crítico” deveria ter percebido isto. Era uma forma de dizer, um pouco à inglesa, da necessidade de reavaliar os procedimentos do aparelho crítico, já que os mesmos lhe pareciam um pouco tomados pela superestima de suas próprias possibilidades. Ao mesmo tempo, apontava uma certa atitude defensiva de parte da crítica sempre que esta topava com o inesperado. Por isso, aconselhava que a presença incômoda de um “livro surpreendente” afigurava-se como oportunidade proveitosa para que se refletisse sobre a insuficiência dos métodos e não apenas fosse adotada a recusa como pressuposto válido. O “silêncio dos críticos”, que Adonias Filho atribuía à unilateralidade, ao desdém ou mesmo à “má fé” (mas que, curiosamente, ele mesmo praticava), Simões interpretou como “temor em relação ao novo”. O que Milliet atribui à intenção falhada de Campos de Carvalho, ele pôs na conta da falta de tino em discernir o que era essência e o que era apenas aparência. Sem dúvida, uma maneira polida de cutucar a crítica, tanto a canônica quanto a de jornal.

O surgimento de um romance (sic) [notação do autor] como este “A Lua Vem da Ásia”, do mineiro Campos de Carvalho, nos obriga a penetrar, de determinada forma, num mundo mais ou menos de espanto [...]

Está claro que sentimos, ante as celeumas causadas pelo seu aparecimento, algum temor em falar sobre o romance. Não que ele estivesse encarcerado num labirinto, pelo contrário, sua vigamestre é fluente e límpida, porém pelo que dele tínhamos absorvido, de certo modo divergente do que se propalou em seu torno. cremos, de uma maneira sincera, que nada de mais ousado lançou-se entre nós nestes últimos anos. [...]

De um modo geral, para finalizar, Campos de Carvalho consegue realizar-se na prosa de ficção, com um ou outro escorregão, o que não impede contudo que o coloquemos na primeira linha dos novos ficcionistas brasileiros.

Algumas semanas depois dos artigos de Adonias Filho e de Simões, no *Para Todos*, Homero Silveira, da ala jovem paulista, foi mais explícito e contestou tanto os críticos quanto o gregarismo do mundo literário. Defrontou os escritores, os editores, a inteligência nacional e o que mais viu pela frente. Para ele, todo o aparelho que filtrava o mundo dos objetos de cultura estava irremediavelmente tomado pela vocação ao imobilismo e ao compadrismo. Dizia que a toda a literatura brasileira não passava de uma “água morna”, classificando os escritores como “bons rapazes e excelentes funcionários públicos.” Não será necessário um bom entendedor para perceber o endereço das críticas. Homero Silveira, que aderiu sem restrições a Campos de Carvalho e à sua literatura, inclusive propondo-a como bandeira sob a qual se poderia marchar contra os partidos críticos e o mercado de privilégios.

Afrânio Coutinho, que não era exatamente um exemplo de pensador progressista, por alguma razão, secundava a opinião no *Diário de Notícias*, e, pelo menos nas entrelinhas, expunha os ciúmes em torno de certos grupos. Também batia na tecla do silêncio em relação aos novos e o derramamento em relação aos de dentro:

Certa crítica brasileira sempre usou e continua a utilizar-se de duas armas: as campanhas de silêncio contra os livros dos que não comungam com as suas idéias, contra os que lhe desafiam o poderio ou os preconceitos. Destarte, não podem esconder o ressentimento que eles provocaram em seu íntimo. Ou então, o engrossamento aos donos da hora, dos prestigiosos que dispõem de emprego ou benemerências, os quais são sempre considerados por ela como gênios quaisquer que sejam os ratos que saíram de sua montanha.

Anteriormente às opiniões de Adonias Filho, Roberto Simões e Homero Silveira, o *Jornal de Letras* (na edição de nº 94, de maio de 1957) trouxe, em uma coluna de pílulas literárias intitulada *A Face Humana*, uma nota insinuante a respeito de *A lua vem da Ásia* e de seu autor: “O livro louco” dizia a breve chamada. Logo após, vinha um texto breve e aparentemente despretensioso:

O jovem escritor mineiro Campos de Carvalho ganhou fama de louco com a publicação do romance *A lua vem da Ásia*.

— Não sou tão louco assim — diz o Sr. Campos de Carvalho.

Dedicou o livro à senhora sua mãe, com a melhor das intenções, e ela fez-lhe uma carta, proibindo-lhe de oferecer exemplares do romance a quem quer que fosse e intimando-o a nunca mais publicar coisa semelhante sob pena de renegá-lo.

— Você está louco, meu filho? — perguntou a senhora textualmente na carta.

Entre o motejo e a notícia, fica o leitor em dúvida relativamente aos propósitos da nota. Talvez a dúvida esvaeça tão logo alcance o espírito prevalecente na coluna. O que Luis Edgar mantinha no *Jornal de Letras* era, sem tirar nem pôr, o lugar daquele espectro duvidoso da vida literária (e não da literatura), movido pelo sensacionalismo um pouco travesso e algo maldoso. Como vemos no exemplo de Campos de Carvalho, ao anunciar “o livro louco”, acentuando que o escritor ganhara “fama de louco”, aposta na estereotipia como forma de dizer algo sobre alguma coisa que não sabe bem o que é.

Mas, mesmo assim, é possível notar na travessura da coluna *A Face Humana* algo que a seção, por si, não revela. A informação repassada, incluindo a pilhéria da mãe que desabonara o filho, era requentada. E, por curioso que pareça, viera de um breve depoimento que o próprio

Campos de Carvalho enviara à *Tribuna de Imprensa*, publicado por ocasião do aparecimento da crítica de Sérgio Milliet sobre *A lua vem da Ásia*. A propósito, na mesma página.¹³⁵

Não é possível saber se havia uma “grande movimentação” em torno do livro naquele momento. É mais provável que houvesse comentários restritos às rodas literárias. O Rio de Janeiro, não obstante fosse a Capital da República, no campo dos assuntos de cultura era, sobretudo, uma cidade de grupos que se comunicavam com facilidade. Talvez o próprio artigo de Sérgio Milliet, antes de ser publicado, tenha sido dado a conhecer a Campos de Carvalho pelo próprio jornal. Sendo o contato entre as redações e aqueles que compunham a pauta das matérias culturais costumeiro e bastante informal — o próprio Campos de Carvalho, alguns anos mais tarde, dele se valeria, enviando ao *Jornal de Letras* entrevistas “em forma de questionário previamente remetido a ele” — é possível que ele tenha tido tempo de pensar sobre o artigo e elaborar uma “resposta”. Outra possibilidade poderia vir da própria editora, funcionando como intermediária entre o autor e a *Tribuna*.

Considerando que Campos de Carvalho tenha tido acesso prévio ao artigo de Milliet, não é difícil supor como se dera a réplica. Provavelmente Campos de Carvalho imaginou que fosse melhor levar na esportiva aqueles senões e responder em tom amistoso (e algo burlesco) às dúvidas lançadas em torno de si. O adendo escrito por ele, junto a uma foto improvisada — um 3 x 4 de documento ampliado, que, provavelmente ele próprio tenha enviado ao jornal — veio na mesma página da crítica.

¹³⁵ Não é improvável que, quando recebera os originais do artigo de Sérgio Milliet, a editoria do *Suplemento Literário da Tribuna* tivesse sido requisitada por certa curiosidade em torno do autor comentado. Talvez tivesse dele a informação de que se tratava de um Procurador de Estado paulista residindo no Rio de Janeiro e estreando como escritor. Nada mais justo que requisitar um ponto de vista desse autor novato, sobretudo em face das palavras de um renomado crítico como Milliet. Talvez a atitude calhasse bem ao jornal, inclusive porque emprestava à redação o sempre bem recomendado procedimento que ensina ouvir os dois lados.

De parte da crítica, a meu ver, sinto certa espécie de perplexidade. Não a censuro, aliás, por isso, pois eu mesmo me sinto meio perplexo diante de certas passagens do livro. Quanto a amigos e conhecidos, a tendência geral é de acharem que eu escrevi o livro apenas para divertir-me e fazer rir aos outros, o que, em se tratando de um autor sério, que se preza, penso ser a pior das ofensas, ou quando menos pior das incompreensões. Se o livro é engraçado ou divertido, isto é lá com ele, e só posso ficar satisfeito em saber que de certa forma ele está contribuindo para combater as tristezas e os aborrecimentos de que este mundo anda tão cheio. Escrevi-o, porém, como se estivesse escrevendo a *Divina Comédia* ou *Os Irmãos Karamazov*, com o mesmo senso de dignidade artística, embora os resultados não fossem igualmente compensadores. Acrescento ainda que, no âmbito familiar, ou em certos setores pelo menos, o livro foi um verdadeiro Deus nos acuda! Basta dizer, por exemplo, que minha mãe, a quem o dediquei com a melhor das intenções, só faltou amaldiçoar-me por ter tido a coragem de publicá-lo. Em carta que me escreveu recentemente, ela me proíbe (é bem o termo) de oferecê-lo a quem quer que seja, ao mesmo tempo em que me intima a nunca mais publicar coisa semelhante, sob pena de renegar-me. Você está louco? _ ela me pergunta textualmente; e acrescenta: “Palmério escreveu com palavras diferentes, e você podia ter feito o mesmo, que eu ficaria toda orgulhosa”. Sou amigo e grande admirador do Mário Palmério, mas não me sinto obrigado a copiar *Vila dos Confins* apenas para ser agradável a minha mãe. Isto prova que não sou tão louco como andam apregoando.¹³⁶

Como vemos, o redator de *A Face Humana*, que provavelmente não lera *A lua vem da Ásia*, apenas reproduziu parte daquilo que lhe chegara de outro jornal, publicado três meses antes.

Campos de Carvalho, salvo engano, nunca havia aparecido na imprensa literária até então. Com seu adendo meio cômico, meio sério, até que não se saía mal; sobretudo porque, visto de perto, o escrito é portador de sutilezas, o que o faz mesmo um importante documento. Considero-o, principalmente pelo contexto em que se encontra, a expressão de uma lógica que se tornaria com o passar do tempo constante no escritor; ou seja, o interesse em produzir registros laterais com pistas que remetiam aos enigmas de sua obra. Mas isto escapou não somente ao redator de *A face humana* (ou ele não quis ver, mais interessado que estava no motejo). Todos os seus

¹³⁶ A *Tribuna* se encarregou de intitular a manifestação do autor: “Não é tão louco quanto parece: depoimento de Campos de Carvalho”.

comentadores de Campos de Carvalho nunca deram pelo texto. A meu ver, é incompreensível que tenha passado assim despercebido.

Baldas são aquelas cartas lançadas a esmo por um jogador que seja hábil. São elas que definem, segundo os experimentados no assunto, a destreza de quem engendra artifícios para esconder o jogo, com o único intuito de vencê-lo.

Alguns escritores agem de forma semelhante. Mas, ao contrário dos jogadores, suas baldas, no fundo, acabam mais revelando que ocultando. Assim não fosse, desprezaríamos os inúmeros apêndices (em forma de prólogos ou posfácios), que se transformaram em preciosas chaves de leitura para muita literatura; alguns chegando mesmo a alcançar méritos comparáveis às próprias obras das quais são signatários. Exemplos não nos faltam. Erasmo e o prólogo do *Elogio da Loucura* ficasse conhecidíssimo; More e o prefácio de *Utopia*; Machado de Assis que, pela voz de Brás Cubas, andou dando pistas a respeito dos enigmas que seu livro ofertava e das intenções da obra (que “não era merecedora dos cem leitores de Stendhal”). Também em Rabelais, no *Gargântua*, temos tanto o célebre adendo “Ao Leitor”, e também um “Prólogo”, como chaves importantíssimas para o mundo do autor. Campos de Carvalho, com seu texto da *Tribuna*, não está, pois, sozinho. Diria mesmo que seu parentesco com o último autor que citei (Rabelais) é grande. O adendo da *Tribuna* é, até certo ponto, rabelaisiano.

No prólogo do *Gargântua*, Rabelais afirma não ter tido “outro intuito a não ser rir, e fazer rir”. Já aí uma “coincidência” expressiva com o escrito de Campos de Carvalho. Porém, Rabelais, logo depois de revelar o “intento do livro”, volta atrás e confronta a afirmação, imputando à obra intenção exatamente oposta.

Silenos, para os antigos eram caixinhas, tais como as de hoje vemos nas vendas dos boticários, tendo pintadas umas figura alegres e frívolas, como harpias, sátiros, gansos ajaezados, lebres chifrudas, patos com cangalhas, bodes voadores, veados atrelados e outras figuras semelhantes, nascidas da imaginação, próprias para provocar o riso como fazia Sileno, mestre do excelente

Baco. Dentro delas, porém, guardavam-se drogas valiosas, como o bálsamo, o âmbar cinzento, o amono, o almíscar, jóias e outras preciosidades.

A mesma lógica contém o escrito de Campos de Carvalho. Se não é Rabelais, figura ao menos uma releitura de Rabelais. Mesmo que longinquamente, não há razão para duvidar que o expediente usado no *Gargântua* tenha guiado Campos de Carvalho em sua resposta à *Tribuna*. Tal como na fonte primeira ele reconhece que o livro é “divertido” e até se regozija disso; especialmente porque contribuía “para combater as tristezas e os aborrecimentos de que este mundo anda tão cheio”.

Mas, como na matriz, a inversão não demora a vir, conduzindo o leitor à revelação de que os motejos apenas escondiam, como os *Silenos*, propósitos outros. Escrevera a novela “como se estivesse escrevendo a *Divina Comédia* ou *Os Irmãos Karamazov*, com o mesmo senso de dignidade artística”. Depois, lançando mão da modéstia afetada, como fizera Machado de Assis no “Ao leitor” das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, dizia de seu fracasso em tentar avizinhar-se dos grandes, saindo apenas medíocre.

Às deliberações da crítica que pudesse julgá-lo “louco” ou apenas “um autor que se fingia de louco” (este é o pressuposto básico da crítica de Sérgio Milliet), o portador identificava os “verdadeiros desígnios” de sua novela, atribuindo-se a mesma seriedade que vinha dos maiores (Dante e Dostoievski, no caso). Mas a alta pretensão é logo trocada e o autor se reconduz ao que separa intenção de realização, recomendando que talvez seja melhor deixar o livro nos domínios do ridículo — pode este “ficar satisfeito” se o livro for “apenas cômico” —, ou, quiçá, na seara do insucesso, já que “os resultados não foram compensadores”.

Pareceu, a Campos de Carvalho, bastante conveniente valer-se de chaves conhecidas da Tradição para nutrir as considerações de quem precisa dizer algo sobre si e sobre o papel de sua

obra, mas preservando-se no direito de não ser responsável por todas as opiniões que os leitores, porventura, emitissem. Oportuno é lembrar o que anota Antoine Compagnon a respeito da raiz do problema:

É esse dilema que Rabelais aborda no prólogo de *Gargantua*, encorajando, primeiro, a interpretar seu livro “no mais alto sentido” (...) [mas] aqueles que lerem em *Gargantua* um sentido escandaloso, como aqueles que encontrarem um sentido cristão em Homero ou Ovídio, serão responsáveis por isso, mas não o próprio Rabelais. Assim, para se liberar da responsabilidade, negar sua intenção, Rabelais desfaz a confusão habitual e reencontra a antiga distinção retórica entre o jurídico e o estilístico.¹³⁷

Mas, como disse, o adendo de Campos de Carvalho pouco chamou a atenção — pelo menos não positivamente — e a falta de comunicação entre o autor e as instâncias de recepção acabou vencendo. Tanto é verdade que Luís Edgar, em *A Face Humana*, viu apenas o traço mais trivial do adendo. Claro que se desejarmos fazer justiça à crítica, seja ela exercida pelos críticos profissionais, pelos críticos de jornal, pelos escritores que se transformam em críticos bissextos, devemos lembrar que, no mesmo ano de 1957, ao menos o escritor Antonio Olinto associou o programa de Campos de Carvalho à tradição literária longínqua, inclusive a rabelaisiana. Sem falar do adendo de Campos de Carvalho para a *Tribuna de Imprensa* falou do autor a dialogar com a tradição de Rabelais a dialogar com o autor:

Talvez seja melhor que retrocedamos um pouco no tempo, a fim de que *A Lua Vem da Ásia* nos apareça sob ângulos mais nítidos. Antes do contador de histórias, tal como nos acostumamos a vê-lo desde o pré-romantismo, havia um gênero de narrativa a que quase todo escritor se dedicava. Era uma espécie de viagem pelo mundo, de contato, senão com tempos estranhos, pelo menos com espaços longínquos. Se Rabelais deseja dizer-nos alguma coisa, levava suas personagens para

¹³⁷ COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*, op. cit., p. 57 e 58.

a ilha das lanternas, ia aos confins gelados do Polo Norte. Quando Cervantes queria revelar-nos alguns traços do homem, colocava seu Dom Quixote em inesperadas andanças.¹³⁸

Porém, não obstante a boa atenção de alguns observadores, podemos dizer que, no geral, a matéria-prima da qual Campos de Carvalho se valeu para construir seu livro de estréia ou foi recusada por princípio, ou não foi compreendida. Deu-se entre o escritor e as instâncias de recepção uma interferência, uma perturbação na transmissão da mensagem, e que terminou por mascarar e distorcer os fundamentos através dos quais ele desejou se expressar. Os humores da “resposta” no *Suplemento da Tribuna de Imprensa* e mesmo as intervenções favoráveis pouco serviram. Autor e obra se fixaram numa perigosa fronteira, havendo mesmo quem chegasse a conceber *A lua vem da Ásia* como relato veraz, “realmente escrito por um maluco”.

É bastante provável que haja nessas cogitações os costumeiros exageros. Mas o fato é que tão logo despontou como um “autor que publicara um livro louco” Campos de Carvalho viu consolidar em torno de seu nome um quadro de agudas desconfianças e foi envolvido por uma atmosfera matizada de um ceticismo um pouco reles. Apesar da existência de leitores e comentadores alheios a esses sensacionalismos, eles, de fato, medraram. Mas, de sua, parte, parece ter havido uma forma de responder àquelas influências. Bastaram dois anos do lançamento de *A lua vem da Ásia* para que passasse a alimentar a imagem de artista *underground*, de criador excêntrico, daquele que se arrisca veementemente às últimas fronteiras da rebeldia. A tudo isto associou o humor sem peias e o gosto de se insurgir violentamente contra o *establishment*.

