Roberval Alves Pereira

O DESERTOR NO DESERTO

A TRAJETÓRIA DO *EU* NA *OBRA REUNIDA* DE CAMPOS DE CARVALHO

Campinas - SP
2000

Roberval Alves Pereira

O DESERTOR NO DESERTO

A TRAJETÓRIA DO *EU* NA *OBRA REUNIDA* DE CAMPOS DE CARVALHO

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientadora: **Maria Eugenia da Gama Boaventura Dias**

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2000

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
P414d
V. Ex.
TOMBO BC/ 42024
PROC. 16-278/00
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 31/08/00
N.º CPD

CM-00145913-7

BIB ID 276968

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Julieta Carteado – UEFS

Pereira, Roberval Alves

P495d
P414d

O desertor no deserto: a trajetória do *Eu* na *Obra reunida* de Campos de Carvalho./ Roberval Alves Pereira – Campinas
S.P.: [s. n.],1999.
p.: il
Orientadora: Maria Eugenia da Gama Boaventura Dias.
Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1.Carvalho, Campos de, 1916 – 1998 – Crítica e interpretação. 2. Literatura Brasileira – Ficção. I. Dias, Maria Eugenia da Gama Boaventura.
II. Universidade Estadual de Campinas. III. Título.

CDU: 890.0 (81).09

Para
Bárbara, Anax, Tito, Carol
Luca, Mila e Verena.

Meus agradecimentos

a Maria Eugenia, pela acolhida e pela orientação perspicaz.

a Rossini (amigo e colega), a Rubens (colega e irmão), à professora Vilma Arêas, a Brasileiro (pelas ricas conversas, enquanto escreviamos nossas teses), ao poeta e amigo Ruy Espinheira Filho (que me emprestou *Tribo*, livro raríssimo de Campos de Carvalho) e a Nino (que me ajudou, ao computador).

aos funcionários da Pós-Graduação do IEL, especialmente a Rose.

À CAPES, pela bolsa de estudo que viabilizou estes trabalho.

à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Bahia, que me liberou das atividades acadêmicas pelos quatro anos de doutorado.
à Universidade Estadual de Campinas, pela receptividade e pelo curso que se encerra.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Roberval Alves Pereira e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/07/2000

Profa. Maria Eugenia da Gama Boaventura Dias – Orientadora

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart

Prof. Dr. Ruy Alberto D'Assis Espinheira Filho

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas

Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado

Campinas, __/__/__.

[...] por isso rio-me muitas vezes quando vejo certos autores atuais buscando aparecer como pioneiros de formas e mensagens: há vinte anos passados, sem exibicionismos, Campos de Carvalho fizera tudo isso e muito mais e o fizera com real talento e com generosa consciência. Um grande romancista brasileiro, criador de universo único, fantástico e terrível? Mais do que isso, penso eu: um grande romancista do nosso tempo, tocando com os dedos os limites da vida e do homem.

Jorge Amado

(Trecho do prefácio à edição francesa de *A lua vem da Ásia* – Editions Albin Michel, 1976).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

PRIMEIRA PARTE

1. A LOUCURA COMO PRINCÍPIO 27
   1.1 – Assassinato do mestre: a lição devolvida 27
   1.2 – A outra razão do ser 31

2. DUPLO E MÚLTIPLO: O MILPARTIDO *EU* 43
   2.1 – Na vida como na obra: o *Eu* dividido 43
   2.2 – *Tribo*: a ficcionalização do *Eu* 53

SEGUNDA PARTE

3. O PERCURSO NO MUNDO 61
   3.1 – O percurso 61
   3.2 – O percurso (novamente) 69
   3.3 – A morte de um tempo, ou o norte perdido 85
   3.4 – Cinco cenas e um arremate 98

4. O PERCURSO NO EU 123
   4.1 – Situando a recusa 123
   4.2 – Águas divididas, "óculos para não ver": o "desrumo" 133
   4.3 – Estreitando o caminho 148
   4.4 – Girassol, giralua 157
   4.5 – Zona de treva 166

TERCEIRA PARTE

5. NO REINO DOS BÚLGAROS, OU: A ROSA TRAÍDA 193

6. BIBLIOGRAFIA 233

RESUMO

Concebendo-se a *loucura* como *o princípio poético estruturador*, na *Obra reunida* de Campos de Carvalho, postula-se que o *Eu poético*, na forma de um *eu de confronto* e de *autoconfronto*, realiza um duplo percurso no mundo e no eu. "O percurso no mundo", levado a efeito sobretudo em *A lua vem da Ásia*, implica basicamente num processo de difamação e de autodifamação por parte do anti-herói trapaceiro e excêntrico, e de feição tragicômica, em seu envolvimento – fraudador, suicida – com o próprio mundo, segundo as clandestinas regras do jogo. Tal processo, que não esconde, por trás do trapaceiro multifacetado e "fingido", o indignado e rebelde, em permanente conflito consigo mesmo, levará o narrador-personagem, já ao final de *A lua vem da Ásia*, a uma rejeição cada vez mais nítida e direta do mundo, o que se efetiva (como recusa das regras do jogo) nos dois livros seguintes – *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* -, onde se dá propriamente "O percurso no eu". Ocorre, aí (precisamente, ao final de *A chuva imóvel*), o "primeiro desfecho" da *Obra reunida*, com o resgate do *Eu* que se busca, mas, paradoxalmente, no momento mesmo da sua morte por auto-supressão (suicídio). Esse momento representaria (e anteciparia, no plano histórico), o fechamento de uma etapa, com a morte simbólica do sujeito moderno tradicional e também do seu mundo. Finalmente, com *O púcaro búlgaro* – o "segundo desfecho" -, configura-se uma espécie de Nova Ordem: no que toca ao destino do *Eu*, que cede então seu lugar ao "discurso", enquanto centro das atenções, aí sobrevive, isto é, tem espaço, apenas o seu lado cômico e dissimulado, e em condições nada favoráveis.

PALAVRAS-CHAVE: Carvalho, Campos de – 1916-1998. Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira: ficção.

INTRODUÇÃO

Em 1995, a José Olympio Editora lançou o volume intitulado *Obra reunida*, do escritor Campos de Carvalho. O que chama a atenção à primeira vista é que, por determinação do autor, ficam excluídos aí, entre outras obras, seus dois primeiros livros: *Banda forra*, "ensaios humorísticos", publicado em 1941, e *Tribo*, romance experimental, de 1954.

A decisão de iniciar este trabalho com as informações acima dá-se basicamente por duas razões: primeiro, para evidenciar o aspecto seletivo e a preocupação com o processo criador em Campos de Carvalho; segundo, para concordar, ainda que com ressalvas, com a seleção feita pelo autor, o que significa dizer que pretendo trabalhar aqui apenas com os quatro livros contidos no volume citado, embora seja inevitável a recorrência a outros dos seus textos ficcionais, bem como a esclarecedoras crônicas publicadas em *O pasquim* na primeira metade da década de 70.

E já que, para além da noção generalizada de "seletividade", o autor, até onde tenho conhecimento, não dá as razões explícitas da escolha dos livros que compõem a *Obra reunida*, obrigo-me a colocar os termos da minha concordância. O que equivale, no caso, à adoção de um ponto de vista, traduzido em uma proposta de trabalho. Vamos a eles.

Alguns críticos, quando se posicionam sobre o assunto, parecem concordar com a seleção de textos da *Obra reunida*. Vilma Arêas, por exemplo, em artigo n'*O Estado de S. Paulo*, refere-se assim à exclusão de *Banda Forra* e de *Tribo*:

> Embora compreenda-se a exclusão dos volumes, é pena quanto a *Tribo*, pois nele já encontramos características vitais do autor, chaves de leitura para quem se aventura nessa

floresta de reflexos às vezes irritante, e a inauguração da galeria dos torpes e patéticos personagens que deliram trancafiados nas páginas.[1]

O próprio autor, ao que consta, explica apenas que a sua carreira começa mesmo "pra valer" com *A lua vem da Ásia* (1956). No que se refere à supressão das crônicas e de textos de importante valor ficcional, a exemplo de *Os trilhos* (conto publicado na revista *Senhor*)[2] e da novela contida no volume *Os dez mandamentos* (Civilização Brasileira, 1965, vários autores), nada se disse. Mas é precisamente em alguns desses textos proscritos – crônicas de *O Pasquim* – que vou aqui me apoiar. Pois neles, ao contrário do que enganosamente poderia sugerir o caráter "caótico" e "casual" dos seus textos, encontramos um Campos de Carvalho visceralmente envolvido na inglória e ininterrupta luta com as palavras:

> 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.[3]

É de se supor, com base nesta e em similares declarações do autor, que as obras anteriormente publicadas e excluídas da *Obra reunida* são em número quiçá bem menor que aquelas "rasgadas" antes mesmo de chegarem ao conhecimento do público. Reforça a suposição uma outra declaração de Campos de Carvalho, segundo a qual não costumava mexer em suas obras, após escrevê-las:[4] ou saíam prontas (isto é, satisfatórias, para suas

---

[1] Vilma Arêas. "Campos de Carvalho e sua arte bruta". In: *O Estado de S. Paulo*, 17.06.95. Caderno de Cultura.

[2] *Senhor*. Rio de Janeiro, 1960, ano 2, n. 11, pp 67/70. Observação: na página de rosto da revista aparece: "Rio de Janeiro, 1960, ano 2, n. 1", mas tudo indica que o número é, de fato, o 11, como aparece no dorso, já que, como está visto, o ano de publicação é de número 2.

[3] *O pasquim*, 01 a 07.04.77, p. 19.

[4] *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 11.04.98. Numa entrevista a Antonio Prata (sic), o autor diz: "Eu escrevia de noite, escrevia na rua também com um lápis, um papel. E não reescrevia. *O púcaro búlgaro* eu escrevi em 24 dias, não mudei nada. Na *Lua* tem uma frase que o Jorge Amado não gosta, pediu-me para tirar, eu não tirei, 'Se tal me parece', uma coisa assim. [...]".

expectativas), ou eram rejeitadas.[5] Daí, como disse, a pequena quantidade de textos publicados. Pequena, mas ainda assim excessiva: há que cortar mais, sempre em atendimento ao sentido de uma unidade de caráter mais amplo, finalmente atingida, ainda que de forma "anormal" (como pretendo evidenciar ao longo deste ensaio), precisamente na *Obra reunida*, esta espécie de completa obra incompleta com que Campos de Carvalho, ao final da vida, veio nos brindar.

A esta altura, no que se refere à questão em foco, já posso abrir mão das declarações do autor. Suas obras – a rigor: elas mais a leitura que delas faço – falam por si mesmas, e me permitem falar. Qualquer *proposta* há que nascer desta relação. Reúno evidências que me possibilitam ver na *composição* intitulada *Obra reunida* de Campos de Carvalho um duplo e simultâneo percurso levado a efeito pelo *eu poético,* que espero poder definir e caracterizar adequadamente, ao longo deste trabalho. No momento, cabe-me concluir, em linhas gerais, a título de introdução, a formulação da proposta:[6] o sujeito poético realiza, no conjunto intitulado *Obra reunida* de Campos de Carvalho, um duplo e simultâneo percurso *no mundo* e *no eu*, retratando-os em profundidade e de forma dramática. Os dois percursos convergem e atingem o máximo de tensão, por oposição mútua, no terceiro dos quatro livros, onde se estabelece um impasse (simbolizado no suicídio do narrador-personagem),

---

[5] É evidente que esta postura do autor (justificada pelo seu método "visceral" de criação) termina por abrigar algumas imperfeições formais, a exemplo de certos excessos, advindo ao que parece de uma incapacidade sua de resistir à sedução das palavras, no que se refere, por exemplo, ao trocadilho, como bem observa a professora Vilma Arêas. Pretendo, no entanto, evidenciar que (mesmo em prejuízo da "arte"), os excessos cometidos pelo autor são, na perspectiva da minha leitura da *composição a posteriori* da *Obra reunida*, estritamente funcionais. Aliás, esta preocupação (que envolve uma contradição, ainda que aparente) com a unidade da *Obra* em sentido amplo, mas acompanhada de uma intransigência no que concerne ao aperfeiçoamento do detalhe, é também bastante significativa (e definitiva), em termos "formais", para uma compreensão do universo literário de Campos de Carvalho – onde a dissonância, a incompletude, o exagero e o grotesco são assumidos, estruturalmente, como *categorias definidoras*.

[6] Evidentemente que muitos outros pontos se articulam em função deste ponto central, a exemplo do que vem a seguir, em que tomo a "loucura" como princípio poético estruturador, o que será de vital importância na caracterização do tipo de percurso de mão dupla realizado pelo anti-herói.

cristalizado na própria imagem que dá título à obra: *A chuva imóvel*. Em sentido mais amplo, este momento simbolizaria – e até anteciparia - , no plano histórico, o fechamento de uma etapa que sinaliza, entre outras mudanças, com o progressivo enfraquecimento do sujeito moderno tradicional (o *eu de confronto*), característico, por exemplo, dos movimentos de vanguarda do início do século, tal como se expressam nos manifestos. Tanto é assim, que o último livro do conjunto, *O púcaro búlgaro*, apesar de manter características marcantes verificáveis nas obras anteriores, assume aspectos bem distintos, sendo talvez o principal, no caso, o deslocamento do eu-narrador enquanto centro absoluto das atenções. Isto fica evidente no recurso freqüente – e fundamental na estruturação da obra – ao diálogo, normalmente ausente das três obras anteriores. Nela, o *eu* fragmentado (na condição de "o autor") como que se desdobra em personagens independentes (suas criações), enquanto a linguagem por assim dizer assume – sob o signo autocorrosivo da ironia e da paródia, entre outros recursos – o lugar central, anteriormente ocupado pelo *Eu*. Mas as personagens que aí dialogam não passam de caricaturas (máscaras) sob as quais recua sufocado o sujeito humano básico. E ainda que trazidas à cena sob a voz de um eu-narrador-personagem, produzem uma linguagem que em certo sentido se auto-anula, na condição de construtora da noção de "realidade", porque erigida (enquanto alegoria do mundo atual e paródia desmanteladora dos diversos discursos do saber) sob o signo do absurdo, quando não do *nonsense*: a preparação de uma expedição à Bulgária com o intuito de verificar se existem mesmo a Bulgária, os búlgaros e os púcaros búlgaros. Ao final, o que resta é um grande vazio existencial, associado a um tipo de vida estéril e alienante, como a indicar que a nova etapa histórica que se inicia agrava, embora sob um clima de "relaxamento" aparente, a crise de valores que afeta o mundo moderno, sobretudo no

século XX. O livro não deixa de ser uma advertência dramática indireta, porque extremamente cômica, contra o estado de coisas que levou o narrador-personagem a suicidar-se em *A chuva imóvel*, em sinal de protesto contra "todos os sistemas" de todos os tempos, e especificamente contra aquele que rege os destinos do mundo atual. Finalmente, pelo poder que a *Obra reunida* de Campos de Carvalho tem de estar situada a um só tempo no âmbito da história, mas também fora dele, pelo seu caráter trans-histórico, postulo que, em nível mais profundo, o que está em foco todo o tempo – e de forma nada otimista – na produção deste autor, é a condição humana, o problema do sentido da vida e da morte; e que à crise permanente que o questionamento desta condição pode levar, soma-se, agravando-a, a crise em alto grau, associada a certa indolência, por que passa o mundo contemporâneo.

O desenvolvimento desta proposta está dividido em três partes, as duas primeiras contendo, cada uma, dois capítulos, e a última um. No primeiro capítulo da primeira parte, tomo sobretudo o sentido da "ordem do discurso", a partir fundamentalmente da visão de Foucault, para propor que na *Obra reunida* a "loucura" se instaura como o *princípio poético estruturador*. No segundo capítulo, passo a considerar a abrangência e a constituição do *Eu* em Campos de Carvalho. A proposta, aí, é que, tanto na vida quanto na obra deste autor (exceção feita a *O púcaro búlgaro*) estabelece-se um *eu de base*, (aquele *eu de confronto*, cuja linguagem em muitos momentos assemelha-se à dos manifestos), tipicamente moderno, mas que se auto-suprime, na medida em que assume, em sua trajetória, a característica e a postura do *autoconfronto*. Eis por que a operação simultânea e paradoxal de afirmação e de perda do *Eu* constitui, no meu entender, o aspecto central da *Obra reunida*. No desenvolvimento desta questão recorro a autores como Hans Magnus Enzensberger ("As aporias da vanguarda"), Fábio Lucas (*Vanguarda, história & ideologia*

da literatura), Octavio Paz (*Os filhos do barro*) e Ferreira Gullar (*Indagações de hoje*), entre outros. Finalizando o capítulo e a primeira parte, procuro identificar em *Tribo* (onde biografia, ensaio e ficção se entrelaçam de forma, por assim dizer, insatisfatória) o momento da produção do autor em que o processo de fusão do *eu empírico* com o *eu ficcional* é propriamente encenado.

A segunda parte constitui o cerne deste trabalho, razão pela qual os dois capítulos que a compõem – "O percurso no mundo" e "O percurso no eu" - são consideravelmente maiores em relação aos demais. No primeiro deles (em que o foco central é *A lua vem da Ásia*) considero a questão do percurso do *Eu* no mundo (em várias dimensões), como um percurso clandestino e marginal, em que o anti-herói (trapaceiro e excêntrico) em seus giros casuais através do planeta, assume, sob a face básica (mais uma vez aquele *eu de confronto*) mil faces e mil disfarces. Ao fazê-lo, leva a efeito, conforme proponho, um processo de difamação e de autodifamação que denuncia, no plano civilizatório, a já referida desestabilização violenta de um tipo de homem e de um tipo de mundo. Neste contexto, o narrador-personagem, que é o autor do *Diário* (que aí se confunde com a *Obra*) funciona como uma espécie de *hipertipo*, passando a assumir características difusas e/ou parciais de diversos tipos encontráveis na tradição narrativa ocidental. Assim constituído (a rigor, assim lido por mim), o nosso *Eu*-narrador-personagem passa a ser situado em seu contexto cultural e histórico, na perspectiva da moderna tradição literária. Na estruturação do capítulo, foram importantes, entre muitas outras, as idéias e as informações de vários autores, a exemplo de Octavio Paz (autor básico), Maria Lúcia Dal Farra, Leyla Perrone-Moisés, Eric Hobsbawm, Mikhail Bakhtin, Martin Heidegger, Robert Scholes e Robert Kellog, Ortega y Gasset e Albert Camus.

No capítulo seguinte – "O percurso no eu" -, passo a considerar (tomando fundamentalmente os livros *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*) o segundo momento da trajetória do *Eu* na *Obra reunida*. A partir do primeiro desses livros (ou melhor, a partir do final de *A lua vem da Ásia*), postulo que o *Eu* autodifamado e inevitavelmente lesado na sua relação com o mundo (que consistia em afrontá-lo, mas, em certo sentido, segundo as "clandestinas" regras do jogo) passa a negar hostilmente esse jogo. Tal negação, radicalizada por diversos fatores, levará finalmente a uma rejeição completa do mundo, mas com o resgate do *Eu*, ainda que no momento da sua morte, o que se anuncia no desfecho de *Vaca de nariz sutil* e se radicaliza e efetiva em *A chuva imóvel*. É o momento da *Obra reunida* em que a face séria e trágica do *Eu* aflora com toda força (a ponto de, em muitos momentos, praticamente suprimir o seu lado cômico) numa linguagem tensa e "pesada". Sob este aspecto, esses livros (em maior dosagem, *A chuva imóvel*) assumem, em muitos momentos, um caráter que denominei esotérico. Para tanto, recorro fundamentalmente a Erich Fromm, em seu livro *A linguagem esquecida*, a Jung (sua teoria dos arquétipos, seus conceitos de *anima* e de *persona*, sua divisão dos modos de criação artística em "psicológico" e "visionário", etc.) e a Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, quando fala do significado da palavra profética na obra literária, e em *O espaço literário*, quando se refere ao sentido da morte na obra de Rilke. Os empréstimos teóricos tomados desses autores parecem-me sobremaneira apropriados a uma leitura produtiva (entre tantas possíveis) da referida passagem da *Obra reunida*. Consumando o enfoque, cito ainda, e mais uma vez, Octavio Paz em *O arco e a lira*, quando atribui a certa vertente da poesia (isto é, a certo veio da produção literária e artística em geral), na modernidade, uma missão "prometeica", em seu afã de criar um "novo sagrado", em rejeição às igrejas atuais, o que a colocaria como uma espécie de religião leiga do nosso tempo.

Finalmente – com o resgate do *Eu*, mas que permanece "suspenso", até segunda ordem, em *A chuva imóvel*, o que representa um *primeiro desfecho* da *Obra reunida* -, postulo que, em *O púcaro búlgaro*, um novo tipo de *Eu* passa a *predominar* (para muitos o sujeito pós-moderno, a quem faltaria, via de regra, a capacidade ou a "disposição" da - ou para a - *resistência através do confronto*). Esse novo *Eu* (a face cômica, cínica e dissimulada do nosso anti-herói, que então sobrevive) estaria condicionado por uma nova estrutura de mundo (um Nova Ordem), ditada sobretudo pelo advento da cibernética e também do "transístor" (aí simbolizando o estabelecimento definitivo da era eletrônica e, através dela, do processo universal de manipulação pelos meios de comunicação de massa) – o que resultou fatalmente no *segundo desfecho* da *Obra reunida*, nos termos acima esboçados. O suporte teórico implícito na consideração de *O púcaro búlgaro* , conforme menciono no início desse último capítulo, é basicamente o mesmo utilizado em função de *A lua vem da Ásia*, já que os dois livros, em sua base estrutural, guardam uma série de semelhanças.

PRIMEIRA PARTE

1. A LOUCURA COMO PRINCÍPIO

1.1- ASSASSINATO DO MESTRE: A LIÇÃO DEVOLVIDA

Ressaltar a busca de um *sentido* de caráter mais amplo para a (ou na) *composição* da *Obra reunida* de Campos de Carvalho, colocando-o no centro de minha compreensão da mesma, encontra apoio na concepção teórica que vê a obra literária enquanto linguagem simultaneamente aberta para o mundo e fechada sobre si mesma.[7] Assim, à idéia de que a *Obra* realiza a um só tempo um percurso no mundo e no eu, devo acrescentar, abarcando-os, um terceiro percurso – o poético. O que equivale a evidenciar, com realce, o caráter metaficcional da mesma. Torna-se oportuna aqui a idéia de Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, segundo a qual, diante da impossibilidade de se narrar um sujeito cindido e um mundo fragmentário, inabarcável em sua totalidade, caberia ao narrador, em última instância, apenas narrar a impossibilidade de narrar.[8] Bem entendido, narra-se o mundo, mas declarando-se por meios diversos as insuficiências da própria linguagem para fazê-lo. Trata-se, penso, de recurso extremo utilizado pelo autor-narrador para, de forma indireta e avessa, como que compor os retratos (ou os negativos) de uma situação, dando desta forma ao indizível uma certa visibilidade. Assim, ao desnudar os seus próprios processos o texto ficcional termina por desnudar os mecanismos secretos do objeto narrado.

---

[7] Entre os inúmeros textos que corroboram com este postulado, cito Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, no ensaio intitulado "Crítica e sociologia", pp 3 a 15.

[8] *Textos escolhidos* / Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas, 1983, pp 269/273. (Os pensadores). Neste mesmo volume encontra-se (pp 57/74) o importante ensaio de Benjamin intitulado "O narrador – observações acerca da obra de Nicolau Lescow", que amplia o enfoque do assunto.

Esta perspectiva soa bastante oportuna, sob muitos aspectos fundamentais, para a minha justificativa da escolha de *A lua vem da Ásia* como o primeiro dos quatro livros enfeixados na *Obra reunida*. Alguns desses aspectos, aos quais recorrerei mais adiante, estão colocados de forma significativa já no primeiro capítulo, do qual tomo em seguida os dois primeiros parágrafos. Ei-los:

> Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris.
>
> Deixei crescer a barba em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo.[9]

Muitas são as pistas que se insinuam nestas poucas e estratégicas palavras, a propósito do sentido geral da *Obra reunida*. Uma obra que se anuncia, já na primeira frase, sob o signo da violência. Da violência na sua forma extremada: o assassinato. Mera frase de efeito? Não creio. Pois para além do seu impacto inicial, que se poderia associar apenas ao intento de fazer rir, muitas – e inquietantes – são as conclusões que ela suscita, considerados o contexto e a situação em que aparece. Quais são, pois, os sentidos possíveis para o crime cometido pelo nosso anti-herói? Evidentemente, são vários, como pretendo evidenciar ao longo deste e dos próximos capítulos.

Recorro de imediato à idéia do poeta e teórico Octavio Paz, que assim se refere ao sentido profundo do romance, enquanto gênero característico da modernidade:

---

[9] Campos de Carvalho, *Obra reunida*, 1995, p. 36.

> Épica de heróis que raciocinam e duvidam, épica de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muitos são céticos, outros francamente rebeldes e anti-sociais, e todos em aberta ou secreta luta contra seu mundo.[10]

O aprofundamento direto e/ou indireto de todos os termos desta citação na *Obra reunida* só será possível evidentemente ao longo do presente trabalho. Uma coisa, porém, fica patente: estamos diante de um conjunto de obras (exceção feita a *O púcaro búlgaro*, que apresenta sob este aspecto características distintas) cujo herói (ou cujos heróis) está (ou estão) em franca e aberta luta contra seu mundo. Mas trata-se, no caso, de uma luta que se inicia com um ataque frontal, e quiçá fatal, ao pilar básico constitutivo da civilização no Ocidente: um ataque à razão norteada pela lógica em seu sentido clássico – socrática, platônica, aristotélica, cartesiana, iluminista, positivista: eis alguns dos adjetivos que indicam rastros de um longo percurso do "espírito racional", da Grécia antiga ao planeta como um todo no século XX, onde termos como fracasso e desastre em escala global se associam de forma inequívoca a enormes avanços científicos desdobrados em tecnologia.[11]

As nem sempre precisas marcas temporais que caracterizam *A lua vem da Ásia* não impedem de identificar, pelo menos aproximadamente, o momento simbólico do crime cometido pelo personagem, bem como seu registro em "diário" por ele mesmo, agora no papel de narrador: o primeiro, isto é, o assassinato, ocorre sem dúvida no tenso período entre as duas grandes guerras, e o outro – o momento da narração – após a Segunda Grande Guerra, mais precisamente na primeira metade dos anos 50. É importante observar que este

---

[10] Paz, *O arco e a lira*, 1982,p. 275.

[11] Esse fracasso estaria diretamente relacionado à falência do projeto iluminista, como está filosoficamente fundamentado por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (Rio de Janeiro: Zahar, 1985), onde diz, entre outras coisas, que: "Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência" (p. 20). Trabalha também a questão da "indústria cultural" (expressão que aí aparece pela primeira vez) e da sua relação com o consumo e com o processo de mesmificação de tudo, via mídia, além de trazer à tona a questão do anti-semitismo e do extremo e desastroso irracionalismo que o acompanha.

momento – a década de 50 – é saudada por muitos, segundo informa o historiador Eric Hobsbawm, como o instante em que ganha curso uma súbita "Era de Ouro"[12], com a qual nosso narrador não quer e não pode deixar-se enganar, devido mesmo à situação de confinado a um sanatório. Ao contrário, expõe o seu pessimismo, na medida em que, ao relatar a invocação da "legítima defesa", por ocasião do assassinato do professor de lógica, reafirma, agora, como inevitável e até necessário o seu crime, ao indagar: "e qual defesa seria mais legítima?". Caberia talvez a pergunta: a *sociedade*, que paradoxalmente o absolvera do seu crime, sob a forma do júri popular, o absolveria agora, em tal clima de (injustificado) otimismo histórico, diante de sua impiedosa e sarcástica declaração? Não será aqui o ato de narrar mais chocante que o ato narrado? Quem é este ser que invoca a Razão para destroçá-la? E mais: fazendo-nos rir? Trata-se – diz a sociedade que então o confina -, trata-se de um louco. Seu lugar: o hospício.

Nosso louco, porém, não é um qualquer; um que perdeu simplesmente a razão (desvio da *verdade* segundo a lógica), mas que a matou. Mais ainda: conferiu ao seu ato inominável, por meio da linguagem, sob a forma da narração, um sentido de fato especial, isto é, atribuiu-lhe por assim dizer uma razão diferente: a razão da loucura. Ou a loucura guiada pela lucidez. Aquela que, nas palavras de Foucault, resulta sempre num discurso que "não pode circular como os outros", e diante do qual serão sempre possíveis duas atitudes: considerá-lo nulo, desprovido de "verdade" e de "importância", ou então

> [...] pode ocorrer [...] que se lhe atribua [...] estranhos poderes, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber[...], uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis.[13]

---

[12] Hobsbawm, *A era dos extremos: o breve século xx: 1914/1991*, 1995, p. 15.
[13] Foucault, *A ordem do discurso*, 1996, pp 11 e 12.

A esta loucura vou chamar aqui de *loucura poética*, regida pela imaginação, uma "imaginação imperiosa", aquela que leva o nosso incômodo anti-herói a, uma vez absolvido do seu crime, ir "morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris." Ou aquela que, desviando-o para dentro de si (o que já indica o duplo movimento no sentido do mundo e do eu), leva-o a fazer "crescer a barba em pensamento, passando a chamar-se Adilson, mudando em seguida para Heitor, "depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo."

É, pois, adotando a loucura como princípio poético que o nosso anti-herói equipa-se para o complexo percurso de mão dupla (mas trilhando em mil direções) verificável em cada um de seus livros, e de forma mais ampla na *Obra reunida*.

1.2. A OUTRA RAZÃO DO SER

Mas adotar a loucura como princípio poético (para *ver* o mundo, para *formar* a obra) é mostrar pelo avesso a realidade e estabelecer uma ruptura suscetível de ser percebida em planos diversos. Será preciso, assim, ampliar, no enfoque da *Obra reunida*, a significação básica dessa ruptura para melhor situar o alcance da loucura como visão de mundo e como procedimento artístico.

Uma obra que se inicia sob a égide da loucura – praticada e narrada de forma incomum -, e com o anúncio de um crime de morte, inscreve-se de imediato no âmbito da marginalidade. E o faz, como vimos, da forma mais radical: assassinato, o maior tabu; loucura, a maior estranheza; narrar, o maior perigo. E por que o maior perigo? Porque é através deste narrar destemido e pleno de ambigüidades que a "loucura" e o "crime"

reivindicam um sentido especial e um lugar (que eles mesmos constróem) no plano da realidade culturalmente constituída: instauram-se como incômodas vozes da margem.

Em termos gerais, uma dessas vozes indicaria a morte do sentido da Verdade, com maiúscula, enquanto valor supremo incondicionado e indissociável da Razão, desde a Grécia antiga com Sócrates, Platão e Aristóteles. Ao contrário, o nosso narrador sugere – como, de resto, já o fizera Nietzsche – o condicionamento histórico da "vontade" de Verdade (o que a leva a ser comprometida e como tal digna de desconfiança), quando, atribuindo-se o desprestigiado título de *clown*, declara:

> "É esse *clown* que me faz suportar com a devida filosofia esta prova de fogo a que me submetem os carrascos de todos os tempos, ao tentarem arrancar-me a verdade, que em mim está bem à flor da pele." [14]

E num contexto em que faz referência a Pilatos e Herodes, colocando-se (ironicamente?) na posição do "Crucificado", assim se expressa, a propósito dos donos do mundo: "O objetivo, porém, é sempre o mesmo – a Verdade, como seu eu tivesse uma única verdade e não muitas, todas à flor da pele e lutando entre si como num campo de batalha." Com esta declaração situa-se ao lado daqueles que redimensionam e reterritorializam a verdade, fundando-a neste chão movediço, ou neste "campo minado": o próprio homem. Ou seja, destitui-lhe – à verdade – o sentido metafísico, originado no hoje denominado "Princípio da identidade" de Parmênides ("O ser é, o não-ser não-é.") e sistematizado através da grande invenção platônica: a "Teoria das Idéias", fundamento filosófico da doutrina cristã – com suas noções de corpo e alma, céu e inferno, etc. – e que constitui ainda hoje o fundamento do nosso pensar.

---

[14] *Obra reunida*, p. 60.

É ainda contra essa verdade – imposta sempre pela Igreja e pelo Estado – que o nosso narrador-personagem confirma a sua visceral resistência, já que, nos diz ele,

> [...] não é torturando um homem, e tentando extrair-lhe os miolos pelos processos mais modernos, que se conseguirá arrancar-lhe a sua verdade ou impor-lhe uma verdade nova e de circunstância, como se tentou fazer em todos os tempos e sobretudo nos tempos da Inquisição.[15]

Esta rejeição à Igreja enquanto instituição do poder que condena e tortura, associada à comparação que o narrador faz de si com o "Crucificado" tem aqui pelo menos duas implicações importantes: por um lado, a condenação do Cristianismo enquanto doutrina e prática que negam o Cristo; e, por outro, a negação da divindade do próprio Cristo, já que o compara consigo mesmo: um simples mortal e um ateu convicto. Quanto a seus "carrascos" e inquisidores, diz ele: "[...]o meu silêncio é tudo que lhes posso oferecer em troca, quando não uma ou outra blasfêmia inoperante, proferida em meio às minhas alucinações."[16] E, reafirmando o caráter relativo e até pessoal da verdade, prossegue: "Dou a minha verdade ao primeiro mendigo da esquina e sem que ele a peça, como a dou de bom grado a quem se mostre humano como eu e me trate como a um amigo." [17]

O sentido da *doação* aplicado à verdade, vista como algo que jamais deve ser *negociado*, reforça de certo modo a atitude de resistência por parte do narrador-personagem, contra um sistema baseado na lógica dos negócios, sobretudo dos compulsórios, impostos pela Santa Igreja ou pelo Estado sob a forma da recompensa para o "justo" (ou para o "crente") e do castigo para o "injusto" (ou o "pecador").

---

[15] *Obra reunida*, p. 67.
[16] Idem, p. 67.
[17] Idem, idem. Todas as vanguardas históricas fizeram isso, de uma forma ou de outra. Mas o que dita a originalidade (ou melhor, a contribuição) da *Obra* em questão não é propriamente isto, como tentarei demonstrar ainda neste capítulo, bem como nos próximos.

Diante de tudo isto, algo fica bem claro: há verdades e há verdades. E todas de alcance limitado e passíveis de serem submetidas a uma escolha e a um julgamento, de acordo com a circunstância e com a preferência. É o que nos diz sempre o narrador-personagem nos quatro livros da *Obra reunida*. Cito mais este exemplo encontrado, entre tantos outros, em *Vaca de nariz sutil*: "Sei que há verdades de todos os tipos para todos os gostos, é estender a mão e colher, como num bazar onde toda mercadoria fosse gratuita e onde o dono fizesse vista grossa para o nosso pequeno furto".[18]

Mas se a verdade imposta e a obtida pelo uso da força suscitam o repúdio, esta – fácil, além de colocada como "mercadoria" sem valor – suscita a desconfiança:

> Teimo em examinar, porém, a mercadoria pelo direito e pelo avesso, o fato mesmo de ser gratuita me deixa suspeitoso e por fim cético, gratuito basta-me eu; e a boa vontade do dono acaba por cimentar minha perplexidade, ninguém dá a outrem uma verdade como quem dá uma maçã por exemplo, ou o próprio rabo – isto eu sei por experiência". [19]

E aqui ele procede de forma significativamente irônica, na medida em que adota a postura racional típica do discurso "verdadeiro" , para "examinar", "pelo direito e pelo avesso", a mercadoria "verdade".