Sua posição anarco-individualista, a iconoclastia, a blasfêmia, o ateísmo, o gosto por temas interditos (sobretudo no campo da sexualidade e da religião) — que já estavam, em boa medida, presentes em *Tribo* e também em *A lua vem da Ásia* — tornaram-se então suas marcas

¹³⁸ OLINTO, Antonio. *Cadernos de Crítica*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1959. Originalmente, o artigo de A. Olinto foi publicado em 1957, como consta da edição citada.

mais recorrentes. Se ele as vinha desenvolvendo na literatura desde algum tempo, tomou-as a partir de então como base de seu discurso também fora da literatura.

Tais opções foram as instâncias que mais concorreram para colocar sua obra na posição paradoxal de algo a ser negado e, ao mesmo tempo, objeto de adesão. As relações incestuosas e o suicídio em *A Chuva Imóvel* — suicídio que, a propósito, é tema recorrente em toda obra —; os impulsos sexuais pervertidos que levam o personagem de *Vaca de Nariz Sutil* a se envolver com Valquíria, a filha de um zelador de cemitérios, que tem apenas quinze anos e que se torna sua amante; as anedotas impudicas de *O Púcaro Búlgaro*, onde também há uma adolescente provocante, são elementos de uma literatura que possui o dom de repelir fortemente, mas também de fascinar.

Perseguido pela direita e pela esquerda.

Jorge Amado foi um entusiasta da literatura de Campos de Carvalho. Tanto no prefácio da edição francesa de *A lua vem da Ásia* como naquele que escreveu para a *Obra Reunida de Campos de Carvalho* em 1995, defendeu com disposição o autor, confrontou a incúria da crítica e não teve dúvidas em apontar uma hostilidade calculada que seria responsável pelo silêncio do escritor. No *Prefácio* de 1995 cravou um juízo contundente a respeito desses problemas. Desde então, suas palavras se tornaram referência.

Para Jorge Amado, Campos de Carvalho fora “vítima de todas as injustiças e de todas as perseguições políticas da direita e da esquerda”. Mais que opinião, o juízo passou a verdade segura, transformando o autor em alvo da intransigência das ideologias.

Contudo, aqui se instala novo problema. Todos que anuíram ao pressuposto nunca se deram ao trabalho de verificá-lo e fizeram dele uma espécie de dogma. Tomo aqui, como exemplo, três momentos de um mesmo trabalho que possuem, a meu ver, ligação direta com a

questão. A meu ver, é apenas um entre os vários empenhos de se levar sempre adiante algo recolhido ao sabor das circunstâncias.

- Campos de Carvalho costumava dizer, em entrevistas, que não assumia posicionamentos políticos em seus livros. Por isso, foi criticado à época do lançamento de suas obras por críticos vinculados tanto à visão política de direita quanto de esquerda, justamente por não se associar a nenhuma dessas correntes

- Por não se vincular a nenhuma corrente de pensamento da época, direita ou esquerda, foi taxado de alienado e fútil em um momento em que isso não era aceito.

- Muitos jornalistas que escreveram sobre suas obras quando da reedição de seus livros, na década de 70 e, posteriormente, na de 90 [...] afirmam que essa resistência a novas publicações ocorre pelo fato de Campos de Carvalho não ser um escritor “politicamente engajado”, de acordo com o que se esperava de um autor que escrevesse nos tumultuados anos 60.

A partir dessa afirmação pode-se dar início a uma discussão acerca do conceito de “politicamente engajado” com o qual se trabalha. Nosso autor foi questionado tanto pelas correntes políticas de direita, quanto de esquerda [...].¹³⁹

Um aspecto que requisita meu interesse na direção da fonte escolhida é o fato da autora ser uma especialista em História. Não há dúvida de que, como historiadora, sua visão a respeito dos caminhos da literatura seja, em si, importante; especialmente porque abre o debate. Sendo Campos de Carvalho um autor tão pouco investigado, o diálogo entre áreas distintas do conhecimento, porém não apartadas, será naturalmente um avanço. Ainda assim, creio necessárias algumas observações.

Ao que me parece, serão três os princípios fundamentais que guiam a autora, ainda que não necessariamente nesta ordem: 1) o problema do escritor “politicamente engajado”; 2) o problema da crítica que é conduzida por posições “ideológicas”; e que, no caso de Campos de

¹³⁹ HECK, Caroline R. *A gargalhada mostra seus dentes — o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho*, Porto Alegre, 2007. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Carvalho, resultou em admoestações e recusas vindas de ambas as correntes (“de direita e de esquerda”); 3) o problema de um filtro histórico (“os tumultuados anos 60”) cujas condições gerais impunham certa hegemonia de gosto ou pensamento.¹⁴⁰

Quanto à certeza de ter havido “resistência a novas publicações pelo fato de Campos de Carvalho não ser um escritor politicamente engajado”, se bem compreendo, crê a autora que ele não pôde prosseguir sua carreira porque sua literatura, uma vez desprovida de posições políticas claras, não despertava mais interesse de editores e/ou do público. Afinal, “os tumultuados anos 60” exigiam posições políticas (imagino que esteja dizendo de posições progressistas ou de esquerda) e como Campos de Carvalho se recusasse a tanto logo foi vitimado. Esmiuçando a questão: o escritor perdera o interesse dos leitores e editores, que desejavam ver um “escritor engajado”.

Penso que sejam conclusões precipitadas. Como primeiro exemplo de contradita, podemos pensar em Guimarães Rosa, que foi o perfil terminado de quem, definitivamente, não era nem sombra de alguém “politicamente engajado”. No entanto, nos “tumultuados anos 60” — que, na verdade, passaram a ser de fato tumultuados somente a partir do A.I. 5, em 1968 — ninguém o superou em prestígio. Rosa foi, ali, e desde então, unanimidade. Se o “engajamento político” era então moeda de sobrevivência literária ele nem de longe precisava desses tostões para ser o primeiro entre os editores, o público e a crítica.

A convicção da autora funciona, pois, por dedução e não por validação. Como as deduções nem sempre são seguras, talvez seja melhor não confiar demasiado nelas. A rigor, para se chegar à conclusão da rejeição a um escritor “não-engajado”, certamente seria necessário um

¹⁴⁰ Claro que a classificação dessas prioridades vem de uma leitura pessoal da fonte que analiso. Antecipo que seja também muito mais uma forma de síntese a respeito do que nela vai. Assim sendo, não intento negar que os pressupostos possam ser muito mais abrangentes. De qualquer forma, tomo o que neles me parece evidente e seguro.

escrutínio não somente do mercado editorial do momento, principalmente através dos catálogos das editoras, das fortunas críticas, enfim, de uma base documental que desse suporte à tese.

Quanto à possível rejeição do público, motivada também pelo fato de Campos de Carvalho não ser “engajado”, penso que seja simplesmente impraticável confirmá-la. Afinal, como teríamos acesso a essas vozes? Talvez pelos jornais? Talvez por intermédio de exames minuciosos vindos, por exemplo, de pesquisas de opinião? Seria um caso inédito no campo da análise literária. Mesmo porque, pelo menos ao que me parece, documentos de tal natureza são inexistentes. De qualquer forma, antes de passar aos domínios da crítica como instância de rejeição ao escritor “não-engajado”, pensemos nos editores e na política administrativa das casas editoriais. Pode ser esclarecedor.

Não me ocuparei aqui da história do livro no Brasil e muito menos da história das casas editoriais. Mesmo porque Laurence Hallewell o fez de forma irrepreensível no já clássico *O livro no Brasil (Sua História)*. Apenas direi que a única editora entre nós que teve a circulação de seus produtos de acordo com um programa ideológico foi a Editorial Vitória, organizada por Leôncio Basbaum ainda nos anos 40.¹⁴¹

Das editoras cujos proprietários e/ou o conselho editorial fossem declaradamente de esquerda, nenhuma estará à frente da Civilização Brasileira. E foi exatamente esta a mais constante divulgadora de Campos de Carvalho. À exceção de *A lua vem da Ásia*, lançou todos os títulos do autor. Quanto a isso, dois aspectos parecem suficientes para recusar o pressuposto de que Ênio Silveira deixaria de editar um autor porque “este não fosse engajado” ou porque discordasse ideologicamente dele. O primeiro é óbvio e já foi referido aqui: Ênio editou *Vaca de*

¹⁴¹ A Editorial Vitória, como sabemos, era a editora do Partido Comunista e atendia, no campo da cultura, os princípios programáticos deste. A famosa coleção “Romances do Povo” foi lançada pela casa e teve direção de um membro do Partido: Jorge Amado. Nela tínhamos sobretudo escritores internacionais, particularmente russos.

nariz sutil apesar de discordar da “formação filosófica do autor”. O segundo aspecto que quero invocar é também relacionado a Ênio Silveira e fala por si:

Outro detalhe importante de se registrar é que, apesar de ser membro do Partido Comunista, a editora não foi do partido, nunca foi por ele controlada. O Prestes uma vez me disse: “Ênio, a nossa editora podia [...]”; eu disse: “nossa não, minha editora”. *Não é nossa*, fiz questão de frisar. Naquela época, o partido não teria deixado publicar muitas coisas; por exemplo, publiquei a famosa trilogia do Isaac Deustcher sobre Trotsky, *O Profeta armado*, *O Profeta amado* e *O Profeta banido*, três livros fundamentais de grande significado político. Primeiro, porque muito bem escrito, segundo, o autor, evidentemente era um trotskista, mas seu livro é de grande elegância e com forte substância de análise; não é um livro tendencioso. Se a editora fosse controlada diretamente pelo partido, o livro não sairia, como os outros que editamos de dissidentes do partido na Polônia, na Hungria. Nós proporcionamos, assim, uma abertura para o livre e amplo debate de idéias.

Esclareça-se que essas idéias eram debatidas dentro de um amplo leque da esquerda brasileira; evidentemente não se publicavam idéias do outro lado; estas, obviamente, tinham e têm um amplo aparato de difusão: a TV Globo e outros jornais e televisões controlados pelo grande capital. Então a Civilização Brasileira era uma editora de esquerda, mas não uma editora partidária, ponto este que deve ser sempre frisado.¹⁴²

De qualquer forma, lembremos de editoras cuja atuação fosse (digamos) mais comercial e tentemos relacioná-las à disposição de publicar ou não obras em função de sua potência mais ou menos engajada. Pensemos na própria José Olympio que, nos anos 60, ainda mantinha grande prestígio. Quanto a isto, lembrarei que, nos anos sessenta, José Olympio comportava-se estrategicamente. Ao contrário de abraçar os “escritores engajados” (considerando-se aqui “engajado” o pensador de esquerda), andava mesmo evitando-os. Vejamos Laurence Hallewell e sua posição categórica:

Ao se aproximar de seu septuagésimo aniversário, seria difícil esperar que José Olympio fosse exatamente o mesmo corajoso defensor de jovens agitadores esquerdistas, como havia sido

¹⁴² NAVARRO de TOLEDO, Caio (org). *1964: Visões do Golpe*, Campinas, Editora da Unicamp, 1997, p. 156.

entre trinta e quarenta anos. De fato, com o passar do tempo, José Olympio, como seus autores mais preeminentes, tornara-se quase um personagem do *establishment*. Isso foi particularmente verdadeiro no período imediatamente seguinte à deposição de Goulart, quando o cientista político norte-americano Thomas Skidmore pôde referir-se abertamente aos “estreitos vínculos” de José Olympio com o governo militar. Praticamente única exposição completa da filosofia política desse governo, o livro *Geopolítica do Brasil*, escrito pela *éminence grise* da revolução de 1964, general Golbery do Couto e Silva, não apenas foi publicado pela José Olympio como teve a suprema honra de ser incluído na “Documentos Brasileiros”. Um artigo de José Cândido de Carvalho publicado na imprensa que foi endossado pela Casa com sua reimpressão, chegou a afirmar que Castello Branco selecionara José Olympio para ser um dos vinte membros fundadores da ARENA [...] ¹⁴³

Prosseguindo o debate, vejamos outro ponto: os “muitos jornalistas que escreveram sobre suas [de Campos de Carvalho] obras quando da reedição de seus livros, na década de 70 e de 90” como diz Caroline Heck.

Ao que tudo indica, fontes indicadas pela autora comprovariam que Campos de Carvalho foi rejeitado por conta do motivo já levantado, ou seja, a ausência de engajamento em sua obra. Infelizmente, não há no trabalho qualquer indicação dessas fontes, tanto quanto não haja na bibliografia títulos que dêem notícia do período referido. De qualquer forma, afirmo que a fortuna crítica de Campos de Carvalho referente à década de 1970 é exígua e, pelo menos a que alcancei, não trata do problema da “rejeição ideológica”. Passando por registros específicos, o que encontramos são posições até dissonantes. Vejamos algumas fontes:

- A Civilização Brasileira lança, agora, a segunda edição da “Vaca de Nariz Sutil”, de Campos de Carvalho, o que é sinal — um bom sinal — de que estão lendo o homem, este sim, um verdadeiro escritor marginal (vá lá, underground) dentro da cultura brasileira.¹⁴⁴

¹⁴³ HALLEWELL, Laurence. *História do Livro no Brasil*, São Paulo, T.A. Queiroz Editor/ Edusp, 1985, p.383.

¹⁴⁴ SANT’ANNA, Sérgio. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Nº 289, 11 de março de 1972.

• Os espíritos bem comportados que se danem, mas trata-se de um vômito, do estrebuchamento de uma consciência morta a golpes de baioneta e com essa necessidade de gritar Deus ou outra palavra sem sentido. Ao lado disso, existe a solidão de quem se afirma diante dos outros e toma consciência da sua própria singularidade [...]

Em geral, os grandes anarquistas têm esse sentido bem agudo e são de uma lucidez que espanta os acomodados, pois a lucidez é um gesto que sempre amedronta porque a pessoa fica com olhos abertos demais [...]

A verdade simples é que os medíocres não ameaçam ninguém nem nada e por isso são hipocritamente aceitos. O que diz Campos de Carvalho não é coisa para os bem comportados aplaudirem, pois ele não costuma oferecer sedativos¹⁴⁵

• O lançamento da terceira edição deste romance é mais uma oportunidade para o grande público que ainda não pôde travar relacionamento com um dos textos mais fascinantes da literatura brasileira. Ao publicá-lo, em 1956, num momento de extrema fecundidade do ficcionismo nacional, o mineiro (de Uberaba) Campos de Carvalho atingia plena maturidade — mas foi ofuscado pela irrupção de Guimarães Rosa, que polarizou as atenções. O que guardava qualquer relação com a obra do autor de *Grande Sertão: Veredas* (também de 1956), como é o caso do sertanismo de Mário Palmério, gozou dos favores de repentina notoriedade. *A lua vem da Ásia*, que tocava outro diapasão, viu-se condenada a permanecer fora de cena.¹⁴⁶

Como mostram os exemplos, as opiniões pouco parentesco têm com as convicções recolhidas no texto de Caroline Heck. Sérgio Sant’Anna, por exemplo, em 1972, vê “como um bom sinal” o reaparecimento dos livros de Campos de Carvalho. Luiz Gonzaga Vieira, também em 1972, defende posição exatamente oposta. Ao contrário de referendar o pressuposto que “nega o escritor que não fala em política”, o que vemos no crítico do *Minas Gerais* é que Campos de Carvalho desagradava somente aqueles cuja atitude intelectual fosse acomodada — equivaleria dizer os “apolíticos”? — e não exatamente os que militavam por uma posição.

¹⁴⁵ VIEIRA, Luiz Gonzaga. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 08 de julho de 1972.

¹⁴⁶ MOURÃO, Rui. *Lúcida Loucura*. In: Revista *ISTOÉ*, Nº 494, 22 de fevereiro de 1978.

Parece-me que defende o escritor exatamente porque ele não conduz uma literatura que é “apolítica”. Crê que Campos de Carvalho seja um autor de voz predominantemente combativa.

Por fim, no último fragmento, o de Rui Mourão — que é, dentre todos, o que se propõe a uma análise de motivos que teriam colocado o autor em um plano de pouca atenção —, temos uma tentativa de dizer que o problema do silêncio em torno de Campos de Carvalho diz respeito a uma circunstância estilística (o imperativo do “regionalismo” de G. Rosa, nada mais do que isto).

Creio, portanto, que, ao dizer dos “muitos jornalistas”, a autora que comento usou tão somente a “força da expressão”. Sendo assim, ficamos sem saber se se trata de um deslize de citação bibliográfica (o que imagino ser o mais provável), ou se os pressupostos verificados procedem mesmo de deduções impalpáveis.

Seja como for, dou notícia de mais um documento crítico diretamente ligado à Campos de Carvalho e sua obra contemporaneamente ao período citado pela autora. Possivelmente é o mais longo estudo escrito sobre o autor na imprensa do final dos anos 70 e início dos 80. Trata-se de um escrito de Roberto Reis sobre *A lua vem da Ásia* e que circulou em dois números sequenciais do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, nas edições 694 e 695.

A tese de Roberto Reis é de que força da obra de Campos de Carvalho é, sobretudo, a força da transgressão.

[...] o texto literário se encontra imerso num espaço simbólico cultural, em relação intertextual com outros discursos que engendram, conjugados, este espaço, mas desempenhando aí uma função transgressora, questionando a lei e vasculhando os interditos.

Eduardo Prado Coelho, em excelente apresentação do estruturalismo, discorria sobre a transgressão, seguindo de perto as reflexões de Bataille: *a existência da lei torna possível a sua transgressão* escrevia [...]

De posse das considerações precedentes, é possível nos aproximarmos da novela de Campos de Carvalho, *A lua vem da Ásia* [...] ¹⁴⁷

Quanto ao problema de Campos de Carvalho ter sido “criticado à época do lançamento de suas obras por críticos vinculados tanto à visão política de direita quanto de esquerda, justamente por não se associar a nenhuma dessas correntes” creio que não seja necessário me estender muito. Farei duas ou três ponderações a respeito. A primeira é de inspiração pragmática: o trabalho que comento não cita a fonte da qual recolheu a impressão. Deveria fazê-lo. Como sabemos, o pressuposto é de Jorge Amado.

Mas tudo isto me parece útil. Sobretudo porque novamente nos conduzimos ao problema da tese de Jorge Amado ter se tornado um cacoete, sendo tomada como verdade em si inabalável, e verdade que não necessita sequer de reflexão. O que, naturalmente, é um equívoco.

Penso, realmente, que do ponto de vista metodológico esta não seja uma boa escolha; principalmente quando um pressuposto é referido pelo menos três vezes — como ocorre nos fragmentos que recolhi do trabalho que cito — e, em nenhuma delas, haja o esclarecimento de que se trata de uma premissa de segunda mão (aqui no sentido da citação de fonte anterior). Mais ou menos próxima desse mesmo equívoco de método é outra questão levantada por Caroline Heck e que diz que Campos de Carvalho “foi taxado de alienado e fútil em um momento em que isso [não ter posição política clara] não era aceito”.

Talvez a recorrência a outra fonte possa auxiliar no esclarecimento das duas questões, mesmo porque me parecem vinculadas.