Como vemos, é através da mobilização destas "vozes da margem", colocadas na boca dos nossos anti-heróis, que assistimos à violação de cada um dos "três grandes sistemas de exclusão", verificáveis, segundo Foucault, na "ordem do discurso", a saber: "a palavra proibida" (a *interdição*); "a segregação da loucura" (pela razão); e "a vontade de verdade", sendo que este último sistema, afirma o pensador francês, atravessa e fragiliza os

[18] *Obra reunida*, p. 168.
[19] Idem, idem.

dois primeiros, já que "procura retomá-los por sua conta própria, para, ao mesmo tempo, modificá-los e fundamentá-los", tornando-se assim mais reforçada, "mais profunda e mais incontornável".

> E contudo - continua afirmando Foucault – é dela sem dúvida que menos se fala. Como se para nós a vontade de verdade e suas peripécias fossem mascaradas pela própria verdade em seu desenrolar necessário.[20]

Vimos que o narrador-personagem, nos dois livros citados , ao trazer à tona de forma tão irônica a questão da verdade, termina por pronunciar a palavra mais proibida – aquela que desestabiliza e desmonta a própria sustentação dos "sistemas de exclusão". A vontade de verdade vista – até antes de Nietzsche[21] – como algo incondicionado e, portanto, intocável, sofre aí mais uma vez uma violação e uma denúncia: ela constitui, como esclarece Foucault, o sistema de exclusão que sustenta os demais e que se auto-sustenta, sempre em nome da manutenção de uma *ordem* e de um *poder*.

Um outro aspecto que merece especial atenção no enfoque deste tópico relativo à *Obra* de Campos de Carvalho diz respeito à concepção do "belo". Aqui, ela se apresenta coerente com a negação do sentido da verdade e da razão no Ocidente desde a Grécia antiga, tal como acabo de expor. E não poderia ser mesmo de outra forma, já que o sentido da loucura – entendida como princípio poético articulador – implica o sentido da própria *Obra*. Estamos, assim, diante de textos que (como, de resto, o fizeram as vanguardas) negam a visão tradicional, ou clássica, do belo.

É por demais sabido, no entanto, que esta negação tem se dado de forma extensiva,

---

[20] Op. cit., p. 19.

[21] No livro *Labirintos da alma – Nietzsche e a auto-supressão da moral* (Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997), Oswaldo Giacoia Júnior faz um estudo profundo sobre a questão, ao longo de toda a obra de Nietzsche.

pelo menos no plano teórico, desde o Romantismo. Hugo Friedrich, na *Estrutura da lírica moderna,* cita Victor Hugo, a propósito do "feio" concebido como categoria estética: ele afirma, com o poeta romântico, que o feio surge "[...] na obra de arte como o grotesco, como a imagem do incompleto e do desarmônico. Mas o incompleto – e agora cita literalmente – 'é o meio mais adequado para ser harmônico'.[...]. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua voz estridente, afastar sua monotonia".[22]. Baudelaire, por sua vez, já se referia àquele "pouco de extravagância ingênua não deliberada e inconsciente" do belo, em função da qual a manifestação deste não poderia jamais ser submetida a modelos prontos. Neste sentido, ele argüi:

> Ora, como essa extravagância – necessária, incompreensível, infinitamente variada, dependente dos meios, climas, costumes, raça, religião e personalidade do artista – poderá algum dia ser governada, emendada, endireitada pelas regras utópicas concebidas num pequeno templo científico qualquer do planeta, sem perigo de morte para a própria arte?[23]

Já nestas concepções teóricas pioneiras dos dois poetas franceses encontramos o anúncio explícito do que viria a ser uma prática artística comum, sobretudo no século XX. Que essa prática do "belo" se evidencie na *Obra* de Campos de Carvalho, um escritor nascido em 1916, em plena Primeira Grande Guerra, não constitui em princípio novidade alguma, exceto talvez no sentido mesmo das circunstâncias do seu percurso e da sua particular extravagância. Pois encontro-me diante de uma *Obra* onde, por exemplo, o "sublime" e o grotesco se contaminam mutuamente, com a predominância aparente deste último, que aflora a todo instante, quer em nível dos fatos narrados, quer tematizado no discurso do narrador-personagem, ou ainda no plano da estrutura da obra. Esse grotesco, entendido

---

[22] Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*, p. 33.
[23] Baudelaire, *A modernidade de Baudelaire*, 1988, p. 34.

sobretudo "como imagem do incompleto e do desarmônico", traduz-se na *Obra reunida* sob as noções de dissonância, descontinuidade, exagero cômico, acaso, ruína e caos, encenados sob o signo do absurdo e até do *nonsense*. E tudo isto, paradoxalmente (no que se refere a uma visão do mundo e da *Obra* por parte do autor) articulado, buscado, composto. Tudo tocado pelo máximo de lucidez: a razão a serviço dos seus contrários. Não uma "razão cativa", mas, embora brilhante, subjugada, voltada sobre si mesma com toda sanha e todo veneno. A *Obra*, neste contexto, traz, em *A lua vem da Ásia*, uma concepção do belo definida pelo narrador sob denominações tais como "Cacofonia sem dó", "Dança Macabra", ou ainda "Cacofonia Anti-Sinfônica".[24]

Em termos filosóficos, esta visão se consuma no desejo e na pretensão do narrador-ensaísta de abarcar nada menos que as visões antagônicas – e tão marcantes na história do pensamento moderno – de Nietzsche e de Wagner. Cito em seguida o trecho relativamente longo de *A lua vem da Ásia*, em que tal referência aparece:

> Meus novos pensamentos, que são de virar o mundo pelo avesso, em que pese a maldição bíblica, eu não os revelarei aqui pelo preço de duas patacas, como o faria um Galileu qualquer, amedrontado e pronto a renegar-se na primeira oportunidade. Vamos deixar que o baile ainda continue por algum tempo, o baile dos que só sabem dançar ao som de músicas alheias e devidamente censuradas pela prefeitura; no momento azado eu subo numa cadeira e, de batuta à mão, ponho os músicos todos malucos com a partitura que arrancarei do bolso, ainda quente do calor do meu corpo. Os pares que se danem, que virem ímpares, se quiserem continuar dançando, ou que se enforquem numa das mil cordas que porei à sua disposição pelos cantos do salão, com direito a confessor e tudo. Ao som da minha Cacofonia sem dó – primeiro trecho lírico em que o sol implacável tomará a si o encargo de substituir *de fond en comble* qualquer espécie de dó, como o faria um Nietzsche que ao

[24] *Obra reunida*, p. 147.

mesmo tempo fosse um Wagner – os que tiverem uma alma se sentirão envergonhados de terem vivido sem ela até então, e recuperarão a infância num abrir e fechar de olhos: a infância de antes das primeiras letras, evidentemente. A nova sarabanda, dançada mais ao som de atabaques do que de violinos, acabará por ser chamada Dança Macabra, como lhe convém (...). [25]

É por demais sabido que Nietzsche, crítico contumaz da modernidade, condena a obra de Wagner – que tão fundamente o tocou -, taxando-a de tipicamente moderna, isto é, "decadente". Mas é importante observar que, vista por outro ângulo, mais básico, esta atitude de Nietzsche é a do filósofo e a do homem moderno por excelência: ela implica o movimento de um pensamento – isto é, de um homem e de uma época – voltando-se sobre si mesmo para questionar-se e, não raro, negar-se. Pois bem, este movimento auto-reflexivo é, por assim dizer, o elemento definidor da modernidade, cuja identidade seria portanto a falta mesma de identidade, já que o Princípio da Crítica, que rege o mundo moderno, para manter-se como tal terá de implicar sempre no duplo e constante questionamento de seu objeto e de si mesmo enquanto instrumento investigador. Em outras palavras: implica num constante e desassossegado processo de ajuste e de autoajuste que instaura a instabilidade e impõe a mudança e o deslocamento contínuos. Nada permanece assentado. Destruição e autodestruição sem cessar – única forma de a Crítica (um outro nome para a deusa Razão) manter-se como *o* (único) Princípio. Eis o que na modernidade pôde caracterizar e possibilitar os constantes movimentos de ruptura da tradição, o que levou, nas palavras de Octavio Paz, ao surgimento de uma "tradição da ruptura".

Nietzsche – que também se reconhece como um inevitável decadente – não acusa Wagner propriamente por sê-lo, mas por não ter, segundo ele, a consciência da sua

[25] *Obra reunida*, pp 146/47.

condição. É essa consciência que o leva a negar-se indiretamente, opondo à visão decadente da obra de Wagner o seu conceito de beleza, associado à idéia da exuberância, do êxtase dionisíaco e da "saúde".[26]

Retorno agora ao nosso narrador-compositor: ao definir-se como uma espécie de herdeiro das qualidades de um Nietzsche e de um Wagner ao mesmo tempo, não estaria atribuindo-se, pela via da paródia, o papel de um superdemolidor? Mais precisamente, de um potente demolidor e processador de ruínas – certamente aquelas que começam a se amontoar a partir de figuras exponenciais da modernidade, como o foram o filósofo e o músico alemães? Assumi-los, nesta perspectiva, com o intuito de, por um lado, devolver ao homem a consciência de que possui uma alma (entidade central da cultura cristã) e, por outro, de devolver-lhe a infância "de antes das primeiras letras" (paganismo, inocência, terreno propício à transvaloração de todos os valores e ao surgimento do super-homem), não implicaria esta atitude num gesto de extrema ironia e ambigüidade, num tempo em que, além do "Deus morto"[27] há já meio século, morre também a crença na deusa Razão? Num tempo em que também a própria idéia nietzscheana do super-homem acaba de ser distorcida e reapropriada desastrosamente pelo nazismo? Não ecoam nesta *Cacofonia sem dó* (nome da *Obra*, mas também trocadilho) dissonantes acordes de aceitação e recusa, na medida em que abarca, com Nietzsche a razão que se auto-suprime, e com Wagner o lado

---

[26] Com o nosso anti-herói, em *A lua vem da Ásia* e, por extensão, na *Obra reunida*, dar-se-á o mesmo processo, mas em sentido inverso. Enquanto Nietzsche nega a decadência com sua visão positiva – da beleza e da vida -, o nosso ant-herói afirma-a (o que é oportuno para o seu momento histórico) ao extremo, por um processo de difamação e de autodifamação, cujo desfecho inevitável é o suicídio (ainda que, aí, com o resgate do *Eu*) como demonstrarei nos próximos capítulos.

[27] O anúncio da morte de Deus, dá-se, como é largamente sabido, ao final da segunda parte da introdução do livro *Assim falava Zaratustra*, de 1884, (São Paulo: Hemus, s/d, p. 9). Também aí, entre outras, desenvolvem-se as idéias de Nietzsche sobre o super-homem. Quanto à questão da transvaloração de todos os valores (associada, inclusive, à noção do super-homem), é tratada especificamente (mas não somente) em *O anticristo* (publicação póstuma) através de uma crítica ao cristianismo, tema, aliás, fundamental da sua filosofia, também aprofundado em *A genealogia da moral*.

"ingênuo não deliberado e inconsciente", vale dizer, extravagante e trágico, do gênio artístico moderno já anunciado por Baudelaire?

A forma mesma como tais questões estão formuladas já indica, intrinsecamente, um *sim* para elas. Mas um sim, é preciso frisar, autorizado pela própria *Obra* de Campos de Campos de Carvalho que - consciente da circunstância do seu surgimento – se autodefine constantemente, mas pela via paradoxal da desdefinição, da negação, do desmonte. Refiro-me, no caso, ao desmonte do modelo consagrado de romance: a verossimilhança desmascarada como uma fraude – eis um dos pontos básicos deste desmonte. O primeiro livro da *Obra reunida* seria, sob vários aspectos, o melhor exemplo da (anti)monumental *Cacofonia sem dó*, sendo a morte da lógica tradicional, na figura do professor assassinado, condição *sine qua non* para a sua composição. Essa morte não só significa a negação da origem (grega, ocidental), como o seu radical deslocamento, já que, antes mesmo da primeira frase, diz-nos, com o destaque que um título merece, que *A lua vem da Ásia*. Mas, como não poderia deixar de ser, até mesmo esta nova origem não tarda a ser colocada sob suspeita quando, num dos seus aforismos, o narrador-pensador observa: "À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito."[28]

Se a origem pode ser deslocada e se nenhum roteiro é seguro, então a *Cacofonia sem dó* não pode ter começo, meio ou fim, como em *A lua vem da Ásia* nos indicam, por exemplo, o *nonsense* dos subtítulos em relação ao corpo do texto, bem como a enumeração caótica dos capítulos da primeira parte, (des)propositadamente intitulada "Vida sexual dos perus". Todos esses elementos – que tomarei mais demoradamente no capítulo seguinte – somados a quebras propositais e bruscas da seqüência narrativa, ou à passagem veloz e

[28] *Obra reunida*, p. 42.

muitas vezes imperceptível de um assunto a outro, pelo recurso cativante e traiçoeiro do ritmo e do jogo hábil com as palavras, além das marcas quase sempre indefinidas de tempo e espaço, passam a noção do caráter de incompletude da *Obra*. O que equivale a dizer: de qualquer obra. Aqui, ao seu modo, repete-se a idéia borgeana que encerra a concepção labiríntica do texto literário: no caso, um labirinto sem nenhum fio de Ariadne que possa orientar, por um lado, o nosso (anti)herói, e, por outro, o indefeso e perdido leitor.

Mas a forma mais radical e desconcertante de negação da verdade como algo imutável e incondicionado não aparece propriamente tematizada, como acabamos de ver, pela face "séria" e indignada, isto é, "verdadeira", do nosso herói. Aparece, por assim dizer, *encenada*, através da narração dos atos passados (imaginários? verídicos?) do nosso personagem (qual deles, no caso?), agora contemplados por ele mesmo enquanto narrador. Entre muitas passagens, que vamos considerar, também, em capítulo posterior - "O percurso no mundo" -, tomo aleatoriamente a seguinte, de *A lua vem da Ásia* (p. 64):

> Vítima de injusta perseguição da polícia, mudei-me atabalhoadamente para Leopoldville, [...] onde, fazendo-me passar por filho bastardo do rei dos belgas, obtive permissão para instalar-me com um novo prostíbulo, que se incendiou pouco depois. Reduzido à miséria, deflorei a filha de um capitalista que era dono de uma mina de estanho, e com o dinheiro da chantagem que lhe impus montei uma fábrica de relíquias e outros objetos de culto religioso, que prosperou durante algum tempo mas acabou indo à falência devido à perseguição do clero local. Como o capitalista ainda dispusesse de uma outra filha virgem, dei-lhe o mesmo destino da irmã e impus dessa vez um preço mais alto do que da primeira, o que me permitiu financiar com êxito a minha candidatura às próximas eleições locais e ser eleito deputado por expressiva margem de votos."[29]

[29] *Obra reunida*, p. 64.

Aqui, vê-se, aquele mesmo homem há pouco indignado e intransigente contra um sistema que o mutila e o mantém por trás das paredes de um hospício, assume outra face, a bem dizer antagônica, e passa a narrar em tom paradoxalmente impessoal, e mesmo cínico, suas inúmeras trapaças, muitas delas grotescas e monstruosas, e todas obviamente desprovidas de qualquer "verdade", no sentido de uma ética ou de uma metafísica.

O simples fato de assim se expor evidencia de forma gritante uma ambigüidade e uma incoerência em grau só admissível num "louco". Essa ambigüidade, caracterizada como uma dissociação profunda e como uma contradição inconciliável, ao mesmo tempo que desmente de forma flagrante a integridade do nosso herói, confirma a sua extrema coragem e honestidade – ou seja, esta sua "outra" verdade – em mostrar o seu lado "crápula", e de forma tão crua. Mas esta sinceridade, marcada por um distanciamento enorme em relação aos fatos, é tão grande que chega a soar como uma falsa inocência, como um "fingimento": armadilha fatal para o leitor desatento que, com um riso estridente, torna-se de súbito, a vítima e o cúmplice do nosso anti-herói, por si mesmo deixado na condição de cúmplice e de vítima.

Do estrito ponto de vista da loucura como recurso artístico, este antagonismo e esta divisão, ou melhor, esta multiplicação do *eu* assume importância capital no processo de estruturação da *Obra reunida* e do sentido que ela encerra, como tentarei evidenciar em seguida.

2. DUPLO E MÚLTIPLO: O MILPARTIDO EU

2.1 – NA VIDA COMO NA OBRA: O *EU* DIVIDIDO

Cumpre, pois, caracterizar estruturalmente o *eu poético*, tal como, no meu entender, configura-se na *Obra reunida*. Antes, porém, será preciso tecer algumas considerações de caráter mais amplo, isto é, situar esse *eu* como uma espécie de entidade presente – e de forma obsessiva – em toda a produção intelectual de Campos de Carvalho. Mais ainda: vê-lo enquanto marca registrada da própria personalidade do autor como um todo.

Não se trata evidentemente de querer vincular de forma indiscriminada a autenticidade da *Obra* ao fator biográfico que, via de regra, de forma direta ou não, representa apenas mais um dos ingredientes constitutivos do texto ficcional. A obra de Campos de Carvalho, sob este aspecto, não foge à regra. No entanto, em seu caso específico, há, entendo, uma particularidade que não poderia jamais ser ignorada. Refiro-me à presença nesse *Eu* açambarcador de certa postura básica passível de ser verificada no Walter Campos de Carvalho cidadão, no cronista, bem como no contexto da sua produção de cunho estritamente ficcional. Tal postura consiste primeira e fundamentalmente na afirmação incondicional da própria individualidade, do próprio eu - diante do mundo (que lhe é antagônico) e de si próprio (enquanto ser dividido). Nos dois sentidos instaura-se, por assim dizer, um *eu de confronto*. E, igualmente nos dois sentidos, em situação de permanente crise. Isto se dá de muitas maneiras e em muitas perspectivas. Inúmeros são os momentos (a exemplo de certas passagens citadas com outro fim no capítulo anterior) em que o

discurso, sempre em primeira pessoa, chega a assumir um tom afirmativo e polêmico, típico do discurso vanguardista. Esta a principal razão pela qual pretendo estabelecer um confronto direto e mais demorado da postura do autor com a dos movimentos de vanguarda, procurando ressaltar a sua singularidade. Tomarei aqui, a título de ilustração, algumas passagens intencionalmente retiradas de sua produção cronística, já que a crônica, enquanto gênero de fronteira entre jornalismo e literatura, onde o eu pessoal e o eu poético naturalmente se tocam, oportuniza uma dicção mais próxima da do manifesto. Isto, porém, não quer dizer que em sua produção ficcional não se encontrem, em grande quantidade, exemplos tão patentes quanto os que se seguem. Cabe acrescentar que as citações serão todas relativas à própria questão do *eu*, assunto central do presente capítulo. Eis então a primeira, onde ele afirma:

> A primeira pessoa do singular, o nome já está dizendo: não só a primeira pessoa como *singular* ainda por cima. Singularíssima, original como o primeiro pecado e esquisita em ambos os sentidos, tão pessoal que será enterrada sozinha e trancada a sete chaves na sua solidão imorredoura porque morta: única, única, única.

Ou,

> O homem é sempre um só, e é preciso arrancar-lhe a máscara e o nome e deixá-lo nu em toda sua beleza e horror. Em outras palavras: o Homem só tem um nome – EU – e não adianta você tentar esconder essa verdade que identifica o patife e o herói, o idiota e o gênio, o santo e o cínico, o morto e o vivo.[30]

Ou ainda,

> *Profissão: Louco*. A mais bela das profissões, a mais lúcida no sentido de que traz a luz, luciferina. A que exercemos não como um exercício mas como todo um exército em

[30] Os anais de Campos de Carvalho. In: *O Pasquim*, n. 279, 5 a 11.11.74, p. 19.

> marcha, rompe-tréguas e rompe-diques, numa guerra não santa mas demoníaca, antibélica, desnorteando o norte e o sul, o leste e o oeste, um exército de fantasmas e por isso mesmo invencível. *Meu nome é legião*, sou mil em um, e a mim mesmo me estarreço. Na vasta planície lá vou eu, derrubando muros e miragens, apocalíptico em minha aparente infantilidade, balbuciando gritos, simples e terrível como uma locomotiva sem trilhos: eu, eu, eu, eu, eu, eu.[31]

Esta constatação da existência no fenômeno Campos de Carvalho de um exacerbado *eu de confronto* e de autoconfronto – tem algumas implicações que julgo importantes. Primeiro, pelo momento em que se afirma, a década de 50, deixa o autor e a sua obra à contramão das tendências vigentes: no plano internacional, o surgimento do *nouveau roman*, com o apagamento ou a diluição do sujeito; no Brasil, a eclosão do movimento concretista, que anuncia o poema objeto, racionalmente construído e desprovido ao máximo de subjetividade.

Poder-se-ia objetar que tal impasse não existiria, de fato, já que, sendo o seu *eu de confronto* característico das vanguardas do início do século, Campos de Carvalho, ao preservá-lo, não passaria então de um extemporâneo sem nenhum poder de impacto. Mas não é o que efetivamente se dá, e por uma razão básica. Trata-se do fato de que em Campos de Carvalho o já historicamente assentado *eu de confronto* – tão claramente manifestado nos trechos citados - desdobra-se, como procurarei demonstrar em capítulo à parte, num movimento reflexivo, em um *eu de autoconfronto*, de forma direta e com o mesmo grau de intensidade. Tal fenômeno dificilmente poderia ocorrer com o vanguardista típico, de tendência inevitável ao doutrinário.[32] O doutrinador, como se sabe, é o tipo que tem

---

[31] Os anais de Campos de Carvalho In: *O Pasquim*, 26.11 a 02,12.74, p. 19.

[32] A propósito, num artigo intitulado "As aporias da vanguarda" (Revista Tempo Brasileiro, números 26-27 – vanguarda e modernidade, 1971, pp 85/112), Hans Magnus Enzensberger aponta a contradição inerente e, em

certezas. Tal característica, no caso da vanguarda histórica, implica na negação da tradição, ou de certas vertentes desta, e no abraço do futuro, ou, quando muito, na negação de ambos, caso especifico do dadaísmo. Mas mesmo este, o mais radical e mais demolidor dos movimentos de vanguarda – e que tende inclusive a indefinir-se e a pluralizar-se já na própria definição do que seja Dada, em consonância com o espírito heterogêneo do próprio grupo que o funda – em certo sentido mantém incólume o seu *eu-de-confronto*. É a condição necessária para que possa "manifestar-se", isto é, para que possa manter-se fiel ao tom categórico do manifesto, enquanto programa estabelecido. E ademais, trata-se sempre de um eu coletivo, na medida em que a sua fala é a de um movimento. Acrescente-se a isto que, mesmo postulando a demolição do passado e a negação de qualquer futuro, deixa escapar algum sinal de utopia, a exemplo do que ocorre no Manifesto Dada 1918, onde se lê: "Nada de piedade. Após a carnificina resta-nos a esperança de uma humanidade purificada."[33] Cabe registrar, a título de reforço, que tal esperança efetivamente existe, já que se desdobra, por intermédio de membros do próprio movimento Dada, no Surrealismo, com seu ideal – comum, aliás, ao Expressionismo – de "emancipação total do homem", e pelo seu "sentido geral de organização e construção que subia dos escombros da grande guerra".[34]

Como se vê, mesmo abalada, ou abolida, a crença inicial futurista num mundo melhor baseado na harmonia entre a arte emergente e a razão instrumental, isto é, a tecnociência, persiste ainda *a esperança* no interior das vanguardas concomitantes e/ou

---

certo sentido fatal, às vanguardas, quando diz: "A única coisa que se pode estabelecer com certeza é o que era avançado, porém não o que é avançado.[...]. Assim, associar a palavra vanguarda com a idéia de atualidade é afirmar um postulado doutrinário."(p. 97). Ou: "Só pode apostar no futuro quem está disposto a pagar o preço do erro. O *avant* de vanguarda contém sua própria contradição, porque só se pode comprovar a *posteriori*. " (p. 98).

[33] Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro [...]*, 1983, p. 139.

[34] Idem, pp 170/71.

posteriores à primeira guerra. Voltando a Campos de Carvalho, será possível afirmar: nele, a esperança – pelo menos no que se refere à humanidade - não medra.[35] Nascido em plena primeira grande guerra e projetando-se como escritor a partir da segunda, sua figura simboliza o artista moderno definitivamente traído pela revolução tecnológica, para o qual não caberia sequer a *aceitação crítica* do sistema. No autor em estudo, o artista, isto é, o *eu de confronto* persiste, mas para ao seu modo apossar-se das armas do passado (do Dada e do Surrealismo, sobretudo) com o fim de encenar um presente em ruínas. Enquanto isto, como em parte .já frisei, o movimento concretista, mesmo estabelecendo em certo sentido uma ruptura com a tradição artística e literária imediata,[36] adere ao sistema, reforçando, assim, e sem maiores dilemas, um tipo de sujeito emergente: o pós-utópico integrado, ou seja, típico. Quanto ao *Eu* em Campos de Carvalho (exceção feita a *O púcaro búlgaro*), poderia ser definido, nesse contexto, como um atípico – adjetivo, aliás, que o define em todos os sentidos. Trata-se, efetivamente, de um *Eu* de transição, dotado dramaticamente de um máximo de lucidez e revolta, entre um passado imediato cujo projeto não é mais possível abraçar, e um futuro sem horizontes, que, dadas as suas características, o ameaça de extinção. É cabível afirmar que a sua trajetória representa, em todos os sentidos, a história extraordinária de um *Eu* – mas de um *Eu* que agoniza. Dois aspectos básicos,

---

[35] Em *Vaca de nariz sutil*, como procurarei evidenciar, Valquíria chega a configurar-se para o eu-narrrador como uma espécie de *esperança a priori inviável* e que, portanto, não medra; em *A chuva imóvel*, mas já na forca, o *Eu* logra alcançar uma efetiva purificação. Mas, nos dois casos, no âmbito estritamente pessoal; pessoal e crucial, isto é, numa situação em que a conquista é já no instante mesmo da perda: perda de Valquíria pelo herói mutilado; perda da vida pelo *Eu* que se mata (André Medeiros).

[36] Ferreira Gullar, em *Indagações de hoje* (1989), entre outros, enquanto dissidente do movimento concretista, problematiza de forma bastante conseqüente essa ruptura, classificando-a de parcial, simplificadora e colonizada. No ensaio "A vanguarda e seus limites", contida nesse livro (pp 19/20), ele diz: "[...] que esses teóricos da vanguarda concebem a história da literatura e da arte como independente da história social e querem apresentar o fenômeno estético como pura expressão da universalidade que se expressaria unicamente na evolução das formas. Desse modo, eles se podem arvorar como a vanguarda do próprio pensamento estético cuja verdade essencial captaram e decifraram." Também Fábio Lucas, para citar mais um nome, mantém postura semelhante, em seu livro *Vanguarda, história & ideologia da literatura* (1985, pp 25 a 30: "Dependência ideológica e vanguarda").

antagônicos e indissociáveis, compõem este *Eu*, a saber: o trágico (lado sério, rebelde, dominador, intransigente e indignado) e aquele marcado por um forte veio humorístico, que põe o indignado a rir ironicamente de tudo e de todos e, inclusive, como não poderia deixar de ser, de si mesmo. Trata-se de uma fórmula altamente explosiva, e autoexplosiva, especialmente no contexto em que surge.

E aqui se verifica uma situação tão curiosa quanto definidora. Enquanto o Concretismo, o primeiro e o principal dos novos movimentos de vanguarda no Brasil, se instaura inofensivamente e sem traumas, isto é, de forma integrada e repetitiva, Campos de Carvalho assume, com *A lua vem da Ásia*, e sem nenhuma intenção programática, a única postura ao meu ver conseqüente e digna de qualquer vanguarda naquele momento: aquela que, pelo seu peculiar caráter destrutivo e autodestrutivo, decretaria inevitavelmente e a um só tempo, além da falência do projeto racional iluminista, o seu próprio fim. Tal postura está consumada já – e isto é significativo - como *ponto de partida* (inicialmente, do livro; posteriormente, da *Obra*), com o assassinato do professor de lógica pelas mãos de um adolescente suicida. Este gesto de supressão e de auto-supressão – absurdo e revoltado - representa, no meu entender, o solitário papel desempenhado pelo autor de *A chuva imóvel*, com toda intensidade e com todas as letras.[37] Teve, no entanto, o seu custo.

---

[37] Em *Os filhos do barro* (1984, pp 186/89), Octavio Paz refere-se a escritores e poetas que, nas décadas de 30 e de 40 passaram da rebelião individual à rebelião social, concluindo: "O resultado foi a utilização de muitos impulsos generosos – embora houvesse também uma dose nada desdenhável de oportunismo – pelas burocracias comunistas." Além disso, as obras engajadas desses artistas (não falando da "falta de tensão moral: os hinos e as odes a Stálin, Molotov, Mao – e os insultos mais ou menos rimados a Trótski, Tito e outros dissidentes") são descartáveis e desaparecem em sua quase totalidade. Campos de Carvalho não se filia a isso, nem àqueles, como o próprio Paz que, nas décadas de 50 e 60, representaram, como artistas, a vanguarda silenciosa que concebe o poeta "apenas" como instrumento da linguagem, e que assume a postura definida na fórmula de Camus – "solitário solidário" - característica, diz Paz, do segundo pós-guerra. Em *A lua vem da Ásia*, o herói não só diz que "a linguagem foi dada ao homem para blasfemar contra seu destino", quanto vive numa solidão nada solidária: ou seja, para ele, o mundo e o outro, continuam sendo o inferno. A violência do mundo atual, entre outros problemas, parece dar-lhe razão. No entanto, foi um autor que, ao seu modo, jamais deixou de ter a linguagem como preocupação, na sua arte de escrever.

No que se refere ao cidadão Campos de Carvalho, o custo foi alto. Num "tempo de partidos e de homens partidos", era no mínimo aconselhável a qualquer intelectual de "bom senso", alinhar-se: de preferência às fileiras de esquerda. Mas um escritor da sua índole e temperamento, polêmico e plenamente conhecedor dos limites e dos perigos (para a obra de arte) de uma arte politicamente engajada, ficou sem "lugar". Mas seja como for, pior para ele, como bem o atestam estas breves palavras de Jorge Amado no prefácio da *Obra reunida* (p.13): "[...] vítima de todas as injustiças políticas da direita e da esquerda, Campos de Carvalho trancou-se no mais obstinado e absurdo dos silêncios." Um silêncio de mais de vinte anos.

Este foi, grosso modo, o custo social da sua maneira de ser: a passagem da condição de escritor marginal à de cidadão marginalizado, o que já deixa implícito o inevitável prejuízo no plano pessoal. Prejuízo que não seria de todo nefasto se se restringisse apenas ao fator isolamento, em certos casos até propício ao aprimoramento do processo criativo (uma obsessão, aliás, em Campos de Carvalho). Ao contrário, nesses longos mais de vinte anos de silêncio o nosso escritor, segundo afirma, praticamente não leu e muito pouco escreveu.[38] Exilou-se, em companhia da mulher, Lygia, em seu apartamento no bairro de Higienópolis (nome, por acaso ou não, sintomático), em São Paulo, qual um Rimbaud em nova versão.

Mas seria temerário – e a evocação de Rimbaud não é casual – atribuir tal silêncio

[38] Seria temeroso tomar esta informação do autor ao pé da letra. Mas, em todo caso, não faria diferença, já que as leituras porventura feitas por ele seriam (ou foram) inconseqüentes em relação às questões aqui colocadas. No que se refere à sua produção (crônicas de *O Pasquim*, sobretudo) nada de importante parecem acrescentar, fundamentalmente, na comparação com os livros que compõem o sentido da *Obra reunida*. Isso, no entanto, não diminui em nada o significativo valor literário, por exemplo, da novela *Espantalho habitado de pássaros* que preenche o sexto d'*Os dez mandamentos* ("Não pecar contra a castidade"): *Os dez mandamentos*. Vários autores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

apenas a fatores de ordem externa, pelo menos no que diz respeito ao fato de ter parado de escrever. Em entrevista concedida a *O Estado de S. Paulo*, ele afirma: "Eu deixei de escrever porque deixei. Eu não decidi assim...deixei passar o tempo, 10 anos, 15 anos, 25 anos. Depois de 25 anos comecei a compreender que era esquecido."[39]

Estranha declaração para um escritor situado entre aqueles – a exemplo de Rilke e Henry Miller, que muito admirava – para os quais escrever é uma necessidade, por assim dizer, primária, conforme atestam suas próprias palavras num outro depoimento, vinte e um anos antes do acima citado, quando ainda escrevia para o *Pasquim*:[40] "Escrevo porque não posso deixar de escrever, e é bom que se convençam disso os censores e ditadores de qualquer tipo ou nacionalidade." Ao que tudo indica, pois, a verdade dos fatos é um tanto diversa, a julgar ainda por outras declarações do próprio Campos de Carvalho na mesma entrevista e em outras concedidas nos últimos anos. Nelas, quando fala da sua obra, revela sempre uma preferência maior por aquelas em que prevalece o humor – *O púcaro búlgaro*, especialmente. Esta preferência, se associada às dramáticas declarações sobre o fato de que, após a criação deste livro, todas as vezes que tentou escrever buscou sempre o humor, obtendo invariavelmente como resultado o texto "sério" e tendente ao trágico, talvez indique a existência de um impasse mais grave. À pergunta, por exemplo, sobre como é o seu dia-a-dia, responde: "Meu dia-a-dia é o fim do mundo, né? Sou um aposentado, não leio, não escrevo".[41] O seu novo romance, que estaria animado a escrever a partir de 1995, seria, ele confessa, sobre o diabo. Contudo, explica: "Mas o diabo é que eu não consigo encontrar humor no diabo. E eu quero escrever com humor. Como no *Púcaro búlgaro*."[42]

---

[39] *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, D 8, 11.4.98).
[40] Op. cit., 1 a 7.4.77, p. 19.
[41] *O Estado de SP*, C2, D16 – 6.4.95.
[42] Idem, C2, D3 – 5.7.95.

Talvez seja o caso de ressaltar que Campos de Carvalho cita como verídico, e marcante na sua vida, um encontro real que tivera quando ainda jovem, precisamente com o diabo. Tão marcante, que o equipara, pelo grau de impacto, com a morte do seu "irmão ciclista", que o afetou de forma indelével. Estes dois acontecimentos estão colocados como fatos de grande importância em *A chuva imóvel*, o mais amargo, mais sombrio, mais profundo e mais biográfico de todos os seus escritos. Em um artigo no *Correio da Manhã* de 17 de fevereiro de 1963, ao anunciar a conclusão do livro e o seu envio para o editor, "depois de um ano e meio de trabalho", José Condé destaca as seguintes passagens de um depoimento do escritor:[43]

> Se levei tanto tempo escrevendo o livro [...], penso que isso se deve ao fato de finalmente ter conseguido dar forma a dois acontecimentos que me marcaram profundamente: meu encontro com o Diabo e a morte de um irmão que perdi há vinte oito anos – uma criatura realmente excepcional. Todas as vezes em que tentei, antes, narrar um ou outro desses fatos fracassei rotundamente.
>
> Para acrescentar:
>
> Essa novela 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.

Simbolicamente falando, para um homem que não acreditava "em Deus nem em Freud" (e que, estando no lugar de Deus, afirma: "não acreditaria muito em mim"), talvez só tenha restado mesmo o Diabo, que parece representar o seu lado trágico, autodestrutivo e infinitamente desassossegado; em última instância, estéril, porque integralmente maldito.

---

[43] *Correio da manhã*, 17.2.63. Coluna "Escritos e livros".

Tendo negado Deus e, em certo sentido os homens, mas tendo de alguma forma admitido o Diabo, parece ter deixado murchar em si a indispensável contra-parte do grande jogo – com a vida e com a arte. E então só lhe teria restado "durar", lançando-se agora ao cassino, este outro mundo do jogo, que só privilegia o acaso e o grande vazio, tal como sintomaticamente se dá ao final de *O púcaro búlgaro*, último livro da *Obra reunida*.

Este, pois, o desfecho da sua vida, consumado na morte precisamente numa Sexta-Feira da Paixão: tal ironia do destino, em se tratando do nosso autor, comportaria em sua ambigüidade o sentido do acaso e do cálculo, do trágico e do cômico, nesta cartada final com a Morte, com quem tanto jogou. Eis o nosso Walter, novamente inteiro, só que agora invisibilizado, no Lado de Lá. Incompreendido pelos homens – dotado que era de uma impiedosa honestidade intelectual -, foi por eles negado. Hoje, no além, Deus e o Diabo certamente o disputam, reivindicando-lhe a posse. Mas se bem o conhecemos, Nenhum, em toda a eternidade, será o seu dono. Já faz muito que disse:

> Sinto-me muito bem sem a idéia de Deus; ou melhor, sinto-me muito mal, mas pelo menos não fico devendo meu infortúnio a ninguém. Sou o tipo do *self-made-man*: não aceito a ingerência de nenhum deus e de nenhum demônio.[44]

É este *eu de confronto* e de *autoconfronto*, indomável e incapturável, e que define o fenômeno Campos de Carvalho, que está na base da sua obra. E neste sentido a contém. Em perspectiva inversa, no entanto, o *Eu* que se instaura na *Obra* o abarca e transcende, ao modo próprio da ficção. É o que procurarei evidenciar em seguida.

---

[44] *O Pasquim*, 1 a 7. 4.77. No plano da *Obra*, isso se realiza plenamente ao final de *A chuva imóvel*.

2.2 - TRIBO: A FICIONALIZAÇÃO DO *EU*

E começo por *Tribo*, este misto formalmente mal resolvido de poema, crônica, ensaio, novela e autobiografia. Trata-se, com efeito, de uma obra de transição, entre o primeiro livro do autor, *Banda forra*, composto de ensaios humorísticos, e *A lua vem da Ásia*, onde elementos os mais heterogêneos, a exemplo dos citados acima, entrelaçam-se de forma mais complexa e sutil. Talvez (mas não apenas) por faltar-lhe tais qualidades, *Tribo* não tenha sido incluído na *Obra reunida*.[45]-. Serve-lhe, no entanto, de fiel roteiro, antecipando-lhe, entre tantos outros elementos, motivos, temas, tipos, recursos e, sobretudo, instaurando a problemática do *Eu*. Mas talvez mesmo por se tratar de uma obra, por assim dizer, de engenharia "falha", possibilite, mais que qualquer outra da sua autoria, vislumbrar através de suas brechas o secreto processo de absorção do *eu* empírico pelo ficcional. Aí encontramos, com todas as letras, já no primeiro capítulo, intitulado "*Ego. Alter ego*", uma série de elementos elucidativos neste sentido, a começar pela lista dos parentes do escritor-narrador, que inclui entre seus irmãos os seguintes nomes: Nietzsche, Stendhal, Lautréamont, Cesar Borgia e Gille de Rais. Além do Marquês de Sade ("tio por afinidade"), cita ainda os primos, entre os quais menciona Montaigne, Byron e Fernando Pessoa.[46] Seria lícito acrescentar à lista a figura não mencionada de Freud (o irmão renegado?), claramente

[45] Uma outra razão, ao meu ver tão ou mais forte que esta, refere-se propriamente ao forte simbolismo de *A lua vem da Ásia*, a partir mesmo do seu começo, com o assassinato do professor de lógica. Este fato é, por assim dizer, a nota que dá o tom e que já indica a forma que tomará a *Obra* do autor. Por outras razões, mas ainda em função da "composição" da *Obra reunida*, o autor exclui da mesma os demais textos por ele criados, a exemplo do que ocorre com a excelente novela, já referida, incluída no livro *Os dez mandamentos*, que, no meu entender, também foi excluída, entre outras coisas, pelo fato de mostrar um protagonista cuja infância teria sido "feliz". O que não se coadunaria com o "arranjo" geral da *Obra reunida*, pretendido e levado rigorosamente a feito por Campos de Carvalho.

[46] Campos de Carvalho, *Tribo*, 1954, p. 7.

insinuado pelo menos em um dos termos do título citado (*Ego. Alter ego*). Termos que, aliás, chegam a ser definidos e definidores:

> Mas o *ego* e o *alter ego* é como eu chamo a esses dois estados de alma que me possuem alternadamente, quando em convívio com os outros e a sós dentro da noite. (Convívio, aliás, não é bem o termo, pois nunca eu convivi com *os outros*, senão apenas comigo mesmo e com os que pertencem à minha própria tribo). *Ego* é o meu falso eu da carteira de identidade, o que levarão um dia para o túmulo como a um troféu de batalha ou como a um inimigo vencido. O outro, o que sou na realidade e que só eu sei quanto o sou, esse é o meu *alter ego*, e será ele que há de matar o que está no arquivo da Polícia e que um dia levarão compungidos (e por que?) para o cemitério comum. [47]

E prossegue, um parágrafo adiante: "Meu *alter ego* está comigo é na calada da noite, nas horas em que o mundo todo se esboroa aos meus pés e ao meu lado, como num cataclismo."[48] E em consonância com a lista dos parentes eleitos "por afinidade", coloca-se em seguida como escritor, ao dizer, ainda a respeito do seu *alter ego*: "Está comigo quando componho os meus poemas – ou melhor, quando *ele* os compõe por mim – e neste mesmo instante, quando me ponho a escrever sobre ele, como numa autobiografia."[49]

Nesta passagem do eu empírico, o *ego* (aqui caracterizado como "falso" e restrito) ao ficcional, o *alter ego* (universal e autêntico), há que mencionar entre os excluídos, ao lado de Freud, dois outros gênios já citados no presente capítulo: Shakespeare e Rimbaud. Tais figuras insinuam-se, no meu entender de forma inequívoca, no momento em que o escritor-narrador se apropria desta frase de Iago, em Otelo: "I am not what I am", sentença que, segundo ele, mesmo com dúvida (desta vez hamletiana) quanto a ser ou não ser seu

[47] Op. cit., p. 11
[48] Idem, idem.
[49] Idem, idem.

autor, o define e até poderia servir-lhe "de epitáfio" (p.8), e que de imediato traz à lembrança do leitor o célebre "Je est un autre", do poeta francês. Este jogo, por si só, já parece indicar a figura pessoana do "fingidor", como que sendo montada, ou tramada, pela do escritor-narrador, ele mesmo oscilando entre o seu *ego* e o seu *alter ego*.

Quanto à função "autor", enquanto atributo do eu-narrador, parece ser um dos elementos, quiçá o primeiro, fixadores da identidade básica e subjacente do *Eu* em toda a produção ficcional de Campos de Carvalho. Neste mesmo capítulo, numa passagem em que mais uma vez se indefine a figura do enunciador, vamos ler: "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 embaixo." (p.10). É o que vai se dar, efetivamente, com a sua *Obra*. Neste sentido, aliás, o trecho acima é estritamente biográfico.

Uma outra passagem do livro que ilustra a questão em estudo, dando margem a um enfoque diverso, encontra-se no brevíssimo capítulo sugestivamente intitulado "Nome", que em seguida transcrevo em sua quase totalidade:

> Tenho um nome, minha senhora, um nome: WALTER, que em língua saxônia significa *o dominador*, o poderoso, o que dita normas ainda que ele mesmo não tenha a audácia de segui-las.O nome que me deram calhou-me tão bem – ao meu *alter ego* – que eu fico surpreso de como m'o possam ter dado, sem saber quem eu era. Eu mesmo talvez não o escolhesse tão bem, se tivesse que escolhê-lo. Talvez eu viesse a preferir *Ivã* – quem sabe se em razão de *Ivã o Terrível*?
>
> Esclareça-se que não pretendo ser *o dominador* de ninguém, mas apenas de mim mesmo – o que já será demais.[50]

[50] *Tribo*, pp 27/28.

Estas afirmações algo mais querem dizer. Se por um lado sugerem que o homem é um ser que faz o seu "nome", por outro indicam que é o seu nome que o faz. No caso, "Walter", simbolizando a linguagem com sua história insondável e seus poderes ocultos, primordialmente fundados na magia e no mito. Em segundo lugar, nos dizem que este homem, se pudesse, escolheria para si um outro nome. Tal desejo manifestado por parte do eu-Walter – tão coincidente consigo mesmo, isto é, com o seu *alter ego*, e sendo Walter o nome do escritor em estudo –, tal desejo de ser *um outro*, Ivã o Terrível, é mais um ponto importante no entendimento do processo de ficcionalização do eu, considerando-se que Ivã o Terrível representa agora, não mais a personagem mítica e lendária que é o Walter, mas um vulto histórico "real". Ora, entre mito e história, e nutrindo-se de ambos, ergue-se a ficção.[51] Nela (e com ela), o sujeito poético: real e fictício, histórico e trans-histórico a um só tempo. Atualizando-o, isto é, injetando-lhe seiva, o ser do cidadão escritor, com suas particularidades de ordem pessoal, social, cultural e histórica. No caso em questão, o ser empírico de carne e osso espelha-se em dois personagens das esferas do mito e da história respectivamente, ambos tendo em comum o fato de serem dominadores, poderosos e ditadores das normas. Soma-se a isto, pelo menos no que diz respeito a Ivã o Terrível, as conhecidas qualidades de reformador e cruel.

Tais qualidades insinuam de fato o perfil de um eu poderoso, temível e com enorme potencial destrutivo. Destrutivo e autodestrutivo, na medida em que, assumido pelo nosso autor-narrador, afirma "pretender" ser apenas o dominador de si mesmo, o que já seria "demais".

---

[51] Este ser mítico e histórico vai reaparecer, mas totalmente ficcionalizado, em *A chuva imóvel*, soba a forma da figura monstruosa, ou surrealista, de um "centauro a cavalo", o que será considerado em momento oportuno.

Pois bem, este ser que se busca, mas que é destrutivo e autodestrutivo em larga escala, é, como já sugerimos, o mesmo que se transfere sob formas diversas – e indicando percursos – para as figuras do narrador-personagem em toda a produção de Campos de Carvalho subseqüente a *Tribo*, já a partir de *A lua vem da Ásia*, onde sua obra começa "pra valer."

SEGUNDA PARTE

3. O PERCURSO NO MUNDO

3.1 – O PERCURSO

A idéia de um percurso no mundo pode suscitar, de início, três questões básicas: quem faz, que significa esse percurso e em que mundo se dá. São estas questões – mais especificamente as duas últimas, já que a primeira merecerá, posteriormente, um capítulo à parte – que pretendo responder no presente capítulo. Para ser mais preciso: são questões que pretendo aprofundar, considerar mais de perto, uma vez que, direta e/ou indiretamente, já foram colocadas e até certo ponto desenvolvidas nas partes anteriores.

Cumpre, pois, ajustar o foco. Primeiro, reconhecendo que um tal percurso no mundo, em seu sentido mais generalizado, insinua-se, de uma forma ou de outra, em todo o conjunto da *Obra reunida*. Segundo – a preocupação central deste capítulo -, que é em *A lua vem da Ásia* que ele está "encenado" de forma mais ampla e cabal. A justificativa, no meu entender, é simples: do mesmo modo que *Tribo* representa um esboço do que vem a se realizar artisticamente em *A lua vem da Ásia*, este livro, por sua vez, articula em seu corpo marcado pela polifonia e pela dissonância, todas as vertentes que virão a constituir o foco central dos três livros seguintes: o confronto com o mundo, o confronto com o eu e finalmente, em *O púcaro búlgaro*, a constituição da visão do mundo como discurso.

Além disso, é também em *A lua vem da Ásia* que se dá efetivamente uma série de giros do eu-personagem por todas as partes do mundo. Esses giros, declaradamente imaginários e narrados aparentemente de forma caótica pelo nosso louco, constituem um número considerável de capítulos, na primeira parte do livro, cuja segunda e última traz à cena os episódios ocorridos após a fuga do nosso anti-herói do hospício. A narração dos

acontecimentos, bem como os comentários diversos feitos por ele, vão sendo registrados em seu *Diário íntimo*, ou *Diário dentro da Noite*. Sob este aspecto, é possível afirmar que o diário do eu-narrador e a obra *A lua vem da Ásia*, assim como a figura explícita do narrador-autor e a do autor-implícito, literalmente se fundem. Escrever o *Diário* – e nele encenar o duplo percurso no mundo e no eu – é escrever a *Obra*. O que equivale a dizer: as estruturas do mundo e do eu, aí retratadas, são igualmente a estrutura da obra.

Parece ficar claro, portanto, que refazer com o autor – ou com a sua obra – o percurso do eu-narrador-personagem no mundo representa, ao mesmo tempo, a escolha de um ângulo para considerá-la (a obra) em seus aspectos formais.

Retorno, assim, ao começo: o assassinato do professor de lógica pelo adolescente rebelde. Trata-se, com efeito, e paradoxalmente, de um ato fundador. Ele marca concretamente o nascimento da narrativa e, no plano simbólico, a própria gênese do nosso anti-herói. Este, a propósito, ainda no breve mas estratégico capítulo primeiro, chega a mencionar a "cantilena" dos diversos rios europeus – em cujas margens costumava viver – como substituta do "[...]doce acalanto de minha mãe na pátria desconhecida, que de resto nunca cheguei a conhecer, pois nunca fui criança".[52] Portanto, não é só o seu ato violento que representa um atentado à razão. O seu maior crime reside, talvez, nesta versão inicial que dá de si mesmo: absurda, "fingida", indefinida e, de resto, plural: "Chamava-me então

[52] *Obra reunida*, p. 38. São tentadoras aqui algumas relações: aos 16 anos de idade nasce o nosso anti-herói, por uma espécie de autogênese que é também um crime (este ato dúbio e inscrito no âmbito do absurdo refere-se, já sabemos, à morte do professor de lógica). Em termos históricos, o século XX tem 16 anos de idade exatamente na metade da Segunda Grande Guerra (1914/1918). 1916 é nada menos que o ano de nascimento de Campos de Carvalho e da deflagração do "demolidor" movimento Dada. Ou seja, o ano zero desse autor e desse movimento vanguardista é o ano 16 do nosso século sombrio. A metade da guerra (1916), que pode ser tomada como o centro (o meio) do fogo cruzado, seria então o primeiro lugar (e momento) simbólico(s) da chamada morte da Razão. O nosso anti-herói, na qualidade de *eu-poético* abarcador dos opostos, reuniria em si esse anti-lógico atributo que consiste em ter zero e dezesseis anos de idade a um só tempo, já que em seu eu, como pretendo mostrar, ele funda o mundo e assume o papel dos diversos tipos humanos.

Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo."[53] Se não tem uma origem "certa", não tem igualmente uma identidade a ser preservada – o que quer dizer que pode ter várias. Assume-as.

Mas tudo isso – sua gênese absurda, suas muitas faces –, dir-se-ia, não passa de frutos da imaginação. São delírios de um louco. Se tenho em mira, porém, que a loucura, no caso, é o próprio princípio poético estruturador, isto quer dizer que a imaginação, ao usurpar violentamente o lugar da razão e da lógica, firma-se de súbito como a faculdade do conhecimento por excelência. Seus desvios do "real", seu desmedido exagero, conspiram, aí, a favor da própria realidade, ela mesma marcada pelo absurdo, pela distorção e pelo exagero.

O recurso ao *Diário*, entendido primariamente como o lugar das confissões "verdadeiras" de alguém, representa a necessária contra-parte "real", capaz de injetar na imaginação o sumo das vivências do eu-narrador:

> Tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma idéia exata da minha situação presente, depois que me deram por excêntrico e me jogaram neste hotel de luxo [...]. Conto, também, porque o dia aqui para mim tem 72 horas, e às vezes mais até, e eu necessito ocupar-me com qualquer coisa que não sejam os mosquitos da sala ou a minha coleção de palitos de fósforo [...].[54]

Como se vê, o *Diário* (isto é, a *Obra*) consolida-se como o lugar da confluência de dois tempos distintos e complementares: o passado declarado imaginário e o presente dado como real. Esses dois tempos, ou instâncias, dividem as preocupações do eu-narrador. A

---

[53] *Obra reunida*, p. 36.
[54] Idem, p37.

oscilação produtiva entre passado e presente, que dá a dinâmica da primeira parte do livro, aparece entremeada por constantes comentários de toda ordem, como este que, a exemplo da citação acima, refere-se a mais um dos motivos que o levam a *escrever*: "Descobri que, escrevendo a história da minha vida, antes que a escrevam os outros ou que não a escreva ninguém, estarei prestando um serviço enorme não só à cultura - - -"[55]

Os comentários em *A lua vem da Ásia* e, por extensão, na *Obra reunida*, cumprem funções as mais diversas, todas ligadas evidentemente às quase sempre irônicas posturas do narrador-autor diante de si e de tudo. Isto, aliás, não constitui novidade, em se tratando de narrativas na primeira pessoa, geralmente mais "discursivas".[56] No que se refere às duas citações acima, o comentário assume, por assim dizer, o caráter explicativo (isto é, metatextual) de algumas das funções relativas ao ato de "contar" (lembrando sempre que, pelo caráter irônico da linguagem em questão, tanto este quanto os demais sentidos aqui apontados podem querer dizer o contrário): elucidar o presente pelo passado e vice-versa, conferir sentido e tornar suportável o cotidiano monótono e opressivo (no caso, também repressivo e mutilador, já que inclui a tortura do choque elétrico), além de contribuir para a preservação e/ou a produção de valores culturais e artísticos, uma vez que, como vem a confirmar no capítulo seguinte, "[...] a poesia é sempre necessária e é bom que os poetas estejam lembrando-se dos mortos nos dias de chuva, como uma mãe dos seus filhos."[57]

Lembrar-se dos mortos é eternizá-los. "Contar" ou "deixar de contar" – como nos lembra a astúcia de Scherazade – é mesmo questão de vida ou de morte. Às vezes, de vida e

---

[55] *Obra reunida*, p. 37.
[56] Maria Lúcia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)* (São Paulo: Ática, 1978) apresenta um estudo muito rico sobre a questão do narrador em primeira pessoa, em confronto com o narrador tradicional típico, em terceira pessoa. No que se refere à discursividade no romance de primeira pessoa, ver página 46 e seguintes.
[57] Idem, p. 41.

de morte a um só ato e tempo, como sói ser o caso da *Obra* em questão. Tal afirmativa, porém, exige um por quê. E a explicação não é das mais simples. Ela remete, entre outras coisas, a aspectos constitutivos da estrutura da obra e da natureza da sua linguagem, sobretudo no livro em foco. No tocante especificamente à estruturação da primeira parte de *A lua vem da Ásia*, intitulada "Vida sexual dos perus", é bastante sugestiva a numeração dos capítulos que a constituem, dispostos precisamente na forma e na ordem seguintes:

> "Capítulo Primeiro", "Capítulo 18º", "Capítulo Doze", "(Sem Capítulo)", "Capítulo sem Sexo", "Capítulo 99", "Capítulo Vinte", "Capítulo I (Novamente)", "Capítulo", "Capítulo CLXXXIV", "Capítulo XXVI", "Dois Capítulos Num Só", "Capítulo 333", "Capítulo 334", "Cap. 71", "Capitulo Não-Eclesiástico", "Capítulo 103", "Capítulo Negro", "Capítulo 42", "Capítulo LIV".

Uma observação mais atenta do quadro acima permitirá uma leitura que poderá levar a algumas conclusões. Uma delas, que aqui interessa, é a seguinte: o *Diário íntimo*, ou *Diário dentro da noite* (que não há, a rigor, como saber se se trata de títulos diversos para um mesmo escrito, ou se de fato referem-se a textos distintos) seria uma espécie de mega-livro (a idéia borgeana do livro sem fim?) em que se inscreve uma variedade infinita de outros livros, de forma incompleta e caótica.[58] Por suposição (ou ainda, por combinação, mas sem atingir o total das possibilidades), seria possível agrupar os capítulos em função de cinco livros (ou cinco séries) distintos (distintas), a julgar pela forma com que cada um deles aparece grafado: em cardinais/arábicos (6), em algarismos romanos (4), em números por extenso (3), em ordinais/arábicos (1), sem ordem numérica alguma, podendo cada um deles

[58] Em *Texto, crítica, escritura* (1993, pp 72 a 76), Leyla Perrone-Moisés, no subcapítulo "A obra inacabada", trata do assunto, evocando as posturas, ora convergentes ora divergentes, de Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Butor. Em quase todos eles persiste a idéia básica da obra inacabada, que chamo aqui de *o mega-livro*.

indicar uma obra, ou igualmente uma série (6). Quanto ao já mencionado título da primeira parte ("Vida sexual dos perus"), que não apresenta conexão lógica direta alguma com o texto propriamente dito, pode querer indicar uma outra obra, ou o título de uma parte perdida do mega-livro, e assim por diante.

Saindo dos títulos para o interior dos capítulos, é possível verificar que, entre eles, praticamente não há o que se poderia chamar de uma continuidade: unidos quase sempre pelo "clima" geral do texto e pela voz inconfundível do eu-narrador, arrumam-se fundamentalmente mediante o recurso à justaposição. Além disso, verifica-se com certa freqüência, no decorrer de cada capítulo, a interrupção brusca da narração (implicando, em alguns casos, uma violação da frase em seu aspecto propriamente gramatical), motivada muitas vezes por decisão do próprio narrador (na sua gana constante de comentar), ou por uma interferência qualquer, via de regra indesejável, vinda de fora:

> (Fui obrigado a interromper estas lucubrações para tomar um prato de sopa que me trouxe a gentil senhora do gerente ou do subgerente do hotel – de qualquer forma uma senhora respeitável e vesga, que às vezes me toma a temperatura pelo simples prazer de me ser agradável. Mas a sopa estava bastante amarga, ou assim me pareceu pelo menos.)[59]

Somando-se a tudo isto, há que se considerar, como já frisei, sobretudo em *A lua vem da Ásia*, o caráter irônico de praticamente tudo quanto nele está dito. Essa ironia – incrustada na frase, ou condicionada pelo contexto maior do capítulo e do livro -, reforçada por um desconcertante e corrosivo senso de humor, leva o texto a funcionar a um só tempo, e em praticamente todas as situações, como alimento e veneno. O que não concede ao leitor um só instante de trégua, nem o direito à desatenção. Tudo que é dito está sob suspeita. As

[59] *Obra reunida*, p. 37.

muitas trilhas familiares aí percorridas, transformam-se de súbito, na oportuna expressão de Octavio Paz, em verdadeiro "campo minado".

Todos estes procedimentos, além de uma variedade de outros afins, não chegam a constituir, em princípio, novidade alguma, como torna evidente grande parte da vasta produção romanesca modernista, que vai, por exemplo, do *Ulysses* de James Joyce ao *Companhia* de Samuel Beckett. Sob este aspecto, como já disse antes, Campos de Carvalho constitui-se efetivamente num processador de ruínas. Cabe então, com o propósito de ampliar a resposta, retomar a questão: em que consistiria, pois, a autenticidade da sua obra e, com ela, a sua contribuição? E o que tem isto a ver com a proposta em curso de que, na *Obra reunida*, narrar é, a um só tempo, questão de vida e de morte?

Vou direto à primeira questão. E proponho: a novidade em *A lua vem da Ásia* não é propriamente formal, ou então, ao contrário, é profundamente formal, se tomo com Eduardo Subirats o conceito de forma baseado em Aristóteles, segundo o qual

> A forma tem o caráter de uma determinação interior e verdadeira, subjetiva e intencional, que a filosofia aristotélica identifica com a energia, com a atividade criadora e que definitivamente, supõe um elemento ativo na existência humana.[60]

Ou ainda:

> A noção de forma que busco, e conseqüentemente a noção de cultura, encontram-se mais próximas do problema da realização da pessoa, da definição da arte como experiência e expressão, do problema do sentido subjetivo da cultura.[61]

A minha intenção é precisamente a seguinte: associar esta noção de forma à presença maciça do *eu* na *Obra reunida*. Pois bem: contrariando a tendência de encenar, num mundo

[60] Subirats, *Da vanguarda ao pós-moderno*, 1986, p. 84.
[61] Idem, p. 71.

em ruínas (por uma arte em ruínas) um *Eu* "apagado", Campos de Carvalho afirma-o incondicionalmente, e como se fosse o primeiro. Ou melhor: o primeiro e o último. E o faz, neste caso, como uma denúncia: parece querer dizer-nos que esse *eu*, no momento histórico em que se manifesta, longe de estar apagado, ou recuado em silêncio a segundo plano, agoniza ruidosamente e seu ruído é nada menos que um dramático e profundo desígnio de afirmação de si mesmo e de recusa do mundo. Mas esse *eu* que agoniza e ao mesmo tempo se afirma, frente a um mundo falido e mais hostil do que nunca, não guarda isenção. Isto é, não permanece íntegro do começo ao fim: divide-se, multiplica-se, o que também quer dizer: (sub)trai-se. Mais que isso: torna-se um "crápula". A bem da verdade, um crápula indignado e *um eu* de mil faces – de resto, "verdadeiro" e não uma máscara, já que, como ele mesmo diz, "[...] não existe (que eu saiba) nenhuma máscara de mil faces [...]":[62] eis o paradoxo insolúvel, que não se pode apagar.

Esse não apagar-se do *eu*, da forma aqui colocada, tem pelo menos duas implicações importantes, especialmente em *A lua vem da Ásia*. Aí, a sua recusa do mundo traduz-se, na prática, em um *enfrentamento do mundo*, até o momento do suicídio em *A chuva imóvel*. Depois, esse enfrentamento é, ou vai sendo, "contado" por uma linguagem tão escancarada quanto dotada de ambigüidade ao extremo – procedimento que concorre, aliás, para a consumação do caráter irônico e do senso de humor, tão característicos e definidores da *Obra reunida*. Aí, realidade e linguagem se cruzam, e é precisamente no ponto em que se cruzam que se constrói a visão do mundo como abismo, labirinto, ou como campo minado. Seria o caso de refazer com o nosso anti-herói, a partir de ângulos diversos, passagens significativas do seu itinerário de vida e de morte, tentando situar melhor o papel da *Obra* de Campos de Carvalho no contexto em que surge.

---

[62] *Obra reunida*, p. 48.

3.2 – O PERCURSO (NOVAMENTE)

Mais uma vez – e como se parodiasse o nosso narrador-autor, quando estabelece um "Capítulo I (Novamente)" – retorno ao começo. E assim é que o nosso herói, após matar seu professor de lógica, é julgado, absolvido e vai então morar sob uma ponte do rio Sena, embora nunca tenha estado em Paris. Que quer mesmo isto significar? No meu entender, muita coisa. Em primeiro lugar, que o nosso louco – pelo menos neste particular – certamente sabe o que quer. Paris:[63] foco, símbolo, centro cultural do mundo "civilizado", a partir sobretudo do ponto de vista ocidental europeu. Paris, para onde confluem no início do século XX, intelectuais e artistas de todo o mundo – inclusive, brasileiros, a exemplo do nosso Oswald de Andrade -, muitos deles para, lá mesmo, criar e universalizar alguns dos históricos movimentos de vanguarda; outros, ainda, para destes se nutrirem e regressarem a seus países de origem, dando expansão internacional ao movimento modernista (caso também do Brasil). Paris, enfim, o monumento, o ponto mais alto, o mito.

Pois, é também aí, isto é, lá, ou a partir de lá, que o nosso anti-herói dá início à sua peregrinação às avessas através do mundo. Mas, ao contrário do que se poderia esperar, o seu roteiro em Paris é bem outro, se comparado àqueles traçados pelos mais diversos "viajantes" que tão amiúde a procuram. Em lugar dos cafés, dos salões, dos museus, a marquise da ponte. Mas o que justificaria uma tal opção, se sua aventura é tão- só

[63] *Em Modernismo: guia geral* – 1890/1930 (São Paulo: Companhia das Letras, 1989), no ensaio "Cidades do modernismo", Malcolm Bradbury coloca (p. 76): "Quando pensamos no modernismo, não podemos deixar de evocar essas atmosferas urbanas, as idéias e campanhas, as novas filosofias e políticas que as atravessavam: Berlim, Viena, Moscou e São Petersburgo na virada do século e até os primeiros anos da guerra; Londres, nos anos imediatamente anteriores à guerra; Zurique, Nova York e Chicago durante a guerra; e Paris o tempo inteiro". Como se vê, Paris foi o centro dos centros, onde renovação e reação ditaram o clima do modernismo, como evidencia Eric Cahm, no mesmo livro, com o ensaio "Revolta, conservadorismo e reação em Paris, 1905-25" (pp 128/135).

imaginária, o que em princípio lhe facultaria o direito de escolher *o melhor* da sedutora cidade que a todos encanta? Talvez, quem sabe, pela necessidade já mencionada de "inventar" um passado passível de dar "uma idéia exata" da sua "situação presente", conferindo a ela um *sentido*.

Mas aqui é preciso fazer um parêntese para detectar uma primeira e bela armadilha, uma daquelas "trapaças" – "trapaças salutares" – que definem a literatura, na feliz expressão do francês Roland Barthes.[64] Trata-se, no caso, de uma trapaça que, entre outras coisas, aciona os gatilhos da ambigüidade. Pois é premente a questão: por que o nosso astucioso narrador precisa "inventar" um passado que justifique a sua condição "presente" de confinado num hospício internacional? Por que omite o seu passado "real"? Será possível omiti-lo? Ou, ao contrário, contá-lo? Omite-o de fato? Ou o seu fingimento, isto é, a sua invenção, é o fingimento de um fingimento, a camuflagem da origem, o estabelecimento dos fatos e do discurso dos fatos como labirinto, abismo ou campo minado? A propósito, é preciso lembrar que, na segunda parte do livro, depois que foge do hospício, nosso narrador-personagem assume – exceto na quantidade espantosa de atos e fatos relativos à primeira parte – fundamentalmente o mesmo perfil. Por outro lado, o mundo "real" em que agora transita apresenta basicamente a mesma configuração. Tudo isto nos leva fatalmente à pergunta: onde a tão perseguida realidade, onde a mera imaginação?

Vendo as coisas por este ângulo, soa vã qualquer tentativa de interpretação do tipo fechada. É preciso que se reconheça a existência desse abismo, desse labirinto, desse campo minado, com a consciência dos perigos que eles oferecem. Afinal, se o nosso mega-livro,

---

[64] Barthes, *Aula*, s/d, p. 16.

em termos concretos, não passa de um tomo de menos de duas centenas de páginas, devemos então suspeitar de algo: de que ele nos diz muito mais, infinitamente mais, pelo que *não* nos diz, pelo que tem de vazios. Mas é preciso atenção. Pois esses vazios podem estar mascarados – ou sob a forma de um silêncio de conveniência, um "fingimento" sem voz (o nosso herói, como vimos, "nasce" já aos dezesseis anos), ou de um silêncio imposto (pela censura, pela repressão, pelo recalque): não creio que se deva desprezar a hipótese de que o nosso protagonista – submetido a choques elétricos bem como ao "soro da juventude" – apesar de toda a lucidez que revela, tenha passado por uma "lavagem", tenha sido apartado da própria história, que ele agora, sob a forma da resistência, ainda que deformada, tenta, pela via da imaginação, reconstituir, preencher. Esse passado perdido – omitido, apagado ou simplesmente desconhecido e que forma, quiçá, os vazios do nosso mega-livro – simbolizaria uma outra *História dos homens* (afinal, a lua vem da Ásia), infinitamente mais vasta e variada, inapreensível em sua totalidade e que somente alguns loucos (espécimes raros que conjugam em si astúcia, lucidez e coragem) de vez em quando ousam, quixotescamente, desnudar. Este é, por certo, um dos sentidos contidos no ambíguo percurso realizado pelo nosso anti-herói. Um outro sentido possível – e complementar do primeiro – indicaria, no meu entender, o contrário, a saber: resgatar a voz dos omissos, dos silenciados, ou de uma grande maioria de homens indiferentemente anônimos, não significa, no caso, sacralizá-los. Podem ser, por assim dizer, desenterrados e visibilizados no momento mesmo em que são – justa e/ou injustamente – desprezados, ludibriados, ou simplesmente mantidos a uma considerável distância, atitudes, aliás, comuns e definidoras do eu-narrador-personagem em relação à figura do *outro* em praticamente toda a *Obra*

reunida: "As outras pessoas, aliás, se resumem para mim numa só: o mundo – ou, como se diz geralmente, todo mundo [...]".[65]

Nesta sua coerência às avessas – incoerente coerência e vice-versa -, não poupa sequer a si mesmo:

> [...] ou sou eu ou não sou, um pouco é por timidez ou por não ter que falar com ninguém, já sou obrigado a agüentar meu latim imagine ter que agüentar o dos outros, até hoje ninguém me disse coisa que valesse uma noite mal dormida, nem eu ou muito menos eu.[66]

Eis aqui o mecanismo secreto da fatal armadilha, o fundamento da grande trapaça, o centro obscuro de todos os vazios, onde ser e não-ser se confundem, verdade e mentira nutrem-se mutuamente uma da outra e, por isso mesmo, se enriquecem e se anulam. Toda linguagem – seja ela *a minha* ou *a do outro*, seja ela movida por uma "sinceridade" ou por um "fingimento" – é o sinal de uma falta. De uma falta que ela aponta, circunda, delimita, denuncia e funda, mas também disfarça, rejeita, camufla (afinal, neste hospício, que é bem o mundo, o dia tem para um homem 72 horas "e às vezes mais até"). E a linguagem finalmente se rende, cedendo aos desígnios de não se sabe o quê. A literatura – se concebida radicalmente como *poiesis* – é o esforço mais alto no sentido de encenar (e na tentativa de ultrapassar) este impasse, este paradoxo inerente a toda linguagem e em última instância constitutivo e definidor da natureza mais íntima do homem.

Eis o fundamento, estritamente filosófico, da proposta segundo a qual o narrar, na *Obra reunida*, é questão de vida e de morte.[67] Circunstanciar este fundamento – como o faz

---

[65] *Obra reunida*, p. 54.

[66] Idem, p. 188. Esta citação é do livro *Vaca de nariz sutil*. Faço-a para afirmar uma visão que é basicamente a mesma: o *eu* e o *outro*, inclusive o *outro* do *eu* (e a *linguagem* no centro como obstáculo) como o grande problema do eu-narrador-personagem-autor. Este, na verdade, é o grande problema da *Obra reunida* de Campos de Carvalho e, por extensão, da modernidade artística e literária, até os nossos dias.

[67] Evidentemente que tal argumento se aplica a qualquer obra de arte autêntica. É que em *A lua vem da Ásia* a questão aparece não apenas tematizada, mas, mais ainda, colocada de forma dramática, isto é, trágica.

a *Obra* e tento aqui refazê-lo – significa a um só tempo conferir-lhe sentido, por assim dizer, metafísico e histórico: a condição humana (nascimento, crescimento, provação e morte) é ela mesma, sob todos os aspectos, marcada pelo seu caráter imanente e transcendente, ou ainda, pela sua dimensão simultaneamente histórica e trans-histórica. Nos períodos de crise acentuada, como é o nosso, a ferida se expõe, aumentam as "queixas", que alguns loucos encenam, sob "o espírito de sua época", com o engenho e a arte possíveis.