Antonio Prata, no prefácio de *Cartas de Viagem e Outras Crônicas*, a pequena antologia de textos do *Pasquim* que a Editora José Olympio publicou em 2006, diz de uma polêmica

¹⁴⁷ REIS, Roberto. *À noite a lua vem da Ásia*, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Nº 694, 19 de janeiro de 1980.

envolvendo Galuber Rocha e Campos de Carvalho. Segundo ele, Glauber “escrevera no *Pasquim* um artigo em que chamava Campos de Carvalho de alienado”. Estaria magoado por conta do escritor ter “feito piada com um país socialista” (conforme também Antonio Prata). Por fim, conclui o autor do prefácio que cito que tanto os “maoístas” quanto a conhecida “liga das senhoras católicas de Santana” não suportavam Campos de Carvalho e, por isso, estavam dispostos a combatê-lo.¹⁴⁸

Procurei com interesse o artigo de Glauber. Não o encontrei. Recorri então ao autor do prefácio, pedindo-lhe a referência bibliográfica precisa. Muito gentilmente ele me respondeu que fora algo de que “ouvira falar”. Senti-me, pois, mais livre para alguma conclusão a respeito do que vai no prefácio que cito: ele é apenas um pouco audacioso quanto às afirmações que divulga. De qualquer forma, não podemos ser injustos com seu autor. Há de fato, uma referência que liga Glauber a Campos de Carvalho. Mas ela vem do próprio escritor. Foi Campos de Carvalho que disse, na revista *O Cruzeiro*, que Glauber lhe fizera uma crítica acerba em um periódico intitulado *Mapa*. Segundo o autor, Glauber dizia da “diarreia Campos de Carvalho”.

Esta é a única fonte que alcancei que possa ser associada ao problema do “alienado”. A outra, claro, é, como já disse, Antonio Prata, no prefácio que citei. Fica a impressão de que o testemunho deste também descende de uma raiz anterior, que outra não é senão Jorge Amado. Parece-me que ele somente existe como intuito de prova para a afirmação de que Campos de Carvalho fora “perseguido pela direita e pela esquerda”. Glauber, aqui, entrou como representante da esquerda e a reboque.

¹⁴⁸ Diz um excerto da apresentação de Antonio Prata: “Enquanto um crítico o repreendia [a Campos de Carvalho] por fazer piadas com a Bulgária (um país socialista, como pode!) e Glauber Rocha escrevia um artigo no *Pasquim* chamando seu autor [de *O Púcaro Búlgaro*] de alienado, os leitores mais conservadores escandalizavam-se com o teor erótico, herético e niilista de seu texto. Ou seja, entre os maoístas e a liga das senhoras católicas de Santana, não parece ter havido lugar para livros como *A lua* (...)”.

A rigor, há um fato importante que coloca Jorge Amado em uma posição peculiar em relação a Campos de Carvalho e, da mesma forma, em relação aos comentadores da crítica posterior ao aparecimento da *Obra Reunida* (a “segunda crítica” do autor); especialmente porque estes o citam recorrentemente quando falam das “perseguições da direita e da esquerda”. Em posição mais ou menos isolada, Jorge Amado demonstra grande interesse em politizar o debate em torno do autor.

Um exemplo importante do viés, por assim dizer, ideológico proposto por J. Amado na interpretação da literatura de Campos de Carvalho está no prefácio da edição francesa de *A lua vem da Ásia*. Nele, dentre outros assuntos, também figura a investida contra a “incúria da crítica brasileira”, vista como “uma pobre crítica, tão terrivelmente amadora, tão desvairadamente esnobe, e que desarrazoadamente confunde vida literária e literatura”.¹⁴⁹ Como se vê, o problema “literatura” versus “vida literária” aparece como face negativa da crítica local; só que desta vez em terras longínquas.

Para ele, e de forma indisfarçável, houvera, desde o aparecimento de *A lua vem da Ásia* no Brasil, não mais que um “silêncio planejado; o silêncio à grande representatividade da estréia de um verdadeiro romancista”. Isto, de fato, parecia-lhe imperdoável; principalmente porque escamoteava dois problemas muito graves e em uma só atitude: a ignomínia dos perseguidores que agem à socapa e a natureza ideológica da perseguição.

Um silêncio praticamente total a respeito desse acontecimento notável, a respeito desse fato novo: a grandeza solitária de um escritor incomum, de um escritor que pôs em desordem as fronteiras estabelecidas e revolucionou a palavra escrita. Porém, pouco importa a completa cegueira dos críticos; o tempo e os leitores trabalham em favor das obras cuja importância é concreta. Assim, cresce mais e mais a audiência e a influência de *A lua vem da Ásia*, bem como a dos três livros posteriores que definitivamente consolidam a mestria de Campos de Carvalho. E não é em vão que faço notar que,

¹⁴⁹ Outras anotações sobre a edição francesa de *A lua vem da Ásia* e sobre o prefácio de J. Amado se encontram no já citado *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados*.

enquanto a crítica não se apressa em ratificar este romance singular, os editores, todos, não hesitam: Ênio Silveira o colocou imediatamente em seu catálogo, edita e reedita os livros que o público abraça.

Jorge Amado apostava em uma retórica altissonante e muitas das escolhas ali ordenadas bem o demonstram: “Acontecimento notável”, “fato novo”, “grandeza solitária”, “escritor incomum”. É provável que a voz contundente do romancista já consagrado entre os franceses se fizera ouvir. Na França, a recepção de Campos de Carvalho foi, pelo menos, satisfatória. Tanto que, quatro anos depois de *La lune vient d’Asie*, o editor Albin Michel publicou *La Pluie Immobile*, igualmente como título da coleção *Les Grandes Traductions*.

No prefácio de *La lune vient d’Asie*, talvez por força da eloquência natural ao gênero, Jorge Amado torceu um pouco a justeza de alguns fatos. Curiosamente, a mesma idéia vinda no *Cruzeiro*, em 1969, de que os editores tinham no autor um grande filão repetia-se ali, tanto quanto o chamamento a Ênio Silveira e o testemunho da grande popularidade do autor: “Ênio Silveira o colocou imediatamente em seu catálogo, edita e reedita os livros que o público abraça”.

Não há dúvida de que, a exemplo do que dele dissera Ênio Silveira certa vez, queria alavancar a literatura de Campos de Carvalho. É provável que não estivesse errado ao intuir que as preferências estilísticas da crítica francesa, bem como as daquele público, fossem, ao contrário do que ocorrera no Brasil, mais favoráveis a uma literatura como a do escritor.

Mesmo assim, Jorge Amado julgou necessário orientar um pouco os leitores franceses, precisamente alertando-os contra alguma miopia que pudesse distorcer essência da obra. Talvez isto nem fosse necessário. Na terra de Jarry e Artaud, a precaução era demasiada. Mas, de qualquer forma, J. Amado intuiu que seria ao menos prudente avalizar a “seriedade” do artista que apresentava, a “grandeza da obra”, bem como prevenir eventuais más leituras.

Evidentemente, desejava debater o lugar e o valor da obra e não queria que ela passasse apenas por mais uma curiosidade de momento.

Em linhas gerais, seu posicionamento combatia antecipadamente alguns possíveis pré-julgamentos, particularmente aquelas leituras que pudessem apontar em Campos de Carvalho a linhagem dos escritores malditos, de forma apenas adjetival. Para proteger Campos de Carvalho de uma espécie de vala comum, viu como necessária a orientação.

Freqüentemente seu riso é um ranger dentes; sua palavra, uma arma terrífica, um punhal afiado próprio para extrair os tumores de nossas sociedades enfermas. No cenário literário brasileiro, a obra romanesca de Campos de Carvalho se situa em um patamar isolado, aparentemente inacessível. Todavia, isto não é mais que mera aparência, pois não vejo eu entre nós obra tão transbordante de valor humano, tão largamente aberta a todos.

Ao mesmo tempo em que julgava prudente se prevenir da crítica subjetiva e inábil, elegia dois outros planos de interesse: cuidava de retirar Campos de Carvalho da condição de isolamento e também pretendia afastá-lo da identificação com uma linhagem que talvez visse como inoportuna: a da vanguarda anti-realista e da arte abstrata.

Como vemos, Jorge Amado escrevia na França, para franceses, mas pensando no Brasil. Seu combate contra a má atenção dos críticos brasileiros aliava-se aos esforços de reorientação dos olhares na direção do escritor. O que fundamentalmente buscava era que Campos de Carvalho não restasse atado à imagem de escritor da Decadência, modelo àquela altura já superado. Não desejava ceder a leituras que empurrassem o autor aos domínios, para ele perigosos, das abstrações, nem tampouco pretendia identificá-lo só ao Surrealismo ou pelos ao temas clássicos da Decadência.

Ao que parece, a crítica francesa aprovou Campos de Carvalho, mas o viu exatamente por intermédio dos traços de estilo mais proeminentes, os mesmos que Jorge Amado queria distantes

do autor. Para exaltar as grandes qualidades do estrangeiro, o editor Albin Michel creu conveniente, além de uma pequena exposição de dados biográficos do autor — “Walter Campos de Carvalho est né à Uberaba (Etat de Minas Gerais, Brésil). Il déclare avoir ‘plus de dix ans et moins de cent ans’” —, pelo menos algumas palavras a respeito de sua posição no cenário da arte literária: “Ses romans (*La lune vient d’Asie*, *La Vache au nez subtil*, *La pluie immobile*, *Le Pot bulgare*) font penser aux dadaïstes, aux futuristes brésiliens, à Fernando Pessoa, à Ionesco, et surtout à ce Jarry qui écrivait : ‘Vivre, c’est le Carnaval de l’Etre’”.¹⁵⁰

Quase vinte anos depois de *La lune vient d’Asie* Jorge Amado escreveu o prefácio à *Obra Reunida*.

Também nele voltou à carga contra a crítica local, mas procurou principalmente destacar nova posição analítica, aquela que indicava para o “pendor revolucionário de sua obra”, especialmente o combate de fundo político. Repetiu a tese de que o escritor não era apenas de um autor de “obra de vanguarda” — no sentido da obra abstrata — e de que seus livros eram, acima de tudo, uma “súplica de resistência contra os regimens autoritários”.

Nesse sentido, propunha-se a desfazer o imbróglio, ou aquilo que talvez julgasse um imbróglio, a respeito do silêncio e da reclusão do escritor (que tinham atingido já duas décadas), atribuindo a esses problemas uma perspectiva lógica.

¹⁵⁰ Tanto que, ao lançar, no Brasil, a 3ª edição de *A lua vem da Ásia*, a Codecri registrou na contracapa do volume alguns juízos que, de certa forma, faziam eco às palavras de J. Amado na França. *Magazine Littéraire*: “Não se lê todo dia um romance semelhante. O que é uma pena. Vê-se que *A lua vem da Ásia* não se parece com nenhum outro livro, que Campos de Carvalho é um escritor único, perfeitamente original, e que seu universo é um gigantesco grito lançado por sobre a vulgar balbúrdia cotidiana” (Jean-Baptiste Baronian). *Nouvelles Littéraires*: Campos de Carvalho grita com uma voz tão nua e tão humana, tão terrivelmente marcada por uma ironia glacial e uma martirizada ternura, que ele nos transtorna e nos arranca a pele, nos crucifica e nos leva à liberdade livre de todos os possíveis.”

O que houvera em relação a Campos de Carvalho estava mal dissimulado e não se tratava de recusa apenas estética ou simples negligência de críticos. O escritor fora mesmo atingido por perseguições ideológicas claras.

Campos de Carvalho reafirmou sua singularidade com os romances que se seguiram, editorados, se não me engano, por Ênio Silveira na *Civilização Brasileira*. Seu segundo livro, *Vaca de nariz sutil*, ampliou em muito o sucesso do primeiro, nele o autor enfatizava os novos valores de uma narrativa sem paralelo na época. Seu livro maior, fundamental no romance brasileiro e no romance contemporâneo, foi, no entanto, *Chuva imóvel*, crítica implacável do autoritarismo, dos regimens de opressão, canto à liberdade, despido de qualquer retórica e de qualquer limitação ideológica.

Escreveu ainda um quarto e último romance, *O púcaro búlgaro*. Depois, vítima de todas as injustiças e de todas as perseguições políticas da direita e da esquerda, Campos de Carvalho trancou-se no mais obstinado e absurdo dos silêncios. De sua literatura voltei a tomar conhecimento quando seus dois primeiros romances foram traduzidos na França, com considerável sucesso de estima. Ainda não consigo determinar as razões por que a obra de Campos de Carvalho não prosseguiu em sua carreira internacional. São coisas que acontecem, mais que inexplicáveis, infelizes.¹⁵¹

A inquietação em relação a este escrito de Jorge Amado sempre alcançará os que se ocupam da pesquisa das fontes secundárias referentes à obra de Campos de Carvalho. Ou, pelo menos, deveria. Como já disse, não há um só comentador que tenha se disposto a validar o peso dessas palavras, investigando os motivos que conduziram à afirmação, cujo laconismo é evidente. Muito se tem falado sobre o silêncio ao qual Campos de Carvalho se recolheu; muito se tem falado em detratores do escritor; muito se tem repisado a frase de Jorge Amado; mas tudo isso num sentido de varejo. Como se o fato de alguém que seja vítima de perseguições contumazes fosse apenas um dado a mais ou um quadro para adornar uma parede.

¹⁵¹ AMADO, Jorge. *José Olympio e Campos de Carvalho, singulares*. In: CAMPOS de CARVALHO, Walter. *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995, p. 13.

Rigorosamente, a afirmação não tem servido para um caminho de reflexão ou mesmo como meio para abordar um dos problemas mais debatidos em torno do escritor, que é sua renúncia à literatura. Repetirei aqui que os comentadores tomam Jorge Amado mais como crédito de autoridade do que propriamente como valor de convicção. Como tantas outras, a afirmação apenas contribui para o proselitismo em torno do escritor ou mesmo para aguçar o espírito salvacionista.

Evidentemente, ninguém precisa concordar com o que pensou Jorge Amado. E nem com a análise que aqui faço de suas palavras. Mas é preciso que se não faça em relação a ele apropriações seletivas. Apesar do tecido aparentemente generalista de suas impressões, ao que me parece ele pretendeu, sim, deslocar o debate em torno de Campos de Carvalho para o campo político. A identificação de “perseguições ideológicas” como fato crucial para a rendição do escritor ao silêncio propõe outra discussão a respeito dele e de sua obra. Alguém até poderia dizer que tais impressões resultam da conhecida inclinação do escritor baiano em politizar o debate literário. Poderia, claro. Mas isto, por si só, não exclui a necessidade de esquadrihar a premissa. A julgar factíveis os termos propostos, eles abrem uma janela para uma investigação que ainda está por ser feita. Claro, não é um problema de pouca gravidade.

Apesar da obra de Campos de Carvalho ter circulado contemporaneamente ao período da ditadura militar no Brasil, não há segurança em inferir que as “perseguições de direita” relatadas tenham origem em vetos impostos pelo regime. Não pelo menos de forma direta. Claro, e em extensa medida, é algo que surpreende. O clima geral instalado no país após o golpe militar — principalmente a partir do endurecimento do regime a partir de 1968 — não era para abrigar um autor como ele.

Declaradamente insurgente, Campos de Carvalho desafiou uma cultura social religiosa e conservadora; de um reacionarismo cuja compreensão exige a prospecção da camada geológica

profunda de nossa pequena burguesia e de seus mais intransigentes sentimentos arcaicos. Seus “tesouros de bestice rural e urbana”, para lembrar aqui novamente Roberto Schwarz. Como um autor da estirpe de Campos de Carvalho poderia passar incólume por isso, pelo menos no que se refere à censura institucionalizada?

Quanto a isto, sejamos claros: não houve um só momento em que o autor tenha sido ameaçado pela censura dos militares.

Some-se o fato de que ainda iremos reencontrá-lo no *Pasquim* em sua inteireza de ficcionista e de artista disposto a escancarar-se e a escancarar o mundo das coisas que se constituíam à sua volta, inclusive escrevendo contra o regime.

Em muitas ocasiões, Campos de Carvalho aparecia na posição do artista vigilante, confederado de programas e idéias combativas. Em tantas outras estava o anarquista disposto a incendiar o leito de ninharias do *establishment* intelectual ou mesmo provocar. No *Pasquim*, por muitas vezes, a sisudez e a altivez afetada da literatura oficial foram acidamente chamadas para a briga. Talvez como remate do processo de desforra iniciado, de fato, com *Os Trilhos*, onde a convicção insurgente do escritor e seu combate franco ao protocolo oficial começaram pra valer.

Por que isto não fez que a direita pleiteasse a censura de seus textos? É certo que a partir de meados da década de 1970, as coisas tinham ficado menos perigosas. Mas, ainda assim, a normalidade democrática não era mais do que uma perspectiva distante. Que o digam Oduvaldo Vianna Filho, censurado mesmo depois da morte — “Rasga Coração”, proibido desde 1974, somente foi aos palcos em meados de 1979 —, e também Lourenço Diaféria, enquadrado na Lei de Segurança Nacional em setembro de 1977, por conta de um escrito na Folha de S. Paulo. Como já lembrei, Diaféria tinha “ofendido o Exército”, citando uma estátua do Duque de Caxias.

Os livros de Campos de Carvalho, como bem sabem seus leitores, são especialmente marcados pela vontade de transgressão, além de francamente adeptos de um gesto contestador.

Isto, por si só, agrediria decerto o moralismo local, sendo suficiente para o veto dos militares. Muito mais factível seria pensá-los como alvo da intolerância, principalmente se levarmos em conta as outras e tantas ocorrências no campo da censura, e que atingiram, à época, dicções. Reafirme-se, além do mais, o fato de ser Ênio Silveira o seu editor. As condições às quais a Editora Civilização Brasileira foi submetida na ditadura — e as condições muito adversas que sufocaram Ênio Silveira — foram as piores possíveis. Em fonte aqui já citada, ele ilustrou com propriedade o jogo bruto que enfrentou:

Acabei entrando numa situação financeira difícil, agravada, evidentemente, pelo golpe, que cerceou muito nossas possibilidades de trabalho.