Voltemos então, e mais uma vez – para não nos perdermos de todo neste emaranhado de entrecortados caminhos que constituem o percurso do complicado anti-herói -, àquela ponte do Sena. A essa Paris que ninguém desejou, onde não floresce nenhuma vanguarda e de onde pode-se ver bem de perto um dos rios da História por cujas correntezas escoam-se, incessantemente, volumosos dejetos da civilização. É daí que começa o labiríntico percurso a todos os lugares e a lugar nenhum, feito por um homem que tem mil nomes, mas que ao mesmo tempo, como veremos, não é ninguém.

Seu primeiro encontro (na verdade, simbólico e significativo de uma série interminável de des-encontros) é com uma prostituta que, sintomaticamente, fala-lhe numa língua que ele "não compreende", mas a quem ele paga "à vista", após "possuí-la".[68] Este acontecimento – que de início deixa-o "eufórico" e sob a impressão de estar ouvindo uma "mandolinata inenarrável", mas que em seguida deixa-o "aturdido" – é mais um dos acordes iniciais indicadores do clima e da forma dessa "Cacofonia sem dó", que é o seu mundo. Mais que o encontro com uma prostituta, trata-se de um encontro prostituído, que o deixa cindido em euforia e remorso e que define o caráter das relações com *o outro* que voltará a travar por inúmeras vezes o nosso herói-depravado.

Mas há outros acordes introdutórios. Todos, ou quase todos, situados estrategicamente no breve "Capítulo Primeiro", razão pela qual pretendo rastreá-lo mais uma vez e com mais vagar.

Seu segundo encontro, ao acordar na manhã seguinte ao primeiro, é com um gari. Este oferece-lhe "o último jornal da tarde", onde vem a ler que "[...] uma grande hecatombe havia acontecido sobre a cidade de Melbourne, na Austrália, justamente enquanto eu dormia.". Mais uma nota desafinada: o mundo, além de prostituído, é um campo de guerra. E, na medida em que aparece noticiado no referido jornal, é também "um lixo", já que o recebe precisamente das mãos de um gari. Mas não deixa por menos: após lavar "o rosto com o pranto" (extrema ironia), entrega o jornal (quer dizer, o mundo) a um menino cego (humor negro e metáfora da inocência esmagada) e sai "[...] correndo pela primeira rua que encontra pela frente, até deparar-se com a estátua do marechal Joffre montado a cavalo."[69] Este seu quarto encontro – que é mais um confronto, embora de natureza aparentemente casual – poderia, entre outras coisas, representar a incompatibilidade e o choque do nosso anarquista inveterado com o poder e a ordem estabelecidos, mantenedores do mundo que aí está. Não é por acaso que,

> No dia seguinte, como a guerra houvesse rebentado, apresentei-me a um general-de-divisão que encontrei espairecendo pelo Bois de Boulogne, e ele foi muito gentil para comigo, dando-me uma corneta e cinco mil francos para comprar um uniforme.[70]

Que faz então o nosso leal soldado? A corneta, usa-a apenas para tocar o *Danúbio azul*, ainda que "em surdina". Os cinco mil francos, gasta-os indo ao cinema e dando "[...] o resto

---

[68] *Obra reunida*, p. 36.
[69] *Obra reunida*, p. 36. O marechal Joffre, militar com papel de destaque na Primeira Guerra Mundial e com o cargo de chefe do Estado-Maior do Exército francês, entre outras façanhas, evitou a queda de Paris na Primeira Batalha de Marne. *Dicionário de história da civilização*, pp 207/8.
[70] *Obra reunida*, p. 37.

a um mendigo que me pareceu mais honesto do que os outros – ou do que eu pelo menos."[71] E aqui, mais um acorde de muitas e dissonantes notas, a maior parte das quais referente ao seu próprio perfil. Além de prostituto e anarquista, o nosso *bom* assassino é também generoso, desapegado e chegado ao cultivo da autocrítica. E apesar de tudo, restam-lhe ainda momentos em que se torna sensível aos problemas mais graves do homem e do mundo, já que, ainda ali, à margem do Sena, pôs-se "[...] a pensar sobre as incertezas da vida e o absurdo da guerra recém-deflagrada entre o Japão e a China [...]", até que o sono o "[...] o jogasse de novo de encontro às pedras, as mãos espalmadas como as de um cadáver."[72]

Mas não é tudo. Vai preso equivocadamente como espião moscovita por cauda das barbas "patriarcais e malcheirosas", para em seguida se submeter a mais um julgamento por um conselho de guerra, e novamente ser absolvido e repatriado a seu país de origem, que nem ele nem seus julgadores sabiam mesmo qual fosse.[73] De modo que, sem pátria e sem mãe (e certamente sem documentos, ou com documentos falsificados), o nosso cosmopolita sem mundo volta

> [...] tranqüilamente a dormir sob as pontes de diversos rios da Europa, os quais eu já conhecia de vista através das aulas de geografia que me dava o meu professor de ginásio, ao tempo em que eu ainda teimava em aprender as coisas.[74]

Por essa época, o versátil cometista resolve ampliar o seu repertório, aprendendo a tocar berimbau com um professor do Conservatório de Varsóvia, sugestivamente chamado de *heer* Hepsteim, evidenciando assim o caráter popular/erudito, além de multicultural e

---

[71] *Obra reunida*, p. 37.
[72] Idem, idem.
[73] Idem, pp 36/7.
[74] Idem, idem.

fragmentário do seu perfil de artista, bem como da sua "Cacofonia Anti-sinfônica". É ainda na mesma época que revela a sua face atéia e sacrílega, ao realizar a sua primeira comunhão, "[...] por absoluto estado de fome".[75] Tudo isto lhe vale a oportunidade de "[...] vir ser mais tarde nomeado conselheiro musical na corte de Luís II da Baviera, o mesmo que tinha vários castelos assombrados e era dado a práticas de ocultismo, às quais aliás eu não era de todo alheio."[76]

O leitor, a esta altura, já não poupa risos.[77] O nosso louco, imaginoso e astuto, preenche com mestria e humor as 72 horas ou mais do seu monótono dia. Puro exagero, deslavada mentira. Tal reflexão, no entanto, não o apazigua. Por baixo do riso, como um verme faminto, algo o corrói. Eis uma das funções do humor: fazer-nos rir do outro, fazendo-nos rir de nós mesmos, diante de algo que também é passível de provocar o desespero, o horror ou o choro.[78] No que se refere ao nosso narrador, variedade, surpresa, exagero, além de uma naturalidade muitas vezes "fingida" no ato de "contar", são alguns dos fatores, anteriormente apontados, responsáveis pelos efeitos propriamente humorísticos.

É com esta linguagem maliciosa (mal intencionada mas cativante), emitida por um

---

[75] Obra reunida, p. 38.

[76] Idem, idem.

[77] No Brasil, entre os trabalhos dedicados ao estudo do "riso", merece destaque o *Iniciação à comédia*, de Vilma Arêas (Rio de Janeiro: Zahar, 1990), conforme o atesta o seguro texto da "orelha", realizado por Décio de Almeida Prado. Um outro livro que trata do assunto (embora não trate só dele) e que merece destaque, entre outras coisas pelo nível de pesquisa apresentado, é *A vanguarda antropofágica*, de Maria Eugenia Boaventura (São Paulo: Ática, 1985. Ensaios, 114).

[78] Segundo Octavio Paz, "a ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno. São o equivalente do conflito trágico e por isso nossos grandes romances resistem à proximidade do teatro grego. A fusão da ironia é uma síntese provisória, que impede todo desenlace efetivo. O conflito romanesco não pode dar nascimento a uma arte trágica". (*O arco e a lira*, p.277). Ainda nesta mesma página, ele diz: "O humor torna ambíguo tudo que ele toca: é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que os faz oscilar entre o ser e o não ser".

eu de tantos e tão desencontrados misteres, em confronto com um mundo de certa forma análogo, em cujas entranhas o irmão mais velho daquele verme jaz bem nutrido, é com esta linguagem que o narrador-escritor, tomando a si mesmo como personagem, compõe a abertura da sua obra maldita.

Cabe então uma pausa. Para respirar. E, como se diz, tomar pé. Pois algo, no fundo, ainda inquieta e, insistente, a pergunta retorna: quem é mesmo este louco? Qual é o seu ser? Quantos acordes e quantas pinceladas, e a partir de que ângulos, seriam necessários para dar-lhe um retrato? E com a visão (e as técnicas) de que escolas? Certamente de todas e de nenhuma. Mas se a pergunta persiste, é preciso tentar – e tentar do começo, mais uma vez.

O nosso louco, a rigor, é alguém que escreve. Dele só sei o que me diz seu *Diário*. Ele é, pois, linguagem. E a linguagem, já dizia Heidegger, é a casa do ser.[79] Isto nos remete novamente à idéia de que o homem se inventa, ou se cria: ele é o que diz. Ele é, a rigor, uma ficção. A poesia – tomando a palavra no sentido genérico do fazer artístico e, específico, do fazer literário -, enquanto linguagem que "cuida" simultaneamente do que diz e de si, seria então a expressão mais completa do ser, isto é, do homem. Mas essa completude, como já foi discutido, é ao mesmo tempo uma incompletude constitutiva, *uma falta que diz*. Uma capacidade de *velar desvelando* e *desvelar velando*, já que a existência do ser pressupõe o não-ser, ambos situados como contrários que se complementam no absoluto, mas que, absolutamente, se excluem.

Por isso, a linguagem é cheia de truques. Ela – como a Natureza no verso do poeta que parodia Heráclito – "ama indefinir-se".[80] Sobretudo a linguagem poética – isto é,

---

[79] Heidegger, *Conferências e escritos filosóficos*, 1979, p. 150. Ele diz: "A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação."

[80] Brasileiro, *Os três movimentos da sonata*, 1980, p. 80. O verso – "A natureza ama indefinir-se" – é calcado no fragmento atribuído ao filósofo pré-socrático Heráclito, que diz: "Natureza ama esconder-se." In: *Os pré-socráticos*, 1996, p. 101.

literária – que, por "cuidar-se", conjugando em seu bojo o abstrato e o concreto, o particular e o geral, mas elevando-os a uma espécie de "terceira margem", instaura uma forma especial de visão em que o ser se encena e o não-ser se insinua, permitindo ao "vazio" um enorme poder de dizer.

Voemos de volta ao nosso anti-herói. Quem ele é? Nos termos colocados, ele é o seu *Diário*, isto é, a *Obra*, através da qual se nos revela em, pelo menos, dois planos distintos: sob a forma de um *eu* fictício, no relato do seu passado imaginário, e sob a forma de um outro *eu*, aparentemente "real", que se diz num hospício, onde escreve o *Diário*. Digo "aparentemente 'real'" (e eis como desdobra-se a complicada "trapaça") pelo seguinte: porque este louco, bem como o hospício em que se encontra e o mundo exterior "real" que ele vem a enfrentar na segunda parte da estória, podem não passar de mera invenção daquele *eu* inventado que vai viver em Paris, sob uma ponte do Sena. O que permite esta hipótese, no meu entender, é precisamente o fato de ele, o narrador, lá pelo meio do "Capítulo Primeiro", dizer-nos que conta – já não diz que imagina – tudo aquilo do seu passado, para que se tenha "uma idéia exata" da sua situação atual. A expressão "uma idéia exata", em princípio soa incompatível, pois não se poderia explicar, *com exatidão*, o real pelo fictício, o que pode significar, estritamente falando, que, no caso, ficção justifica ficção. Isto equivale a uma ardilosa inversão, segundo a qual o *eu-imaginário* do narrador-autor relativo ao passado inventa o seu *eu-real* do presente.

Mas como, no caso, o *Diário* é a *Obra*, inventa-os, a ambos, um *outro*. Esse outro, espécie de entidade invisível equivalente do demiurgo, é o já teoricamente estabelecido autor-implícito na obra. De qualquer forma, se a linguagem da literatura é a expressão mais plena do ser, então, nela, ficção e realidade se engendram e se plenificam reciprocamente. Assim, através dos procedimentos acima apontados – traiçoeiros e complicados lances que

fundem e potencializam no interior da estória dois níveis distintos de ficção -, a *Obra*, pela complexidade do seu engenho, permite ao *Diário* ampliar seu alcance em relação ao real. Tudo isso graças, evidentemente, à escolha de um louco, por parte do autor-implícito, no triplo papel de narrador-personagem-escritor.

São esses fatores que vão tornar formalmente possível, por exemplo, ao nosso complicado herói, suas inúmeras e díspares trapaças e crimes (humanamente impossíveis a um só ser), sob as mais diversas identidades, em seu "mesmo sem-roteiro triste périplo" por esta máquina desconjuntada que é o seu mundo.

Como se vê, esse mundo, assim como o discurso que o instaura, afiguram-se efetivamente como um labirinto e um campo minado. A nossa parada para tomar pé (e fôlego) apenas serviu, ao final, para complicar, isto é, para tornar claras as dimensões do abismo. Quanto ao fôlego: cortado.

Prudência, portanto, não fará mal. E paciência tampouco. Afinal, o nosso percurso deverá se cumprir, ainda que a seu modo, também como um périplo: triste périplo previamente fadado a relativo insucesso, enquanto percurso engendrado nos rastos (muitos dos quais apagados) de um outro e complicado percurso. Mas esta é, em última instância, a condição do leitor, ainda que se trate pretensamente de um leitor "entendido".

Voltemos, assim, mais uma vez e prudentemente, àquela ponte do Sena. Serviria ela, neste caos que é o mundo do nosso anti-herói, de mais alguma referência? Em certo sentido, sim, uma vez que indica o *status* desse mundo, além de sugerir, como figura adequada, o caráter "transitório" do mesmo. Por outro lado, na condição de "ponte", pode ser o sinal, a metáfora, da passagem do adolescente à marginalidade definitiva, após o assassinato do professor de lógica. Seria então uma ponte que leva ao avesso, isto é, uma ponte de acesso às suas errâncias, ou ainda, no sentido da *Obra*, o segundo acorde da

Cacofonia sem dó. Em outras palavras, uma referência ao desreferenciado, um passo ao vazio e à mesmice em suas mil e uma formas – à *mesmice dinâmica*. Afinal, todas as pontes, na distorcida e mal adaptada condição de abrigo, têm igual feição em todo lugar. Neste particular, não chegam a constituir referência alguma: são um espaço aberto, um abrigo sem portas e não privativo, sem nenhum aconchego: um lugar de ninguém. Portanto, o lugar mais hostil à afirmação da pessoa, em sua individualidade, tão radicalmente defendida pelo nosso herói. Reside, aí, o impasse.

Que faz ele então? Marcado que é por um crime – melhor dizendo, pelo crime por excelência, já que a morte do professor de lógica equivale também ao assassinato de toda a ordem -, o anti-herói não recua. Pelo contrário, como fica evidente no comentário parafraseado ao "Capítulo Primeiro", ele mergulha no mundo, por assim dizer, de cabeça. E já de saída, como também ficou visto, embora sofrendo com o que passa a fazer (sofrimento que cresce com a seqüência dos atos), evidencia perspicácia e traquejo em escala alarmante, na sua relação com esse mundo.

Na perspectiva da tradição romanesca, o nosso anti-herói constitui-se, no meu entender (mas não sendo só isso), num mosaico de fragmentos discursivos referentes a tipos diversos (devidamente estudados, entre outros autores, por Mikhail Bakhtin). Deste ponto de vista, aliás, o eu-narrador em *A lua vem da Ásia* não é apenas um processador de ruínas: ele próprio, em sua dimensão *exotérica*, é já uma espécie de hiper-tipo composto de diversos caracteres isolados e adaptados de tipos marginais consagrados, sob várias formas, pela tradição romanesca, desde os tempos antigos. Esses caracteres, arrancados dos seus contextos de origem e reagrupados, no caso, na figura magnética do eu-poético (o nosso anti-herói), cumprem aqui uma função paródica – e por extensão, alegórica – específica (s).

No que se refere à paródia, associada a essa dimensão exotérica do eu-narrador-personagem-autor-de-si-mesmo, há que se destacar aqui alguns traços próprios do pícaro e do trapaceiro. Deste, o nosso anti-herói assimila, por exemplo, o seguinte traço básico, atribuído também às figuras (ou "máscaras") do bufão e do bobo por Bakhtin, que assim se expressa: "Uma particularidade e um direito são característicos delas: são *estrangeiras* nesse mundo, elas não se realizam com nenhuma situação de vida existente nele, elas vêem o avesso e o falso de cada situação."[81] Bakhtin, no entanto, faz uma distinção: afirma que as figuras do bufão e do bobo "não são deste mundo", ao passo que a do trapaceiro "ainda tem uns fios que o ligam à realidade."[82] A propósito, na composição do perfil do anti-herói em *A lua vem da Ásia*, o recurso do exagero (mais precisamente, do exagero cômico), em consonância com o perfil desmedido do louco, exacerba tanto o seu aspecto bufão, impermeável à história, e traduzido na obra na qualidade auto-atribuída de *clown*,[83] quanto, e fundamentalmente, seu perfil histórico, encarnado na figura deste super-trapaceiro, incrivelmente hábil e conhecedor dos mecanismos diversos pelos quais funciona o mundo, em todos os lugares, em todas as situações e em todas as esferas da sociedade.[84]

---

[81] Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, 1998, p. 276.

[82] Idem, idem.

[83] *Obra reunida*, p. 60. Ele diz: "É este *clown* que me faz suportar com a devida filosofia esta prova de fogo a que me submetem os carrascos de todos os tempos ao tentarem arrancar-me a verdade, que em mim está bem à for da pele." Parece ficar claro, aí, que o *clown* é mesmo essa figura imune ao tempo, à história e que, por isso mesmo, em certo sentido, pode em parte preservá-lo (o anti-herói) em sua integridade, mesmo sob a violência da tortura. Além do mais, a menção aos "carrascos de todos os tempos" indica o caráter trans-temporal do *clown* que o anti-herói traz dentro de si.

[84] Scholes e Kellog, em *A natureza da Narrativa* (1977, p. 50) atribuem a narrativa de jornada na primeira pessoa – caso de *A lua vem da Ásia*, com o anti-herói viajante, tradicionalmente mentiroso, mas aqui em escala aberrante – aos escritores de prosa do Império romano, a exemplo de Apuleio e de Petrônio que, com *Satiricon*, "escreveu a primeira narrativa picaresca". Mas ,antes, ele ressalta que a narrativa de viagem em primeira pessoa, embora praticamente inexistente na literatura grega primitiva, aparece no entanto na "história de suas viagens narradas por Ulisses ao Feácios, encaixada na vasta estrutura narrativa de Homero". Quanto aos referidos romanos, estabelecem "também o padrão da jornada para dentro, a autobiografia, em suas duas formas comuns – a apologia e a confissão", a que também vamos associar o nosso anti-herói, quando o relacionarmos, com Bakhtin, à figura do excêntrico.

Este seu "topa-tudo", na sua relação com o mundo, e segundo as inconfiáveis regras do jogo, pode ser entendido, no entanto, em sentido oposto, o que já indica desde logo o caráter alegórico (tanto da obra, quanto da figura do narrador-personagem), na medida em que cada elemento do texto alegórico encerra o sentido de *um outro*, que é, na verdade, um outro sentido, subjacente e, via de regra, oposto ao que está encenado.[85] No caso do nosso anti-herói, enfrentar o mundo, nos termos em que o faz, é eleger uma forma (inevitavelmente suicida) de negá-lo na íntegra. Isto fica bem evidenciado em certa característica do nosso pícaro, relativa ao sentido de suas trapaças, característica esta que, entre muitas outras, o diferencia do pícaro tradicional e que, por contraste, o define. Enquanto as trapaças daquele adquirem um *sentido* plausível (ainda que não louvável) no contexto do mundo – indicando, portanto, um *projeto* -, porque norteadas pelo desejo de ascensão social e de honra (no que consiste propriamente a crítica à sociedade degradada da época, na Espanha),[86] as do nosso pícaro carece por completo de qualquer objetivo pessoal-social explícito.[87] A bem da verdade, seu objetivo, se de fato existisse, seria bem outro, como nos informam suas "experientes" e ambíguas palavras:

> Já exerci todos os misteres deste mundo, desde o de deputado até o de cáften profissional, mas ainda me falta encontrar aquele que assente como uma luva ao meu temperamento

---

[85] Hansen. *Alegoria*, 1986, p. 1.

[86] Nos livros *A saga do anti-herói*(1994) e *O romance picaresco* (1988), Mario M. González realiza um estudo minucioso e contextualizado sobre o romance picaresco espanhol, que surge nos séculos XVI e XVII. No segundo livro citado (*O romance picaresco*), o autor chega a dizer (pp 11e 120), a propósito do "desejo de honra" do anti-herói em Lazarillo de Tormes, que é um desejo fictício e de fundo satírico, já que é "a partir da desonra pessoal " que" Lázaro se lança a desmistificar uma sociedade baseada no conceito de honra".

[87] Se tomarmos pícaros mais antigos, vamos ver que, conscientemente ou não, algo de positivo lhes acontece, a exemplo do que ocorre em *O asno de ouro* em que, como diz Bakhtin, Apuleio, lançando mão do, digamos, arquetípico recurso da metamorfose, "[...] dá três imagens de Lúcio: Lúcio antes da transformação em asno, Lúcio-asno, Lúcio purificado e regenerado pelos mistérios". (Op. Cit. p. 238). Mais uma observação: na *Obra reunida*, como veremos, algo como uma regeneração ocorre com o suicídio efetivo do eu-narrador-personagem em *A chuva imóvel*. Tratar-se-ia, no entanto, de uma regeneração às avessas, já que , aí, o resgate do *eu* coincide com a sua morte. Além do mais, seria um resgate efetivado pela afirmação extrema do sacrilégio e pela negação, ainda que parcial, do seu mundo. Na verdade, a aceitação que ele expressa é platônica, generalizada, distante (ainda que para a "gente comum").

profundamente humano e que talvez ainda esteja por inventar: algo assim como o de um descobridor de terras e de mares que não fosse obrigado a sair da cama, já que o ócio me parece ser a primeira das virtudes teologais.[88]

Por este motivo, seus inúmeros sucessos (políticos, sociais, econômicos e artísticos - no que vai uma crítica a certo tipo de arte comercial), assim como os alternados fracassos, não parecem afetá-lo. *Ganhar* (dinheiro, posição, fama) é algo que ele busca tão obstinadamente quanto, em sentido inverso, não dá valor. Parece, no fundo, fazer por fazê-lo, do que emerge a mais genuína sensação de absurdo, sobretudo porque (lembrando o *nonsense* do crime cometido por Meursault em *O estrangeiro* de Albert Camus) seus métodos e atos em função desse ganho inútil são, no mais das vezes, monstruosos, sacrílegos, quando não depravados. Mas assim agem as instituições e os homens, envolvidos nas tramas do capitalismo selvagem. A sensação de absurdo que aí aflora – em tudo coerente com a *normalidade* do mundo burguês corrompido, exceto, está claro, pela total desvalorização dos seus fins, em si mesmos ilusórios e absurdos – traduz-se, no meu entender, na mais completa das rejeições.

O mundo é, pois, além de um labirinto, um lugar sem sentido. Mas é também uma selva, cujos predadores, como que ensandecidos, podem a qualquer momento atacar, pelos meios e razões os mais ilícitos e imprevisíveis. Nesta selva – a bem dizer, de concreto e cimento armado – são inúteis os mapas. E também os relógios. Inúteis ainda os vastos conhecimentos gerais (de geografia, de história, de antropologia, de artes e de línguas, entre muitos outros) que o nosso anti-herói diz-nos possuir, e possui. A formação "humanista", a

[88] *Obra reunida*, p.116. Aqui, o viajante contador de mentiras mente para disfarçar que mente, já que, na prática, ele abusa em mentir – isto é, inventar -, nas chamadas páginas "verdadeiras" do seu *Diário*. Ainda assim, é possível dizer que em *O púcaro búlgaro* esse ócio dá-se literalmente de acordo com esse desejo, só que, duplamente, como *ócio criativo* e *ócio deletério*, conforme esclareço no último capítulo deste trabalho.

um só tempo satirizada e querida, perde aí por completo o valor, exceto, é claro, quando envilecida e largamente empregada – caso do nosso erudito anti-herói – com o fim exclusivo de denegrir e enganar. A sua justificativa, com um argumento de circunstância, pode não convencer, mas chega a ser procedente, uma vez que

> Falando quase todas as línguas vivas, e algumas já mortas ou moribundas, sinto-me em verdade incapaz de procurar um trabalho que atenda às minhas necessidades mais imediatas – comer e dormir – sobretudo numa cidade que me é inteiramente desconhecida e onde o cheiro de pólvora ainda paira no ar, em conseqüência da última intentona pseudobolchevista.[89]

Eis, pois, a razão, em certo sentido urgente, responsável pelo desastroso destino dado ao seu saber – e também ao seu ser – pelo nosso anti-herói: uma mera questão de sobrevivência, física e mental, não importando a que preço.[90] O impasse, no entanto, é mais vasto e, em termos gerais, mais devastador. O caso do nosso *sagaz humanista* é típico de um mundo minado nas bases em seus valores mais caros, onde os diversos saberes – produzidos sobretudo no âmbito do antes promissor universo da Ciência – são agora, e cada vez mais, empregados para fins escusos, quando não obscuros, mas sobretudo visando à manipulação de pessoas e de povos inteiros, enfim degradados à condição de "massa".

Por trás da maquiagem, ou da máscara uniforme resultante do processo de massificação, que poderia sugerir uma pseudo-unidade, sob a forma da hoje chamada "aldeia global", aprofunda-se o fosso, cada vez mais crescente, entre as nações e entre as classes, rompem-se os códigos de ética internacionais (e também locais), vigora abertamente, num verdadeiro *crescendo*, a esperteza e a má fé. Numa palavra: o mundo

---

[89] *Obra reunida*, p. 116.

[90] A sobrevivência psíquica, nestes tempos difíceis, é o tema geral do livro de autoria de Christopher Lasch, *O mínimo eu* (Brasiliense, 1986), que trata do assunto sob ângulos diversos.

perde suas referências; o humanismo é um blefe. Não é à-toa que o nosso atordoado herói, o que mais deseja para si é uma bússola, que possa, por fim, norteá-lo e ajudá-lo a "[...] descobrir o melhor rumo a tomar, neste mundo tão cheio de descaminhos."[91]

3.3. A MORTE DE UM TEMPO, OU O NORTE PERDIDO

Não encontra, evidentemente, a tão desejada bússola. Ela não existe. Pois não se trata, como ele mesmo insinua, de uma bússola qualquer, encontrável nas lojas. Ao que tudo indica, o nosso herói necessita de uma bússola que não apenas lhe indicasse um norte, mas que, também, lhe *desse* esse norte: uma pátria, ao menos. Não existem mais pátrias. Aliás, jamais existiu, como jamais existiu a casa paterna: ele, já sabemos, nunca foi criança. A sua compulsória pátria – desde sempre insana e tardia– é (ou foi) o chão de um hospício. Mas o hospício, como aquela ponte, é o mesmo em todo e qualquer lugar: nele, os hóspedes se tratam como estrangeiros. Pior que isto, como alienados. Muitos até como perigosos – o que, aliás, é um fato.

Este hospício, a propósito, é o mundo visto de perto e com a câmara fixa. Essa fixação e essa proximidade, em certo sentido se opõem à escrita panorâmica e veloz relativa à narração das aventuras passadas, vividas lá fora pelo nosso pícaro. Representam, por assim dizer, o segundo termo (melhor dizendo, o primeiro, se observarmos a expressão) constitutivo do que já chamei anteriormente de uma *mesmice dinâmica*, característica do mundo que aí se encena. Contrapondo-se à visão daquele mundo veloz e sem lei (onde a lei que vigora é a do "cada um por si e Deus por ninguém"), o hospício é o espaço da

---

[91] *Obra reunida*, p. 116.

monotonia (do ócio estéril e pernicioso, que torna os dias tão elásticos quanto insuportáveis) e da repressão institucionalizada, incluindo a tortura. Enfim, uma espécie de alegoria do grande sistema (encarnado na máquina pesada do Estado), que pune o "excêntrico", mas deixa impune o canalha. Afinal, o nosso herói é dado como louco e aí internado, não propriamente por suas trapaças, ou pelos crimes delas advindos, mas precisamente por revelar o seu lado "excêntrico".[92] No caso, por fazer aquilo que todos fazem, mas dizendo aquilo que ninguém diz. Pior ainda: de uma *forma* que ninguém ousa.

Que diz mesmo de tão perigoso o nosso narrador, para além dos aspectos até aqui colocados? E sob que forma ele o faz?

A proposta que se segue, de uma forma ou de outra já foi colocada. Cabe agora desenvolvê-la. Trata-se, enfim, do reconhecimento da radicalização de um processo relativo ao destino da modernidade, tanto histórica quanto literária. Mais que isso, penso, trata-se efetivamente de uma consumação que, no plano da *Obra reunida*, vai se fechar no terceiro livro da série, *A chuva imóvel*, com o auto-enforcamento do herói.

Para reencetar a discussão, evoco as palavras de Octavio Paz, no já mencionado ensaio intitulado "Ambigüidade do romance", onde o poeta e teórico mexicano retoma a idéia corrente, segundo a qual

---

[92] *Obra reunida*, p. 37. Ele diz: "Tudo isto do meu passado eu conto para que se possa ter uma idéia exata da minha situação presente depois que me deram por excêntrico e me jogaram neste hotel de luxo onde os garçons, o gerente e o subgerente andam todos de branco [...]". O hospício, aí, funciona também como sinônimo do que Peter Pál Pelbart chama de "racionalidade carcerária", da qual é preciso libertar-se pela negação do Império da Razão, o que significaria, exercitar, "no seio do próprio pensar e das práticas sociais [...], uma nova forma de relacionar-se com o Acaso, com o Desconhecido, com a Força e com a Ruína". In: *Saudeloucura* número 2, s/d, p. 136: "Manicômio mental: a outra face da loucura".

> [...] o traço distintivo da Idade Moderna – esta que agora expira diante dos nossos olhos [93] – consiste em fundar o homem no homem. E a pedra, o cimento em que se assenta a fábrica do universo é a consciência.

Essa consciência, também traduzida como o "espírito crítico", aquele que exercita a "dúvida racional", é ao mesmo tempo (isto é, na prática) aquele que, assumido por exemplo por um Copérnico, demonstra que o homem não é mais "[...] o centro do universo nem o rei da criação [...]", o que implica o automático "[...] desaparecimento de noções que eram a justificação da vida e o fundamento da história. Refiro-me ao complexo sistema de crenças que, para simplificar, se conhece como o sagrado, o divino ou o transcendente."[94]

A falência desse sistema de crenças é então substituída pela visão científica do mundo, o que implica no estabelecimento de um novo e distinto sistema. Assim, por exemplo, argumenta Paz: "Para os gregos a natureza era sobretudo uma realidade visível: aquilo que os olhos vêem; para nós, uma teia de reações e estímulos, uma invisível rede de relações".[95] Isto indica que, de certo modo, "[...] a ciência inventa a realidade sobre a qual opera[...]", e que "[...] para o pensamento científico a realidade objetiva é uma imagem da consciência e o mais acabado de seus produtos."[96]

Este universo fundado no homem está, no entanto, fadado a, mais cedo ou mais tarde, ruir, já que o homem "[...] é o ser que é por essência mudança, perpétuo chegar a ser que jamais se alcança a si mesmo [...]".[97]

De tudo quanto foi dito, uma constatação: se o universo se funda no homem e se o

---

[93] Paz, *O arco e a lira*, 1982, p. 267. Este livro foi publicado em 1956, mesmo ano, aliás, em que Campos de Carvalho publica *A lua vem da Ásia*.
[94] Idem, p. 268.
[95] Paz, op. Cit., p. 267/8.
[96] Idem, p. 268.
[97] Idem, p. 271.

fundamento deste é a sua própria consciência, ou seja, o espírito crítico, quer isto dizer que a Crítica se estabelece propriamente como princípio – quiçá, o único – que está na base do Mundo Moderno, dando-lhe assim uma identidade. Nada mais problemático, na medida em que aí se instaura um paradoxo em certo sentido insolúvel, pois, no caso, a referida identidade coincide, na prática, com a falta mesma de identidade. Isto se explica – como já coloquei no capítulo anterior, mas julgo necessário repetir aqui- pelo fato de que a Crítica, para manter-se como *o* Princípio, precisa submeter a exame constante (senão contínuo e sem tréguas) não só o seu objeto (no caso, o mundo), como a si mesma (isto é, ao homem), enquanto instrumento examinador. Ao fazê-lo, inevitavelmente, altera-o e altera-se. Identidade e diferença, portanto, equivalem-se, o que, na dinâmica da História, traduz-se numa longa e contínua série de revoluções, que transformam o mundo no já referido campo minado.

O Mundo Moderno é, assim, por natureza, um mundo em crise. Em outras palavras, um mundo instável e hostil a todo indivíduo, que não pode (e não tem mesmo como) com ele se identificar. Mas se esse mundo se funda no homem, é o próprio indivíduo que está em crise e nele reside toda incerteza e, igualmente, toda hostilidade. Eis a razão pela qual, se não me equivoco, Octavio Paz classifica o herói romanesco tipicamente moderno como um ser que "duvida" e que é "duvidoso". Em certo sentido, é um louco, marcado por surtos de estranhamento – de si e do mundo. "Ser ou não ser, eis a questão" – esta frase ecoa, e ainda inquieta, há dois pares de séculos. Pela mesma época em que Hamlet pronunciou esta frase, nas terras de Espanha um outro louco – o cavaleiro da triste figura – andando por sua aldeia natal confunde moinhos de vento com dragões. Enxerga, ainda, o mito onde ergue-se a máquina. Fronteiriço entre dois mundos, sua visão oscila, seu ser vacila: o herói divide-se. Não reconhece seu mundo, não é por ele reconhecido e por conseguinte, não pode nele

reconhecer-se. Eis ainda por que o herói romanesco na modernidade, retomando as palavras de Octavio Paz, está sempre "[...]em aberta ou secreta luta contra seu mundo".[98] é uma espécie de "estranho no ninho" (estranho, também, e sobretudo, o ninho). Na tradição romanesca, Dom Quixote de la Mancha é certamente o primeiro desta linhagem.

Com o andar da História, a Razão domina (*Cogito, ergo sum*): o homem, no entanto, entregue a si mesmo, continua cindido. Eventos históricos significativos, frutos desse homem (a)fundado nas areias movediças do seu próprio ser, dão bem a medida da situação:

> A revolução burguesa proclamou os direitos do homem; ao mesmo tempo, porém, pisoteou-os em nome da propriedade privada e do livre comércio; declarou sacrossanta a liberdade, mas submeteu-a às conveniências do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos e a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão velhos impérios e estabelecia na Ásia, África e América os horrores do regime colonial.[99]

Não é, pois, de admirar que o homem moderno carregue consigo uma culpa. Nele, Eros e Tânatos, Ideal e Real aparecem ligados numa relação (relação de luta) em que o segundo dos termos – significando Morte -, está fadado a vencer. A culpa a que me refiro, via de regra, só se manifesta no plano individual certamente de forma indireta (culpa inconsciente, cujo equivalente no pólo oposto seria a "dúvida racional"), já que a degradação do mundo, enquanto processo histórico, resulta sempre, não do indivíduo isoladamente, mas da humanidade como um todo.

A verdade, porém, é que a culpa existe. E o artista, enquanto "antena", situado no centro da grande luta entre Eros e Tânatos, anuncia-se e arvora-se como aquele que vai "[...] ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na

---

[98] Op. Cit., p. 275.
[99] Idem, p. 271.

forja da minha alma, a consciência ainda não forjada da minha raça".[100] Mas essa consciência – *Ulysses* que o diga – tem a forma insondável do labirinto; é areia movediça, colcha de retalhos e campo minado. O labirinto é o mundo, o mundo é linguagem: o mundo é Babel. E a culpa persiste, apesar dos "Sims".[101] Como persiste em Josef K.[102], ainda que o tomemos como vítima de uma organização misteriosa, que o acusa não se sabe de quê, através de um *processo* obscuro, que por fim o condena (sem que nada fique esclarecido) à morte. E por que a culpa persiste? Porque Josef K., o *funcionário*, o *obediente*, da forma seguinte, deixa-se matar:

> Como um cão – disse K.
>
> Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele.[103]

De uma forma ou de outra, em K., o indivíduo, na relação complicada com o seu mundo, é ainda, e fundamentalmente, a vítima. A sua condição de algoz é indireta e passiva. A auto-acusação encena-se aí, digamos, de uma forma quase velada, mesmo porque ela emerge de um contexto mais amplo (o insondável sistema cujos mecanismos e trâmites jamais se mostram de todo), em que tudo se apóia na indecisão.

Cheguemos, agora, ao nosso anti-herói. É também um culpado – primeira e basicamente, pelo seu crime capital: o assassinato do professor de lógica, que é o pai de um mundo, do qual ele, o assassino rebelde, é o filho caçula. Ele surge, por assim dizer, dessa culpa. Sua gênese é a morte: ao matar ele nasce e se configura. Da mesma forma, mas em sentido inverso, afirmará o seu eu, paradoxalmente, na forma extrema do suicídio, em princípio apenas anunciado em *A lua vem da Ásia*, mas que será tema e texto de um livro

---

[100] Joyce, *O retrato do artista quando jovem*, 1970, p. 263.
[101] Última palavra do *Ulysses* de Joyce, na tradução para a língua portuguesa de Antônio Houaiss.
[102] Kundera, em *A arte do romance* (1988, pp 48,49 e 100, entre outras), comenta a questão da culpa nos romances de Kafka, especialmente em *O processo*.
[103] Kafka, *O processo*, 1988, p. 246.

inteiro. Refiro-me, está claro, a *A chuva imóvel*, onde nosso herói retorna ao passado (a esse começo que só chega no fim, pelo já referido processo de criação do "real" pelo imaginário), no momento trágico do suicídio.

A culpa do nosso anti-herói, no entanto, ao que tudo indica, é de natureza em certo sentido oposta à da culpa de Josef K.. Este, quase anulado em sua individualidade pelo *sistema* insondável e sufocante em seu caráter a um só tempo labiríntico e intranscendente, talvez deva sua culpa, como acabamos de ver, à sua incapacidade de lidar com esse mesmo sistema em que está envolvido. Sua obediência, inclusive, pode decorrer justamente dessa incapacidade: ele desconhece, a rigor, os trâmites do seu processo, isto é, os mecanismos pelos quais funciona o seu mundo. Em *A lua vem da Ásia*, porém, a situação é sem dúvida um tanto diversa. Em primeiro lugar – conhecedor das lições do passado -, o nosso erudito e experiente anti-herói, na expressão popular, é uma "cobra criada". Evidentemente que, também para ele, o mundo perdura como labirinto e como campo minado. Falta-lhe, como já vimos, uma bússola e um norte. Aprendeu, no entanto, a lidar com isso, nos termos restritos que aqui coloco. Em primeiro lugar, ele age. Ou melhor, seu destino, que é também seu "desrumo", toma impulso e define-se a partir do seu ato. Ele mata o professor de lógica. Ao fazê-lo, coloca-se de pronto, e da forma mais explícita, tanto na condição de vítima (a "legítima defesa" é o argumento jurídico que o absolve), quanto na de algoz. Portanto, de início, diante do impasse em que se vê emperrado, escolhe inicialmente (ou, ao contrário de K, está em condições de fazê-lo, por viver um outro momento e um outro lugar no processo histórico), matar a morrer. Esta escolha, como pretendo mostrar, representa, no contexto da *Obra reunida*, o primeiro golpe fatal do espírito moderno sobre si mesmo. O segundo e último (que, somente em sua conjugação com o primeiro, constitui, no meu

entender, a contribuição central da *Obra* de Campos de Carvalho), virá adiante, desta vez precisamente sob a forma do já anunciado suicídio.

Não convém, no entanto, apressar o passo. Pois entre os dois golpes, sabemos, existe um complexo e traiçoeiro percurso – aquele "mesmo sem-roteiro triste périplo" – que nos obriga, constantemente, a recomeçar. Recomecemos, então. O nosso anti-herói, "calejado" na sua condição de excepcional trapaceiro, já sabe que o mundo é uma grande rede, cujos fios estão podres e por cujas falhas pode transitar. Afinal, o mundo, mas somente sob este aspecto, é-lhe em tudo igual. Igual e familiar, desde sempre. Neste sentido, professor e discípulo, mesmo em pólos opostos, equivalem-se.

Assim, conhecedor dos códigos clandestinos (num momento em que, por trás da faixada, a clandestinidade é a norma) de acesso às diversas regiões e culturas do mundo, e às diversas esferas sociais, realiza seu périplo, sob todos os disfarces, exercendo profissões e misteres de toda ordem, valendo-se para isso dos meios mais ilícitos. Impressionam, como já frisei, seus conhecimentos geográficos e históricos, bem como relativos aos diversos lugares por que vai passando, o que lhe permite, sem perda de tempo, o golpe certeiro, nas trilhas do suborno, do estelionato, do lenocínio, do tráfico, do assassinato premeditado, do concubinato, do acesso meteórico ao poder político, etc., etc., etc. Para isso, faz mudanças constantes de identidade (chega a matar um mendigo para roubar-lhe o documento e o nome)[104], e assim por diante. Uma lista incompleta de suas profissões,

[104] *Obra reunida*, p. 94. Ele diz: "[...]. Esse imperador ,aliás, foi quem me nomeou governador de Harrar pelo espaço de 12 meses – levado talvez pela minha cor etíope e por uma falsa carteira de identidade que lhe apresentei e que roubara a um pobre mendigo por mim assassinado numa rua de Gandar – [...]". Nesta passagem, há dois níveis de identidade "alterada" em jogo: uma, que se refere ao documento roubado ao mendigo que ele assassina (exclusivamente, ao que tudo indica, com esse fim). A outra identidade em jogo, está já no plano do *eu-poético*, na sua capacidade de "representante" de todos os homens (caso típico do *Eu* em *A lua vem da Ásia)*: aí, ele assume-se como um negro, provavelmente africano, o que pode, entre outras coisas, querer indicar que o processo de degradação por que passa a humanidade atinge a todos os homens e a

mostra-o nos ofícios de empresário, filósofo (autor de um *Tratado de desesperação metafísica*), *barman*, coveiro concursado, mascate, jornalista, espião, professor de natação, colunista social, ilusionista numa *trup* de saltimbancos, mendigo, traficante (de drogas, de armas, de escravas brancas e negras e de influências), ator, autor de inúmeros *best-sellers*, conselheiro musical, industrial, falsário, gigolô, caçador de elefantes, sacristão, governador, senador da república, deputado e tradutor de Virgílio para o alemão...

Em sua peregrinação às avessas, atinge várias vezes o sucesso e igualmente o fracasso, naturaliza-se e volta a desnaturalizar-se em países diversos (nos Estados Unidos chega a naturalizar-se uma segunda vez); por várias vezes é perseguido, preso, condenado e até deportado, sob a acusação de crimes os mais diversos, quando não consegue fugir às pressas, sob os mais diferentes disfarces (variando estes da figura de um padre à de um espantalho); realiza travessias incríveis a nado, de bicicleta, navio, caminhão, a pé, etc.; fala quase todas as línguas vivas e "algumas mortas ou moribundas", transforma-se magicamente em mulher, chegando a servir por um ano e 14 dias num harém e vindo em seguida a recobrar seus atributos mais masculinos, não novamente por meios mágicos, mas científicos, já que recorre a uma cirurgia...

Todo este volume de informações refere-se principalmente a capítulos contidos na primeira parte de estória, onde ele narra aventuras "passadas" (segundo ele, imaginárias) que antecedem a sua internação no hospício. São capítulos, na verdade, deliberadamente inverossímeis, que indicam com muita ênfase o primado da imaginação sobre a razão, na medida inclusive em que esta é usada de forma cortante (e constante) contra si mesma. Os episódios narrados, tanto pela quantidade e variedade, quanto, em muitos casos, pela sua

---

todas as raças indistintamente, a julgar não só pela natureza do seu crime, mas sobretudo pelo cinismo chocante com que o relata.

natureza, desafiam efetivamente o limite do razoável, sobretudo porque diretamente relacionados ao perfil e à estória de uma só personagem. Isto realça a figura alegórica do nosso anti-herói, na condição de um eu-poético multifacetado – o já referido *homo multiplex*.

Esse *eu*, no entanto, é bem mais que um tipo (ou um tipo-de-tipos). Certo traço, já evocado, importante e definitivo na composição do seu ser heterogêneo e complexo, concorre efetivamente para transformá-lo, antes de mais nada, num autêntico indivíduo, com enorme densidade subjetiva e disposto a defender, a qualquer custo, a sua desde sempre condenada individualidade.

Refiro-me justamente àquela sua ***excentricidade***, característica relacionada, por sua vez, a uma outra figura – a figura do "excêntrico", a partir da qual, conforme esclarece Bakhtin, revela-se o "homem interior", que, ainda segundo o teórico russo, "[...] exerceu um papel capital na história do romance[...]", a partir de autores como Charles Dickens e Laurence Sterne, entre outros.[105]

Em *A lua vem da Ásia*, a qualidade de "excêntrico" do anti-herói manifesta-se sobretudo na forma (ou melhor, nas formas) de *dizer*, configuradas nos atos de narrar e de comentar, através dos quais o multifacetado narrador alterna (quando não mescla) em momentos diversos da obra, a predominância de tons - ora cínico, ora lírico, ora indignado, ora obsceno, ora espinhoso, ora inocente, ora culpado, ora santo, ora crápula, e assim por diante -, como se de fato muitos *eus* quase-autônomos habitassem o seu eu-de-base, assumindo, cada um deles, o primeiro plano em momentos diversos. Todos esses *eus*, no entanto, de forma mais ou menos próxima, insinuam-se, desconfiados, em cada um dos

[105] Bakhtin, Op. cit. 279.

enunciados da *Obra*, estabelecendo propriamente o seu aspecto desconcertante, isto é, polifônico e carnavalesco, na conhecida acepção bakhtiniana. Eis a razão pela qual o nosso anti-herói, sob a voz filosófica do indignado, define-se como um autêntico campo de guerra, onde verdades as mais díspares ("todas à flor da pele") digladiam-se ferrenhamente. O Grande Eu (eu de base), que sofre o desgaste literalmente insuportável de tão inconciliáveis contradições, estranhamente as afirma. Mais ainda, parece definir-se nessa afirmação:

> É verdade que nem todos têm a minha verdade plural, escrita em linguagem simples, e eu não me sinto obrigado a dizê-la de viva voz, como quem recita uma lição de catecismo; eles que me leiam sem complicações, como se eu fora apenas um homem e não um poço de hieróglifos.[106]

Em diversas passagens do livro, precisamente sob a forma do comentário, mas trazendo sempre um aspecto novo, o narrador-filósofo (por assim dizer, existencialista) traz à tona a questão. Em determinados momentos, este eu condenado a ser muitos (em outros termos, a ser todos e, por isso mesmo, a não ser ninguém), concebe a sua múltipla alteridade como sinônimo não apenas do Grande Eu, mas efetivamente de toda a Humanidade, inclusive em seu aspecto ainda não "forjado". É quando ele diz:

> Cada dia, aliás, eu pertenço a uma raça diferente, negra, amarela, roxa ou simplesmente furta-cor, e já me tem acontecido despertar sob a pele de uma raça ainda inexistente e de que só darão notícia os etnólogos dentro de mil anos, se até lá chegar a raça humana. Sob a máscara unicápita que reflete o meu espelho jazem os milhões de rostos que formam o meu

[106] *Obra reunida*, pp 60/61. A bem da verdade, aqui o que tenho chamado de eu-de-base confunde-se com o próprio sujeito poético, na figura do narrador-escritor, quando diz: "eles que me leiam", bem como quando se declara "um poço de hieróglifos".

homo multiplex, e é em vão que tento iludir-me a mim mesmo quando faço a barba, como se fora um ser único e cotidiano."[107]

As figuras do trapaceiro (face *exotérica* do anti-herói, constituída no enfrentamento do "mundo cão") e a do "excêntrico" (lado *esotérico*, associado a seu sombrio e conflituoso "mundo interior"), indicam a coexistência, no âmbito do Eu, de pólos opostos inconciliáveis e que, por isso, não se complementam. Afirmar a individualidade nestas condições é sinônimo de morte: é suicídio. É sintomática, aliás, a forma enfática e constante com que o nosso herói a afirma. Há um exemplo significativo na segunda parte do livro (capítulo "F"), em que a afirmação do *eu* aparece diretamente associada à negação do pai (que só acidentalmente e a *posteriori* passa a ter existência e que, como a mãe, é também rejeitado, como se fossem pais falsos de um dos falsos *eus*):

> Meu pai, que era um homem esperto, queria que eu fosse general ou papa, mas fugi de casa muito cedo e aprendi a ser apenas eu mesmo, sem nenhum título permanente – o que, de resto, não considero nenhuma virtude da minha parte, mas simples obrigação.[108]

E, fazendo lembrar, mas numa postura inicialmente inversa, o destino de Josef K., que se deixa matar envergonhado e sentido-se "um cão", continua: "No dia em que não puder ser eu mesmo eu me matarei de vergonha; aliás, nem será preciso que me mate: morrerei simplesmente."[109] Em seguida, porém, fazendo oscilar sua convicção, para novamente afirmá-la ainda mais reforçada, ele conclui: "Já tentei suicídio três vezes por esse motivo – mas, no instante mesmo em que me suicidava, compreendia que afinal voltava a ser eu

---

[107] *Obra reunida*, p. 136/37. Entre outras coisas, esta citação (que encerra o sentido da *Obra reunida*) implica numa espécie de dinamitamento do chamado etnocentrismo (a suposta superioridade e a hegemonia da raça branca européia de origem cultural "grega"), fundado no também chamado logocentrismo que implicaria, entre outras coisas, na supremacia da racionalidade sobre as demais faculdades humanas – o que constitui a base filosófica da Civilização Ocidental, a partir sobretudo de Sócrates.

[108] *Obra reunida*, pp 117/18.

[109] Idem, p. 117.

mesmo, e desistia do intento."[110] Contudo, apesar do reforço, ou talvez mesmo por isso, a justificativa revela-se ambígua. Primeiro, por aplicar-se a uma reincidência (três tentativas de suicídio); segundo, por sugerir, também, a possibilidade, não de um retorno ao seu eu verdadeiro no momento crucial da morte, mas, simplesmente, de covardia. Trata-se de um daqueles inúmeros e indecidíveis momentos em que, em *A lua vem da Ásia*, identidade gera diferença e vice-versa. No caso, numa mesma linguagem, o "eu sempre eu " e o "eu sempre outro" (o "excêntrico" e o "trapaceiro", respectivamente) equivalem-se, o que repõe novamente, e pela "milionésima vez", o velho dilema hamletiano, definidor da Idade Moderna.

Mas, aqui, tal dilema – ao contrário da versão inaugural conferida pelo imortal personagem de Shakespeare – soa já como cansaço, ou melhor, como um vício. Pois a máxima poético-filosófica - "Ser ou não ser: eis a questão" – que inicia o Drama da Idade Moderna, volta agora à cena, mas para indicar um desfecho.[111] Em *A lua vem da Ásia* – e, a rigor, na *Obra reunida* -, a afirmação do *Eu* como fundamento do mundo, em se tratando de um mundo fragmentário e em ruínas, coincide, coerentemente, com a fragmentação e o (auto)arruinar-se do próprio *Eu*, no ato mesmo de afirmar-se. Pois bem, como se define diante do mundo o nosso anti-herói? Em sua própria palavra, entre muitas outras, sob a forma de um "crápula". Mais que isso, de um monstro: um monstro dotado de um sem

---

[110] *Obra reunida*, pp 117.

[111] É preciso ficar claro que a verificação desse desfecho no contexto da *Obra* de Campos de Carvalho não nutre nenhuma pretensão exclusivista, nem quer insinuar, contraditoriamente a tudo que venho afirmando até aqui, uma idéia de "linearidade" temporal do processo histórico. O que pretendo aqui evidenciar é que, no caso em estudo, tal fato se dá "oportuna" e "coerentemente", tanto do ponto de vista da estruturação da obra (isto é, dos seus aspectos semântico-estsruturais), quanto do momento histórico em que ela surge e que ela encena. Outros autores (e outras vertentes, a exemplo do *nouveau roman*) tomaram rumos diversos, e todos eles em seu conjunto (somados a autores deslocados no tempo e que desmentem a todo instante a referida visão linear da história) é que vão determinar o grande "painel" e o complexo "processo" de toda uma época, para usar a terminologia de Judith Grossmann em seu livro *Temas de teoria da literatura* (São Paulo: Ática, 1982. Ensaios, 79).

número de pernas e braços e faces. Não há forma mais dura de autodifamação. Ele assume em seu ser – eis por que é um monstro – os diversos tipos humanos, agora igualados (na linguagem letal da *Cacofonia sem dó*) pela vileza, pela estupidez, pela alienação e pela má fé. E do fundo de si, sob a voz patética (mas também irônica) de um indignado, paradoxalmente ele afirma: tudo isso sou eu. E eu – ao seu modo, nos diz – com a minha multidão de *eus*, por assim dizer, adotados (talvez fosse melhor dizer seqüestrados ou usurpados), sou, inteira, a humanidade. E assim, o ato de autocondenação é também, ao contrário, um ato "heróico" (de um heroísmo às avessas, que fique claro): um ato a um só tempo convicto e obtuso de sacrifício. Instaura-se a extrema e irremediável contradição. Difamar autodifamando-se, destruir autodestruindo-se, mas num gesto incontido de alarmante denúncia – se não por uma questão de princípio, certamente por uma inevitabilidade (pessoal e histórica): por uma questão de destino.

3.4. CINCO CENAS E UM ARREMATE

Revisitando *A lua vem da Ásia*, percebo a existência de trechos inteiros do intrincado percurso ali encenado que vão ficando inevitavelmente de fora do meu próprio percurso. E esses trechos são muitos; na verdade, muitíssimos. Eis por que, fazendo lembrar o destino de Sísifo, consciente e um tanto desiludido, mais uma vez recomeço. O retorno agora, em verdade, é para enfocar umas cenas. Inesquecíveis, por certo, mas em nada saudosas. Evocá-las (comentando-as) contribuirá, espero, para tornar mais patente o referido processo de difamação e de autodifamação suicida levado a efeito pelo nosso anti-herói. As cenas, é certo, falam por si mesmas, daí por que, na maioria das vezes, procurarei ser breve nos comentários. Antes, porém, de irmos a elas, uma ressalva: os exemplos

colhidos referem-se a acontecimentos verificados no espaço-tempo do hospício e a passagens constantes da segunda parte da estória, quando o herói-fugitivo já se encontra efetivamente, isto é, em carne e osso, novamente no mundo. A escolha tem uma explicação: os fatos aí narrados são mais nitidamente "compostos", no sentido de possuírem volumes e traços (ou acordes e notas) mais nítidos e mais agressivos. Assim, em quase todos os casos, se não em todos, o trapaceiro e o excêntrico, como irmãos siameses que não se entendem, aparecem irremediavelmente atados (e em certos momentos, con-fundidos), um no outro. Tudo isto revela a imaginação "perversora" em seu imenso poder de "realização", tornando o real que ela inventa, de uma certa forma mais real que o real, pelas mãos demiúrgicas do implícito-autor.

Primeira cena: "uma pequena transação"

Certo dia, no hospício, o nosso louco recebe a primeira visita da "suposta" mãe. Não a reconhece, como era de se esperar, como sendo de fato a sua mãe, atribuindo tudo aquilo a um possível equívoco ou a uma trama dos seus algozes, especialistas em espionagem. Resolve, no entanto, aceitar o jogo. Numa linguagem cínica e fingida – e a certa altura assumindo um tom de lirismo quase nostálgico -, desempenha prontamente o papel que lhe dão, procurando "posar de bom filho, para não desgostar a infeliz criatura."[112] Dando asas à imaginação, ele cria:

[112] *Obra reunida*, p. 48.

(Suponhamos que seja uma pobre louca que tenha perdido o filho na guerra e agora me acha parecido com esse filho – pensei eu, e cheguei mesmo a imaginar um romance que tivesse exatamente esse desfecho cruel).[113]

A certa altura, já habituado ao seu comovente papel, chega "[..] a pegar-lhe as mãos em retribuição às suas carícias, e a fitá-la com um olhar de tão infinita ternura, que lhe deve ter feito um bem enorme, a julgar pelo sorriso que deu."[114]

O encontro prossegue por um bom tempo. Mais tarde, na solidão do seu quarto, tomado por um súbito amor filial, depois da "tragicomédia que me vi obrigado a representar esta manhã",[115] chega a admitir que daria, ainda, um bom filho,

[...] mesmo porque há certos momentos em que sinto uma grande falta de um colo macio e morno onde encostar a cabeça e dormir tranqüilamente – dormir, dormir, dormir, como se eu fosse apenas um passarinho.[116]

Pois ele sabe que não existe em lugar algum deste mundo "esse abrigo seguro e sem mortes", senão "[...] no peito de uma mãe verdadeira ou mesmo falsa que me acolhesse e às minhas aflições."[117] Por este motivo – num "jogo"que inclui o problema da solidão -, resolve pedir ao "porteiro do hotel" permissão para que a estranha volte a visitá-lo.

Esta primeira visita, que articula em torno de um mesmo acontecimento, e nas malhas de uma mesma linguagem, sentimentos tão díspares como cinismo e ternura, disfarce e lirismo, não encerra, portanto, a história: tem lugar um segundo encontro. Desta vez, numa linguagem direta, impregnada de revolta, indignação e desdém por parte do torturado anti-herói (que se encontra ainda amarrado, após ter passado por uma sessão de "choques"),

---

[113] *Obra reunida*, p. 48.
[114] Idem, idem.
[115] Idem, p. 49.
[116] Idem, pp 49/50.
[117] Idem, p. 50.

desta vez a situação é bem outra.[118] Comparando-se ao Crucificado e, em seguida, "mais exatamente", a Prometeu, põe a figura da "falsa mãe" fazendo "as vezes do abutre".[119] Tenta então cuspir-lhe o rosto, mas, debilitado pela tortura sofrida, apenas sai-lhe "[...] pela boca uma lava amarga e oleosa que me desce pelo pescoço e me faz lançar um grito horrível, que me assusta e paralisa."[120] Associando totalmente aquela "falsa mãe" ao interrogatório e à tortura a que o submetem, ele acusa Estado.[121]

Diante de tudo isso, e transformando sua indignação e revolta novamente em cinismo (cinismo e asco), ele fecha esta página do seu *Diário* (segundo ele, escrita "de memória", por se encontrar ainda amarrado) da seguinte forma:

> Com o asco que me vai dentro do peito, sinto desta vez força suficiente para cuspir-lhes em pleno rosto, à minha mãe e ao seu cúmplice adiposo, obrigando-os a um salto espetacular para trás, de surpresa e de espanto, que por sua comicidade provoca em mim uma crise convulsiva de gargalhadas, que até agora ainda não cedeu de todo.[122]

No último encontro, num capítulo intitulado sugestivamente "Capítulo Não-Eclesiástico", o "louco" anti-herói , antes reconvertido em cínico, é agora um completo degenerado. Como se tivesse "inventado" essa mãe infame apenas para denegri-la (e para denegrir-se, ao fazê-lo), o ocioso (e pernicioso) narrador-escritor, simplesmente, vende-a. E celebra seu ato sacrílego com uma linguagem ainda mais ultrajante. Pois, como ele insinua, seu ato em si, no contexto em que ocorre, na verdade não chegaria a chocar: está bem de acordo com o senso comum, desde que devidamente dissimulado. A forma como o narrador o registra, esta sim, é chocante. A tal mãe, que ele reputa ser falsa (embora, diga-se de passagem, em

---

[118] *Obra reunida* , p. 66.
[119] Idem, idem.
[120] Idem, idem.
[121] Idem, p. 68.
[122] Idem, p 68.

momento algum a questão se esclareça) aparece agora em segundo plano, até mesmo na já rebaixada condição de objeto: eis o máximo de rejeição e de difamação da origem. Sobretudo porque o desnaturado herói evidencia exagero na preocupação com o código (nada honroso, aliás) que preside os "negócios". Primeiro ele diz: "Não há quem não venda a sua própria mãe por três milhões de florins. Digo-o por experiência própria, pois acabo de vender a minha ao estudante Vinícius [...]."[123] Mas ele prossegue. E afirma que, mesmo em se tratando de "uma pequena transação", acredita ter feito "um bom negócio", já que sua mãe "pertencia à espécie dita totalitária". Receia apenas ter "agido mal" com o infeliz comprador, por ter-lhe ocultado "o verdadeiro caráter" da coisa comprada.[124]

Segunda cena: Sócrates, o outro

O clima é de "[...] revolução comunista, com barricadas por todos os cantos e o ruído da metralha cortando o espaço em todas as direções."[125] No meio de tudo, o nosso anti-herói que, após escapar de uma ofensiva contra-revolucionária levando consigo um fuzil e sentindo uma terrível dor de cabeça, vê-se diante de um corredor com suas vinte portas, que ele vai abrindo, até deparar-se com "[...] um quarto modesto mas decente, onde há uma cama e um quadro de Picasso na parede".[126] O quadro, descobrirá mais tarde, não é "propriamente um Picasso, mas um espelho sem brilho e quase surrealista" no qual reflete-se seu rosto, que ele de início não reconhece; quanto ao quarto, pertence a um "[...] negro retinto, mas de feições finas e mesmo aristocráticas[...]",[127] que se chama Sócrates - "[...]

---

[123] *Obra reunida*, p. 82.
[124] Idem. Todas as expressões citadas estão contidas nas páginas 82 e 83.
[125] Idem, p. 106.
[126] Idem, pp 106/7.
[127] Idem, p. 107.

sem dúvida o único Sócrates negro em todo o mundo[...]"[128] –, e que lhe aponta com um fuzil ao encontrá-lo dormindo na sua cama. Conhecem-se, o nosso contador de estórias, experiente e erudito, fala-lhe um bocado de sua vida, adquirindo com isso, e rapidamente, a confiança do outro. Sentem-se de imediato como dois irmãos, comemoram e bebem. Aproveitando-se de um pequeno descuido associado à embriaguez de Sócrates, toma-lhe o fuzil de entre as pernas e, num lance de grande rapidez e inesperada traição, executa-o.[129] A descrição da cena (feita por este herdeiro direto do dadaísmo, mas que, diante do espelho, enxerga-se com os olhos de um cubista) atinge o mais puro surrealismo:

> O resto do vinho mistura-se com o sangue que lhe jorra aos borbotões do nariz e da boca e a mistura do vinho e do sangue forma um colorido entre o marrom e o tango, que faria inveja a qualquer pintor acadêmico."[130]

Após revistar sua vítima ("para não perder o hábito"), ele sai pelo corredor através das vinte sucessivas portas, até chegar à rua, onde respira "forte" e solta sem querer "[...] uma gargalhada estrondosa, digna de ser filmada pelo falecido Eisenstein."[131] Como se vê, na sua ânsia de dizer o "real" (para difamar e autodifamar-se à exaustão), o narrador-artista não hesita: recorre freqüentemente às diversas linguagens (no caso, literatura, pintura e cinema) delas extraindo, com perspicácia e poderoso senso de humor, as armas mais caras à maldição.

---

[128] *Obra reunida*, p. 107.

[129] Este assassinato pode ter, para além da explicação acima, uma outra: a execução – de um homem negro que se chama Sócrates e tem feições finas e aristocráticas, sendo portanto o que se convencionou chamar de um "preto de alma branca" – pode simbolizar mais um golpe fatal na Razão, aí travestida na figura de um "traidor" da sua própria raça ou de um dominado culturalmente. Em todo caso, tratar-se-ia de alguém em quem, em tese, não se pode ter confiança. O que é terrível, no caso, é que tudo isso fique subentendido como justificativa, ainda que parcial, tanto para o golpe traiçoeiro de que ele é vítima, quanto para a descrição artística da cena em que o sangue de Sócrates se mistura com o vinho.

[130] *Obra reunida*, p. 108.

[131] Idem, idem.

Nesta cena, como na do hospício, o ato absurdo atenua-se (sem deixar, no entanto de ser, em si, monstruoso) em função do contexto, igualmente absurdo, em que ele se dá. Num mundo em guerra, onde se violaram todas as regras do jogo, só existe a lei do "matar ou morrer", onde a proximidade gera a desconfiança, e o medo a destruição. Tudo isto entorpece e deturpa os homens. A mais dura realidade (a plástica cena do sangue fundindo-se com o vinho), confunde-se, aí, com a arte, isto é, com a mais triste das fantasias.

Mais uma vez, o que choca em grau máximo em nosso anti-herói é esta distância que o põe a contemplar esteticamente uma cena terrível, levada a efeito por ele próprio e em que ele figura como ator principal e, mais ainda, no papel de vilão. Distanciar-se, no caso (para contemplar com olhos de artista e produzir uma linguagem correspondente) é consagrar o desastre, banalizar o crime, minimizar o homem. Mas esse homem é, também, ele mesmo, como o indica o seu rosto retorcido no espelho, semelhante a um quadro de Picasso, ou a sua involuntária gargalhada "estrondosa", segundo ele digna (mas que palavra indigna!) de ser filmada por Eisenstein.

Terceira cena: bacteriologia do não

Ao fugir do hospício, que ele não sabe onde fica, passa a viver provisoriamente naquela cidade, que ele também desconhece, embora a língua falada seja a portuguesa.[132]Por isso, enquanto vaga perdido e bêbado,[133] vai dar no banco de uma praça, ao lado da mulher gorda, manca e que tem "[...] um hálito capaz de provocar verdadeira

[132] *Obra reunida*, p. 103.
[133] Idem, pp 103/4.

guerra bacteriológica num raio de dez quilômetros".[134] Seduzindo-a com uma irresistível nota de mil francos, leva-a então para o hotel onde se encontra hospedado e aí a possui "por três vezes seguidas", graças ao fato de sentir-se lírico e não ter vomitado ainda toda sua alma.[135] De modo que

> Finda a bacanal bacteriológica, levo o meu monstro coxo até um restaurante próximo, onde jantamos furiosamente e, entre uma garfada e outra, nos tratamos pelos nomes mais carinhosos possíveis, sob o espanto visível do garçom vesgo que nos serve."[136]

Mas não é só isto. Saem do restaurante e,

> "[...] após acordar toda a vizinhança com os nossos gritos obscenos, despedimo-nos como dois líricos namorados, não sem antes copularmos mais uma vez, em plena rua, ao som de uma valsa vienense que vem de dentro de um palacete feericamente iluminado."[137]

Aqui, as figuras da prostituta e do herói depravado, associadas às categorias do grotesco, do "feio" e do destrutivo, podem ser tomadas sob vários ângulos. Um deles refere-se ao atentado à ordem e ao ataque ao "sublime", insinuados na referência simbólica ao palacete iluminado e embalado ao som do *Danúbio azul*, em cujo interior, sob a forma da aparente boa etiqueta, também se dão, como é sabido, as suas bacanais – e com que freqüência! "Copular" em plena rua – como o fazem "descaradamente" os cachorros -, mas ao som do *Danúbio azul*, oriundo do já referido palacete, é trazer a público, sem véu e sem máscara, uma prática comum à vida privada, em todas as suas esferas, sobretudo em períodos de decadência. Assim, denúncia social e autodenúncia individual se confundem, intermediadas, por um lado, pela figura emblemática (e aí recorrente) da prostituta, e, por

---

[134] *Obra reunida*, pp 103/4.
[135] Idem, idem.
[136] Idem, pp 104/5.
[137] Idem, p. 105.

outro, pela linguagem prostituída do narrador: a linguagem de um homem que é capaz de vender a mãe, mas que não hesita em comprar (e pagando, mais uma vez, à vista) uma prostituta. Desta forma, desfazem-se todos os valores: mais que a falta de um norte no mundo, em nível propriamente geográfico, faltam sobretudo referências internas, tanto à sociedade quanto ao indivíduo. Em tempos assim, dizem os entendidos, a linguagem da arte é o último refúgio, como nos lembraria um Antoine Roquentin, em *A náusea*, de Sartre. Mas aqui, este último, íntimo e constitutivo reduto do ser (e que se confunde com o próprio ser) não oferece guarida: espinhosa e indócil, ela nos agride. Mais ainda, parece enxotar-nos – de si e de nós. E nos deixa *Estrangeiros para nós mesmos*.[138]

Quarta cena: o defunto, é claro!

Certa manhã, o nosso mendigo acorda faminto à beira da praia e encontra ao seu lado, deitado em decúbito dorsal, o cadáver de um afogado.[139] Depois de examiná-lo minuciosamente, como bom comerciante, cioso do bom estado do seu valioso artigo, resolve adotá-lo como o cadáver do seu irmão, o que lhe será de grande utilidade para o alcance do seu objetivo imediato, que é, simplesmente, conseguir vendê-lo. Como verifica que a sua mercadoria está encharcada, põe-na (em lugar protegido de possíveis predadores, naturais ou não) para secar. Depois de estabelecer uma série de conjeturas sobre cadáveres de boa e de má qualidade para o comércio,[140] passa a preocupar-se com a possibilidade de vir a ser enganado pelo futuro comprador, o que o leva mais uma vez a indagar-se:

---

[138] Trata-se do sugestivo e apropriado título de um livro de Julia Kristeva, que trata precisamente do tema do "estrangeiro", fora e dentro de nós mesmos, numa abordagem também de cunho histórico, que vem dos gregos aos nossos dias. Ver Bibliografia.
[139] *Obra reunida*, p. 122.
[140] *Obra reunida*, p. 124.

> Quanto valerá um cadáver hoje em dia – já não digo pelo câmbio negro, mas às claras, em plena luz do dia e sem intermediários inescrupulosos? Certamente valerá mais do que um homem vivo, que não está valendo nada, sobretudo se se sabe usar de certa lábia ao vendê-lo e não se aceita imediatamente a primeira oferta, como se se estivesse a morrer de fome.[141]

Feitas todas as conjeturas, dirige-se ao seu destino. Ao aproximar-se, avista o letreiro, "[...] escrito em latim: *Faculdade de Medicina da Universidade Católica de...*" Atendido por um porteiro vesgo,[142] pouco tempo depois encontra-se diante do diretor do estabelecimento, com quem vem a travar o seguinte diálogo, sob a forma de uma pequena peça teatral de um único ato, na mais pura linha do teatro do absurdo:

> EU – O sr. não quer comprar um cadáver?
>
> O DIRETOR – Um cadáver? Onde está?
>
> EU – Está guardado; mas eu trago logo.
>
> O DIRETOR – E de quem é o cadáver?
>
> EU – É o meu, ora essa. Ou antes, é do meu irmão que morreu afogado esta manhã, quando pescava lagosta na entrada da barra. (*Voz lacrimosa*).
>
> O DIRETOR – Meus pêsames. E quanto é que o senhor quer pelo seu irmão?
>
> EU – O senhor não quer vê-lo primeiro?
>
> O DIRETOR – (*impaciente*) Não precisa. Ele não está em bom estado de conservação?
>
> EU – Excelente. Apenas faltam dois dedos da mão e, se não me engano, um pedaço do pé esquerdo ou direito.
>
> O DIRETOR – Ótimo! Quer dizer, lamento profundamente, mas serve assim mesmo.
>
> EU – (*De repente*) Cinco mil francos, está bem?