Gostaria de registrar um fato muito interessante e, ao mesmo tempo, muito desagradável. Depois das intimidações, dos atentados, os milicos começaram a fazer o seguinte: intimidar o mercado. Primeiro iam a todas as livrarias importantes do Brasil e ameaçavam: “As livrarias que trabalharem com os livros da Civilização Brasileira ficarão suspeitas, entrarão na nossa lista” [...].¹⁵²

Porém, registros que aproximam a censura dos militares de Campos de Carvalho são notícias geralmente tênues, apenas indicativas de uma possibilidade e não de um fato.¹⁵³ Se Campos de Carvalho enfrentou o calvário da interdição de parte da “direita”, como fez constar Jorge Amado, ela não veio, pelo menos de forma direta, do regime. O fato também de serem seus títulos anteriores ao golpe (exceção feita às crônicas do *Pasquim*), ou próximos ainda aos

¹⁵² NAVARRO de TOLEDO, Caio (org). 1964: *Visões do Golpe* Op. Cit. p. 129

¹⁵³ “No auge da ditadura, a expressão absurda “lá vem o púcaro búlgaro” era muito usada nas redações de jornais. Servia para anunciar a sempre desagradável chegada dos censores à cata de notícias desfavoráveis ao regime militar. De lá para cá, o dito jocoso entrou em desuso, mas o livro do qual se originou – *O púcaro búlgaro*, publicado em 1964 – continua sendo um dos momentos mais singulares da literatura brasileira. Seu autor, o mineiro Walter Campos de Carvalho, que morreu em São Paulo na sexta-feira 10, aos 81 anos, vítima de um enfarte, escreveu ainda outros títulos não menos originais como *A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil* e *Chuva imóvel*, todos embebidos de uma escrita límpida e imaginação delirante. Apesar do talento louvado na época e cultuado por seletos leitores desde então, Campos de Carvalho havia abandonado a atividade literária há pelo menos três décadas. Sem motivos aparentes para tal decisão, o mistério em torno de sua figura torna-se agora ainda mais indecifrável com sua morte.”

primeiros momentos da ditadura — ainda que tivessem circulado com maior presença exatamente nos anos de exceção —, pode justificar a “imunidade” ou mesmo a desatenção dos censores. Some-se a isto o fato da inteligência militar, especialmente no tocante a livros, não ser exatamente um primor.

Ainda assim, o juízo de Jorge Amado sobre o assunto não pode ser desprezado. Embora, como já foi dito, ele não tenha sido esmiuçado, sempre resta como uma “voz da consciência” a dizer, lá no fundo, que algo está errado. Sobretudo pelo laconismo com que o faz. Embora não seja improvável que J. Amado tenha verificado em uma ou outra crítica negativa ao escritor posições motivadas por suscetibilidades reacionárias.

Houve, então, contra Campos de Carvalho uma campanha subterrânea, calculadamente alimentada pelo silêncio em torno de suas obras e sustentada na soberba de uma crítica que visava proscrevê-lo?

É até possível que sim. Nesse sentido, a afirmação de Jorge Amado abre uma janela importante. Especialmente se levarmos em conta que, com a ascensão dos militares, ascenderam também, de parte do que hoje chamamos mídia, interesses mais do que escusos e um adesismo pusilânime. Boa parte dos meios de comunicação foi transferida, por força das circunstâncias, aos novos empresários da palavra, que descobriram na ditadura, e com a ditadura, o primado da prestidigitação como regra para a informação. Despolitizar, diluir, distorcer e, claro, apagar qualquer vestígio de consciência e de inteligência nas artes e na atividade intelectual se tornou preceito que governa. Muitos dos que a censura, a prisão e o exílio não sofreram diretamente restaram como joguetes ou figuras risíveis, sobretudo a partir de 1968. Foi uma maneira de partir para a ignorância, tanto no sentido figurado como no sentido próprio da expressão; maneira, como é sabido, muito eficiente de perseguir e/ou aniquilar.

Todavia, talvez seja conveniente lembrar de uma conhecida intervenção de Graciliano Ramos, um especialista em perseguições, a respeito de um problema semelhante. Vinda das *Memórias do Cárcere*, talvez nos faça refletir a respeito dos problemas e, igualmente, o quanto são complexas e instáveis as bases a partir das quais podemos julgá-los ou mesmo tentar compreendê-los.

Restar-me-ia alegar que o DIP, a polícia, enfim, os hábitos de um decênio de arrocho, me impediram o trabalho. Isto, porém, seria injustiça. Nunca tivemos censura prévia em obra de arte. Efetivamente se queimaram alguns livros, mas foram raríssimos esses autos-de-fé. Em geral a reação se limitou a suprimir ataques diretos, palavras de ordem, tiradas demagógicas, e disto escasso prejuízo veio à produção literária. Certos escritores se desculpam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade — talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfrutou: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. Não será impossível acharmos nas livrarias libelos terríveis contra a república novíssima, às vezes com louvores dos sustentáculos dela, indulgentes ou cegos. Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito.

Cisco nas vozes

Uma vez eu estava num restaurante em São Paulo na companhia de alguns e algumas jovens (meus leitores, evidentemente) quando, lá pelas tantas, resolveram eles me provocar, dizendo que eu não tinha coragem de agir de acordo com o que punha nos meus livros, e que no fundo eu não passava mesmo era de um burguês e de um conformista igual aos outros. O restaurante estava à cunha (mas que expressão!) e os meninos me desafiaram a ir até o meio do salão e lá me por de cabeça para baixo, isto é, plantando bananeira — no momento exato em que a orquestra atacava um tango argentino.

Para quem jamais enfrentou todos os horrores de uma guerra, como eu, aquilo era uma sopa — e lá me fui todo impávido plantar a minha bananeira no meio de toda aquela gente estarecida:

e, quando vi, estava sendo calorosamente aplaudido por todos os lados, numa ovação unânime e espontânea.¹⁵⁴

Este é um fragmento de uma crônica de Campos de Carvalho publicada no *Pasquim* em 1974. Como vemos, e até ingenuamente, o autor dá asas à imaginação de seus leitores (ou alguns leitores) que, ao que tudo indica, admiravam-no um pouco miticamente. Talvez até mais do que no passado, quando figurava um pouco como guru de algumas tribos (e porta voz de certas vontades juvenis de insurreição), Campos de Carvalho parece ainda hoje aglutinar algo mais que uma natural estima. Desde o reaparecimento de seus livros, em meados dos anos 90, mobiliza de alguns leitores não somente atenções mas também devoções. E isto tanto na esfera de leitores anônimos, aos quais as facilidades da comunicação contemporânea dão voz, como também junto àqueles que têm figurado como formadores de opinião. Uma passada de olhos pela “nova geração” de leitores bem demonstra que, em círculos restritos, o escritor é sempre novidade redescoberta. Há freqüentemente uma afeição veneranda, propensa, em alguns casos, a fazer da obra do autor uma espécie de “território pessoal”. A título de exemplo, anoto algumas impressões, colhidas nos milhões de blogs que a internet oferta.

- Como é possível resistir a tal vertigem? Foi um abismo. Nunca havia lido algo tão terrível, tão maluco, tão non-sense, tão arrebatador.

- Alguém me serviu, de bandeja, Campos de Carvalho. Foi um choque. Um vaso que caiu na minha cabeça. Um púcaro, para ser mais exata.

- Walter Campos de Carvalho é para mim um dos maiores escritores do Brasil de todos os tempos.

- Foi um visionário dos atuais e irracionais tempos.¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Os Anais do Campos de Carvalho*. In: *o Pasquim*, N° 268, 20 a 27/08/1974

Relativamente a esse novo público, há um desejo de devotamento à figura do escritor. A partir da *Obra Reunida de Campos de Carvalho* há algo semelhante àquela lógica que a indústria fonográfica reclama para seus ídolos e, com o auxílio da internet, a tendência ganhou dimensão. Seja de um internauta anônimo, seja de um jovem mal saído do colégio, seja de um trintenário dado à literatura ou mesmo de um quarentão que cita filósofos, o que temos é um discurso normalmente pasteurizado. Algo dito ali, no calor de um arrebatamento juvenil (geralmente pela descoberta do “rebelde que grita” aquilo que todo mundo queria dizer), aparece aqui, e sob a mesma forma retórica. Tanto em um blog qualquer, quanto numa coluna de um jornal de prestígio, os achados se repetem. Efetivamente, não é possível julgar se isto é bom ou ruim sem correr o risco de pecar. Mas, francamente, não faltam indícios de que seja duvidoso. É, a meu ver, o que nos faz pensar uma recentíssima matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, misto de crônica pessoal, comentário e notícia.

Deu-me um arrepio. Um cisco na alma. Quando a gente descobre um artista. Ali mesmo, àquela época, em pé à livraria, fui derreando os ossos. Tomado de vez pelo assombro. Por que nunca, na escola, nas patotas literárias, o nome dele surgiu? [...] Tranquei-me em casa. E, num fôlego, fui sugado por seu universo único, movediço, à deriva. Uma frase negando a outra. Deixando tudo em suspensão. Combalido coração. O que faço depois de tudo isto? Pensei: irei atrás desse autor recluso, irei trocar uns parafusos com ele, pendurar-me à sua porta — feito um enforcado.¹⁵⁶

Não há necessidade de um debate avançado para concluir algo a respeito do que vai no texto. Tudo nele parece obedecer a uma espécie de retórica da devoção programada, resultante do magnetismo que (supostamente) emana do escritor. Claro que, por princípio, jamais havemos de

¹⁵⁵ Respectivamente:

<http://www.clicrbs.com.br/anoticia> - 19 De Abril De 1998

<http://www.anjosdeprata.com.br/aatemas/2000/004pucarobulguro/004vivianealber.htm> <http://colunas.digi.com.br/carlos/campos-de-carvalho-um-escritor-unico/> <http://www.marciopaschoal.com/wordpress/?p=132>.

¹⁵⁶ FREIRE, Marcelino. “A Prosa Feroz de Campos de Carvalho”. In: *Caderno de Cultura* do jornal *O Estado de São Paulo*, Domingo, 1º de Março de 2009.

tolher as liberdades de um articulista, tanto quanto a de leitores que eventualmente sigam na direção de dizer o que julgam legítimo. Afinal, todos estão no seu direito de leitores, ainda que, por si só, isto não resolva muita coisa.

Mas, mesmo assim, há aquelas conhecida dúvida: Até onde deve ir o leitor? — principalmente quando se decide a ocupar a condição de crítico ou de avalista dos bens de cultura.

Contudo, este não é um dilema novo. Ao que parece, foi exatamente isto que os surrealistas andaram fazendo com Lautréamont quando o descobriram, como aponta Leyla Perrone-Moisés em seu já clássico *A Falência da Crítica*.¹⁵⁷

Nelson de Oliveira, que é também escritor, compôs, para *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*, um prefácio que pode ofertar algum mérito para o debate da questão da mitificação em torno do autor. Além de defender uma crítica libérrima, salvo engano, também combate as leituras acadêmicas e a Academia de forma geral.

Leitor dedicado e divulgador da obra de Campos de Carvalho, ele desenvolveu grande afinidade com seu objeto de interesse e tem escrito regularmente sobre o autor. Um pouco sob o signo do humor, proclama também a crença na existência de uma “confraria Campos de Carvalho”.

¹⁵⁷ Sabe-se bem que o grupo surrealista funcionou segundo o modelo de uma seita religiosa, baseada em mandamentos rígidos, cuja infração acarretava a excomunhão dos membros infiéis e polêmicas intermináveis com os “não-iniciados”. Ao se tornar objeto sagrado do culto surrealista, Lautréamont transformou-se em algo de intocável e, para melhor isolá-lo e protegê-lo, seu mistério pessoal foi cuidadosamente cultivado e ampliado. Note-se que todo o vocabulário utilizado pelos surrealistas para se referir a Lautréamont provém de um código religioso. / A mitificação de Lautréamont pelos surrealistas tomou três caminhos: o lirismo, a ficção e a sacralização (acompanhada de proibição). / O mais exaltado dentre os que cultivaram o mito de Lautréamont foi talvez Philippe Soupault, que perdeu muitas vezes o senso das fronteiras entre as emoções individuais (os mitos subjetivos) e a apreciação estética, a ponto de invocar Lautréamont nesses termos: *Oh desespero de minha vida, minha querida fronteira, marco miraculoso.../ Ducasse ordena e nos diz sim, porque ele é nosso amigo, meu amigo*. Daí à mitificação, não há mais que um passo: *Em 1869 Lautréamont desencadeia, como um deus, uma formidável tempestade*. PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *A Falência da Crítica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p.66.

A obra do nosso Walter, além da capacidade de juntar gente interessante, parece ter outra mais fundamental ainda: a de espantar o tédio. Nenhuma das dissertações ou teses que eu li me levaram às catacumbas de Hipnos e Morfeu. Não precisei pular páginas nem amaldiçoar os deuses acadêmicos. Muito pelo contrário. A nossa confraria é constituída por leitores cheios de tesão, daí a eletricidade quase erótica que salta dos seus dedos para o teclado”.¹⁵⁸

Pode ser que a idéia da “confraria” não pretenda ser mais que uma singela diversão; uma forma amena de falar da identidade de gosto. Algo a congregar pessoas que se entendem porque dividem as mesmas preferências literárias. Até aí, nada de mais. Mas a (provável) brincadeira não deixa de transparecer uma finalidade um pouco suspeita: garantir talvez um monopólio de idéias a respeito de um determinado objeto.¹⁵⁹

Nesse sentido, vemos que a diversão nem sempre prossegue no terreno das amenidades, posto seja portadora de um espírito também excludente. Ou seja: serão impuros aqueles que a “irmandade” não abriga. O texto exorta os leitores a tomarem conhecimento de um “clube” e o que há é, nas entrelinhas, o aviso claro de que é preciso aderir a um espírito gregário fidelíssimo para desfrutar convenientemente o autor. No fundo, até mesmo a literatura de Campos de Carvalho está como causa secundária. O que verdadeiramente interessa são as “pessoas que se juntaram” e o fato de estarem juntas. Isto faz supor que, se elessem qualquer outro interesse, daria na mesma e todos da confraria continuariam ainda em vantagem. Para além disso, há algumas promessas, principalmente o efeito analgésico ofertado quase de graça, já que ler algo vindo de dentro da irmandade é uma forma de “espantar o tédio”.

¹⁵⁸ OLIVEIRA, Nelson. “Bicho de Sete Cabeças ou Mais”. Apud. BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho*, Op. Cit., p.34.

¹⁵⁹ Como vemos, é providencial a lembrança de Leyla Perrone-Moisés a respeito dos “confrades de Lautréamont” e da apropriação de sua obra por venerandos que o desejavam uma espécie de objeto sagrado, naturalmente protegido da profanação de outros olhares.

Quanto ao juízo que faz dos métodos acadêmicos, encontramos no texto algo conhecido: a idéia de que certas dicções da Academia (“dissertações e teses”) levam ao sono e que o melhor mesmo é “pular páginas” quando se lê alguma coisa que se enquadre no gênero. Já não importa se as pessoas lêem objetivando o conhecimento ou o desvelamento das coisas que não alcançam logo de saída. O que importa dizer é que a leitura que se dá por intermédio de um combate solitário e extenuante não tem valor. Excelente é a autonomia de “pular páginas” quando não há diversão. Difícil não lembrar Olgária Matos e a função pedagógica de suas palavras: “a leitura atenta, concentrada, cedeu lugar à demagogia da facilidade e a educação-formadora de tradição humanista foi decretada inútil, entre outras razões, por ser anacrônica em uma época voltada para o consumo material e intelectual e ao espetáculo midiático.”¹⁶⁰

Mas algo há que faz com que avancemos um pouco em relação à idéia de Academia, ainda que esse avanço não signifique exatamente um ganho. A confraria recusa somente “certos métodos acadêmicos”; não propõe a extinção total da Academia. Vislumbra apenas a sua reformulação. O que se almeja é uma simples substituição do protocolo pelo “tesão”, “pela eletricidade” e “pelo erotismo”. Se imaginarmos que se trata de um novo conceito de Academia sensual, não deixa de ser original. Adorno disse o suficiente em relação à “erotização” como mecanismo de submissão.¹⁶¹

É, pois, com a erotização, cujo interesse é condenar um modelo (de academicismo), que se pretende glorificar as vantagens que animam a “confraria Campos de Carvalho”. São os leitores que “se conhecem”, que “se entendem” e que “possuem um pacto”. Depois, são leitores

¹⁶⁰ MATOS, Olgária. *Discretas Esperanças*, São Paulo, Nova Alexandria, 2006, p. 97.

¹⁶¹ Não há nenhuma situação erótica que não junte à alusão e à excitação a indicação precisa de que jamais se deve chegar a esse ponto. O *Hays Office* apenas confirma o ritual que a indústria cultural de qualquer modo já instaurou: o de Tântalo. As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana. Assim, ela reduz o amor ao romance, e, uma vez reduzido, muita coisa é permitida, até mesmo a libertinagem como uma especialidade vendável em pequenas doses e com a marca comercial "daring". A produção em série do objeto sexual produz automaticamente seu recalçamento. ADORNO, Theodor. *Prismas*, São Paulo, Editora Ática, 1998, p.17.

em estado de “permanente excitação”; comentadores “quase eróticos”, posto tenham o espírito crítico movido por ímpetos incessantes e, talvez, cósmicos. Por fim, ameaçam “amaldiçoar os deuses acadêmicos”. Mas isto só quando estes não os agradam.

De qualquer forma, restará disso tudo, pelo menos, o alívio de uma conclusão; e uma conclusão que, na verdade, estava já insinuada desde o princípio: na segunda crítica de Campos de Carvalho prevalece concretamente — e nisso Nelson de Oliveira acertou — um espírito de grupo. As idéias funcionam por afinidades eletivas e repetem à exaustão pressupostos sacramentados pelos participantes de uma mesma esfera de interesses. Tanto mais nos convencemos disso quanto mais intercambiamos as citações que aparecem em cada um dos comentadores, compreendendo, ao fim do cotejamento, que os mesmos citam-se mutuamente, compondo uma malha na qual encontraremos as mesmas idéias, os mesmos textos, os mesmos autores, o mesmo espírito. Se assim não fosse, não teríamos a ocorrência de outra investida também merecedora de atenção. E não pelo que traz em si — já que, em todos os aspectos, ela é lamentável —; mas pelo fato de ser uma fonte recorrente e talvez a mais repisada dentre todas aquelas que se referem a Campos de Carvalho. Falo de um texto que é constantemente citado (e, infelizmente, em chave alta) como portador de uma homenagem definitiva ao escritor, porque veio a público exatamente por ocasião de seu falecimento. Trata-se de uma crônica de Mário Prata, publicada originalmente no jornal *O Estado de São Paulo*.

Apesar de ter sido escrito em 1998, reaparece inúmeras vezes, e em diferentes meios, inclusive como *double-preface* de *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*

E o destino? Será que nisso ele acreditava? Ou será que ele morreu no mesmo dia de Jesus Cristo só para sacanear? O que ele nunca poderia imaginar é o nome do motorista do carro fúnebre: João de Jesus. Verdade. Fui ao velório e ao enterro. O gênio era primo de minha mãe. E eu me orgulho de ter o Campos dele no meio do meu nome. Quatro pessoas no velório. Quatro! Nenhum amigo, ninguém da imprensa. Senti tanto a morte desse cara... Como parente, amigo,

escritor. Mas, principalmente, como admirador. Tenho certeza que ele é um dos três que me influenciaram, que me marcaram, que me deram tesão para ser escritor. Não tinha gente para carregar o caixão, gente! O João de Jesus ajudou. Lá fomos nós em cortejo fúnebre de dois carros cremar o homem lá na Vila Alpina.¹⁶²

Como se vê, é algo que está longe de ser homenagem isenta. O “abandono do autor”, a injustiça do silêncio em torno dele, a falta de sensibilidade dos que o proscreeveram parece um pouco apelativo. Não há discernimento entre o que seja indelicadeza e o que seja comoção. O importante é que, seguindo o preceito da lenda, todos se comportem a partir de um princípio único de massificação de uma idéia. “Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu level, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo” diria (novamente) Adorno. Se assim não fosse, não encontraríamos a mesma fonte, muitas e muitas vezes referendada, citada ou, simplesmente, parafraseada.

Pois bem: Campos de Carvalho morreu exatamente naquele ano de 98, numa Sexta-Feira Santa. Soube via *Estadão*. Em um belíssimo testemunho escrito pelo mesmo Mário Prata: “Quatro pessoas no velório. Quatro! Nenhum amigo, ninguém da imprensa.” Entre os presentes, o jovem filho de Mário, Antonio Prata: “Está com um sorrizinho irônico nos lábios. Nunca vi ele com a cara tão boa”. No caixão. Meu debochado escritor, raivoso, me deixou. Eu poderia ter sido um dos pouquíssimos que ajudaram a levar o corpo morto, pô! Até hoje carrego esse peso comigo. Juro.¹⁶³

O excerto, que consta da mesma matéria publicada pelo Estado de São Paulo em março de 2009 (e que já citei aqui), é uma das mais recentes referências de imprensa a Campos de Carvalho. Lendo-o, pensamos, talvez, em três possibilidades: ou as idéias de Mário Prata não

¹⁶² PRATA, Mário. *O velório e o enterro de Campos de Carvalho*. Apud. BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*, Op. Cit. p.34.

¹⁶³ FREIRE, Marcelino. “A prosa feroz de Campos de Carvalho”. In: *O Estado de São Paulo*, 01 de março de 2009, p. D4.

envelheceram; ou o texto de Marcelino Freire já nasceu velho; ou a confraria tem se reunido com constância, talvez para combinar que cumprirão o dever de citarem-se mutuamente.

Quanto ao texto propriamente dito, é difícil atinar com algumas coisas que nele vão. O “peso” que o autor diz que “carrega consigo” é um exemplo. Ficamos realmente em dúvida se o “remorso” veio do fato dele não ter comparecido para “despedir-se” de Campos de Carvalho ou se é por ter perdido uma oportunidade. Visto isso, não podemos realmente questionar o autor por ele ter achado “belíssimo” o texto de Mário Prata. Mas, pelo menos, podemos perceber que as fontes que o nutrem possuem as mesmas raízes já vistas. Tanto que em outra passagem da mesma matéria o encontraremos ofertando uma prescrição sem reservas: “Juva Batella tem um ótimo livro intitulado *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* e que recomendo com entusiasmo”.¹⁶⁴

Mas, ainda que haja discordâncias, há sempre as “liberdades do leitor”. Não será preciso refletir muito para aceitar que, há mais de um século, o fundamentalismo positivista não é mais levados a sério no campo da leitura e que o leitor, desde então, conquistou sua liberdade. Há coisas que são óbvias e uma dessas obviedades diz respeito à condição do leitor como um livre pensador e, conseqüentemente, à autonomia com que todos podem dispor da literatura da maneira que melhor os apraza. E, nesse sentido, o que vale para o leitor, vale para o crítico; que é também, e antes de tudo, um leitor. Principalmente depois de Proust, é uma insensatez martelar posições céticas quanto ao tema das liberdades do leitor. Mesmo no campo da análise, a defesa de que somente as leituras submetidas a um programa hermenêutico reconhecidamente científico ganharão o paraíso não cola mais. Abraçar, a essa altura, Sainte-Beuve pela exclusividade biografista, Lanson pelo positivismo ou a Nova Crítica e o Formalismo perfeitamente enquadrados na corrente textualista é, de fato, ser mais realista do que o rei. Que os leitores leiam em paz e pronto.

¹⁶⁴ Id. Ibid.

Relativamente a isto, vale até lembrar uma história engraçada sobre o estremeamento de Gustave Lanson frente às teses proustianas. Desapontado com Proust — que defendia claramente que, “no fundo, o que ele, leitor, busca é mesmo compreender-se a si próprio através do livro” —, Lanson se agarrou à estatística e reagiu com uma dança de números para provar o contrário. Seu raciocínio era bem pragmático. Um único texto deveria ser submetido a muitos leitores. Das diversas leituras resultaria um conjunto finito de impressões. Uma vez compiladas, elas representariam uma amostragem dos estímulos que o referido objeto produziu. Claro, o percentual dominante indicaria “um elemento permanente e comum de interpretação que poderia ser explicado por uma propriedade real da obra, determinando quase sempre uma modificação quase idêntica dos espíritos”. Com a proposta, que mais parece pesquisa de preferências eleitorais, Lanson conseguiu ser mais lansoniano que Lanson. Por essas e por outras é que devemos acreditar na liberdade dos leitores. Isto já fazia Anatole France, por natureza avesso a qualquer burocracia hermenêutica, sobretudo como forma de conduzir sua atividade de crítico.

Mas, é preciso ponderar que as liberdades do leitor pregadas por Proust e reafirmadas como liberdades essenciais por Anatole France não significam um “vale-tudo”, um façamos o que bem entendermos. Nem um, nem outro, uma vez postos defronte da avidez consumista de nosso mundo — um mundo tão interessado em submeter os bens de cultura ao fundamentalismo do consumo e à lógica da mercadoria —, engrossaria o coro de certas autonomias. Mediante algumas, talvez fizessem um reparo, dizendo que isto não é exatamente assim e que a crença na liberdade de dizer o que se quer pode, muitas vezes, não passar de mercadoria (no sentido mesmo do termo) suspeita. Dizendo claramente: a liberdade de outrora se transformou em vontade de que cada um seja portador e proprietário da “novidade de última hora” — da novidade que ninguém viu — e dizer que ela pode ser vendida por uma bagatela. Sabemos muito bem que, quanto a isto, Adorno não tinha dúvidas. Da mesma forma que não deixou dúvidas:

Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, e deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício [...]

O conceito de liberdade de opinião, e mesmo o próprio conceito de liberdade espiritual na sociedade burguesa, no qual a crítica cultural se baseia, possui a sua própria dialética. Pois, enquanto se liberava da tutela teológico-feudal, o espírito, graças à progressiva socialização de todas as relações humanas, caía cada vez mais sob o controle anônimo das relações vigentes, que não apenas se impõem a partir de fora, como também se introduziu em seu feitio imanente. Essas relações se impõem tão impiedosamente ao espírito autônomo quanto antes os ordenamentos heterônomos se impunham ao espírito comprometido. Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria.

Nesse sentido, é muito oportuno não transferir responsabilidades. A liberdade do leitor como forma de cancelar nossa contínua reverência ao deus mercado não vem de Proust, nem de Anatole France. Temos uma forma de vida na qual todos os bens estão submetidos à espetacularização, que é sobretudo consumo, tal qual a definiu Guy Debord em seu clássico. Mesmo as literaturas que, em essência, poderiam ser, por seus característicos fundamentais, objetos não consumíveis (falo aqui de Campos de Carvalho) tornaram-se também, e muitas vezes, produtos integrados ao influxo do desejo de maquiar bem para vender bem, ou, pior, para servir a outros fins. A pluralidade crítica é algo bem distinto de um aparato pirotécnico-comercial. Caso contrário, caímos em um problema que também não é novo: o da crítica mal provada que deseja se impor como descoberta, que sempre vale algum dinheiro.

Isto nos interessa especialmente porque a linhagem literária à qual pertence Campos de Carvalho, creio, é um pouco propensa ao perigo das convicções ultraparticulares, demasiadamente avessas à prudência. Recorro, mais uma vez, a novo fragmento da matéria do *Estadão* há pouco citada porque ela me parece um exemplo didático.

[...] fiquei amigo do escritor Nelson de Oliveira, que esteve com Campos de Carvalho nos últimos anos de sua vida. Contou-me do encontro que teve com ele, deu-me o livro-homenagem *Campos*, que Nelson lançou, no ano de 2000, em tiragem limitada (Editora Sem Leitores). E, mais à frente, presenteou-me com uma raridade: a primeira edição do romance *Água Viva*, de Clarice Lispector, autografada por ela, assim, em letra tremida: “A Campos de Carvalho — que teve a delicadeza de apanhar no chão um parafuso.”

Matei a charada.

Campos, com a sua literatura, escancara em nós o nosso miolo mole, a nossa moleza, a nossa lerdeza, a nossa cegueira, a nossa covardia.

Tem ele, sim, certo parentesco com a autora de *A Paixão Segundo G.H.* São coirmãos. Loucos de pedra. Ambos donos de uma linguagem transcendental, etc. e tal. Uma prosa feroz e ferida.

Lendo-o, vemos o altíssimo de posições que reiteram aquilo que é conhecido: a idéia do visionário genial ou, como diz o texto, o “louco de pedra”. Se há novidade, ela fica apenas na extensão (um pouco deslocada) do predicado a Clarice Lispector. De qualquer forma, há a boa ousadia de trazê-la para a companhia estilística de Campos de Carvalho, colocando-os na mesma linhagem, apesar de um exagero sentencioso (são “coirmãos”).

Porém, tudo isto não disfarça um problema. Voltando ao escrito, nele veremos um súbito que, segundo o autor, resultou da exegese de uma dedicatória de Clarice Lispector: “Matei a charada”. Ao que tudo indica, o autor revelará algo com que somente ele atinou; algo que há nas entrelinhas da dedicatória e que ninguém mais viu.

Porém, tudo vai por água abaixo quando alcançamos o que é um fato e não uma suposição: A dedicatória de Clarice Lispector não detém, em si, segredo algum. Ela somente pôs no exemplar, à guisa de oferecimento, uma lembrança vinda de um texto do próprio Campos de Carvalho; texto que, a propósito, conhecemos — a *Carta de Londres*. Simples assim: ela lera o texto publicado na edição 251 do *Pasquim*, em abril de 1974. Sem dúvida, o escrito causara-lhe impressão. Tempos depois, ao presentear o amigo, acreditou que a melhor forma de revelar

admiração era restituir-lhe um fragmento de sua própria obra. Por isso escreveu: “a Campos de Carvalho que teve a delicadeza de apanhar no chão um parafuso”. Quem consultar a fonte indicada saberá perfeitamente disso. E sem mistério algum, sem charada alguma.

CAPÍTULO IV

Campos de Carvalho nos jornais: *Totus mundus agit histrionam*

O retrato do artista desde sempre ou Nero por subtração

A imagem que um artista entrega ao público, além de não ser um problema novo, freqüentemente concorre em atenção com os predicados de sua própria arte. Em alguns casos, tanto se expande que se torna incontrolável. Os Antigos representavam a *persona* do artista através de uma máscara; e o próprio vocábulo, de procedência incerta, traz acepções várias, inclusive aquela de origem mediterrânea, cujo sentido primeiro foi “demônio” ou “máscara que representa o demônio”. Da parte dos estudiosos e críticos há considerações suficientes sobre o artista que fabrica de si uma imagem desmedida para entregá-la publicamente com a mesma força de invenção que aplica a sua arte. Exemplo notório, e muito próximo de nós, é a brilhante seqüência de ensaios que o professor Antonio Candido produziu, ao longo de muitos anos, a respeito de Oswald de Andrade.

A meu ver, essas questões atingiram em cheio Campos de Carvalho e falaram alto aos ouvidos dos que o receberam. A seu modo, ele não economizou esforços para que fosse confundido com o “artista saltimbanco” — 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.

Em uma de suas últimas entrevistas — a única em toda a vida destinada a um canal de televisão — Campos de Carvalho ofertou plenamente essas particularidades, mostrando que, apesar das limitações impostas pela idade e pela saúde combalida, estava em pleno viço de sua

fama de histrião.¹⁶⁵ Em abril de 1998, quase dois anos depois do programa e pouquíssimos dias antes da morte, em uma entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, o escritor lembrou a aventura:

Na entrevista com o Pedro Bial, ele me perguntou: “Você acha que pode construir alguma coisa?” Eu disse que não. A coisa mais Campos de Carvalho que eu conheci é aquela entrevista. Eu estou absolutamente cansado no fim da entrevista, porque ele ficou três horas comigo, e eu não cedia, eu ficava calado.¹⁶⁶

De fato, há verdades. Ao longo do encontro prevaleceu um jogo de gato e rato, com momentos de certo desconforto; especialmente por conta dos caminhos refratários nos quais o diálogo penetrava. Claro que a conhecida parafernália midiático-espetaculosa, naturais ao veículo, e também as próprias condições do entrevistado, contribuíram bastante para tanto; da mesma forma que a pobreza da pauta quanto aos assuntos da literatura.

Contudo, para manter o mínimo de justiça, não culpemos pelo incêndio de Roma aquele que entregou o archote a Nero. No *Espaço Aberto*, Campos de Carvalho foi uma espécie de Nero por subtração, e o que fez foi derramar, ao contrário das esperadas chamas, uma terrificante nevasca sobre a audiência. Como espetáculo de mídia, aquele *Espaço Aberto*, no que pese o trocadilho, ao mesmo tempo que escondia as coisas, escancarava os subterrâneos da notícia que queria dar. Penso aqui em notícia como face terminada da modernidade cruel como bem observou Benjamin num célebre estudo sobre Baudelaire. Nesse sentido, o espetáculo da notícia teve ali seu dia de caça: ao tentar expor todo o seu fascínio, acabou revelando sua miséria. Em essência, foi algo supinamente “Campos de Carvalho”, como ele próprio diria depois.

¹⁶⁵ A atração foi ao ar em 1996, no canal *Globo News*, num programa chamado *Espaço Aberto*; espécie de revista eletrônica também interessada em temas da cultura e arte.

¹⁶⁶ *O Estado de São Paulo*. Sábado, 11 de abril de 1998.

Na maior parte do tempo, o escritor permaneceu irredutivelmente abstraído, quase imóvel, indiferente, e sem esboçar qualquer reação longinquamente emotiva. Foi como se estivesse ausente. No geral concentrava o olhar em um ponto do infinito e respondia monossilabicamente a quase tudo. Quando não, ficava em silêncio, deixando correr os segundos; que na televisão, parecem horas. Tomava de uma frase dita pelo entrevistador a última palavra, simplesmente a repetia, com um acento mecânico, por uma, duas, três vezes, não sabemos muito bem se concordando, tergiversando ou simplesmente escarnecendo. As longas e angustiantes pausas que antecediam cada resposta lacônica eram simplesmente surrealistas. A propósito, na derradeira inquirição, instado a responder “se ainda permanecia um surrealista”, depois de nova longa pausa, e, ao que parece, galhofeiramente, o escritor respondeu com acento sentencioso: “Sim... Sou profundamente surrealista.” Em três palavras resumia sua conduta de vinte e tantos minutos na televisão e pelo menos quarenta anos na literatura.

Evidentemente, não é da natureza deste trabalho uma análise de procedimentos editoriais e/ou jornalísticos, tampouco um esforço de “análise do discurso”, no sentido específico da expressão. Também não está em questão a pretensão de extrair ilações por intermédio de complicadas análises gestuais. Mas isto não significa que se deva eliminar a existência da entrevista como documento. Como tal, ela reclama observação. Afinal, foi através de sua voz na literatura, e também de incursões fora da literatura, que Campos de Carvalho proveu seu caminho com inúmeras pistas metafóricas que talvez possam nos revelar algo de sua maneira de ser.

Ver a reprise dessa entrevista de Campos de Carvalho é retomar um pouco o contato com aquelas expressões laterais às quais já me referi quando recorri ao adendo da *Tribuna da Imprensa* e mesmo ao *post-scriptum* de *A lua vem da Ásia*.

Campos de Carvalho no *Espaço Aberto* da *Globo News* lembra, em certa medida, uma conhecida participação de Clarice Lispector na *T.V. Cultura* de São Paulo, em entrevista a Jaime

Lerner.¹⁶⁷ Embora entre as duas haja um espaço de quase duas décadas e embora mais longa ainda seja a distância entre a linha de jornalismo da *T.V. Cultura* e a da *T.V. Globo*, aliás, muito conhecida de todos. Ainda que possamos dizer que ambas sejam, até certo ponto, expressões que se dialogam, no caso do *Espaço Aberto*, ao fim e ao cabo, o produto resultante não dissimula a fórmula que o aplainou. Nele, o telespectador pôde, e poderá, sempre notar estereotípias e lugares comuns que, postos desde o início, não exigem grandes vãos para compreender o seu real sentido.

Olá! Uma obra genial, única na história de nossa literatura está esquecida. As novas gerações não conhecem, não leram, mal ouviram falar no escritor cujo nome já parece título de romance. A obra de Campos de Carvalho está viva! E ele também! Isolado num apartamento de São Paulo, alquebrado, com problemas de saúde, sem escrever há mais de trinta anos.

Já de saída, as coisas se amarram ao tom descortês dissimulado em reverência. É, guardadas as devidas proporções, o mesmo que ocorre na infausta crônica de Mário Prata que aqui já citei. Adjetivos como “isolado” e “alquebrado” falam por si. Se não bastasse, o tom sobressaltado que nos dá a conhecer que o escritor “estava vivo” é, da mesma forma, fora de lugar. Quase tudo o que vem depois não desmente a tendência geral. No cômputo final, os gestos confirmam a fórmula e não será difícil notar a interferência de toda sorte de contorcionismos evidentemente passando por interesse literário. Se algo se salva, é a performance geral de Campos de Carvalho.

— Você é um humorista que raramente dá um sorriso...

— É, realmente, eu pouco sorrio... (pausa)

— Por quê?

— Por que não sinto necessidade... (pausa)

— O que lhe desperta interesse?

¹⁶⁷ O jornalístico *Panorama*, comandado à época por Júlio Lerner.

- Atualmente nada. Com a idade que tenho não acredito que possa despertar interesses em nada.
- E o que já lhe despertou interesse?
- Pintura, como eu disse... Eu gostava muito de pintores... Os franceses, sobretudo.
- E hoje?... De que você acha graça? O que pode lhe fazer rir?
- Não tem nada.
- Nada?
- Nada... Nada.