---

[141] *Obra reunida*, p. 123.

[142] A reincidência do "vesgo" (a exemplo da "mulher do subgerente do hospício", do garçom que assistiu à sua contenda com a prostituta manca e deste porteiro, todos, aliás, na função de meros funcionários), pode ser uma referência à maneira "torta" de ver os homens e o mundo por parte das pessoas comuns, conformadas com (e pelo) sistema perverso e manipulador que a todos envolve.

O DIRETOR – É muito. Um irmão, depois de morto, não vale tanto. Se ainda fosse um pai...

EU – Está bem, faço um abatimento. Três mil e quinhentos francos, nem um franco a menos. (*Voz lacrimosa, novamente*).

O DIRETOR – Está fechado o negócio. O sr. tem o atestado de óbito?

EU – Não é preciso; o homem está morto mesmo.

O DIRETOR – Não é isso. É a polícia, o sr. compreende...

EU – Mande às favas a polícia! Eu tenho pressa de fechar o negócio e não posso estar perdendo tempo com essas bobagens.

O DIRETOR – Está bem. Não precisa zangar-se por tão pouco, que diabo! Onde está o cadáver?

EU – Passe os cobres primeiro.[143]

A inclusão desta pequena peça na presente cena exige, no meu entender, um comentário mais demorado do que o dedicado às anteriores. Aqui, o narrador-autor encaixa em seu *Diário* (que é também a *Obra*) um texto deliberadamente literário, sob a forma canonizada do drama. Não se trata, creio, no caso, de uma mera paródia depreciadora do gênero dramático, vista enquanto forma cristalizada por uma tradição rejeitada, ou coisa que o valha. O *Diário*, na condição de um conjunto de fragmentos do mega-livro (o mega-livro possível), é o espaço "inclusivo" por excelência. Ele próprio, aliás, é um gênero "bastardo", na medida em que, em seu sentido primário, caracteriza-se como um texto (ou gênero) extra-literário, tomado aqui de empréstimo, com a finalidade (vendo-se o texto pelo ângulo do autor da obra) de ampliar a noção de literatura.[144] Sob este aspecto, a pequena

[143] *Obra reunida*, pp 125/6.

[144] No ensaio intitulado "Sur le roman à la première personne" (In: *Poétique* n. 72, pp 497/507), Michal Glowinski, adotando o conceito de "mímese formal", aponta como principal característica do romance de primeira pessoa o fato dele estar relacionado com formas de expressão situadas no limite da literatura, ou além deste limite, e mesmo no domínio da linguagem ordinária.

peça em questão, criada pelo narrador-autor, soa apenas como mais um dos inúmeros empréstimos, a exemplo da carta e do aforismo, que constituem o *Diário*.[145] Faz sentido, porém, supor que cada um dos empréstimos, em sua singularidade, deve assumir no contexto mais amplo da *Obra* (a *Cacofonia sem dó*), uma função específica, ou mesmo muitas funções específicas, determinadas pelo caráter polifônico do texto artístico. A pequena peça "dramática" em foco poderia assumir, desta forma, muitas e distintas conotações, a depender do ângulo em que se coloque o leitor.

Assim, poderia ser tomada como uma mera gratuidade – o que em certo sentido viria a reforçar a situação absurda que o contexto mais amplo do capítulo e do livro coloca. Mas talvez (vendo as coisas por este prisma) seja preciso, mais uma vez, ajustar o foco. Em primeiro lugar, trata-se, está claro, de uma *gratuidade intencional*. Trata-se, efetivamente, de uma escolha: no caso, de uma das formas consagradas da manifestação literária – o drama – que, enquanto tal, traz à cena algo particular (ou fragmentário), mas de caráter universal. Assim, a gratuidade do "pequeno drama" aí inserido pode ser entendida como a gratuidade do "grande drama" que é a vida humana, cujo absurdo constitutivo costuma aflorar com mais nitidez em tempos sombrios, a exemplo do nosso.

Além do mais, a inserção do "drama" confere à horrível cena o caráter próprio do espetáculo. A propósito, Albert Camus inicia um ensaio intitulado "A comédia", contido no livro *O mito de Sísifo*, citando a seguinte memorável passagem de Shakespeare: "O espetáculo", diz Hamlet, "eis a armadilha onde apanharei a consciência do rei."[146]

---

[145] Em *A lua vem da Ásia*, aparecem aforismos, quase todos de autoria do narrador-autor, muitos deles bastante originais, em dois capítulos distintos: no "Capítulo 99", às páginas 52 e 53 e no "Capítulo Não-Eclesiástico", à página 85. Quanto à carta, chega a constituir dois capítulos do livro, incluindo o último (pp 149/152). O outro, na primeira parte, (pp 72/74), é o "Capítulo 333", com o subtítulo "Carta aberta ao Times".
[146] Camus, *O mito de Sísifo*, s/d, p. 98.

Voltando ao nosso anti-herói, vemos que ele, na pequena peça, assume, também, e mais uma vez, o papel de ator. Mais precisamente, de ator de seus próprios atos "reais", agora elevados (procedimento, de resto, freqüente em *A lua vem da Ásia*) ao nível da arte.

Como o rei (na figura do professor de lógica) está morto, é como se o nosso estrategista (este príncipe mil vezes extraviado de uma Dinamarca muito mais podre, que agora é o mundo) fizesse o espetáculo para si mesmo, tencionando apanhar em suas malhas partidas, a própria consciência. Mas esta, como a do rei em Hamlet, é uma consciência culpada. Mais que isso, uma consciência estilhaçada, que não pode ser "apanhada", sobretudo por ela mesma.

Segundo ainda Camus, o homem absurdo, diferentemente do homem cotidiano (que foge obstinadamente da própria consciência), começa "[...] onde este acaba, onde, cessando de admirar a representação, o espírito nela quer entrar."[147] E, referindo-se à figura do ator, em sua multiplicidade de papéis, acresce: "Penetrar em todas essas vidas, senti-las na sua diversidade, é propriamente julgá-las."[148] Aplicando-se esta idéia ao nosso anti-herói, veremos que ele, na condição de *autor e ator do seu próprio drama*, isto é, de seus muitos crimes e de suas inúmeras trapaças, termina por decretar – como se conjugasse em sua pessoa as figuras de um Hamlet e a do rei assassino – o seu próprio julgamento, encerrado na própria condenação. Mais uma vez, ele se autodifama: forma estranha e paradoxal de a consciência apontar-se no ato mesmo de destruir-se. Nada mais coerente com um mundo transformado, segundo ele, neste "grande mercado de ladrões", onde os mortos valem mais do que o vivos, na medida em que estes, em verdade, nada mais valem. Afinal, o nosso pequeno drama consiste, também, na compra do cadáver pelo "diretor" de uma *Faculdade*

[147] Camus, *O mito de Sísifo*, s/d, p. 98.
[148] Op. cit., idem.

de Medicina da Universidade Católica de..., que, simulando ainda a manutenção de uma fidelidade às suas origens "religiosas", insinuada na grafia em latim, serve, agora, "à visão científica do mundo" e ao sistema capitalista dela decorrente (ou a ela inerente), fundado no capital e no lucro. O cadáver que aí se compra (certamente para ser dissecado) está a serviço de tal sistema – que implica no uso suicida do homem pelo homem e que finalmente o exclui:

> O DIRETOR – Está bem. Não precisa zangar-se por tão pouco, que diabo! Onde está o cadáver?
>
> EU – Passe os cobres primeiro.

Cena cinco: o morto e o suicida, ou: duas cenas numa só, ou...

Na mesma noite em que foge do hospício, o nosso anti-herói, com os bolsos vazios e gemendo de frio e fome, senta-se sob uma árvore, situada na Rua da Liberdade, para proteger-se de uma terrível tempestade que se abate sobre a cidade desconhecida. Dá-se então com o corpo do "[...] enforcado na árvore – um homem cheio de barbas e usando um *pince-nez* arcaico, e que a princípio julguei ser um Judas em sábado de aleluia, cônscio do seu importante papel."[149]

Deste morto, que ele saqueia, "herda" uma bolada de 6.250 francos e "[...] um relógio de ouro em perfeito estado de funcionamento, que me pôs a par das horas dentro da madrugada fria e deserta."[150] O dinheiro, em pouco tempo ele gasta. Quanto ao relógio, leva-o consigo até o fim, embora lhe seja inútil, já que mesmo marcando as horas com

[149] *Obra reunida*, p. 100.
[150] Idem, idem.

precisão, em nada concorre para orientá-lo em relação a si e ao mundo. Esta cena, no meu entender, alude diretamente a um tipo de homem e de mundo que acabam de agonizar. O homem barbudo (quer dizer, sisudo) e de "*pince-nez* arcaico" pode muito bem representar o sujeito moderno tradicional – o idealista revolucionário, o vanguardista, o eu-de-confronto, que se põe *diante de* (do passado cultural e artístico, que ele nega; do regime – comunista ou capitalista -, que ele combate, etc.), mas que, mesmo na condição de vítima, crê ainda no homem e no mundo.[151] É provavelmente aquele sujeito que, no combate a uma tradição retrógrada, aposta na Ciência, isto é, no casamento da tecnociência com todo um sistema de valores emergentes – éticos, estéticos, políticos, etc. -, com o fim de realizar uma humanidade mais justa e mais plena. Esse enforcado (que não se sabe se foi morto por outrem, ou se cometeu suicídio) seria pois aquele que crê (ou cria) no progresso, na marcha evolutiva da história em direção a uma realização total. Tanto poderia ser assim, que carrega consigo um relógio de ouro em perfeito estado de funcionamento, simbolizando esse tempo linear que avançaria na direção de um futuro "dourado".[152] Esse futuro de "ouro", essa espécie de mundo prometido, desfez-se completamente no imaginário do homem que viu e que viveu a Segunda Guerra Mundial, e que agora convive com os horrores silenciosos da "guerra fria", com o processo de massificação em escala global, com o patrocínio das "guerras localizadas" pelos países imperialistas, com o rompimento dos códigos de ética nos campos da ciência, da política, da economia e da própria guerra,

---

[151] A referência ao franco suíço pode estar sugerindo que o enforcado é um europeu (provavelmente um francês). A Europa (e a França, especialmente) são o palco (ou o campo de batalha) dos vanguardistas modernos.

[152] É importante observar que essa idéia de um futuro dourado, ou perfeito, está na base da doutrina cristã, cuja fórmula (no Dia do Juízo cessará o tempo sucessivo, como um rio que deságua, inteiro e de uma só vez, na eternidade) é a mesma que está na base da doutrina comunista (que prevê um dia, com o alcance pleno do comunismo, em que cessarão de existir as classes sociais e a humanidade atingirá a tão sonhada emancipação, caracterizada, entre outras coisas, pela igualdade real entre os homens, ainda que esta consista em se tratar desigualmente as coisas desiguais).

enfim, com a avançada globalização da má fé. Todos estes fatos, somados a uns tantos outros, abalaram profundamente a idéia de progresso (baseado na concepção linear do tempo), sobretudo porque na sua esteira – sabemos agora – aumenta drasticamente o nível de poluição do planeta (no ar, na terra e no mar), cresce como nunca o número de famintos (devido, inclusive, à explosão demográfica no Terceiro Mundo). Sem se falar, evidentemente, que, ao final da Segunda Guerra, o século XX já superava em muito qualquer outro da História registrada em número de homens mortos pelo próprio homem. Tudo isto – do ponto de vista do casamento da tecnociência com os ideais de realização da humanidade – ~~representa sem~~ dúvida, para usar uma expressão cara ao nosso narrador, um rotundo fracasso. Eis por que o nosso anti-herói, ao fugir do hospício, mesmo tendo obtido de imediato o relógio de ouro saqueado ao morto, declara:

> [...] eu teria preferido que, em vez de um relógio, o enforcado houvesse me deixado em herança uma bússola, em que eu pudesse descobrir qual o melhor rumo a tomar, neste mundo tão cheio de descaminhos.[153]

Aliás, no último capítulo do livro, intitulado "Segunda e definitiva carta ao Times (com vista ao sr. redator da Seção Necrológica)", em que anuncia o seu suicídio e as razões (ou as desrazões) pelas quais resolve cometê-lo, ele faz, ao final, a seguinte declaração (que reforça diretamente o sentido da falência e da morte de um tempo, bom como do homem a ele correspondente):

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

[153] *Obra reunida*, p. 116.

Funereamente seu, [...][154]

É preciso deixar claro que os supostos motivos da morte do referido enforcado não seriam os mesmos (ou pelo menos os únicos) que levam o nosso complexo herói a anunciar o próprio suicídio. As suas razões certamente incluem um repertório mais amplo e bem mais complexo, que não perde de vista, em primeiro lugar, a condição humana, o que inclui o problema da insignificância do homem e, filosoficamente falando, do assombro diante da sua eterna ignorância das grandes questões da vida e da morte, e que o afetam em qualquer tempo e lugar. Neste sentido, entre outras coisas, ele chega a dizer:

> Como tudo que tenho feito na vida, decido realizar minha morte sem pensar muito tempo no assunto, mesmo porque sempre me pareceu que a morte não é tão importante quanto querem fazer crer os vivos, dada a nossa perfeita insignificância dentro do universo. A morte de um mosquito é tão importante quanto a minha própria morte, digo-o sem falsa modéstia, e disso o senhor mesmo terá prova ao ficar sabendo do meu suicídio, que o afetará tanto quanto a morte de um dos milhões de perus sacrificados à véspera do Natal.[155]

Em seguida, dirigindo-se ainda ao seu impessoal e desconhecido interlocutor, ele põe a questão das razões – grandiosas ou belas – geralmente evocadas para justificar "este gesto tresloucado", que é o suicídio. Sentindo ter de decepcioná-lo a esse respeito (mas com extrema ironia, para realçar o absurdo da situação, de resto, corriqueira num mundo em que os "vivos" nada mais valem), ele diz:

> Prefiro, porém, ser honesto e dizer que me mato pelo prazer único de matar-me, como existem casos de sujeitos que matam um desconhecido qualquer (não falando da guerra)

[154] *Obra reunida*, p. 152.
[155] Idem, pp 149/50.

pelo simples prazer de vê-lo cair morto ou para experimentar uma arma nova. Sei que é raro isto acontecer, mas acontece; e o meu caso é exatamente um desses.[156]

E então, lembrando mais ainda *o ato* e *a justificativa* (pela forma mesma de narrar) de Meursault em *O estrangeiro* de Camus, no que se refere ao assassinato "gratuito" e "absurdo" que aquele comete, o nosso anti-herói continua:

> Enjoei de mim, como poderia ter enjoado da cara de um vizinho que nunca me tivesse feito mal em sua vida – e como não sou obrigado a viver de enjôo, cortei simplesmente o mal pela raiz, eliminando-me da minha vista. É possível que num dia de primavera e com os bolsos cheios de dinheiro, eu não pensasse em eliminar-me com tanta facilidade, mesmo por que o homem é suficientemente tolo para contentar-se com pouca coisa, eterna criança que é [...].[157]

Argumentando que a sua disposição para o suicídio poderia ser igualmente para o homicídio – consistindo esta sua duplicidade na sua diferença do anti-herói de Camus, já que Meursault, além de não se suicidar, lida até o fim, às vezes mesmo sob o impacto do horror, com a esperança de livrar-se da morte a que foi condenado -, ele diz, ponderando: "O certo mesmo seria chamar este meu suicídio de homicídio, já que em mim eu mato o homem que não me agrada e não o meu eu verdadeiro, que é até simpático." E então, como que desfazendo-se de toda a multidão de *eus* "torpes" que sempre acolheu no bojo (ou em nome) do seu *eu* antipático (o eu trapaceiro e crápula), e lembrando mais uma vez *A náusea*, de Sartre (no que inclui provavelmente uma ironia à filosofia existencialista), ele prossegue:

> A náusea que venho de sentir pelo meu corpo cheio de esperma, lágrimas e outros humores trágicos, é uma náusea que, bem ou mal, eu poderia superar com a ajuda de alguma

[156] *Obra reunida*, p. 150.
[157] Idem, p. 150.

> filosofia, desde que me dispusesse a praticar a necessária ginástica mental diante do espelho; ao passo que a antipatia que me inspiram os outros, e vice-versa, é algo que nasceu comigo e será hoje comigo assassinado, e que só pode ter explicação na perfeita dessemelhança existente entre mim e os meus semelhantes, entre o meu EU e o que se convencionou chamar o homem comum.[158]

Portanto, ao final das contas, a causa, sob certo aspecto espiritual e psicológica, do seu suicídio e também do seu "mesmo sem-roteiro triste périplo" refere-se à sua, por assim dizer, "natural" incompatibilidade com o *Outro*, o que constitui propriamente a razão de ser do *Diária íntimo*. Pois,

> Nesse livro aparentemente triste, eu me situo na posição de antípoda de todos os seres com os quais vivo esbarrando-me pelas ruas ou mesmo dentro de casa – o que talvez em parte explique meu contínuo peregrinar pelos quatro cantos do mundo, à procura de outro pólo no qual certamente houvesse um outro antípoda à minha espera.[159]

Sob este aspecto, não há como desvincular o seu estado de espírito e a sua decisão de matar-se dos fatos específicos da sua biografia, sobretudo no que toca ao já referido processo de autodifamação, a que sempre se submeteu. Afinal, o enjôo de si, ainda que filosoficamente "superável", deve ter, também aí, a sua explicação. Que os fatos em que esta explicação se ampara sejam eles mesmos gratuitos e insignificantes, é já um outro problema. Vistos pelo ângulo do Absurdo, efetivamente o são.

---

[158] *Obra reunida*, pp 150/51. Em todo caso, tudo que está dito nesta citação está de acordo com a famosa frase de Sartre, que diz: "O inferno são os outros".
[159] Idem, p. 151.

Arremate

Diante de cenas como estas – na verdade apenas uma pequena amostra das inúmeras situações significativas na composição de *A lua vem da Ásia* -, surge uma tentação: aquela que incita a delinear uma espécie de "filosofia" do nosso anti-herói. A bem da verdade, uma anti-filosofia, inspirada nas ruínas de um mundo cujo projeto filosófico remontaria ao Iluminismo e ao seu fracasso, neste particular. Não é por outro motivo que o pai do projeto – o professor de lógica – é morto. Mata-o, como já sabemos, o seu discípulo – o nosso anti-herói -, revoltado diante da insuportável contradição existente entre a proposta racional iluminista (clara, higiênica, coerente, medida, objetiva, etc.) e o seu desdobramento prático e instrumental em termos de tecnociência (no circuito da História, um desdobramento desastroso, caótico, violento, sanguinário – enfim: irracional ao extremo).[160] Eis por que esse discípulo é um anti-filósofo, que usa a lógica contra si mesma (e, mais ainda, contra si mesmo) como tem ficado evidente até aqui. Primeiro, pelo questionamento da Verdade e da vontade de Verdade como algo *desde sempre dado* e inquestionável; depois, pelo estabelecimento concomitante da Imaginação como a faculdade do conhecimento por excelência, capaz de "encenar" (e de "insinuar" o não-encenável), dando as muitas visões de um homem e de um mundo desconjuntados.

---

[160] Num livro publicado em 1929, *intitulado Meditação da técnica - vicissitudes da ciência, cacofonia na física* (1963), o grande filósofo espanhol José Ortega y Gasset (que explica, aí, por que vivemos na era do "homem técnico") afirma (p. 24) que para o homem o sentido do "bom viver" e do "bem estar" é algo muito "móvel" e "infinitamente variável" no espaço e no tempo, o que condiciona o "repertório" das necessidades humanas, que por sua vez condicionam a técnica no sentido de torná-la "uma realidade proteiforme e em constante mutação". "A idéia de progresso – diz ele – funesta em todas as ordens quando se a empregou sem críticas, foi aqui também fatal [...]", já que incorreu no erro de que o homem sempre quis, quer e quererá o mesmo, o que a história desmente. Por outro lado – continua ele – "o afã de "invenções" que caracteriza o nosso tempo, não é uma regra na história, já que "[...] a humanidade sempre sentiu um misterioso terror cósmico para com os descobrimentos, como se nestes, ao lado de seus benefícios, ocultasse um terrível perigo. E em meio de nosso entusiasmo pelos inventos técnicos, não começamos a sentir algo parecido?". Ao que tudo indica, esse terror veio a se justificar plenamente, e mais uma vez, com a Segunda Grande Guerra.

Mas essa Imaginação é perversa. Agressiva. Despótica. Sacrílega. E, muitas vezes, obscena. Ao ser assim - e, mais ainda, personificada numa única figura, a do nosso anti-herói – termina, propositadamente, também ela, depondo contra si mesma. Por ter suas "razões" diante da "Razão", faz questão de perdê-las: exagera, distorce, denigre. É aí que nasce, no meu entender, o nosso anti-filósofo, de preferência sentado à mesa de um bar, onde bebe, e de onde avista, escrita num muro à sua frente, por um "filósofo" anônimo, a "palavra suprema", que funda a sua "filosofia anorretal".[161] Esta palavra é: MERDA,

> [...] que vibra ao sol da manhã como um grande sino convocando os infiéis a um *sabbat* sem precedentes, com baionetas caladas em vez de vassouras e o bode preto substituído pela face mansa e apostólica de um buda de marfim.[162]

Aqui, colocando no trono a palavra MERDA (certamente em lugar das opostas Metafísica, ou Razão, ou Lógica), ele como que funda o seu anti-sistema, ou a sua anti-filosofia, em um amálgama de práticas (multiculturais) que envolvem a magia ritual, através do *sabbat* atualizado em seus elementos (as baionetas no lugar das vassouras, insinuando que tanto a filosofia quanto a magia associam-se ao Poder) e o buda no lugar do bode preto (indicando, talvez, a crescente influência da filosofia espiritualista do Oriente no mundo ocidental). Mas essas duas referências – o *sabatt* e o buda – que funcionam também como uma espécie de dupla negação do Ocidente em sua filosofia e em sua religião (esta, como é

---

[161] Esta referência aparece no capítulo "J" (pp 130/34), numa parte em que o anti-herói, enjoado do papel de colunista social, e estando bêbado num daqueles solões da *socialite*, não se contém diante da hipocrisia geral e brada (p.133): "Nem parece que todos vós tendes intestinos e, na ponta desses intestinos, um lamentável cu, exatamente igual ao que tem 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 humana e da humana aceitação da vida – e é para o vosso cu que vos conclamo olheis diante do espelho, se preciso de joelhos e com uma vela na mão para enxergar melhor, toda vez que vos sentirdes possuídos de um orgulho oceânico e vos julgardes tão poderosos quanto vosso Deus, que pelo menos (que eu saiba) não tinha nenhum cu à vista.". Em seguida (pp 133/34) ele diz ter sido escorraçado da cidade pelo seu ato, em companhia de "[...] um velho papagaio poliglota, que fora o único a aceitar sem protesto a minha filosofia anorretal, de origem visivelmente freudiana".

[162] *Obra reunida*, p. 109.

sabido, alicerçada naquela), reforçam-se, no parágrafo seguinte, quando o nosso pensador, dizendo-se "[..] mais lúcido que uma nota tocada ao piano[...]", refere-se aos seus dedos como se fossem "[..] dez antenas voltadas para os dez mandamentos da lei antimosaica".[163] Esses mesmos dedos transformam-se em seguida em "signos do zodíaco", opondo-se mais uma vez ao "espírito racional", através da Astrologia (uma prática fundada no charlatanismo, do ponto de vista da Religião, da Ciência e da Filosofia, no que toca especialmente ao enfoque do *ser*).

E ali mesmo, no espaço do bar, ele exercita plenamente a sua anti-filosofia, ao dizer, por exemplo, que o garçom que o serve tem cara de mentecapto, generalizando em seguida: "[...] Cara de mentecapto tem todo mundo, com perdão da palavra [...]".[164] Ou:

> O homem é por natureza mentecapto, como o é o galo e mais precisamente o zangão diante da abelha-rainha, e o que o faz assim é principalmente o seu poderoso sexo, com cabelo e tudo. Enquanto a fêmea for fêmea e o macho for macho, a inteligência do homem será apenas uma figura de retórica, e a sua imagem no espelho será isto que estou vendo na cara do garçom, por mais penoso que seja dizê-lo.[165]

Só depois desse chamamento (ou dessa redução fundamental) do homem ao seu aspecto primário (corporal, orgânico) é que ele reafirma o poder da palavra (isto é, do Logos), mas para dizer que "[...] foi dada ao homem para blasfemar contra o seu destino."[166] Eis por que,

> O dia mais feliz da minha vida foi o dia em que escrevi a minha primeira palavra feia no muro alto do colégio – exatamente essa bela palavra MERDA que agora me fita do outro

---

[163] *Obra reunida*, 109.
[164] Idem, p. 110.
[165] Idem, p. 111.
[166] Idem, idem.

lado da rua, como um desafio.[167]

Prosseguindo em sua argumentação, ele postula que Merda é a vida e também a morte, e chega a propor, em termos geo-políticos, que

> [...] em lugar dos nomes dos países, se diga simplesmente: Merda n° 1, Merda n° 2, e assim de por diante, chamando-se aos Estados Unidos a capital de todas as merdas, como de fato eles o são.[168]

Diante de tudo isso, vem à tona o tema do otimismo, ao qual ele associa a questão da inocência, tão recorrente em toda a *Obra reunida*, como aquilo que "falta". Ele diz:

> Que o otimismo é uma grande coisa não resta a menor dúvida, como o é também a santidade, dentro ou fora da Igreja Católica Apostólica Romana. Só que não é otimista quem quer, ao contrário do que pregam os norte-americanos, como não se é santo pela simples extirpação dos testículos ou pelo desejo acirrado de servir ao próximo, mesmo quando se trate do nosso pior inimigo.[169]

E, mais uma vez, numa daquelas formulações dúbias, em que se afirmam dois sentidos entre si opostos, sem que se possa optar por um deles, o nosso malicioso-inocente-pensador (que assim se situa muito mais na postura de um escritor) anuncia:

> Ou se nasce inocente ou não se nasce, e a inocência, que rima com inconsciência, é a chave de todo o segredo do santo como do otimista, e nem toda a riqueza do mundo é capaz de pagar o seu preço.[170]

Entre as muitas sugestões que esta passagem nos dá, duas pelo menos nos interessam. Primeiro, a colocação indireta da "consciência" como uma espécie de condenação. Em outras palavras: ser homem é ser condenado – este é o preço da lucidez permanente, que faz

---

[167] Obra reunida, p. 111.
[168] Idem, idem.
[169] Idem, idem.
[170] Idem, idem.

de todo homem, a um só tempo, um Prometeu e um Sísifo. Neste sentido, o inocente e o santo não são bem deste mundo (o mundo humano): um estaria no aquém, em seu estado de natureza; o outro, no além, em seu estado de sobrenatureza. Entre ambos, o homem, simbolizado sobretudo na figura do artista, este *habitante do meio*, entre o sensível e o supra-sensível, o real e o imaginário, o particular e o geral, o objetivo e o subjetivo, e, uma vez inspirado, ainda "mais lúcido que uma nota tocada ao piano". A outra coisa que o texto sugere relaciona-se à particularidade – ao *quê* – irredutível de cada indivíduo: não é inocente quem quer; não é consciente quem quer, já que, filosoficamente falando, não seria possível determinar a existência de um querer *a priori*, que determinasse *o* querer. No caso do nosso anti-herói, o pessimista talvez se funde na sua constitutiva e dramática disposição (em "tempo de partidos e de homens partidos", ou, mais que isso, envilecidos) a ser *um* que são *muitos*. Ou melhor, *um* que são *todos*, que não são *ninguém*, se tomarmos a sua figura precisamente como uma espécie de alegoria da figura do artista – como o *sujeito poético*, multifacetado e contraditório, de um tempo em ruínas. De um tempo em que o homem destruiu seu valor. E em que, da mesa do bar (esta espécie de templo do nosso século), embriagado, contempla, escrita num muro, a sua obra maldita. Merda!

4. O PERCURSO NO EU

A partir das noções de destruição e autodestruição, aplicadas ao fazer artístico de um modo geral, pode-se chegar à concepção de Octavio Paz, para quem o fenômeno poético tipicamente moderno caracteriza-se como um processo de "autodestruição criadora".[171] Esse processo estaria associado, e mesmo impulsionado, pelo que ele define como uma "paixão crítica", ou como uma "crítica apaixonada".[172] São expressões assentadas em termos paradoxais, mas que de fato, em consonância com as especificidades da linguagem literária, traduzem o impasse que vivem o homem e o mundo na modernidade, o que se reflete e problematiza sobremaneira no texto ficcional.

A *Obra reunida* de Campos de Carvalho instaura, no meu entender, um efetivo processo de autodestruição criadora, que tem início mesmo em *A lua vem da Ásia*, no sentido da autodifamação levada a efeito pelo *Eu poético*, na figura *sui generis* do trapaceiro excêntrico, em seu *percurso no mundo*. Através de um segundo percurso – do *Eu* no *eu* -, tal processo se expande, sob outros aspectos, nos dois livros seguintes - *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*. Perseguir os rastos, nem sempre legíveis, deste segundo percurso, eis a tarefa do presente capítulo.

4.1– SITUANDO A RECUSA

O anúncio do suicídio por parte do narrador-personagem ao final de *A lua vem da Ásia*, se considerado na perspectiva de um *percurso no eu* pelo *Eu poético* na *Obra reunida*, pode

[171] Paz, *Os filhos do barro*, 1984, p. 19.
[172] Idem, pp 19 e 21.

ser considerado simbolicamente como apenas um sinal. Uma ambígua carta de intenções. Na verdade, vendo desta forma, o anti-herói "calejado" parece mais anunciar o final de um jogo - mais precisamente, de um tipo de jogo que consiste em jogar de acordo com as regras vigentes. Mata, assim, aquele seu lado através do qual, de uma forma ou de outra, se adequava ao mundo, e que o permitia difamá-lo difamando-se, num tipo de relação em que o traidor (do outro) e o traído (pelo outro e por si), permanecem (con)fundidos em seu amalgamado ser, e numa mesma linguagem traiçoeira e escorregadia. Entre outras coisas, como já foi destacado, ele diz que se mata, "pelo prazer único" de matar-se, anunciando em seguida que o faz simplesmente por ter enjoado de si, mas que era "possível que num dia de primavera e com os bolsos cheios de dinheiro", não pensasse em eliminar-se "com tanta facilidade...".[173]

O que então permitiria supor, diante destas e de outras declarações aparentemente desencontradas, que o eu-narrador estaria anunciando efetivamente o futuro fim do seu percurso no mundo, nos termos já colocados? Em primeiro lugar, o fato mesmo de ser este o momento em que a narrativa de *A lua vem da Ásia* se encerra. Depois, trata-se de um encerramento em aberto (isto é, inconcluso) justificado, no caso, sobretudo pelo anúncio dessa atitude brusca e radical: matar-se. E finalmente porque, assegurada a autonomia de cada um dos dois livros, o "mesmo" *Eu*, em seguida, em *Vaca de nariz sutil*, situando-se na perspectiva da abertura deixada ao final de *A lua vem da Ásia*, apresenta-se em conformidade com o ponto de vista aqui sustentado.

Para situá-lo sob este aspecto, será preciso reafirmar certa característica básica do narrador-personagem em *Tribo* e nos três primeiros livros da *Obra reunida*, o que será de fundamental importância para o reconhecimento do *percurso no eu*. Trata-se efetivamente

[173] Op. cit. p. 150.

de um *eu de base*, também já aludido, a partir do qual (em torno dele, ou nele entranhado) edifica-se o *Eu* milpartido: aquele significativo e enfático *homo multiplex*. O *eu de base*, como o entendo, assume em cada um dos livros citados uma configuração distinta, mas preservando sempre o mesmo sentido. Se em *Tribo* aparece sob uma terminologia demasiado abstrata e marcada por um tom de acentuado maniqueísmo – "*ego*", "*alter ego*" -, em *A lua vem da Ásia* atualiza-se sobretudo na simbologia dos "gêmeos", universalmente difundida e portadora de sentidos diversos. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apresentam, em seu *Dicionário de símbolos*, duas formulações antagônicas. Numa, os autores afirmam ser possível que

> [...] os gêmeos sejam absolutamente idênticos, duplos ou cópias um do outro. Não exprimem então senão a unidade de uma dualidade equilibrada. Simbolizam a harmonia interior obtida pela redução do múltiplo ao um. Superado o dualismo, a dualidade não é mais que aparência ou jogo de espelho, o efeito da manifestação.[174]

A outra formulação, no entanto, refere-se ao caso em que eles, os gêmeos, simbolizam

> [...] as oposições internas do homem e o combate que ele tem de travar para superá-las, o que – prosseguem os autores – reveste um significado sacrificial: a necessidade de uma abnegação, do abandono de uma parte de si mesmo, para o triunfo da outra.[175]

É evidente que as duas formulações, que aí aparecem em estado de dicionário, esquematicamente dissociadas, articulam-se na prática (tanto na vida quanto na arte) de forma um tanto diversa. Enquanto tendências de um mesmo "corpo", são na verdade indissociáveis e passíveis, inclusive, como teremos oportunidade de ver, de traduzirem-se uma na outra, ou de aparecerem mescladas numa mesma situação. É evidente também que

---

[174] Chevalier / Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*, 1988, p. 465.
[175] Idem, idem.

nem sempre essa mescla transcorre de forma equilibrada, sobretudo em momentos de crise, em que o ajuste das tensões, tanto internas quanto externas, é sempre difícil de se manter. Observando o curso da *Obra reunida* de Campos de Carvalho, no que se refere a esta luta de amor e morte no interior do *Eu*, o resultado é visível: o seu lado sério e trágico sucumbe (ainda que resgatando-se), sob a forma do suicídio, enquanto sobreviverá o lado cômico, mas em condições nada favoráveis, em *O púcaro búlgaro*.

Será preciso então voltar ao ponto de partida, *A lua vem da Ásia*, para reencetar o caminho que levará a esse desfecho, aqui mais uma vez anunciado. A luta – e também a busca – que nele resultará, apenas estará se esboçando entre esses gêmeos que se atraem mas que se mostram desde sempre inconciliáveis:

> Há momentos em que me sinto mais lúcido, e há outros em que pelo contrário sinto uma presença estranha dentro de mim, como se devêssemos ser gêmeos e houvéssemos nascido dois num corpo só[...]. Se há os que acreditam em metempsicose, eu tenho o direito de acreditar nessa dualidade do meu ser, ou antes nessa existência oculta do meu irmão gêmeo dentro de mim e que um dia brotará do meu corpo como um dente de siso retardado.[176]

A alusão a esse irmão gêmeo sepulto em si é freqüente no curso de *A lua vem da Ásia*. Ele seria, entre outras coisas, uma espécie de indefinível e problemático referencial íntimo com o qual o *Eu* "consciente", aquele que detém a palavra, tenta dialogar nos momentos em que se defronta consigo mesmo.

Além da figura dos gêmeos, dá-se ainda, como referência externa ao narrador-personagem, a evocação de xifópagos (irmãos siameses), no caso, exclusivamente para realçar um estado de dissociação, simbolizado por essa anomalia de ordem natural, cujo resultado é a união trágica e até monstruosa de dois seres humanos num corpo parcialmente

[176] *Obra reunida*, p. 54.

comum. Numa passagem típica de humor negro, tão freqüente na *Obra reunida*, o contador de estórias de *A lua vem da Ásia* inicia um capítulo da seguinte forma:

> Em Adis Abeba conheci dois irmãos siameses que tocavam piano a quatro mãos. Quando um deles morreu, o outro teve que ser enterrado junto, embora protestasse inocência e fosse noivo de uma moça que o amava relativamente.[177]

Com esta referência (cena tragicômica nada gratuita) evidencia-se mais uma vez, por analogia, a situação existencial a que chega o próprio narrador-personagem, que será constrangido, ele próprio, em seguida, a "matar" em si o seu gêmeo antipático, tão entranhado em seu "eu verdadeiro". Mas essa decisão, na prática, só se conclui aí como *anúncio*, através da segunda carta dirigida ao Times, o que coincide com o final do livro.

Eis por que em *A lua vem da Ásia* - lugar privilegiado de um percurso no mundo, ainda que neste livro se aluda insistentemente à questão básica do *Eu* dividido – um *percurso no eu* não chega efetivamente a ser instaurado. A menos, é claro, que se o considere no sentido inverso do desdobramento desse *Eu* em inúmeros *eus*, todos, ou quase, deteriorados e/ou falsos: meros disfarces de identidade do trapaceiro excêntrico e desesperado. Como todos esses *eus periféricos* agem no sentido do desencontro e de uma autodifamação, o *eu de base* - mais que dual, dualista, isto é, dividido, em luta consigo mesmo – apenas resiste. Mas resiste com força, quando não furiosamente (através de sua *metade séria*), como se essa resistência fosse o movimento oposto, ou melhor, contraposto, ao simultâneo processo de envilecimento e de fragmentação a que ele mesmo se submete.

Tal resistência, porém, não resolve. O seu envolvimento com o mundo, nos termos

---

[177] *Obra reunida.*, p. 94. Numa outra passagem, agora em *Vaca de Nariz sutil*, aparece a referência aos "únicos irmãos siameses nascidos no Sião", seguida do esclarecimento: "[...] a coisa é meio difícil de explicar-se, pode-se até pôr um retrato dos ditos na vitrina, em ponto grande: E QUEM GARENTE QUE SEJAM MESMO IRMÃOS?".

em que se dá, tem um preço tão alto quanto imediato: a doença. Assaltam-no constantemente a insônia, a angústia, o desespero, o tédio, a náusea e, a certa altura do seu longo percurso, o pranto involuntário, incontrolável e aparentemente sem explicação. [178] Mas apenas aparentemente, pois mesmo alegando, de início, o sem-motivo do seu choro alarmante, apela ironicamente em seguida, sob a forma da súplica e da prece, ao Deus inexistente e/ou aos "vivos" (seus "antípodas"), apontando as razões do seu infortúnio.[179] A certa altura, no entanto, confessa:

> Eu que sempre levei uma vida aventureira, modéstia à parte, rindo-me de tudo e de todos sem pedir licença ao papa nem ao chefe de polícia, sempre fui no íntimo um pobre espantalho dentro da noite, mais triste do que o palhaço mais triste, com o riso de caveira à guisa de gargalhada. É que o meu riso, que a muitos parecia louco, era em verdade e apenas um pranto disfarçado [...].[180]

E, assumindo mais uma vez a forma irônica da prece, conclui:

> Dai-me, enfim, a arte de mentir a mim mesmo, eu, que não sei mentir nem aos outros, e fazei com que eu pise sobre os mortos como se pisasse apenas sobre esqueletos antediluvianos, que não me dissessem respeito e muito menos desrespeito, dada a minha alta qualidade de ser imortal e indiferente aos abismos.[181]

No capítulo seguinte – que se segue a estas palavras e que, brevíssimo como os demais, é o antepenúltimo do livro -, o anti-herói, graças ao seu estado choroso, volta a desempenhar (imaginariamente?) o papel de *ator* num filme intitulado *L'explosion*. Aqui, a recorrência por parte do autor-implícito ao cinema parece indicar, fundamentalmente, em favor da "veracidade" do *Diário*, o falseamento do real por parte da arte, ou melhor, de certo tipo de

---

[178] *Obra reunida*. pp 139/142, a título de exemplo.
[179] Idem, p. 141.
[180] Idem, idem.
[181] Idem, idem

produção artística e da crítica a ela atrelada – no caso, a produção cinematográfica sensacionalista e feita apenas para vender. Tal falseamento certamente associa-se àquela "arte de mentir", que ele agora passa a rejeitar, quando se recusa, após o sucesso imprevisto como ator de tragédia, a fechar contrato para mais vários filmes, na Inglaterra na França. Entre outros motivos, ele não aceita a proposta simplesmente porque o seu choro ininterrupto não o permite. Mas o faz também porque, associado a esta manifestação poderosa do seu inconsciente agredido, o seu lado lúcido (isto é, antipático) passa a denunciar impiedosamente "todos os falsos profetas e criadores de mitos, sejam eles artísticos ou [...] religiosos".[182] Referindo-se (em tom quase profético) a esses falsos profetas – simbolizados, no caso, pelo diretor do filme e pelos seus críticos -, ele diz:

> [...] de nada adiantaria eu lhes dizer que o meu pranto nada tem de cinematográfico, sendo como é puramente humano e de todo alheio à minha vontade – e que se a passagem explosiva de L'explosion ficar realmente antológica [...], culpa ou mérito nenhum disso me caberá, como tampouco caberá ao diretor ou ao *cameraman* que me surpreenderam em meu paroxismo de angústia, em meio a mortos e feridos.[183]

Aqui, à "mentira" da arte de consumo e à mentira dele próprio, enquanto trapaceiro consciente, o narrador-ator passa a opor a motivação artística genuína, aquela que, alheia à mera vontade do seu criador, brota espontaneamente (embora no caso associada a uma espécie de patologia). Caberia ao artista dar-lhe uma conformação, isto é, transformá-la em linguagem. Mas isto, tanto ele quanto o diretor do filme e o *cameraman*, só o fazem parcialmente. Da soma das parcialidades, e como que por acaso, dá-se a cena "antológica".

---

[182] *Obra reunida*, p. 144. Entre suas aventuras, está a realização de dezenas de *best-sellers*, que lhe renderam sucesso e muito dinheiro. A esta altura, a sua recusa a esse tipo de atividade, é já forte indício de sua tendência a afastar-se do jogo do (e com o) mundo, segundo a ordem estabelecida.
[183] Idem, idem.

A questão então é precisamente esta: a autenticidade daquela cena do filme deve-se a algo completamente alheio a todos (diretor, *cameraman* e público assistente), exceto ao narrador-ator, que *sabe*: o que a torna autêntica, no caso, é o seu sofrimento, que só ele conhece e que urge aplacar. Daí a recusa a prosseguir no ambíguo papel de *ator* – que simboliza, aliás, o próprio perfil do nosso múltiplo anti-herói em *A lua vem da Ásia* : tão verdadeiro quanto mentiroso. É precisamente esta forma de ser e de viver – que o transforma em "milhares", mas ao mesmo tempo em "nenhum" – que ele então parece *compulsoriamente* rejeitar. O seu sofrimento insuportável, manifestado nos sintomas antes anunciados, sobretudo no pranto involuntário, obriga-o agora a mudar de rumo, ou, pelo menos, a mudar, no que se refere ao mundo, a forma de com ele "jogar". Não é à-toa que, no penúltimo capítulo, que antecede a já comentada segunda carta ao Times, volta à cena de forma bastante clara (e, aí, estratégica) a questão do "caminho". É quando o anti-herói indomável, em plena madrugada, e contando inutilmente os segundos nos ponteiros de seu relógio de ouro ("herança" do enforcado), como que a enfatizar o seu tempo perdido, revela:

> A palma da minha mão é uma carta geográfica em que leio o desencontro de todos os caminhos que palmilhei até aqui, neste mundo que é um emaranhado de estradas e de rios que não levam a ponto algum, apesar de tantas tabuletas de *Chegada* e de *Partida* e de tantos portos atravancados de navios.[184]

Após este desalentoso balanço de sua trajetória, e remetendo a um sábio chinês (naquela mesma perspectiva de uma negação espiritual do Ocidente), ele volta a negar os caminhos preestabelecidos pelos "manuais de geografia" ou pelos "tratados de filosofia de vinte *shillings*". Neste sentido, a reafirmação da individualidade (que também realça, e mais uma

[184] *Obra reunida*, p. 145.

vez, o sentido de seu caminho como um descaminho) serve de preparação para o anúncio, logo em seguida, daqueles seus "novos pensamentos que são de virar o mundo pelo avesso." [185] Para configurá-los, recorre mais uma vez à linguagem da arte, através de sua concepção da música e da dança.[186] Aí, ao contrário do que ocorre no capítulo anterior, em que a autenticidade da sua participação como *ator* no filme é algo casual, ele, na qualidade de compositor e maestro, anuncia-se inteiramente cônscio de sua postura e do sentido de sua "Cacofonia sem dó", que implicaria naquela já analisada articulação de um Nietzsche que fosse ao mesmo tempo um Wagner. De tudo isso resultaria uma *Obra* em que

> Dança e motivo musical farão um quadro dissonante único, como nas velhas gravuras de Callot, e sob a égide da minha Cacofonia Anti-Sinfôncia os miasmas da estupidez tenderão a desaparecer pouco a pouco da face da terra substituídos pelo cheiro do absinto e do esperma, que darão o tom da nova primavera.[187]

Com este enunciado ele sinaliza no sentido de estabelecer um confronto cada mais direto com os valores do mundo e do "outro", afirmando de forma hostil seus sonhos loucos contra a realidade normal das pessoas, a ponto de estabelecer um verdadeiro divisor de águas: "O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo [...]".[188] Aqui, situando o sonho e a fantasia – isto é, a Arte – como essa instância a partir da qual se distancia dos "outros" (pondo-se *acima*, como o fará ao final de *A chuva imóvel*), argumenta em seguida de forma aparentemente estranha, quando justifica:

---

[185] *Obra reunida*, p. 146.
[186] Idem, p. 147. Eis a citação, jogada para o rodapé por ser um tanto extensa e por estar incluída numa citação maior em um capítulo precedente, em função de um outro argumento: "[...] no momento azado eu subo numa cadeira e, de batuta à mão, ponho os músicos todos malucos com a partitura que arrancarei do bolso, ainda quente do calor do meu corpo. Os pares que se danem, que virem ímpares se quiserem continuar dançando, ou que se enforquem [...]".
[187] Idem, idem.
[188] Idem, idem.

> Se não posso mudar o mundo, tampouco permitirei que o mundo me mude a mim, arrancando-me esse câncer de mistérios e heresias que é toda minha riqueza e que faz com que a minha voz não seja apenas o grunhido de um porco, nem meu olhar apenas o olhar de um peixe dentro do aquário.[189]

A estranheza a que me refiro – se considerada toda a trajetória do herói-trapaceiro – estaria basicamente neste "Se não posso mudar o mundo...". A menos que se tome como sinal de uma frustrada vontade de mudança o próprio assassinato do professor de lógica (fato jamais associado a um "ideal" explícito), seguido do processo de difamação e autodifamação, na forma que tenho até aqui postulado. Afora isto, somente o tom não poucas vezes indignado e rebelde do contraditório herói poderia sinalizar no sentido indicado, o que de certa forma se dá, embora sob a aguda e desiludida consciência de que tem sido a mesma a condição humana desde que o homem é homem. E mais: com ou sem o seu "câncer de mistérios e heresias" para identificá-lo. Essa consciência, mais aqueles sintomas doentios já mencionados, conseqüências do seu envolvimento fraudador e suicida com o mundo, são agora definitivamente os fatores determinantes da sua recusa em jogar com esse mesmo mundo, da forma como até então o fazia. Tal recusa prefigura-se nitidamente ao final do capítulo, sob algumas formas distintas. Primeiro, pela negação , "com um piparote no cocuruto", dos mil professores que tentaram deseducá-lo; depois, pela rejeição à medicina (na figura do médico, "que não soube descobrir a causa" do seu pranto) e "a toda sua ciência oficial e cheirando a naftalina", a que ele opõe "a onisciência" do seu "instinto indomável" e sem máscaras, embora de mil faces. Tudo isto permite-lhe finalmente afirmar com todas as letras o seu novo estilo na sua relação com o mundo:[190]

---

[189] *Obra reunida*, pp 147/8.

[190] Na verdade, a novidade consiste em passar a agir, no plano da voz narrativa (em *Vaca de nariz sutil* e em *A chuva imóvel*), *apenas* dessa maneira, no que se refere ao mundo, já que, em *A lua vem da Ásia*, há vários

> Aos que me chamam de bárbaro eu lhes respondo com uma barbaridade de légua e meia, e lanço-lhes à face o epíteto de sifilizados de que eles tanto parecem orgulhar-se, *eles* e seus antepassados barões, condes e arcebispos.[191]

É quando passa a estabelecer um contraste preciso entre o seu mundo interior e o mundo de fora, acentuando a sua tendência a um *apartar-se* cada vez mais nítido em relação a este: "Quanto mais claro eu me torno por dentro, mais obscuro se torna o mundo e eu dentro dele – *descubro-o agora*."[192] (O grifo é meu). Este seu estado de espírito, associa-o à sua condição (simbólica) de moribundo, quando diz: "[...] sou um foco de luz dentro do mundo opaco. E eu sou o moribundo cada vez mais convicto da sua morte, queira-o ou não."[193]

A sua morte para o mundo, aí anunciada com todas as letras, só vai se dar (ou melhor, se iniciar) efetivamente, enquanto *processo*, a partir de *Vaca de nariz sutil*, aprofundando-se e concluindo-se em *A chuva imóvel*, onde atinge o seu clímax a "autodestruição criadora" em curso na *Obra*.

4.2 – Á GUAS DIVIDIDAS, "ÓCULOS PARA NÃO VER": O "DESRUMO"

Dentre os livros que compõem a *Obra reunida*, *Vaca de nariz sutil*, do ponto de vista de sua estrutura, é certamente o menos bem "costurado". E isto se deve basicamente, no meu entender, à situação e ao caráter do próprio narrador-personagem, enquanto eixo em torno do qual (e a partir do qual) articula-se toda a narrativa. Aí, o anti-herói é um ex-combatente espiritual e psicologicamente lesado por uma guerra que não lhe diz respeito,

---

momentos isolados neste tom e até nesta perspectiva, só que amalgamados com outras formas, muitas vezes contrárias, de comportamento.

[191] *Obra reunida*, p. 148.

[192] Idem, idem.

[193] Idem, idem.

engendrada por uma sociedade e por um Sistema que ele visceralmente rejeita. Seu comportamento anormal associa-se a uma linguagem tão ferina quanto grotesca, mas ao mesmo tempo certeira, própria de um mutilado a quem destruíram a "infância", mas não a "razão", "como eles pensam que destruíram".[194] Ao mesmo tempo, porém, e em situações bastante específicas, deixa aflorar, como talvez em nenhum outro momento da obra de Campos de Carvalho, a sua face lírica, romântica e "pura", sedenta de uma unidade primeira perdida que ele tenta – movido por um poderoso sentimento que então o domina – alcançar. Paralela a essa dissociação profunda em sua personalidade – o correspondente dos inconciliáveis gêmeos em *A lua vem da Ásia* -, é que vai se instaurar o processo nada pacífico, ou sequer plenamente consciente, da busca de si pelo anti-herói mutilado. São estas questões que pretendo em seguida desenvolver.

Tomarei inicialmente o seu aspecto degenerado. Mais que apenas apontá-lo, será preciso perguntar novamente pelo seu sentido, ou antes pelos seus sentidos, já que podem ser vários. É evidente, no meu modo de ver, que, para além do repúdio imediato a toda uma conjuntura sociocultural e histórica que o vitima, persiste, em termos mais amplos – como em toda a *Obra reunida* – a negação do Ocidente. Primeiro, como já vimos, nega-o em seu logocentrismo, pela rejeição da Verdade (com maiúscula) e do sentido "sagrado" e inviolável da vontade de verdade: há verdades de todos os tipos, que podem ser criadas e negociadas, com tudo que o *negócio* implica em desconfiança, trapaça e fraude. Em determinado momento, o anti-filósofo sarcástico chega a afirmar que o "inventor da metafísica deve ter sido um fresco de marca maior."[195] E assume de forma escandalosa o seu car0áter depravado e contraditório, após referir-se ironicamente (diz perder-se em

[194] *Obra reunida*, 176.
[195] Idem, p. 189.

lirismos) ao seu incontrolável e pervertido impulso que o leva, nas madrugadas, a fazer a sua "via-sacra ao longo do corredor escuro" da pensão, para surpreender, pelo buraco das fechaduras, indivíduos e casais em seus "afagos" e "ofegos", "[...] a cama ringindo, a surda orquestração dos linhos e das carnes, o gluglu das mucosas em delíquio."[196]

Um outro ataque frontal ao Ocidente, através do *grotesco* associado ao *sacrílego*, dá-se, em vários momentos e de várias formas, no que diz respeito à religião. Entre outras coisas, aquela antiga náusea que acompanha o narrador-personagem desde *A lua vem da Ásia*, leva-o agora, sob o efeito do álcool, ao vômito do que ele pensa ser a sua própria alma. O que o deixa (é importante a ressalva) bastante aliviado, pois permite "que o ar volte a circular livremente, em haustos fortes..."[197] No que se refere especificamente a Deus, chega a atribuir-lhe toda a imperfeição do universo. E arvora-se: "Eu se fosse Deus, faria pelo menos uma coisa perfeita, o resto que se danasse, uma só perfeição já justificaria toda a imperfeição do mundo."[198] Em outro momento – retomando mais uma vez a filosofia já assumida pelo narrador-personagem em *A lua vem da Ásia* - estabelece um tipo de equivalência que chega a ultrapassar o mero sacrilégio, justificada apenas pela situação implicada ("o estrebuchamento de uma consciência morta a golpes de baioneta"), razão pela qual ele grita bem alto:

---

[196] Idem, p. 165. E conclui: "Em repouso sou um celibatário, o eterno virgem; agora, não somente eu violentaria toda essa gente como à minha própria família se preciso. Aceito-me tal como sou, seria o último dos imbecis se não me aceitasse: foi-se o tempo em que, a tábua de logaritmo embaixo do braço, tentava conciliar todas as minhas contradições, norte sul leste oeste, como se faz diante de um planisfério. [...]: por trás destes óculos existem o troglodita e o seu tataraneto, e o tataraneto do seu tataraneto, e ainda o meu bisneto e o seu bisneto, até o homem das cavernas do século XXX". [196]

[197] Idem, p. 192.

[198] Idem, p. 194.

> MERDA!, duas, três, vinte vezes, com toda a força dos meus pulmões, como um cachorro voltado para a lua, sem saber bem o que fazer – simplesmente pela necessidade de gritar, como poderia ter gritado Deus ou qualquer outra palavra sem sentido.[199]

É importante frisar que ele – distanciando-se de si para observar-se de fora, mais uma vez sob o efeito do álcool – opõe à visão metafísica e cristã do mundo a imagem do seu corpo aviltado. Mas aviltado em última instância pelo "sistema" resultante dessa milenar maneira de ver e de ser que separa o espírito da carne, deixando esta em segundo plano, o que leva, por sua vez, sobretudo em períodos de crise, a uma disponibilização estúpida do próprio corpo, por parte do sistema ou do indivíduo. Assim, a propósito da sua situação de ex-combatente, refere-se a si mesmo como um tipo

> Mais do que desprezível, insignificante – vazio para todos os efeitos, da cabeça aos pés, o começo da calvície mostrando o oco lá dentro, o cigarro apagado no canto da boca: seria mesmo espantoso que algo ainda pudesse luzir naquele abismo! Deveria ser obrigação do governo enterrar à força tais carcaças [...], nem se compreende se possa ali viver, ou mesmo à sua sombra – e é ali que eu vivo![200]

Mas inverte o ataque: "Posso ali ser um cadáver, mas são eles que se putrefazem aqui fora, eles e suas novenas, com este cheiro de incenso para disfarçar: os impolutos, e suas poluções."[201]

A tudo isto somam-se inúmeras referências sexuais pervertidas, com a nítida intenção de agredir, não apenas a hipócrita ordem social estabelecida ao seu redor, mas todo um sistema de valores – originados sobretudo da visão platônica da realidade – que há milênios tem-lhe dado sustentação no contexto da civilização ocidental. Não é à-toa, penso,

---

[199] *Obra reunida*, pp 157/8.
[200] Idem, pp 162/3.
[201] Idem, p. 163.

que ao final do livro ele propõe a substituição da "filologia" pela "falologia", num contexto em que inclui a negação da tradição, aí simbolizada pelas referências à família e também à escola.[202]

Toda esta deformação sexual – consolidada no *front*, onde as bacanais entre soldados e oficiais implicavam, entre outras coisas, no que ele veio a chamar de uma "ciranda copulativa", e onde chegou a manter uma relação incestuosa com a "mãe pátria", ao fazer sexo com um orifício aberto na terra -, toda esta deformação pode significar ainda uma profunda agressão às fontes primeiras da vida. A atividade *erótica* pervertida e deteriorada (Eros doente) indica certamente um avançado estágio de degenerescência e uma ameaça real à sobrevivência, sobretudo num mundo em que, associada à falência no campo dos valores, "há toda uma tragédia rugindo por entre as nuvens..."[203]

Uma outra questão, que concorre para ampliar o processo de rejeição a que venho me referindo, relaciona-se ao etnocentrismo – que ele despreza. Na condição natural de branco, não somente (e desde cedo) sente vergonha de sê-lo, como chega a considerar-se, no íntimo, um negro:

> [...] nas fotografias de família eu custava a reconhecer-me, procurava sempre por mim e não me encontrava [...]. Isso durou anos, eu sem poder dizer a ninguém para não parecer louco [...].[204]

Ao misturar-se, no entanto, com os outros negros, decepciona-se: sente-se "o mais negro de todos". E mais: "alguns me pareciam repelentemente brancos, era só raspar-lhes a pele e se poriam logo a falar o francês ou o alemão, tudo menos a língua deles, de que se haviam

---

[202] *Obra reunida*, p. 213. "Em criança eu descobri quanto vale um pênis ereto, ainda que não o esteja [...]. A importância do pênis na alma é realmente importantíssima, não sei porque não se ensina falologia nas escolas em vez de filologia – ou talvez por isso mesmo: a função do mestre é amestrar, para isso foi amestrado".
[203] Idem, p. 163.
[204] Idem, p. 216.

até esquecido."[205] De modo que, "com um pé na África e outro ainda no ar", sente-se, entre os negros, além de solitário, um intruso, "e não apenas um intruso como um motivo de inquietação", já que, tanto quanto os brancos, os negros

> [...] queriam era apenas respirar como se fazia desde o começo do mundo, sem outra preocupação que não a de perpetuar a espécie e a ignomínia da espécie, tal como haviam feito com eles e exatamente porque haviam feito com eles.[206]

Percebe-se aqui que a rejeição ao *branco* (concebida como uma forma de ser) termina extrapolando-se ao *negro* e, por extensão, aos homens de um modo geral – o que esbarra sempre numa incompatibilidade constitutiva com a figura do *outro*: em termos mais abstratos, é o ser humano (e nisto ele está incluído, exceto pela consciência que tem da humana condição) que não presta. Mas, na prática, a sua rejeição primeira é ao branco, vale dizer, a si mesmo e a todo um padrão cultural eurocêntrico dominante desde a Grécia antiga.

Do ponto de vista da linguagem, para além da obscenidade, do grotesco e do sacrílego, que aparecem nas citações acima e que são abundantes em todo o livro, há outros aspectos a considerar. Pode-se dizer que o autor propõe deliberadamente uma anti-literatura, sobretudo pelo uso e abuso – também aqui mais que em quaisquer dos seus demais livros – do trocadilho, da crítica vocabular explícita, da anedota e do provérbio (repetido ao pé da letra, distorcido ou simplesmente inventado). Aliás, o narrador-escritor (que não resiste à palavra difamatória) diz-se autor de um "livro de Provérbios"[207], a que vai atribuindo ou acrescentando alguns dos seus achados, muitos dos quais meros clichês reapropriados parodicamente - ora por exemplo em relação à Bíblia, ou à tradição literária,

---

[205] *Obra reunida*, p. 216.
[206] Idem, p. 217.
[207] Idem, p. 175.

etc. – e colocados em perspectivas bem singulares.[208] Merece destaque neste contexto a função exercida pelo *cômico* (também exagerado, ainda que em escala mais reduzida que em *A lua vem da Ásia*). Aqui, como em toda a *Obra reunida*, o cômico – isto é, "o riso e o risível" [209]- assume o papel de, ao mesmo tempo, denunciar e dar conta do que a Razão (o logos, a palavra, o discurso enquanto produtor de um sentido) não é capaz, por princípio, de dar. Ou seja, o cômico passa a ser, quando transformado em riso no ato da leitura, a manifestação do corpo (e no corpo) do não-sentido que acompanha toda e qualquer expressão que (por meio do logos) produz um sentido qualquer. O cômico, neste contexto, seria então – sob todas as negações parciais levadas a efeito pelo eu-narrador, relativas aos valores centrais da cultura ocidental dominante – a negação básica, que se filia a toda uma tradição marginal coexistente no corpo dessa mesma cultura ao longo do tempo.

No que se refere a *Vaca de nariz sutil*, é possível dizer que a comicidade potencializa o poder de fogo contra a "razão" também porque está associada à figura do "esquizofrênico" rebelde e impiedoso em sua capacidade de agredir. Tudo isso, associado a outros procedimentos, chega a transformar este livro numa obra excessiva, o que – se está em consonância com o processo de ruptura com o mundo, em que o eu-narrador está entranhado em planos diversos -, acarreta às vezes, no leitor, a irritação e até a sensação de monotonia. É algo que, do ponto de vista do equilíbrio formal, poderia perfeitamente

---

[208] Um trocadilho exemplar no contexto do livro, abrindo o capítulo 3 (*Obra reunida*, p. 165): "Pago a pensão com a pensão que o Estado me paga pelo meus estado". E acrescenta, bem no tom da anti-literatura: "Não chega a ser bem um poema, mas a vida não é nenhum poema". Quanto à crítica vocabular, remeto às páginas 190, 191, 201e 202 (*Obra reunida*), onde a linguagem oficial e/ou padrão sofre ataques diretos, quando o bêbado lúcido apanha-se usando, ou pensando, palavras como "êxtase", "urbanidade", "anódino" e "ecumênico" (esta última, que lhe ocorria sempre à hora de evacuar, um dia cuspiu-a "dentro do vaso, nunca mais voltou."). Na verdade, estes e outros aspectos que venho mencionando sobre a linguagem em *Vaca de nariz sutil* são tão freqüentes que me dispensam de citar mais exemplos.

[209] *O riso e o risível na história do pensamento* é o título livro de autoria de Verena Alberti (Rio de Janeiro: Zahar, 1999), do qual faço empréstimo das idéias que se seguem.

ser evitado. Mas, considerando-se a natureza e a situação da personagem e, evidentemente, a intenção do autor, talvez coubesse a pergunta: Deveria? E aqui o sentido do verbo *dever* acarreta, no meu entender (em consonância, em parte, com a minha proposta) uma implicação filosófica e também, por mais paradoxal que possa parecer, de cunho "moral", ainda que não no sentido comum.[210] É esta dissonância profunda e indisfarçável, penso, que está na base conflituosa (e em certo sentido até na "imperfeição") da obra de Campos de Carvalho, tão sintomaticamente preocupado em colocar a sua preocupação precisamente com o aspecto formal de cada um de seus textos.

Esse aspecto "sério" – sempre associado à inocência, à pureza e à integridade violadas, bem como ao recorrente sentimento de perda da unidade primordial - está claramente desenhado, em *Vaca de nariz sutil*, na outra face do narrador-personagem, que vamos agora contemplar.

Ao tempo em que lança sobre o mundo todo o seu lado degenerado e hostil, como uma espécie de herança devolvida, o narrador-personagem reconhece-se também, e com freqüência, como o herdeiro (a bem dizer, deserdado) de um homem e um mundo imemoriais, movido por uma profunda angústia e por algo semelhante a um direito (desde sempre violado) ao paraíso. Esse mundo ele herda (e aqui representa todos os homens) sob a forma mesma da perda, uma perda de certo modo irreparável, mas que ele, arrebatado por uma súbita e avassaladora paixão amorosa, tenta, em certo sentido contra a própria vontade e contra todas as evidências, reverter. Cabe, no entanto, a ressalva: a sua condenada tentativa se dá, a rigor, não neste mundo (para ele, mais que inviável, irrespirável), mas fora dele (ainda que nele): num cemitério, pela sua ligação apaixonada com a figura de

[210] Na parte final do presente capítulo, trarei à tona a questão, esperando poder explicitá-la a contento.

Valquíria, a adolescente filha do coveiro, que aí vive, sem praticamente sair para nada, na companhia do pai e no mistério dos mortos.

Será preciso trabalhar mais vagarosamente essa sua paixão amorosa, para poder dimensionar a abrangência e a importância deste momento no contexto da *Obra reunida*, no que se refere ao *percurso no eu*. Em primeiro lugar, como já frisei, trata-se de uma paixão incontrolável que literalmente o possui. E aqui julgo bastante adequada a visão de Jung – situada no quadro de sua teoria dos arquétipos – relativa a seu conceito de *anima*, entendida como a projeção da "imagem ideal de um homem" sobre a figura feminina.[211] Ou, ainda, como "um complexo autônomo", uma espécie de "personalidade", e que "por isso pode ser facilmente projetada numa mulher".[212] A *anima*, via de regra, atuaria como uma forma de compensação (de natureza feminina) da face social do homem (a sua *persona*), através da qual ele se afigura sempre um "forte". Se ajustarmos esta concepção ao nosso apaixonado anti-herói, vamos observar esse seu lado puro, lírico e romântico (isto é, feminino) tornar-se a certa altura (ainda que por um período limitado) surpreendentemente "covarde" e dotado de "piedade", exatamente o oposto daquele destemido e impiedoso degenerado no seu trato com o mundo.[213] Segundo ainda Jung, a ignorância do distanciamento excessivo entre a face íntima (*anima*) e a social (*persona*) é sinal de impasse (ou desvio) "no processo de individuação", isto é, "da realização do si mesmo", razão pela qual considera importante que cada indivíduo "aprenda a distinguir entre o que parece ser para si mesmo e o que é para os outros".[214] Sabemos que o nosso anti-herói é, via de regra, um contumaz

[211] Storr, *As idéias de Jung*, 1977, p. 49.
[212] Jung, *O eu e o inconsciente*, 1979, p. 73.
[213] *Obra reunida*, pp 201, 209 e 210. Primeiro o narrador-personagem sente piedade e asco: "como se tudo e eu fizéssemos parte de um só mundo, perdido e sem esperança, porém inocente." (p. 201). Depois (pp 209 e 210), sente-se desamparado e covarde. Tudo por causa da sua paixão por Valquíria, em quem projeta o seu lado frágil, sob a forma da *anima*.
[214] Op. cit. p. 71.

autocrítico, mas, como tal, ainda um tanto obstruído pela sua condição assumida de vítima: o ex-combatente desmemoriado, estéril, petrificado no que se refere às emoções positivas e exagerado nas negativas, dotado portanto de uma razão agressiva, colocada a serviço do seu "instinto indomável" e, mais que isso, agredido. A violenta paixão por Valquíria altera profundamente este quadro, o que instaura, como pretendo agora demonstrar, uma conturbada (vale dizer, intensa, descontínua e em parte incontrolável, embora desejável e necessária) busca de si mesmo. Tal processo conjuga e às vezes confunde, numa relação de interdependência, a *face íntima e obscura* do *Eu* (onde atua, e se atualiza, na visão de Jung, a dimensão humana milenar) e a sua *face circunstancial* (historicamente situada e sujeita a todas as vicissitudes do seu tempo e do seu meio). Já no primeiro contato com a adolescente, deixa patente o início de uma busca e de uma "viagem", para ele inédita, no terreno do *outro*: "Seu nome é mesmo Valquíria? Era. Aquilo me dava uma idéia de cavalgada; cavalguei."[215] Vê-se, pela alusão ao mito germânico das Valquírias – deusas do palácio de Vótan ("símbolo da violência cega" e "deus dos mortos"), e que representam, entre outras coisas, "a aventura do amor, concebido como uma luta, com suas alternâncias de êxtase e de queda, de vida e de morte"[216] – que ele situa a amada, de saída, no plano arquetípico. Projeta em Valquíria a figura da *anima*. Mas o sentido do mito a que Valquíria está relacionada pelo seu próprio nome aponta-a como uma figura (ou uma projeção) não propriamente ideal: as Valquírias são ambíguas em sua simbologia: indicam luta, conflito, e estão, ao final das contas, a serviço da morte.

Quanto à nossa Valquíria, que semelhanças poderia guardar com as deusas do palácio do insaciável Vótan? A resposta a esta pergunta será dada pelo próprio narrador-

---

[215] *Obra reunida*, p. 170.
[216] Chevalier / Gheerbrant, op. Cit., p. 964 (Vótan) e 930 (as Valquírias).

amante (já que, em seu eterno monólogo, praticamente não dá a palavra a ninguém), quando diz ver na "menina" duas criaturas distintas, uma em cada um dos seus olhos: a do olho esquerdo – um verdadeiro "farol" – é a que o atrai; a do outro, o repele, sendo que a recíproca é verdadeira. No decorrer da estória, uma série de alusões é feita a esta duplicidade perigosa e dramática que o narrador-personagem vê na amada (mas que está também, ou talvez somente, em si mesmo) a exemplo da que se segue:

> A calma de Valquíria contrasta com seu olho inimigo, são duas criaturas que respondem diferente ao apelo da minha angústia, a uma eu mataria sem piedade e me faria mil vezes matar pela outra: a verdadeira: a única.[217]

Essa outra, "a verdadeira", é que lhe permite agora olhar para o seu umbigo como quem já "tem o direito"; que o leva a sentar-se num banco de jardim e a oferecer-lhe uma rosa, embora não tenha "afeição às flores".[218] Diante dela, e vendo profundo em seu olho esquerdo, ele diz (ou melhor, pensa, já que, no caso, o monólogo de fato se impõe):

> Vim buscar o que é meu, a única das coisas realmente minha, atrás dela eu iria até o fim do mundo e até o fim dos tempos, nem tenho feito outra coisa até aqui sem saber, despojaram-me de tudo, não me despojaram de nada, o fato de tê-la você guardado para mim é o que importa, eu lhe perdôo até esse olho que me fita sem compreender.[219]

Após esse perdão momentâneo, que não apaga o pressentimento de um possível desastre, e diante do silêncio do cemitério e da perplexidade que o assalta pelo milagre amoroso que lhe acontece, insinua mais uma vez o processo de busca de si, sem excluir a sensação do perigo:

---

[217] *Obra reunida*, p. 203.
[218] Idem, pp 173/4.
[219] Idem, p. 185.