Apesar de tudo Campos de Carvalho parecia ainda afiado naqueles gestos que, no passado, marcaram suas incursões pela imprensa. Novamente, e na medida do possível, caprichava no papel de fazer um papel, contando com a habilidade de produzir um testemunho que bem poderia ser visto como prática extensiva de uma criação literária. No *script*, em boa parte do tempo, o que há é uma retórica dúbia, às vezes perturbadora, mas convincente; pelo menos no que diz respeito à exploração de conhecidos lugares da enunciação, como, por exemplo, o *topos* do artista dotado de enorme senso humorístico em suas obras (e em sua máscara), mas cuja hilaridade em nada condiz com a experiência pessoal, que é amarga e terrível.

Totus mundus agit histrionam — esta era a “fórmula estóica, repetida na Idade Média por João de Salisbury, e logo transladada para fachada do *Teatro Globo*, onde se representava Shakespeare”, como nos diz Starobinski ao se ocupar do “artista saltimbanco”.

Algumas passagens da entrevista de Campos de Carvalho, lá no íntimo, embora não deixem de cortar fundo, demonstram essa inequívoca vocação do humor corrosivo do *clown* e do histrião, insinuando sempre o truque retórico. Revendo, em certa oportunidade, a gravação, em companhia de um pequeno grupo que se reunira num encontro acadêmico, lembro-me de que alguém observara algo que se sobressaiu: “A entrevista é forte e muito reveladora; mas o entrevistado fingiu o tempo todo”. A observação recordou-me o artigo de Sérgio Milliet na *Tribuna de Imprensa* sobre *A lua vem da Ásia*, escrito quarenta anos antes. Porém, logo o

aparteante disse do sentido daquele “fingir”. Não era o mesmo defendido por Milliet. Em larga medida, ia mesmo em direção contrária. Referia-se ao fato da entrevista ser um artifício retórico-literário, se assim posso traduzir o sentido explicado; um truque a partir do qual falava mais o personagem escritor que o homem civil.

Desde então, penso que tenha sido mesmo isto. O escritor tinha conduzido o encontro como desejara — pelo menos nos momentos que dependiam dele e não da posterior edição —, combatendo, até certo ponto, aquele formato de embalagem, previamente planejado para ser entregue ao consumo cotidiano como surpresa imperdível. Difícil não lembrar o já muitas vezes citado Starobinski e sua análise a respeito de um quadro de Georges Rouault chamado *Cabeça de Palhaço*, pintado em 1907.

O que confere à figura do palhaço a sua superioridade lunática sobre os imperadores e os juízes é que, ao contrário dos poderosos, que são prisioneiros do embuste de suas aparências e dos atributos externos de sua vã tirania, ele é o *rei da ridicularia*; vestido com seu traje de picadeiro está mais próximo de compreender-se na penúria e de, com humildade, recuperar a posse de sua verdade de homem desprovido de tudo. A todos nós cabe lembrar que ele está nos representando, que todos somos palhaços e que toda nossa dignidade (posto seja lícito parafrasear aqui Pascal) consiste na confissão de nossa chocarrice. Se aprendermos a olhar com profundidade, nos daremos conta de que nossos trajes são igualmente trajes de lantejoulas [...] O palhaço é a figura reveladora que empresta à condição humana a amarga consciência de si mesmo. O artista deve tornar-se sempre o ator que se proclama publicamente como um personagem; humilhando-se sob a capa do bufão, abrirá os olhos do espectador ao conhecimento do lamentável papel que, sem saber, cada um representa na comédia do mundo.¹⁶⁸

Mais difícil ainda é não associar o momento em que, no *Pasquim*, Campos de Carvalho fundiu, ao longo de quatro anos, essas duas condições — a do homem civil e a da *persona*

¹⁶⁸ STAROBINSKI, Jean. *Retrato del Artista como saltimbanque*. trad. esp. Belén G. Valencia, Madri, ABADA Editores, Madri, 2007 p. 86 a 89.

scriptor —, embaraçando-as hábil e deliciosamente e fazendo daquelas páginas livres, como fizera, a propósito, em *Banda Forra*, trinta anos antes, o palco do artista saltimbanco:

Nasci clown e morrerei clown, embora a vida toda tenha sido um mero funcionário público. (Todos os funcionários públicos são meros, quando deveriam ser melros). Sou eternamente grato a um crítico que certa vez me chamou de clown (nem a minha própria mãe me chamou assim) — como sou grato aos que me chamaram de palhaço com segundas intenções ou mesmo com terceiras. Antes de morrer ainda hei de armar o meu pavilhão auricular, isto é, dourado, em todas as praças do mundo e dele partir como um bólido rumo a todas as constelações, pregando a hilaridade e a língua de fora à boa maneira de Einstein e dos enforcados: ASSIM!¹⁶⁹

Em trabalho anterior, passei pelo problema do artista como um saltimbanco — ou, mais propriamente, sob o conceito de Starobinski, do “artista que adota a condição de personagem de si mesmo” como forma de exercer sua resposta ao mundo que defronta. Nele havia pensado na maneira pela qual Campos de Carvalho tinha investido na construção (retórica) da figura do *clown* e na constituição mesmo de um discurso para representar uma práxis. O princípio teórico que guia o pressuposto veio, fundamentalmente, da leitura de Jean de Starobinski como já procurei registrar.

Pretendia defender que o autor tinha produzido, sobretudo por intermédio de suas intervenções públicas através da imprensa, uma pseudobiografia teatralizada, algo próximo de um gênero literário performático; por isso disse que suas entrevistas restavam muito mais como “extensões de sua ficção”, mas no sentido combativo que elas continham. Também desejava negar que elas fossem longe de serem um lídimos “testemunhos biográficos”. Postulei igualmente que tais objetos eram tanto ricos quanto periclitantes; sobretudo porque eram costumeiramente tomados ao pé-da-letra por comentadores crédulos, visando encontrar uma saída para a

¹⁶⁹ *O Pasquim*, Ano VI, Nº 267, 13 a 19/08/1974.

compreensão de um artista tão complexo; ou, pior, visando apenas erigir um mito. Em suma: longe de emitir um juízo definitivo a respeito dessas formas de expressão, não desejava acompanhar teses que tivessem por finalidade uma espécie de crítica biografista, que partia de uma fortuna jornalística movediça afirmando-a como fonte segura. No texto, uma das premissas às quais procurei dar forma dizia respeito à possibilidade de enganos em relação à utilização das entrevistas por parte dos analistas e comentadores dispostos a formular, sob o aval dessa fortuna, soluções de leitura à luz da biografia. A razão para tanto parecia-me clara. Se adotamos o princípio da credulidade como método, serão, certamente, inúmeros os escritores aos quais emprestaremos a condição de bruxos, cientistas do futuro, guerrilheiros ou mesmo astronautas, ainda que esses nunca tenham subido ao terceiro andar.

Novamente citarei aqui o trabalho *A gargalhada mostra seus dentes*, no qual a autora vê por bem contestar as opiniões expressas em minha dissertação de mestrado, questionando — com justiça e direito diga-se — o fato de eu ter defendido que “as entrevistas de Campos de Carvalho eram vozes do histrião ou do *clown* e não uma biografia”. Em certa altura, assim se pronuncia a autora:

Gostaria de abordar a questão abordada por Arantes de modo a questionar sua posição frente à suposta “falsidade” [aspas da autora] dessa “criação” [id.] de Campos de Carvalho. Em primeiro lugar, deve-se perceber nessa pressuposição de que há uma imagem falsa do que era o homem Campos de Carvalho, também haverá a suposição de um Campos de Carvalho verdadeiro, por trás das impressões que se pudesse ter dele. Ora, por si só esse argumento parece bastante inatingível, pois encontrar esse “homem de verdade”, além da “máscara”, só seria possível se fosse exequível entrar na sua cabeça e ver o que pensa em todos os momentos de sua existência.

Naturalmente que disposições em contrário aquecem positivamente qualquer debate e são, no geral, mais importantes que os acordos. A réplica, portanto, é legítima. Mas isto, por si só, não anula a possibilidade de que a autora tenha feito uma leitura pouco atenta do que escrevi.

Em *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*, o termo “falso” aparece quatro vezes e todas elas em forma de citação. Não há um só registro que identifique outra possibilidade. Quando usei o termo citei-o a partir dos seguintes autores: Sérgio Milliet, no artigo que debati aqui; Roberto Simões, em *Ilogicidade apenas aparente* (também já citado); e duas vezes em Bakhtin, num capítulo intitulado “Influência das figuras do bufão, do bobo e do trapaceiro no romance ocidental do século XIX” (In: *Questões de literatura e estética*).

Já o termo “criação” não aparece senão como sinônimo de “ato de criar uma obra”. Somente uma vez a palavra vem em sentido próximo àquele que o excerto supracitado a ele atribui.¹⁷⁰ Em meu texto, também o termo “falsidade” aparece uma única vez. Novamente como citação. Recolhi-o em Bakhtin, quando o autor usa “falsidade” para se referir à “hipocrisia reinante na sociedade”.¹⁷¹ A título de esclarecimento, digo que a idéia de que haja uma “falsidade” na “criação de Campos de Carvalho” (no sentido do histrião que ele levou aos jornais e que eu chamei de pseudobiografia teatralizada) rigorosamente não é minha.

Ao dizer que a “teatralização de Campos de Carvalho fora da literatura” — sua performance de *clown* e sua mímica de arlequim revelada sobretudo na *commedia dell’art* em forma de entrevistas — não podia ser tomada como confissão biográfica, não disse de um “falso”

¹⁷⁰ Talvez até na expectativa de produzir uma resposta ao tipo de leitura que sua literatura de estranhamento houvera suscitado, Campos de Carvalho fazia as vezes do bufão. E não é de todo improvável que, nessas ocasiões, falasse mais o anarquista e o *clown*. As entrevistas e auto-entrevistas são como extensões de sua experiência literária — uma ruptura dos limites entre a obra, os personagens, o mundo da ficção e ele próprio. Portanto, creio que a melhor possibilidade de análise desses documentos é a ótica mais da criação literária alternativa [grifo meu] (uma espécie de transfiguração do *eu* pelo próprio sujeito) que propriamente do testemunho pessoal. ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, 2003, p. 105.

¹⁷¹ [...] uma das prerrogativas mais fundamentais que a máscara do bufão e do bobo permitem é um direito excepcional — extensivo ao autor —, que é o direito falar parodiando (de conduzir a vida pela essência que há nos palcos teatrais), de ser a voz paródica que pode confundir, arremedar e hiperbolizar a vida. [...] Nos *fabliaux* e nos chistes, nas farsas, nos ciclos paródicos e satíricos realiza-se uma luta contra o fundo feudal e as más convenções; contra a mentira que impregnou todas as relações humanas. “À mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e a hipocrisia vorazes [grifo meu] opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética da denúncia (paródica) do bufão.”

ou “verdadeiro”. Muito menos supus que meu próximo passo seria “entrar na cabeça” do autor. O que defendi foi a compreensão da representação dada como práxis; a máscara do bufão como forma da denúncia paródica. A propósito, vejo aqui uma oportunidade para reafirmar a premissa que defendi em *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*, ratificando que, a meu ver, à pantomima representada por Campos de Carvalho nos jornais, cabe ajustadamente aquela reflexão de Starobinski sobre “o artista como um saltimbanco”. Uso a lembrança de Bakhtin e Starobinski como forma de me contrapor à idéia proposta por Caroline Heck em torno do “falso” e do “verdadeiro”.

En la mayoría de los casos, se puede incluso llegar a hablar de una forma particular de *identificación*. Así pues, resulta manifiesto que la elección de la image del payaso no és solo la elección de un *motivo* pictórico o poético, sino una forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte. Desde el romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito *deformantes*, con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y expone la propia naturaleza del arte. Se trata de un autorretrato encubierto, cuya intención no se limita a la caricatura sarcática o dolorosa. Musset se perfila bajo los rasgos de Fantasio; Flaubert declara: *Por más que se diga, la esencia de mi naturaleza es el saltimbanqui* (carta del 8 de agosto de 1846); Jarry, en el momento de morir, se identifica con su criatura paródica; *El padre Ubú va a intentar dormir*; Joyce afirma: *No soy más que un payaso irlandês, a great joker at the universe* ; Rouault multiplica su autorretrato bajo el disfraz de Pierrot o el de los payasos trágicos; Picasso aparece en medio de si inagotable reserva de atuendos y máscaras; Hery Miller medita sobre *el payaso que es y que siempre ha sido*: una actitud tantas veces repetida, que se reinventa de form tan obstinada a lo largo de tres o cuatro generaciones, no debe pasar desapercibida a nuestra atención.¹⁷²

Dentro ou fora da literatura?

Falando a José Condé, no *Correio da Manhã* em 1963 sobre a experiência de ter terminado *A Chuva Imóvel*, que sairia editada no ano seguinte, Campos de Carvalho tergiversou:

¹⁷² STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*, trad. esp. Belén Gala Valencia, Madri, ABADA Editores, 2007, p.8-9

Essa novela [*A Chuva Imóvel*] foi para mim uma terrível experiência: não a desejaria ao meu pior inimigo, sinceramente. Escrevi-a quase toda pela madrugada adentro, até que o sol me fizesse fugir, como dizem ocorrer com os vampiros e os morcegos. Isto que estou dizendo não é literatura: não faço literatura fora da literatura.¹⁷³

Como vemos, era uma versão um pouco estrondosa, naturalmente muito propensa a negar o arremate do testemunho, já que parece ser pura “literatura fora da Literatura”. A propósito, em se tratando de Campos de Carvalho, foi o que sempre houve. Desde as primeiras vezes em que teve acesso à imprensa — na *Tribuna da Imprensa* com o adendo sobre *A lua vem da Ásia* e, posteriormente, em 1958, no *Jornal de Letras* onde apareceu com a história de um encontro com o diabo — até suas últimas entrevista, dentre as quais a da *Globo News*, o escritor não fez senão estender o campo da ficção para os testemunhos da vida pessoal; o que, claro, não configura delito algum.

Nesse aspecto vale ressaltar que, até por falta de repertório compatível com a enorme vontade de dizer, não eram poucas as vezes em que um motivo já explorado anteriormente aparecia em outra e depois outra versão, apenas com novas tinturas.

Seis anos depois da entrevista a José Condé, por exemplo, em uma matéria de *O Cruzeiro*, quase que os mesmos termos eram reconstituídos, reafirmando sob novas cores o *script* anterior: “É realmente assim [sentado ao chão] que eu escrevo e vou acabar por fazê-lo deitado, eu sei, sempre depois da meia-noite — como os vampiros —, quando eu começo a ser eu de verdade”.¹⁷⁴ Lygia, a esposa, achava por vezes repetitivas e desnecessárias essas incursões.

Nos dois exemplos citados encontramos aquele perfil do “escritor que pensa horizontalmente”, segundo os termos de Austin Warren e Renné Welleck. Nem mesmo escapa a

¹⁷³ Entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, na edição de nº 21.435, de 16 de fevereiro de 1963. A matéria foi assinada por José Condé, ocupava-se de *A Chuva Imóvel* e apareceu na coluna “Escritores e Livros”.

¹⁷⁴ Revista *O Cruzeiro*, 30 de outubro de 1969.

presença indefectível da “noite”, que remete a *topois* plenamente identificáveis na literatura, tanto quanto o caso “escritor-vampiro”, indicando para uma maneira evidente de viver a literatura em todos os momentos; inclusive fora dela.

Nesse sentido, até como uma forma de homenagear a memória de Campos de Carvalho, uma crônica do *Pasquim* muito diz sobre o homem que se vê o tempo todo como um escritor; que vive o tempo todo como escritor; e que o tempo todo fala como escritor:

Morro de vergonha quando penso nisso, mas o que sou mesmo é Escritor — não jornalista, mas Escritor. Sei que estou correndo o risco de perder todo o crédito na praça (até nas lojas *Tamakavi*) mas a verdade tem que ser dita e pouco me importa que meus credores se desesperem ao ler esta minha declaração tresloucada. Mais dia menos dia eles tinham que acabar sabendo, estão aí as livrarias (algumas) abertas até de madrugada e sempre haveria algum inimigo para ir contar-lhes a minha profissão ignóbil — essa, sim, a mais antiga do mundo. Já não tenho mais como esconder, nem da polícia, a minha triste condição de escritor nacional e brevemente internacional, e o próprio médico cardiologista o descobriu pelas batidas estranhas do meu coração, apesar de eu me fazer passar por boiadeiro do Mato Grosso, já que não podia passar por um texano. Reconheço que é um opróbrio, coisa que a palavra está dizendo bem o que seja, mas este é o meu fadário e tenho que carregá-lo às costas como uma cruz até o cemitério, onde pelo menos já terei uma cruz própria e não terei necessidade de comprar outra. Aos meus parentes peço perdão pelo vexame de ter um escritor confesso na família [...] ¹⁷⁵

Foi na reportagem citada de *O Cruzeiro* que Campos de Carvalho apareceu para um público talvez mais amplo. A revista, diferentemente dos jornais que houvera freqüentado até então (e não tão assiduamente assim), tinha uma enorme tiragem e era um veículo de abrangência nacional. Antes dela, o escritor somente estivera presente em jornais especializados em literatura e praticamente de circulação restrita ao Rio de Janeiro (*Jornal de Letras, Para Todos, Correio da Manhã*).

¹⁷⁵ *O Pasquim*, Ano VI, Nº 281, 19 a 25 de novembro de 1974.

Na edição de 30 de outubro de 1969 da revista ainda pertencente aos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, Campos de Carvalho veio em edição nacional, em reportagem de quatro longas páginas, sob os holofotes de um texto rápido, liquefeito, mas muito estrondoso. Depois de cinco anos recolhido — lançara *O Púcaro Búlgaro* em 1964 e *Espantinho Habitado de Pássaros* em 1965 — aparecia novamente para fazer valer o seu ímpeto de artista saltimbanco, dando-se a um público muito variado, no geral pouco interessado em literatura, mas que não resistia a uma novidade. Vendo hoje a matéria, não refreamos a imaginação e talvez cheguemos mesmo a conjecturar o que seria se um de seus livros, repletos de sexualidade problemática e ateísmo incendiário — fatos aos quais a reportagem não se referia; pelo menos não diretamente — caísse nas mãos de um típico leitor ou leitora do *Cruzeiro*. Seria, certamente, de se ver.

Durante décadas *O Cruzeiro* foi a publicação que atendeu um público característico, sobretudo interessado naquele jornalismo digestivo típico das revistas de variedades. Esse formato — misto de informação e entretenimento — havia se transformado, sobretudo a partir do decênio de 1950, em verdadeira instituição nacional. Tal qual as *Casas Pernambucanas* e as *Lojas Riachuelo*, as revistas *O Cruzeiro* e a concorrente *Manchete* (esta iniciada em 1952, mais de duas décadas depois daquela) disseminavam-se pelos quatro cantos do país. Do ponto de vista do que poderíamos entender por jornalismo ético, nenhuma das duas era lá exemplo notório, conquanto houvesse ampla vantagem de *Manchete*. *O Cruzeiro*, desde o seu nascimento, nunca escondera sua vocação e em alguns momentos de sua história foi exemplo terminado da informação afastada anos-luz do mínimo decoro exigido dos órgãos de informação.¹⁷⁶

¹⁷⁶ A revista vinha já da primeira metade do século XX, tendo cruzado com vigor os decênios de 1930, 40 e 50. Foi, a propósito, a partir da década de 1940 que ganhara notoriedade e sustentação, sobretudo porque encontrou seu perfil definitivo pelas mãos do fotógrafo francês Jean Manzon e do repórter David Nasser. A partir da dupla é que viveu e prosperou de acordo com os princípios que ambos sedimentaram na revista; ou seja, a falta de princípios. O compromisso de *O Cruzeiro* com o fascínio *kitsch* sempre foi a palavra de ordem, e isto fez o jornalismo, na acepção rigorosa do termo, sempre suplantado pelo vale tudo da notícia e pelo interesse em legislar em causa própria.

Quando Campos de Carvalho apareceu em suas páginas a publicação já se encontrava um pouco decadente; porém ainda vibrava a lança do jornalismo vergonhoso. Só para se ter uma idéia, na edição onde está o autor, veremos também nove páginas inteiramente ofertadas a um tema de grande importância: “o restabelecimento da prática política no Brasil e o desejado retorno aos ideais democráticos”. Claro, a revista não omite a principal razão que conduziu a esse milagre tão repentino: “a eleição do General Médici para a Presidência da República”. Para evitar qualquer mal-entendido, sinto-me forçado a esclarecer o óbvio: o texto entre aspas é, *ipsis litteris*, o que vinha no *Cruzeiro*. Em páginas anteriores à reportagem com Campos de Carvalho aparecia nova personagem ilustre: Sheyla Gaffrée Nogueira Médici, a “Primeira Dama do Brasil” e a manchete que a anunciava era singela: “Primeira Dama: ‘Sou tranqüila e feliz’”. Quanto à felicidade, é de crer que realmente fosse. Relativamente à tranqüilidade é difícil acreditar que se refira, por exemplo, à consciência. De qualquer forma, percorramos mais dez páginas e chegemos a Campos de Carvalho.

“Este homem é um maldito” — assim dizia a manchete que encimava as páginas 40 e 41, ao lado de uma enorme fotografia. Como vemos, escancarando tudo, mas sem dizer nada, seguindo a fórmula da economia no texto e no apelo visual, cujo pioneiro no Brasil foi o fotógrafo Jean Manzon.¹⁷⁷ Em página posterior há mais uma fotografia de Campos de Carvalho. Nela o escritor se encontra na sala de seu apartamento, sentado ao chão, sobre o tapete, com um bloco de notas em cima de uma mesinha de centro. Lápis à mão, simula escrever. Sob ela, mais

¹⁷⁷ Manzon mudara a história do jornalismo no Brasil e sua linha editorial fez escola. Insigne colaborador de ditaduras, trabalhara como fotógrafo e como diretor de cinema no DIP, no Estado Novo, quando fora o preferido de Getúlio. Com o golpe de 1964 tornou-se homem de confiança do regime e documentarista oficial dos militares. Já a respeito de Nasser, uma pérola de seu currículo jornalístico é suficiente para ilustrar-lhe os dotes. Em uma reportagem publicada na própria revista, e que tinha como inspiração “ensinar os brasileiros a diferenciar um chinês de um japonês”, assim escreveu: “o japonês é de aspecto repulsivo, míope e insignificante”. Sobre o assunto ver: SUZUKI Jr.. Matinas. “História da discriminação brasileira contra os japoneses sai do limbo”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 20 de abril de 2008.

uma legenda com ditos inflamados: “Não me fascinam a publicidade, as colunas sociais, ou as academias”. O texto que ia pela reportagem em nada desmentia essa tendência previamente anunciada.

- Aos dezesseis, fugia da família e, em São Paulo, colaborava no jornal anarquista *A Plebe*, com artigos assinados e — fiel ao espírito de qualquer publicação anarquista que se preze — jamais pagos. Morava num porão.

- Há quem me tome por louco e eu mesmo já me tomei. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer — desgraçadamente — do contrário. É como se fosse um lobo vestido com a pele de um cordeiro: expulsam-me só pelo faro.

- Todos os seis filhos nascemos em Minas Gerais, mas eu não sou mineiro. Novo, ainda, mudei para São Paulo, depois para o Rio — já formado. Mas eu nunca pensei em outra coisa, a não ser literatura; só me formei em Direito para ganhar a vida. Nasci visceralmente escritor, e só a literatura me interessa em termos de perenidade, para não dizer de eternidade.

Aquele rosto desconhecido da esmagadora maioria dos brasileiros vinha ao *Cruzeiro* como uma espécie de herói de quadrinhos. Talvez para ter mais o que dizer sua biografia turbinada era pelo apelo que o apontava como uma “unanimidade no mundo da criação literária”; posição, evidentemente, puramente fantasiosa. Tinturas pinçadas aqui e ali, algumas reaquecendo emblemas recorrentes e juízos de varejo — a crítica que, hipoteticamente, “temia comentá-lo”, por exemplo —, rótulos já repisadíssimos como a loucura: (“os leitores acreditam que os seis livros que trazem a sua assinatura tenham sido escritos *por um maluco*”) se encarregavam do resto. Ressaltava-se um hipotético e seletivo “clube de admiradores” (já uma confraria?), capitalizando a atenção dos leitores (da revista, é claro) para um produto que eles, com efeito, não conheciam e provavelmente, em sua maioria, jamais iriam conhecer. Para oferecê-lo a contento, recorria-se à posição insuspeita de quem já o tinha consumido.

Campos de Carvalho tenta explicar sua posição *sui generis* na literatura brasileira. A cultura oficial ignora sua existência, os críticos temem comentá-lo — por desconhecer uma forma convencional para rotulá-lo, talvez — e os leitores acreditam que os seis livros que trazem sua assinatura tenham sido escritos “por um maluco”. Um grupo reduzido de pessoas mais informadas, entretanto, consome avidamente o que ele escreve, e outros já escreveram obras profundamente influenciadas por *A lua vem da Ásia* ou *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. Mesmo reconhecendo, como fez Ênio Silveira, que Campos de Carvalho é um autor que só será descoberto daqui a trinta anos.

A fórmula publicitária batida chamava em socorro o testemunho sempre oportuno de um (suposto) “público de admiradores”, do qual se antecipava um perfil: “público reduzidíssimo de pessoas bem informadas”. Em determinado momento, aprofundando a estratégia, aparecia o aval de um notável: “segundo seu admirador Chico Buarque de Holanda, *A lua vem da Ásia* é o seu livro mais contundente”. Some-se a esta maneira de convencer outra estratégia para corroborar a impressão: o insuspeito beneplácito dos editores. Afinal, dizer da existência de “editores dispostos a pagar, adiantado, qualquer romance, novela ou conto que [viesse] a escrever” — como o texto diz — era a certeza de confirmar um talento súpero.

A maioria dos louvores do *Cruzeiro* a Campos de Carvalho passava longe de ser verdadeira. Principalmente o assédio das casas editoriais que desejavam tê-lo como autor. A afirmação, não há outra forma de dizer, era uma fraude. Àquela altura, e rigorosamente, não existia no Brasil um só editor disposto a empenhar dois tostões em obra que viesse da pena de Campos de Carvalho.

A propósito, numa reportagem de 1995 no *Estado de São Paulo* — na qual, nem de longe, o escritor se dá com o tagarela de *O Cruzeiro* —, ele mesmo, Campos de Carvalho, em uma curiosa auto-entrevista (gênero que era uma de suas especialidades), lembra o desdém dos

editores e a ausência de interesse da parte dos mesmos. Uma das perguntas que prepara e responde diz respeito a seu “sumiço total diante do público”. Apesar de não ser muito de seu feitio, lamentou-se a respeito do progressivo apagamento de seu nome e, sem dourar a pílula, disse que longo intervalo entre *O Púcaro Búlgaro*, seu último livro, e o surgimento da *Obra Reunida*, em 1995, vinha do fechar de portas das editoras.

— Você ficou surdo-mudo nestes últimos anos que antecedem a última publicação de seus livros? Como explicar esse sumiço total diante do público?

A verdade então é que não encontro nenhuma resposta válida para o meu desaparecimento, nem tampouco para o meu atual ressurgimento. Tudo o que eu sei dizer é que, de minha parte, sempre fui muito cauteloso na confecção de meus livros e nunca fiz nada para merecer o ostracismo que me foi imposto como se de fato eu nunca houvesse existido. 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 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* quando tive felizmente grande fortuna crítica como já disse. A propósito, devo lembrar que, quando fui traduzido para o francês e publicado na coleção *Les Grandes Traductions*, não houve aqui nenhuma repercussão junto à imprensa, embora me mantivesse, como sempre, alheio a ela. Como sempre fui com relação a todos os meus livros, pela força interior que neles eu sempre punha.

Assim, a reportagem de *O Cruzeiro* impunha o que poderíamos chamar de completa licença para distorção dos fatos. Caso seja submetida a um “espírito demasiado crítico” (para lembrar aqui uma expressão de Milliet), ela, obviamente, não resistirá. Sob esse ponto de vista, tudo ali está esvaziado. Logo, não é possível saber ao certo se para Campos de Carvalho, ou para qualquer outro, ser aclamado no *Cruzeiro* significava uma vantagem ou um prejuízo. A única coisa que nela hoje ainda incomoda é o fato de ser corriqueiramente recomendada por vozes que se ocupam entusiasticamente do autor. Pelo menos é isto que penso supor de juízos como os que se seguem:

Esse fio falante [o livro *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*] bate deliciosos papos não só com os livros, mas também com a sua fortuna crítica e com entrevistas, ah! as iconoclastas entrevistas dadas pelo nosso satanista. Igual ao Juva gosto muito da entrevista concedida à Eneida, em 1961, e da concedida ao Edney Silvestre, em 1969.

A partir de março de 1964, não houve um só dia da vida brasileira que não tenha sido gravemente afetado pelo golpe militar e, naturalmente, a cultura, o jornalismo, a literatura, a liberdade de pensamento e especialmente a inteligência não passaram incólumes. Em 1969, quando Campos de Carvalho apareceu no *Cruzeiro*, o regime militar cumprira já cinco anos e havia pelo dez meses da vigência do A.I. 5.

Por conta dessas questões, invoco aqui o que considero um segundo aspecto embaraçoso na reportagem do *Cruzeiro*. Refiro-me a registros que ali apareceram um tanto repentinamente e de forma, a meu ver, bastante dúbias, especificamente tudo quanto na reportagem se relacione ao campo da política e das preferências ideológicas. Afinal, bem o sabemos, este era um terreno perigoso e que poderia, num piscar de olhos, tornar-se um pântano — literalmente — no Brasil do A.I. 5. Mas sempre dependendo, é claro, do que viesse nos conteúdos declarados.

De saída, digo que, no caso de Campos de Carvalho, não houve, certamente, qualquer circunstância delicada ou qualquer espécie de risco para ele ou para a revista. E nem haveria. Basta que o leitor passe os olhos por duas ou três opiniões do escritor para ver que, após a entrevista, poderia se considerar em “céu-de-brigadeiro”, expressão, a propósito, muito adequada ao momento.

Algumas de suas investidas, ao contrário de tangenciar terrenos inconvenientes e suscetibilidades perigosas, estavam mais para arrancar sorrisos escancarados dos sectários do regime. Rigorosamente, não será outra a impressão frente a convicções como esta: “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 chamava-se Groucho, Harpo e Chico.”

Embora a perspicácia dos censores e, especialmente a dos militares, não fossem certamente suficientes para dar conta do significado da anedota — dificilmente ligariam os nomes às pessoas, alcançando a identidade dos irmãos comediantes —, o simples fato de haver uma declaração azeda contra o marxismo, qualquer que fosse, era já suficiente para contentar os brucutus. O único Marx que os militares conheciam, e de ouvir falar, era mesmo o “Marx comunista”; exatamente o que Campos de Carvalho rejeitava galhofeiramente. Para eles, talvez estivesse para lá de bom. O resto que fosse dito nem precisaria ser compreendido. Mesmo assim, Campos de Carvalho também não deixou o “resto” passar em branco:

Comunista nunca fui, nem serei. 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. Não discuto a insignificância do homem no universo, sobretudo a do americano e do russo, mas não vejo também por que pôr em dúvida a tremenda importância que tenho dentro de minha casa ou mesmo no banheiro. A arte não tem absolutamente nada a ver com Política, da mesma forma como não tem a ver com Ciência, Religião, Esporte, Família, etc. etc. O que chamam de Arte Política, ou engajada, ou participante, ou social, ou que outro nome tenha — é apenas rematada burrice. A arte é uma forma de nos aproximarmos do Mistério. A grande arte é aquela que violenta o mistério e se incorpora ao próprio mistério.

Logo após o espirituoso mote antimarxista veio a eloqüente recusa do comunismo e dos comunistas, anunciada com todas as letras — recusa, a propósito, que recebeu, ao que tudo indica, anuência quando da edição da matéria, já que não deixou-se de observar, com gravidade planejada, que, naquele momento da entrevista, havia “uma mudança de tom para completar a

idéia.” Queria dizer, é claro, que o entrevistado passava do tom cômico para o tom grave, o que sempre dá autenticidade aos testemunhos.

Jogar comunistas ao ridículo ou pela janela era, por si só, ganhar pontos com a direita e fazer sorrir os quartéis; isto é um fato e não foram poucos os direitistas convictos ou os oportunistas de última hora a lançar mão do expediente para, como sempre, colher os frutos da estação. Liste-se entre os oportunistas, ou direitistas, é claro, o próprio *Cruzeiro*. Além da própria edição que trazia Campos de Carvalho, e que avalizava o “caráter democrático” do novo governo que se instalava — num cinismo que ultrapassava todas as possibilidades, não havia uma só edição de *O Cruzeiro* naquele momento que não fosse uma declaração veemente de adesão aos militares.¹⁷⁸

Mas, mesmo em face das declarações prestadas ao *Cruzeiro*, não defenderei aqui que as posições de Campos de Carvalho fossem uma declaração em favor da ditadura militar. Ainda que sob ponto de vista pessoal eu as tenha como uma posição lamentável do escritor — penso que, uma vez considerado o ambiente específico em que se manifestam tais idéias, há nelas um reacionarismo lastimável, dada a realidade política do momento —, não creio que a leitura crítica do marxismo que ele elabora e divulga no *Cruzeiro*, bem como a recusa do comunismo, tenham

¹⁷⁸ Para que possamos tratar as fontes documentais com a lisura que as mesmas reclamam (e sem a qual qualquer atividade de pesquisa não merece crédito), temos um número mais ou menos próximo da edição da qual o estudo se ocupa e apenas citamos as manchetes que são seus carros-chefes. Exemplar de 18 de setembro de 1969: capa: Embaixador norte-americano Burke Elbrick; manchete: “80 horas na embaixada do Terror.” Também anoto aqui outro aspecto que creio importante. Mesmo no meio intelectual, embora em desvantagem numérica, havia aqueles que tinham aderido prontamente ao regime. Alguns, de forma tão escancarada que acabaram por se tornar, sem qualquer pudor, interlocutores do regime. Um breve testemunho de Ênio Silveira ilustra convenientemente essa questão: “Foram pouquíssimos os intelectuais que deram apoio ao regime da ditadura militar. Uma dessas pessoas foi uma brilhante escritora, mas não menos reacionária, Raquel de Queiroz. Dias atrás nos encontramos num acontecimento social e ela se dirigiu a mim com um ‘Oh, meu querido!’ Esse negócio meio brasileiro (brasileiro é muito pródigo nestas manifestações superficiais de afeto). Então eu disse: ‘Engraçado, hoje você tem uma visão bem distinta de mim daquela que você tinha antes de 1964’. Ela me perguntou: ‘Como assim?’, ao que respondi: ‘Você se esqueceu que escreveu um artigo publicado no *Jornal do Comércio* pedindo minha prisão como *agente de Moscou* no Brasil?’ ‘Eu fiz isto?’ ‘Sim, como sou organizado, tenho uma cópia.’ Aí ela perdeu um pouco o rebolado e disse: ‘Afinal de contas, estávamos em campos opostos e guerra é guerra.’ ‘Guerra é guerra’, respondi, ‘mas usam-se armas limpas; é o meu caso’. Aí ela se levantou e foi embora.” NAVARRO de TOLEDO, Caio (org). *1964: Visões do Golpe*, Campinas, Editora da Unicamp, 1997, p. 153

origem no quadro específico da vida brasileira. Penso mesmo que seria leviano supor essa adesão.

A meu ver, tais posições apontam muito mais para o pensamento do século XIX — particularmente o de autores que, dentro da filosofia moderna, colocaram-se como críticos do marxismo — que, propriamente, para um específico local. Ademais, a própria postura do “anarquista convicto” e do “anarquismo utopista”, que aqui já anotei, e do “individualismo sensível”, do qual Campos de Carvalho era, sem dúvida um adepto, são suficientes para mediar a questão. Basta, lembrar, por exemplo, Max Stirner, artífice do individualismo filosófico e do individualismo sensível, também ele um crítico enérgico de Marx e do marxismo. Ademais, em momento oportuno deste trabalho, defenderei que o antimarxismo do escritor — e sua clara posição de combate ao que poderíamos entender como uma militância socialista — não possui raízes exatamente no quadro político local.

Contudo, é importante que se anote que não desejo adotar uma conduta salvacionista em relação ao autor e às suas preferências ideológicas e dizer que sua crítica a Marx e seu antiesquerdismo eram apenas uma fanfarronice ou uma provocação qualquer. Não me prenderei à inclinação sempre libertária do autor para dizer que, no fundo, “não pensava assim”. Já disse que vejo como reacionária a posição assumida no *Cruzeiro*. Mesmo porque, naquele momento, qualquer declaração que desmoralizasse as convicções da esquerda seria usufruída pelos militares e pela direita local, ainda que viesse de quem não tinha qualquer peso no cenário político-intelectual, como era o caso de Campos de Carvalho.

Como forma de concluir este capítulo, pretendo uma breve reflexão a respeito de um aspecto, por assim dizer, subjetivo, porém não menos cruel — bem como eficiente —, das formas de perseguir e/ou aniquilar. Reafirmo somente que o subjetivismo ao qual me refiro nada tem a

ver com inconcretude. Aliás, pelo contrário. Há muitas coisas que parecem inconcretas e acabam durando muito mais que aqueles que aparentam ser indissolúveis. Adorno e Horkheimer anotam que “foi sob o signo do carrasco que se realizou a evolução da cultura [...]. Sob o signo do carrasco estão o trabalho e o prazer. Querer negá-lo significa esbofetear toda a ciência e toda a lógica”.¹⁷⁹

Deduzir da sentença que o bem cultural somente floresce em meio à barbárie parece-me um grave engano. A meu ver, o que faz o conceito é a constatação de que a barbárie é real, conquanto não seja incessante. Por mais traumática que possa ser a experiência, a barbárie é um estado de coisas a anunciar que ainda não alcançamos um tempo de humanidade, um tempo sobretudo de paz e de liberdade. O tempo da barbárie é um tempo de privação, que requisita dos homens de consciência a abnegação. Também dos objetos de cultura ele reclamará uma renúncia (temporária?) das suas atribuições mais particulares e mais isoladas do conjunto social. A cultura e os homens de consciência não abandonam o fardo que é de todos. Convenhamos, não é pouco. Mas isto não significa dizer que exista uma relação de dependência recíproca entre cultura e barbárie.

No Brasil, com o golpe militar de 1964, instalou-se a barbárie. A partir de então, o país viveu um longo e danoso período. Foram vinte e um anos de obscurantismo e, mesmo passadas, hoje, mais de duas décadas da redemocratização, a treva lançada sobre a Nação não se dissipou completamente. Por isso, nenhuma retórica da anistia deve escamotear a memória das lutas sociais e de seus dramáticos desfechos. Setores essenciais da vida nacional foram implacavelmente fustigados pelo autoritarismo e o horror e o embotamento vieram como saldo. Particularmente no campo da cultura, o prejuízo não foi menor que em outras esferas; e, na

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, trad. bras. Guido Antonio de Almeida, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

maioria dos casos, tão grande quanto ou mesmo pior. Se já nos vergastava, antes do golpe, o analfabetismo e os seus sucedâneos imediatos — a ignorância e a miséria das massas; além, é claro, do confinamento dos bens de cultura nos domínios de uma elite privilegiada —, com os militares fez-se enorme esforço para tornar estéril o terreno e, com isso, alastrar o cancro social da alienação.

A perseguição a artistas e intelectuais, a violência da censura institucionalizada e da censura em suas formas mais veladas marcaram profundamente as duas décadas de ditadura. As instâncias culturais foram obstinadamente flageladas e houve sistemática interdição a professores, cientistas, editores, livreiros, produtores de cultura e a toda atividade intelectual que inspirasse a desconfiança dos militares. Há um razoável contingente de estudos que contribuem para lançar luz sobre o tema aqui abarcado. A bibliografia é conhecida e dentre os muitos títulos alguns figuram já como clássicos.

Não obstante, passados 45 anos do golpe militar de 1964, não é raro que aquilo que deveria figurar como incessante apareça apenas como casualidade. E isto é um fato. Talvez em nome da conciliação — que, historicamente, sempre serviu, no Brasil, como salvo conduto para as elites —, insiste-se na eufemização dos efeitos da interferência dos militares na vida do país e do próprio legado da ditadura. Apesar dos esforços em contrário, há uma mal disfarçada inclinação ao distanciamento, quando não à relativização dos fatos. Creio que não seja necessário invocar aqui a recente posição do jornal *Folha de São Paulo* que decidiu, em editorial, nomear a ditadura brasileira como uma “ditabranda”, pelo caráter, digamos, “amistoso” de suas ações. Há coisas que se revelam por si só e não deixam travo de dúvida. O cinismo, se é parte do homem, faz, igualmente, parte da história.

Ao longo da ditadura militar, a imprensa no Brasil teve várias formas de servir. Quanto às formas de anuência que nos interessam aqui de modo mais direto, basta destacar o permanente

gesto que trocava informação por embustes, reflexão crítica pelo espetáculo reles, cultura pela massificação e a arte atuante pelo lixo cultural. Neste particular aspecto, os jornais, as revistas, a T.V. e o rádio conspurcaram os bens de cultura, esmerando-se na lógica da diversão burra e emburrecedora. Somadas essas catástrofes à conhecida lógica que é própria da indústria cultural, mesmo (ou sobretudo) nas democracias modernas, bem sabemos o resultado final.

Dentro do panorama de uma imprensa de impostura, é certamente importante considerar um aspecto privilegiado: a astuciosa despolitização do que pudesse ser pensado como atitude de combate no interior de um grupo social. Como sabemos, um dos expedientes mais freqüentes na ditadura foi a completa despolitização de todo discurso que pudesse sugerir-se uma voz de rebeldia. Se isto ocorria claramente, por exemplo, no esporte — a Copa do Mundo de 1970 e, na esteira dela, a seleção nacional de futebol são exemplos —, no campo dos bens de cultura não poderia ser diferente. Os artistas que não ficaram como alvos preferenciais da selvageria dos militares restaram como joguetes sem importância na mão da imprensa. Creio que isto tenha afetado fundamente a obra de Campos de Carvalho e a raiz de sua real vocação.

A reconstituição dessas particularidades históricas talvez nos ajude a mirar com mais discernimento, por exemplo, a reportagem do *Cruzeiro* — a propósito, como já disse, permanentemente citada como um repositório de importantes informações em relação ao autor —, a entrevista na *Globo News* e todos os mecanismos equivalentes que vinham já dos anos 50.

A meu ver, além da pirotecnia que interessa somente à “vida literária” e não à “literatura”, há o “espetáculo” em si, e “espetáculo” no sentido que Guy Debord, em seu clássico, consagrou para o termo. Creio que tudo que emanou dessas instâncias serviu para despolitizar o escritor e sua obra, da mesma forma que despolitiza o debate cultural.

Quando Campos de Carvalho compareceu ao *Cruzeiro*, por exemplo, havia, como já se disse aqui, cinco anos da publicação de seu último livro. Naquele momento, podemos dizer que o

escritor estava já afastado da literatura, embora procurasse escamotear o fato. Essa ausência de livros figurava entre os temas da entrevista, mas de forma apenas subjacente. Esteve, como outros assuntos, somente como pretexto e o escritor atribuía os cinco anos sem publicações à necessidade de um interstício do qual todo criador é merecedor; a um “repouso necessário [que] permitiu a decantação de muitas impurezas” como ele próprio disse. Os títulos que antecipavam à revista como promessas de novas obras não passavam de evasivas quando não de bazófias. Jamais foram escritos.

O título que estou escrevendo no momento é exatamente *Maquinação da Máquina, Especulação de Espelho*. Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ivens exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, para ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores (...)

Já tenho prontos os planos de mais duas obras para um futuro mais próximo. Uma será *Maravilha no País das Alices*, e a outra leva um título que por si só já justificaria todo um poema em prosa: *O Vaso Noturno*.

Não é preciso muita reflexão para entender um paradoxo do entrevistado quando ponderou que sua postura ali poderia parecer “teatral”. A possibilidade que, num instante da entrevista, constrangeu-o vinha exposta em máxima potência e tudo era teatral. O que se ofertava, mais do que a troca da literatura pela vida literária, era o espetáculo em si. E, depois de Guy Debord, a quem já citei, sabemos plenamente o significado do termo:

Não se pode contrapor abstratamente o espetáculo à atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente.¹⁸⁰

¹⁸⁰ DEBORD, Guy – *Sociedade do Espetáculo*, São Paulo, Editora Contraponto, 1972, p. 63.

Como não devemos fugir da imparcialidade, cabe lembrar que o “espetáculo de *O Cruzeiro*” teve amplo suporte da parte do escritor. Talvez porque tivesse chegado à verdade da dissipação, ele se propunha a um papel de segunda em uma revista de terceira, afirmando ali verdades que rigorosamente não estavam mais sob seu controle.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DO AUTOR

- CARVALHO, Walter Campos de. *Banda Forra - ensaios humorísticos*, São Paulo, Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.
- _____ *Tribo*, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1954.
- _____ *A Lua Vem da Ásia* – Rio de Janeiro, Editora Codecri – Pasquim, 3^a ed., 1977.
- _____ *Vaca de Nariz Sutil*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1961.
- _____ *A Chuva Imóvel*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963.
- _____ *O Púcaro Búlgaro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1964.
- _____ *Os Trilhos*, Rio de Janeiro, Revista Senhor, Ano II, nº 1, Janeiro de 1960.
- _____ *Espantelho Habitado de Pássaros*, In: *Os Dez Mandamentos*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.
- _____ *Coleção de Poemas Inéditos I*, Acervo Particular de Dona Lygia Rosa de Carvalho.
- _____ *Coleção de Poemas Inéditos II*, Acervo do Instituto Triangulino de Cultura / Guido Bilharinho.
- _____ *La lune vient d'Asie*, Paris, trad. fr: Alice Raillard, Albin Michel Editor, 1976.
- _____ *La pluie immobile* – roman. Trad.: Alice Raillard. Paris, Albin Michel, 1980

2. SOBRE O AUTOR

- AMADO, Jorge. “José Olympio e Campos de Carvalho, singulares”, In: *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995.
- _____ “Préface”, In: *La Lune Vient d'Asie*, Paris, trad. fr. Alice Raillard, Albin Michel Editeur, 1976.
- AMÂNCIO, Moacir Amâncio. “Um raro pensador e renovador da ficção”, In: *O Estado de São Paulo – Suplemento de Cultura*, 17 de Junho de 1995
- _____ “Versos Inéditos de Campos de Carvalho”, In: *O Estado de São Paulo*, 09 de novembro de 2003.
- ARÊAS, Vilma Sant’Ana. “Campos de Carvalho e sua arte bruta”, In: *O Estado de São Paulo – Suplemento de Cultura*, 17 de Junho de 1995
- COMODO, Roberto. “Silêncio Rompido”, In: *Revista IstoÉ – Livros*, 12 de abril de 1995.
- CONDÉ, José. “A Chuva Imóvel”, In: *Escritores e Livros, Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 21.435, Ano LXII, 16/02/1963.

- CONY, Carlos Heitor. “A Lua Vem da Ásia”, In: *Folha de São Paulo*, 09 de abril de 2003.
- _____ “A Chuva Imóvel”, In: *Apresentação da 1ª Edição de A Chuva Imóvel*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963.
- _____ “Campos de Carvalho”, In: *Folha de São Paulo*, Editorial, 14 de abril de 1998.
- COUTO, José Geraldo. “Um Libertário da Linguagem”, In: *Folha de São Paulo*, 04 de junho de 1995.
- CUNHA, Fausto. “Ainda uma Vaca Inexistente”, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 05 de agosto de 1972.
- _____ “A Vaca Inexistente”, In: *A Luta Literária*, s/ed., 1964.
- ENEIDA, *Romancistas Também Personagens*, São Paulo, Cultrix, 1961.
- ETIEMBLE. *Le Mythe Rimbaud*, Librairie Gallimard, Paris, 1952
- MARTINS, Wilson. *Pontos de Vista – crítica literária*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1991.
- MELO, Virgínius Gama. “O Pícaro Pícaro”, In: *O Estado de São Paulo*, 13 de fevereiro de 1965.
- MILLIET, Sérgio. “A Lua Vem da Ásia”, In: *Suplemento da Tribuna da Imprensa*, Ano I, nº 4, 09 de fevereiro de 1957.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Um autor marginal que de fato incomoda”. In: *O Estado de S. Paulo – Cultura*, 17/06/1995
- _____ “A lua, a vaca, a chuva e o pícaro”, In: *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995
- _____ “O Pícaro Búlgaro”, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, abril de 2004.
- _____ “A Ficção Marginal de Campos de Carvalho”, In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 de setembro de 1994.
- MOURÃO, Rui. “Lúcida Loucura”, In: *Revista Veja*, 22 de fevereiro de 1978.
- OLINTO, Antonio. “Vaca de Nariz Sutil”, In: *A Verdade da Ficção*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- _____ “O Pícaro Búlgaro”, In: *A Verdade da Ficção*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- _____ “A Chuva Imóvel”, In: *A Verdade da Ficção*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- _____ “A Lua Vem da Ásia”, In: *Cadernos de Crítica*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1959.
- OLIVEIRA, Nelson de. “Campos de Carvalho: o último satanista”, In: *Agulha – Revista de Cultura*, Fortaleza / São Paulo, Fevereiro de 2001.
- _____ “O Último Iconoclasta”, In: *Revista Cult*, agosto de 1996.
- PIRES, Paulo Roberto. “A Paixão Anarquista da Liberdade”, In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 d abril de 1995.

- _____ “A Retomada”, In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1996.
- _____ “Um Escritor Implacável na Autocrítica”, In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1996.
- PRATA, Antonio. “Não gosto de mim trágico” – Entrevista Campos de Carvalho, In: *O Estado de São Paulo*, 11 de abril de 1998.
- PRATA, Mário. “Geração 90 Vai Ler Campos de Carvalho”, In: *O Estado de São Paulo*, 06 de abril de 1995.
- _____ “Best-sellers dos anos 60 são reeditados”, In: *O Estado de São Paulo*, 06 de abril de 1995.
- RESENDE, Marcelo. “Campos de Carvalho espera que a profecia se cumpra”, In: *Folha de São Paulo*, 29 de outubro de 1995.
- RIBEIRO, Leo Gilson. “Um surrealista cômico”, In: *Revista Veja*, 12 de abril de 1995.
- RODRIGUES, Antonio Medina. “Campos de Carvalho sondou o esquisito”, In: *Folha de São Paulo*, 13 de abril de 1998.
- SANT’ANNA, Sérgio. “Vaca de Nariz Sutil”, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, nº 289, 11 de março de 1972.
- SILVESTRE, Edney Célio. “Esse homem é um maldito”, In: *O Cruzeiro*, 30 de outubro de 1969.
- SIMÕES, Roberto. “Ilogicidade Apenas Aparente”, In: *Jornal de Letras*, nº 93, Abril de 1957.
- VIEIRA, Luiz Gonzaga. “Falando sobre Vaca de Nariz Sutil”, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 08 de julho de 1972
- _____ “Há uma impiedosa desmistificação em Campos de Carvalho”, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 08 de julho de 1972
- WILLER, Cláudio. “Campos de Carvalho: prosador surrealista?”, In: *Agulha – Revista de Cultura*. Fortaleza / São Paulo, Fevereiro de 2000.

3. TEORIA E CRÍTICA BÁSICA

- ADORNO, Theodor W. *Prismas – crítica cultural e sociedade*, São Paulo, Editora Ática, Augustin Wernet e George Matos B. de Almeida, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, Belo Horizonte, Editora Universidade Federal de Minas Gerais, trad. port. Henrique Burigo, 2002
- BAKHTIN, Mikail M. *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Editora Martins Fontes, trad. port. Marina Appenzeller, 1992.
- _____ *Questões de Literatura e de Estética*, São Paulo, Editora Unesp / Hucitec, 1994.

- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, trad. port. Antonio Gonçalves, 1987.
- BILHARINHO, Guido. *A Poesia em Uberaba: do Modernismo à Vanguarda*, Uberaba, Instituto Triangulino de Cultura, 2003.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, Rio de Janeiro, Editora Imago, trad. port. Marcos Santarrita, 2002.
- BOSI, Alfredo *et alii*. *Leitura de Poesia*, São Paulo, Editora Ática, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*, Belo Horizonte, Editora da U.F.M.G, trad. Cleonice P. M. Mourão e Consuelo F. Santiago, 2003.
- CUNHA, Fausto. *A Luta Literária*, s/ ed., 1964.
- DUBUFFET, Jean. *Asphyxiante Culture*. Paris, Minuit, 1986.
- FÉLIX, Moacyr. *Ênio Silveira: Arquiteto de Liberdades*, Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1997.
- FERREIRA, Jerusa Pires *et alii*. *Editando o Editor: Ênio Silveira*, São Paulo, Editora Edusp, 1992.
- FOUCAULT, Michel. “A Ordem do Discurso: aula inaugural no College de France pronunciada em 02 de dezembro de 1970”, São Paulo, Editora Loyola, trad. port. Laura Fraga de Almeida, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*, São Paulo, Editora Perspectiva, trad. Ivone F. Mantoanelli, 1972.
- GOETHE, SCHILLER *et alii*. *Teorias Poéticas do Romantismo*, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto / UFRJ, trad. port. Luísa Lobo, 1987.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*, São Paulo, Editora Ática, 2002.
- GONÇALVES, Lisbeth Rerbollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*, São Paulo, Editora Perspectiva / Edusp, 1992.
- DUCASSE, Isidore. *Obra Completa de Isidore Ducasse*, trad. bras. e prefácio Cláudio Willer, São Paulo, Iluminuras, 1997
- KAISER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1976.
- KON, Noemi Moritz. *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte*, São Paulo, Edusp / Fapesp, 1996.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta, 1991.
- LACOSTE, Jean. *A Filosofia no Século XX*, Campinas, Editora Papyrus, trad. Marina Appenzeller, 1992.
- LEIRNER, Sheila. *A Arte e seu Tempo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.
- LIMA, Luís da Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- LÖWY, Michel – Romantismo e Messianismo, São Paulo, Editora Perspectiva / Edusp, trad. port. Myriam Veras Baptista e Magdalena Pizanti Baptista, 1990.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico – 1950 / 1957*, São Paulo, Martins Editora, vls. 6 a 9, 1950 / 57.

- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*, São Paulo, Editora UNESP, trad. port. Maria Elena O. Assumpção, 2003.
- _____. *Histoire de l'athéisme*. Paris, Fayard, 1998
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Editora Cultrix, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*, In: *Os Pensadores*, São Paulo, Editora Abril, 1983
- OLSEN, Stein Haugom. *A Estrutura do Entendimento Literário*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, trad. port. Waltensir Dutra, 1979.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*, São Paulo, Edusp / Nova Alexandria, 1995.
- PALANTES, George. *La Sensibilité Individualiste*, Paris, s/d
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da Crítica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia: ensaios escolhidos*, São Paulo, Editora Cultrix, trad. port. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes, 1991.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surrealisme*, Paris, J. Corti, 1972.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo — ensaio sobre a ilusão*, trad. bras. José Thomaz Brum, Porto Alegre, L&PM Editores, 2001.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – uma Introdução*, São Paulo, Editora EDUC, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*, São Paulo, Editora Ática, trad. Carlos Felipe Moisés, 1989.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos- A Melancolia Européia Chega ao Brasil*, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2003.
- STIRNER, Max. *Oeuvres Completes: l'unique et as propriete et autres ecrits*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.
- TODOROV, Tzevetan. *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Editora Perspectiva, trad. port. Leyla Perrone-Moisés, 1979.
- VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e Malditos – os Intelectuais e a editora Civilização Brasileira*, Brasília, Thesaurus Editora, 1998.