> [...] subo-me aos ombros para atravessar este vau de silêncio, já me aconteceu antes e não acordei depois, é uma espécie de levitação sem corpo, estou mais alto do que o velho e a sua torre: desabarei sobre mim como um castelo de cinzas.[220]

Eis por que, se o leva ao jardim, a sua paixão complicada leva-o igualmente, e com bem mais freqüência, à mesa do bar: aí se efetiva o aspecto propriamente conturbado da busca, porque mais de perto associado ao seu lado amargo, intoxicado, petrificado e sujo. A paixão e o álcool (recursos poéticos por excelência) são os ingredientes desencadeadores do que se poderia entender por um verdadeiro processo de purgação. Bêbado e tocado pela náusea, tem a sensação, em momentos distintos, de ter vomitado não só a alma, mas a "todos", incluindo o seu próprio *eu*: "eu o vômito e o vomitado". Por outro lado, esse processo de purgação pelo vômito – que ele , atribuindo-se coragem, diz ser para "quem pode", e que "é quase como uma espécie de parto, só que muito mais importante"[221] – não resolve de uma vez o problema. Pois, no que se refere por exemplo à alma, ele revela: "[...] tenho-as para dar e vender, é vomitá-las e logo surgem outras, como cogumelos: é o que são. Este vazio logo estará cheio [...]."[222]

É ainda sob o efeito alucinatório do álcool, como vimos, que ele vai perceber-se afastado do próprio corpo, mas pressupondo, neste, o abismo, como se tal afastamento fosse já o prenúncio do salto definitivo para dentro de si. Em outra passagem, tendo chegado uma madrugada bêbado e desamparado à pensão em que divide um quarto com o surdo-mudo Aristides – que é, como Valquíria, mas numa perspectiva diversa, uma espécie de *duplo* seu -, diz em pensamento ao "distante" companheiro, de quem recebe socorro:

---

[220] *Obra reunida*, p. 186. Quando fala do velho e sua torre refere-se ao pai de Valquíria, que alimentava o sonho de ser faroleiro.
[221] Idem, p. 193.
[222] Idem, Idem.

"Não é covardia, antes fosse: é uma sensação de vazio com uma merda suspensa, e eu sou essa merda".[223]

Assim, alternando momentos de iluminação (refere-se a um certo "clarão interior")[224] e de obscurantismo (sua face degenerada e grotesca), num vai-vem entremeado sempre pela angústia, pela insônia, pelo pranto e pela embriaguez (o que o deixa "cansado como nunca"),[225] vai se aproximando de uma espécie de síntese (de natureza, estritamente falando, poética) que se dará (momento único na *Obra reunida*) sob a forma de um apagamento temporário do seu próprio *eu* no *eu* da amada. No ápice desse momento está o ato sexual com Valquíria, marcado por um erotismo em tudo contrário às suas experiências pervertidas no "corredor escuro" da pensão, ou no *front*, embora levado a efeito em cima de um túmulo e sob a leve sensação de estar traindo o pai da menina que assiste então ao "desfile cívico". Ele se justifica:

> Não se trata de uma traição; traição seria se não estivesse com o seio de Valquíria na mão, aquecendo-o como a uma rola assustada: sinto-lhe o coração palpitando na ponto dos dedos, nem um instante se acelera ou se retrai, é um pêndulo marcando a passo a fuga do tempo – o tempo que aqui não conta e tem a idade dos mortos.[226]

E realçando o sentido arquetípico daquele encontro, em que atuam forças maiores que as "pessoais", ele diz:

> [...] deixei-me vir mais do que vim, os olhos e os ouvidos bandados como uma múmia, o andar do sonâmbulo, desta vez sem a rosa na mão. Junto ao túmulo, como se me esperasse havia séculos, Valquíria não esboçou uma palavra, a cabeça docemente pendida para a

---

[223] *Obra reunida*, p. 192.
[224] Idem, p. 195.
[225] Idem, p. 191.
[226] Idem, p. 203. Quanto à traição, ele diz: "O velho vendo o desfile, isso sim é uma traição: como pastor de mortos deveria saber melhor do que eu, que sou apenas um deles."

esquerda: tomou-me da mão e, como se cumprisse um rito, colocou-a de leve sobre o seio.[227]

Após uma descrição completa da cena, acrescenta (numa afirmação que Emil Staiger aplicaria integralmente ao estado lírico por excelência):[228]

> Qualquer voz romperia este mistério, qualquer gesto, já não ouso mais sequer respirar, fecho os olhos e somos uma só presença, uma só ausência – se me tocassem no ombro eu me desfaria em pó, toda uma ruína de milênios: e este vento![229]

Sob esse clima, ameaçado de perto pelo olho mau de Valquíria, e sob um sol que a torna "quase imaterial", o ato amoroso completa-se, num quadro que guarda analogia evidente com as cenas típicas de vampirismo:

> [...] como uma fúria eu sorvo esta alma que assim se entrega e se recusa, mordo estes lábios subitamente intumescidos, a língua fremente e esquiva: os dentes de criança.
>
> Reclino-a 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.[230]

Sente-se renascido ("aqui estou em carne e osso")[231] e diz que vai recuperar a infância. Segue-se então a denúncia, que lhe custa a expulsão da cidade. Ao sair da delegacia, sem saber para onde ir ("com estes pés"), percebe que as ruas se abrem na sua direção, "mas na verdade não se abrem para nada."[232]

A partir desse momento – ou precisamente nesse momento - *rompem-se*, ao que tudo indica, os seus últimos laços com o mundo de fora:

---

[227] *Obra reunida*, p. 204.
[228] Staiger, *Conceitos fundamentais da poética*, 1975, pp 19 a 75 (Primeiro capítulo: "Estilo lírico: a recordação").
[229] *Obra reunida*, p. 204.
[230] Idem, p. 205.
[231] Idem. p. 208.
[232] Idem, p. 209.

> [...] de repente, e em meio ao alvoroço do próprio desfile, esse alvoroço novo que não estava no programa, essa mudança de itinerário de todas as preocupações, como um represa que se houvesse rompido a mil milhas de distância e pusesse em risco a vida da cidade, desde o prefeito até a última das prostitutas.[233]

É sob esta sensação apocalíptica de uma espécie de tragédia coletiva (que na *Obra reunida* sempre acompanha a sua sensação de tragédia pessoal), para ele já desencadeada e velozmente a caminho, que o anti-herói, revertendo uma suposta expectativa dos "outros", em lugar de andar para trás, ou de correr em qualquer direção, como um louco, não vê "honestamente uma só razão para não andar para frente": "Por dentro sim estou mais lépido do que antes, como quando ia ao rio nadar na companhia dos outros meninos..."[234] E voltando ao presente, em que supõe, agora mais do que nunca, que o tomam por louco varrido, conclui:

> [...] mas não lhes interessa nem me adiantaria tentar explicar, simplesmente não me acreditariam e teriam um motivo a mais para considerar-me um estranho, eu que sempre fui um estranho para eles e sobretudo para mim, *antes que ocorresse o milagre*.[235](O grifo é meu).

Diante dessa "incompreensão," atribuída aos "outros", e de posse do seu "milagre" amoroso (um milagre, mais que frustrado, desde sempre sem nenhum *futuro*), ele, vomitando a "todos", ou então reduzindo-os "a pó", e usando "óculos para não ver", assume-se definitivamente como um surdo-mudo, evocando Aristides. E começa a sair de cena, nesta hora em que "a noite nasce para todos". Passa a ver as pessoas simplesmente como "nebulosas" e a responder-lhes aos apelos apenas com gestos. Mais do que nunca,

---

[233] *Obra reunida*, p 209.
[234] Idem, idem.
[235] Idem, idem.

está agora convicto de que não é ele o solitário, mas *o* Homem, já que, ao nascer, fecharam-lhe para sempre o umbigo. Em sua retirada do mundo, leva consigo, no entanto (e somente), a lembrança do nome de Valquíria, já que não se recorda do próprio nome. Destituído de bagagens ou malas – sabe que a *viagem* vai ser muito longa -, toma um trem (ele mesmo é o trem), e entra de cara no seu "desrumo", lançando, em pensamento, a este mundo de homens-nebulosas, suas últimas palavras:

> [...] deixo-vos os trilhos, vou ver se ainda me alcanço: não disponho de vossa eternidade para viver, muito menos para pensar.
>
> É agora ou nunca.[236]

4.3 – ESTREITANDO O CAMINHO

O início de *A chuva imóvel*, na perspectiva do *percurso no eu*, é a continuação explícita de *Vaca de nariz sutil*, a partir mesmo do ponto em que este livro termina.[237] Aqui, o narrador-personagem deixa a cidade (vale dizer, o "mundo de fora") montado em si mesmo sob a forma de um trem. Ali, ao chegar da viagem, e ao descer do trem que desaparece em seguida num túnel, vê-se de súbito "numa gare extremamente vazia". "Tão vazia que nem a minha sombra se refletia nela" – o que indica já estarmos diante (ou dentro) de um mundo de natureza diversa, idéia que se reforça no fato de que, estando *só*, ouve em seguida uma voz (certamente a interior) que lhe sussurra ao ouvido: "CAFARNAUM". Já então, ao contrário de um trem – máquina que aí simbolizaria a razão instrumental, de alcance

---

[236] *Obra reunida*, p. 219.

[237] A frase inicial do livro – "Foi então que me vi numa gare extremamente vazia." – deixa evidente, pela expressão "Foi então que...", o sentido de continuação (e de subordinação, inclusive em nível gramatical) de um processo iniciado antes.

limitado na "viagem" do homem em busca de si -, o eu-narrador assume a forma mítica pré-cristã do centauro. Mas, além de mítica, essa forma adquire também, no meu entender, conotação significativamente histórica, uma vez que o nosso caçador de si assume na verdade a figura algo surrealista de um esdrúxulo "centauro a cavalo". O cavalo, que constitui a metade inferior do centauro, aparece aqui duplicado, isto é, realçado em sua individualidade de animal domesticado e, como tal, de grande importância no percurso cultural e histórico do homem.

Mas as conotações simbólicas desse mito, independentemente do arranjo feito pelo autor-implícito na obra, trazem já os aspectos fundamentais que justificam a sua aparição na abertura do livro. Tais aspectos indicam claramente, ao meu ver, o narrador-personagem assumindo *em seu ser* tudo aquilo que em *Vaca de nariz sutil* projetou em Valquíria sob a forma da *anima*, numa indicação plausível do redirecionamento do problema (da busca da unidade primordial, aqui simbolizada na sua relação incestuosa no passado com a irmã gêmea Andréa) para dentro de si. É o que indicam certas características básicas do mito dos Centauros. Primeiro, estão divididos em duas famílias de índoles diversas: os pertencentes a uma (filhos de Ixiã e de uma das oceânidas), significam "*a besta no homem*, de infinitos aspectos", simbolizando assim "a força bruta, insensata e cega"; pertencentes à segunda família, os filhos de Filira e Cronos (sendo que o principal deles é Quíron, o sábio, que era médico, isto é, associado à *cura*, e amigo de Héracles, e que "combate contra os outros centauros"), representam "a força aliada à bondade, a serviço dos bons combates". Na obra de arte, dizem os autores do *Dicionário de símbolos* (p. 219):

> [...] o rosto dos centauros traz geralmente a marca da tristeza. Eles simbolizam a concupiscência carnal, com todas as suas brutais violências, e que tornam o homem semelhante às bestas quando não é equilibrada pela força espiritual. São a espantosa

> imagem da dupla natureza do homem: uma bestial, e a outra divina. [...]. Também se fez do centauro a imagem do inconsciente, de um inconsciente que se assenhoria da pessoa, livra-a dos seus impulsos e abole a luta interior.

Por tudo isso, dizem os referidos autores, "há poucos mitos tão instrutivos sobre os profundos conflitos entre o instinto e a razão."

É, pois, sob essa forma complexa – em que as dimensões do temporal e do intemporal se conjugam de modo específico – que o *Eu* aí se apresenta para uma longa, intensa, furiosa e aparentemente caótica jornada em si mesmo. Tal jornada se dá, por assim dizer, em dois grandes planos: um mais imediato, que engloba sobretudo o seu passado "pessoal" e o seu momento histórico, e um outro mais geral, em que vem à tona mais uma vez o seu embate com a tradição ocidental cristã, mas recuando aquém disso a estratos primários do seu inconsciente, de onde aflora todo um imaginário específico, correspondente do que Jung chamou de atualização dos arquétipos (em si mesmos "vazios") do "inconsciente coletivo". Situando melhor o nosso centauro, no que se refere àquelas duas famílias em que se originam seus remotos parentes do mito grego, será preciso considerá-lo, incomodamente, ***a meio caminho*** entre ambas. Dotado, desde sempre, de forte veio bestial e de evidente "concupiscência carnal", procura ao mesmo tempo (como um Quíron, que concede a sua imortalidade a Prometeu, em troca de um tão desejado derradeiro repouso), a inocência perdida, o "um-no-outro" que funde os contrários, abolindo assim "a luta interior". Ele dá efetivamente, e sob a sensação da *urgência*, a sua tumultuada vida. Mas terá finalmente alcançado o que tanto busca? A resposta, que não pode ser simples, e menos ainda do tipo "taxativa", só a teremos depois, concluído o capítulo. Vamos por ora a uma visita mais ampla à primeira das três partes do livro, como que montados em nosso indômito "centauro a cavalo".

Primeiramente, reconhecendo o lugar: Cafarnaum. Denominação mais uma vez nada casual. Cafarnaum, terra natal de André Medeiros (e que na verdade é uma pequena cidade no interior da Bahia), é também a cidade bíblica em que Jesus Cristo muitas vezes pregou. É, pois, a essa Cafarnaum ambígua que o nosso sacrílego herói retorna para acertar contas com o seu passado particular, por um lado, e por outro, para exercer violentamente a blasfêmia, não propriamente contra Jesus, mas, na condição de uma espécie de Crucificado às avessas, contra o Pai de Jesus, contra a Santa Igreja, e igualmente contra a *ordem moral*, sobretudo a cristã. Cafarnaum, neste plano, é como se fosse uma enorme pedra a meio caminho entre o centauro (ou o troglodita) e o André Medeiros ex-cristão e ateu, que agora regressa e começa de pronto a se vasculhar.

Que acontece então a partir do momento em que aí se *encontra*? *Como* se encontra esse perseguidor de si mesmo? Que se passa, enfim?[238]

Passo então aos aspectos que considero importantes para a compreensão do alcance desse livro, segundo o enfoque dado neste ensaio. Em primeiro lugar, a estória começa – e, a bem da verdade, desenvolve-se e conclui-se – marcada, em grau máximo, pela tensão, pela atenção e pela lucidez.[239] Uma lucidez que se completa, é preciso frisar, sobretudo *no ato da narração*, quando o *Eu* passa a dar conta até daqueles momentos em que a consciência se nubla. Ou, ainda, quando esta parece dissolver-se em outras dimensões do

[238] Uma observação: a narrativa começa com o narrador-personagem falando de um passado imediatíssimo – a sua chegada Cafarnaum. Mas esse passado é na verdade o primeiro instante da situação mais ampla em que ele se encontra, que inclui outros passados dentro do Presente, e cuja solução ainda está por se dá, na perspectiva de um "acerto de contas".

[239] *Obra reunida*, 232. Nesta primeira página do segundo capítulo (Primeira parte), há o seguinte trecho que ilustra o que acabo de dizer: "[...] inútil fugir de mim – dos outros! Fugi do ventre e não adiantou de nada, andei como um sonâmbulo por terras e mares estranhos, acabei caindo nesta ilha, neste quarto, com esta luz ofuscando-me nesta escuridão: sou eu a lâmpada, não consigo apagar-me: o vaga-lume depois de morto continua aceso – também as estrelas. A isto eu chamava de insônia, mas mesmo dormindo eu continuava insone, em verdade não me lembro de ter dormido em toda a minha vida: meus pés sim, e minhas pernas: eu, nunca!"

seu ser. É o que se dá precisamente no início da estória onde, como que em transe, o eu-personagem, sob a forma do centauro, passeia (garboso, certamente trotando), pelas ruas da cidade natal, como se em sonho. A propósito, creio ser possível afirmar que *A chuva imóvel* é um livro em muitos momentos, e sob muitos aspectos, esotérico, na medida mesmo em que articula em seu bojo, e de forma própria, uma série de elementos e de mecanismos simbólicos da ordem do que Erich Fromm veio a chamar de uma "linguagem esquecida".[240] Refiro-me, no caso, precisamente à presença do *mito*, além de elementos análogos ao mundo onírico, claramente manifestados na percepção *alterada* do narrador-personagem. Todos esses elementos no entanto estão submetidos à voz narrativa, onde o "centauro" passa assumir o *status* do *Eu poético*, já então sob a forma do "centauro a cavalo", numa clara indicação de que ao mito e ao sonho acresce-se um elemento da ordem do logos, que os transforma em linguagem, na forma especial da poesia. O que equivale a dizer que o logos aí se põe em função de algo que sob muitos aspectos o excede, ultrapassando a mera razão. Eis a maneira, renovada em relação por exemplo *a A lua vem da Ásia*, pela qual a "loucura" se instaura mais uma vez como o princípio poético estruturador. Mas estruturador, paradoxalmente, de uma percepção, até certo ponto próxima do que o budismo zen denomina o *satori*, o equivalente entre nós do estado indizível da iluminação. É a partir deste estado que o narrador-personagem resolve, num primeiro momento, abandonar todos os trilhos, mergulhando no escuro caótico de si mesmo, através de um portão para o qual, no "rumo certo e único", todas as setas apontam.[241] Esse estranho momento, em que ele se chama pelo nome para sentir a própria presença e em que as suas

---

[240] Fromm, *A linguagem esquecida – uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*, 1969.
[241] *Obra reunida*, p. 225.

pernas o levam contra a sua vontade, afigura-se como não sendo nem noite nem dia, onde "as lâmpadas não sabia se estavam acesas ou estavam apagadas", mas em que tinha plena consciência de não estar propriamente "sonhando, dormindo, ou mesmo morto".[242] Indefinem-se, desde já, as tênues fronteiras entre real/irreal, consciente/inconsciente, presente/passado, estado de sono/estado de vigília, e assim por diante, numa indicação de que, aí, as categorias de tempo e espaço são substituídas por algo semelhante ao que Erich Fromm chamou de "intensidade e associação" (versão aproximada de "deslocamento e condensação", a conhecida expressão de Freud), no que se refere à linguagem onírica.[243] Desta forma, como no sonho, o *Eu poético* em determinado momento chega a perguntar: "Isto é Tróia ou é Cafarnaum?"; a perceber-se simultaneamente como um centauro (com estridentes cascos, rabo, etc.), mas de paletó e desejando, a certa altura, um cigarro; a concluir que quinze metros podem muito bem ser quinze quilômetros; que estaria "deitado no pré-albor de um domingo igual a tantos, há sete anos, sete séculos, ou sete minutos",[244] ou ainda, aguçados "todos os ouvidos", percebe suas artérias rolando "em catadupas pelo cérebro e pelos intestinos", além de sentir suas unhas e seus cabelos crescerem.[245] A percepção desses diversos estratos de tempo e espaço (simultâneos, superpostos e/ou entrelaçados), leva-o a sentir-se como uma espécie de "palimpsesto", em mais uma indicação metafórica da natureza poética do seu "arqueológico" ser.

Todo este clima, toda esta sensibilidade exacerbada para o invisível está efetivamente marcada por um freqüente tom apocalíptico, o que reforça o aspecto esotérico

---

[242] *Obra reunida*, p. 224.
[243] Op. cit., p. 16. Em *A chuva imóvel*, o eu-narrador chega a dizer (p. 232): "Mesmo o passado se faz às vezes tão presente que já nem sei se fui ou se sou". Neste mesmo sentido, Fromm cita um poeta chinês, que diz (pp 14 e 15): "Na noite passada, sonhei que eu era uma borboleta, e agora não sei se sou um homem que sonhou que era borboleta, ou talvez uma borboleta que agora está sonhando que é um homem."
[244] *Obra reunida*, p. 226.
[245] Idem, p. 225.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

do livro, já que o "[...] apocalipse é uma revelação que se apóia em realidades misteriosas".[246] No caso específico de *A chuva imóvel* (e também do final de *Vaca de nariz sutil*) é possível, sem que naturalmente se esgote o mistério cifrado na palavra profética, situar referências. Referências que, a rigor, podem ser arroladas entre as causas gerais (isto é, do âmbito da história e da civilização) responsáveis pelo pessimismo do narrador-personagem em relação ao mundo, e pela sua conseqüente decisão de repudiá-lo. Uma dessas causas relaciona-se ao advento da cibernética que, associada aos meios de comunicação de massa, ameaçaria transformar os indivíduos em robôs[247] - o que leva o eu-narrador a reforçar a sua condição de "estrangeiro" no mundo, que para ele não passa de "um castelo mal assombrado". A propósito, e trazendo à tona mais uma vez a questão da "náusea", ele arremata: "[...] se necessário vomitarei até o estômago para provar que sou humano, ou quase, tanto quanto se pode ser nestes dias trágicos."[248] O tom apocalíptico fica mais evidente quando ele passa imediatamente, mas de forma às vezes velada, a associar a situação acima ao problema da "guerra fria" e, a esta relacionada, a iminência da destruição pela bomba atômica. Assim, sentindo que "eles" constantemente "tramam", ou que nos espreitam "dia e noite através das frestas", o nosso profeta passa a dizer (em consonância com a visão de Maurice Blanchot, para quem "a palavra profética anuncia um impossível futuro, que não poderia ser vivido e que deve transtornar todos os dados possíveis da existência):[249]

> A verdade é que algo se passa, não dentro mas fora de mim, em Cafarnaum e fora dos seus limites, desde ontem e desde sempre, como se as coisas se precipitassem rumo a um

---

[246] Chevalier / Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 65.
[247] *Obra reunida*, p. 227.
[248] Idem, idem.
[249] Blanchot, *O livro por vir*, 1984, p. 87.

> desconhecido, a um caos, as setas e as tabuletas tudo de cambulhada, e o governo no meio, e Deus no meio com as suas piruetas, como dizem ter sido quando ainda não era.[250]

Eis por que, segundo ainda Blanchot: "Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda a possibilidade de uma presença firme, estável e duradoura".[251] Na verdade, um (se não *o*) traço básico da profecia, nesta perspectiva, consistiria precisamente nisto: perceber no intolerável presente, por conta de "um faro mais sensível", algo (um evento, um processo) que, de certa forma, ainda não está aí, e que ao profeta, em sua solidão, muitas vezes só cabe anunciar. No caso, o que está em jogo evidentemente, para além da coisificação das pessoas (ou seja, da morte-em-vida do homem), é a questão recorrente do fim do mundo, razão pela qual

> [...] quando atinarem com o fato se mostrarão ainda mais desarvorados do que eu, mesmo nus virão para as ruas aos gritos, e as mulheres darão à luz antes do tempo, e mesmo os homens se sentirão grávidos e se porão a estrebuchar, de cócoras.[252]

É, pois, sob este clima de pânico, que torna "a véspera ainda pior do que o dia",[253] e que faz com que os catedráticos tremam "sobre suas cátedras", ou que elas tremam "sob eles", que o narrador-profeta (agora, mais que recordando, fazendo *acordar* todo o seu ser) passa a "pressentir" e a "sentir", por trás de todas as paredes, "o arfar opresso ou tranqüilo dos que dormiam, dos moribundos".[254] E, como a indicar a retomada da plena consciência, após o longo salto no escuro para dentro do seu passado, ele exclama: "Eu estava salvo, apesar de tudo! – e não apenas salvo como também vivo, senhor dos meus reflexos e da minha alma – e do meu nome de novo!"[255] Em seguida - e fazendo lembrar o que anunciara o eu-narrador

---

[250] *Obra reunida*, p. 227.
[251] Blanchot, *O livro por vir*, s/d, 87.
[252] *Obra reunida*, pp 227/8).
[253] Idem, p. 230.
[254] Idem, p. 5.
[255] *Obra reunida*, p. 255.

ao final de *Vaca de nariz sutil*, quando tomado pelo milagre da paixão por Valquíria – "monta novamente" a sua infância, indicando com isto que se instala de vez em si mesmo: "Era soar a hora do despertar, em vão procurei a torre da igreja, e todos viriam ao meu encontro como antigamente..."[256]

Mas essa infância desenterrada quase nada terá do paraíso. Ou terá, mas apenas e paradoxalmente como um paraíso problemático e, agora, quiçá, perdido. A propósito, nesta primeira das três partes da obra, e já nas primeiras visões (uma espécie de passado profético), vêm à tona duas referências que simbolizam os aspectos centrais de cada uma das duas últimas partes: refiro-me à lembrança que ele tem de Andréa, a irmã gêmea por quem alimenta uma dramática paixão amorosa desde a infância, e à visão, segundo ele verídica, que teve um dia do Diabo.[257]

Tratarei separadamente cada um desses aspectos que, somados a outros também significativos, entrelaçam-se de várias formas. Apontam, no entanto, para o que vamos mais uma vez chamar, com Jung, de planos distintos, ainda que interdependentes de cada indivíduo: um relativo à contemporaneidade do *Eu* (a esse *Eu* datado, do aqui e agora), e outro concernente ao homem mítico e primitivo (aquele "que vive nos séculos")[258] e que, como já foi colocado, subsiste na estrutura arquetípica da psique como algo *vazio*, como predisposição apenas, podendo atualizar-se de muitas maneiras, a partir das experiências e das especificidades de cada homem. A figura do "centauro a cavalo", na condição de um

---

[256] *Obra reunida*, p. 225.

[257] Idem, pp 225/6. Como já vimos num dos capítulos anteriores, essa visão do Diabo também é verídica para o próprio Campos de Carvalho, que afirma tê-lo visto mais ou menos da forma como relata aqui. Um outro fato também verídico na vida do autor, e que tem papel importante em *A chuva imóvel*, é o irmão (no caso, o irmão ciclista e carteiro) e a sua morte, tão marcante para André Medeiros quanto para Campos de Carvalho.

[258] A expressão é de Jung e, embora não localizada com precisão, encontra-se em seu livro *Memórias, sonhos, reflexões*, citado na Bibliografia deste trabalho.

Eu poético em processo, articula esses dois aspectos opostos e complementares do homem em sua totalidade.

4.4 – GIRASSOL GIRALUA

Na primeira parte de *A chuva imóvel* aparecem já (e ainda) uma série de elementos constitutivos do *Eu* nos livros anteriores da *Obra reunida*, a exemplo da sua afirmação incondicional da individualidade e da sua crônica incompatibilidade com *os outros*, que ele não perdoa, por exemplo, por fecharem os olhos ao que se passa no mundo e que só ele parece perceber. Nesse momento, inclusive, chega a assumir o tom profético do pregador limitado, exceto pelo fato de que não deseja propriamente convertê-los, mas afrontá-los, como um bom anticristo, com a sua furiosa verdade:[259]

> Também os meus irmãos, daqui ou da China, terão que me ouvir como a mim mesmo me ouço, e não com essa voz de ventríloquo com que me ouviam e se ouviam, mais preocupados com os pronomes oblíquos do que com a verdade, o pavor de caírem no ridículo e não simplesmente no abismo. Se me tomam por louco eu os tomo por loucos, se por idiota por idiotas, se por sonâmbulo por sonâmbulos [...].[260]

Chocando-se, no entanto, com estas características (incompatibilidade, intolerância, confronto), persistem ainda aquelas que concorrem para a configuração do *Eu* contraditório, a exemplo do anúncio constante do seu caráter plurifacetado, ou da sua

---

[259] *Obra reunida*, p. 233. Ele explica: "Depois do que sei e que eles se negam a saber, tenho que enfrentá-los sem piedade, como a mim mesmo enfrento, como enfrentarei Deus sem esperar pelo Dia do Juízo – como enfrentarei sem medo os que a essa hora estão tramando a última cartada, ou a penúltima se ainda restarem sobreviventes". Isto faz lembrar Rollo May, em seu livro *A coragem de criar*, quando diz que a criação artística é uma espécie de luta do homem contra os deuses do céu e da terra, no combate a todas as formas de injustiça e, especialmente, contra a maior de todas elas: a morte.

[260] Idem, pp 233/4.

predisposição a ter e a lidar com inúmeras e descartáveis verdades, o que o leva naturalmente a mais uma vez evidenciar o seu desinteresse pela "lógica dos lógicos", e a vingar-se de todos simplesmente "espiando as estrelas", quando as luzes se apagam.[261]

É através desse multifacetado e caótico ser – que, entre tantas outras, reuniria em si, aqui, as inscrições do centauro, do lobisomem, do profeta, do sacrílego, do crítico implacável do outro e de si, chegando finalmente ao troglodita engravatado e/ou ultramoderno do século XXX –[262] que somos levados ao final da primeira parte do livro. Aí, comprada já a corda para o suicídio, tomada a decisão de dar seu "testemunho de homem" diante da mentira dos poderosos (que fazem as bombas, enquanto pregam o "ATOMS AT WORK", ou o "Átomos para a Paz"), ele afirma (retomando, no plano da narração, uma decisão tomada no passado): "Andréa foi ser Andréa e eu tenho que ser André. Ou então me enforco". Anuncia, efetivamente, o percurso mais radical, cujo ponto de partida é: "CAFARNAUM: zero hora do dia Zero do Ano Zero".[263]

O anúncio deste *marco zero* por parte do narrador-personagem aponta no meu entender, no curso da *Obra reunida*, o lugar intermediário de um percurso poético do caos à origem (igualmente caótica), ou do *mundo* ao *Eu*, numa espécie, não de mero regresso (embora também o inclua), mas de progresso às avessas. Digo "progresso às avessas" no

---

[261] *Obra reunida*, pp 234/40. Em determinado momento, ele diz: "Não sou o que sou neste instante, mas um só desde que nasci: múltiplo, múltiplo, múltiplo."

[262] Na verdade, no decorrer de *A chuva imóvel*, o narrador-personagem, ora por adesão, oura por repúdio (na sua luta com "a Coisa"), autodenomina-se de várias formas (a lista não é completa), justapondo sempre o *eu* a cada uma das denominações: "o centauro a cavalo", "a Coisa", "Ele", "*isso*", "*Isso*", "espermatozóide", "navio", "André Medeiros", "André-Andréa", "Alguém", "Ninguém", "desertor", "suicida", "herói", "rato", "deus", "Consciência", "Pensamento", "animal com focinho", "lobisomem", "gorila", "troglodita", "homem da caverna", "Homem da Neve", "esgoto", "Outro", "Antropófago", "O Abominável", "Eu mesmo", "A chuva imóvel", "caleidoscópio", "lâmpada", "hermafrodita", "merda", "pederasta", "locomotiva", "poeta", "mar", "vômito", "vomitado", "batráquio", "árvore", "feto", etc. Observamos aqui, no plano da interioridade do *Eu*, que agora faz o percurso em si mesmo, um conjunto de faces correspondente àquele verificado no plano da exterioridade (faces sociais) em *A lua vem da Ásia*, onde se dá o percurso no mundo. Não deixa de ser um sugestivo paralelo, no que se refere a um entendimento da *Obra reunida*.

[263] Idem, p. 255.

sentido propriamente filosófico (que condiciona toda uma estrutura narrativa), de um complexo movimento em direção à Morte para surpreendê-la no ninho, numa atitude (esotérico-artística) que consiste, por assim dizer, em matar-se matando-A . É neste sentido, não propriamente fundador, mas, ao contrário, destruidor, que, em pinceladas cada vez mais nítidas (e como que superpostas) uma origem vai sendo gradativamente insinuada, configurada, composta. Esta sede, em certo sentido agressiva, da origem, manifesta-se basicamente, e sempre, como temos visto, através de pares opostos e entre si problemáticos: *ego/alter ego* (*Tribo*); gêmeos e xifópagos (*A lua vem da Ásia*); narrador-personagem/Aristides e narrador-personagem/Valquíria (*Vaca de nariz sutil*); "André-Andréa" (*A chuva imóvel*).[264] Essas recorrências básicas (ora expostas, ora invisíveis sob a multiplicidade de faces do narrador-personagem) são os fios condutores à entrada trevosa do grande abismo, tal como se configura, sob muitas formas, na terceira e última parte do livro, que considerarei demoradamente ao final do capítulo.

Diante de tudo isto, a busca da unidade primordial perdida é, *a priori*, e como que por princípio, algo condenado: onde ela se dá (região das origens) já a morte se instala. E então, inevitavelmente, matar a morte é matar a vida: Eros e Tânatos na mesma fonte (ou na mesma forca) e (ainda que imobilizados) em luta feroz. "Autodestruição criadora."[265]

---

[264] Em sentido análogo, temos, em nível do *espaço ficcional*: em *A lua vem da Ásia*, o mundo como um todo, com o foco em inúmeras coisas fragmentárias; em *Vaca de nariz sutil*, um lugar do mundo (embora haja referências a outros, a exemplo da frente de batalha, etc.), com o foco fixo em alguns problemas básicos; em *A chuva imóvel*, o espaço, a rigor, é só o *interior*; aí, no plano da memória, vem à tona fundamentalmente o contexto familiar do narrador-personagem (incluindo outros lugares da pequena Cafarnaum); por fim, no capítulo final, as categorias de tempo e espaço são novamente substituídas pelas de "intensidade e associação", significando que o *Eu* atingiu finalmente o seu ser mais íntimo, onde um outro mundo, regido por leis específicas, se configura. Aí, a *origem* se confunde com a *morte*.

[265] São inúmeras as vezes, em toda a *Obra reunida*, e nas demais obras do autor, em que Eros e Tânatos aparecem conjugados numa mesma situação. Assim: a) são freqüentes, por exemplo, as cenas eróticas (bolinação, etc.) em velórios, sobretudo em *A lua vem da Ásia*; b) a figura de Valquíria (que, para o narrador-personagem, guarda em si o sentido mais puro da vida, mas que vive num cemitério; c) além disso, no plano mais fundamental, em vários momentos a morte é a única instância visível no horizonte: em *A lua vem da Ásia*, o suicídio é anunciado; em *A chuva imóvel*, ele se efetiva.

Antes, porém, de tratar deste aspecto (sem dúvida alguma de um peso e de uma profundidade que beiram, literalmente, o limite do humanamente suportável),[266] será preciso considerar sucintamente as causas "reais", isto é, os acontecimentos palpáveis da vida de André Medeiros, que, associados ao seu caráter *sui-generis*, seriam decisivos na conformação e na consumação do seu destino anormal.

De um ponto de vista meramente psicológico, seria possível dizer que o *Eu* (que, simbolicamente, nasce já aos dezesseis anos de idade em *A lua vem da Ásia*) tem evidentemente uma origem, só que esta, profundamente traumática, teria sido esquecida, isto é, recalcada no seu inconsciente. Daí – e a explicação faz sentido -, a angústia, a insônia, a culpa, o pranto involuntário, bem como a fuga desesperada e sem roteiro pelo mundo, além da recorrência ao álcool: sintomas, no caso, de um ser dividido, em pólos que ostentam o degenerado e o lírico inocente. Atingir aquele ponto zero seria também, nesta perspectiva, um desnudar desnudando-se, o equivalente daquele processo inicial de difamação e autodifamação, mas sem a predominância do cinismo e do tom fingido do crápula, tal como se dá em *A lua vem da Ásia*. Tudo aqui é urgente: não há muito tempo para o fingimento: em lugar do fingido, o profeta; do cínico, o francamente rebelde; mas ao lado de sua face grotesca, e mesmo rancorosa, persiste o intenso lirismo, relacionado às figuras de Andréa (a metade perdida de André), de Clara (o amor platônico e quase-imaginário, também da infância) e do irmão ciclista. No entanto, no que se refere aos fatos do seu passado, André Medeiros não vem, por certo, para "regenerar-se", no sentido

[266] Na visão de Jung, vivências semelhantes são de fato muito perigosas: para realizá-las sem sucumbir é preciso criar referências, no mundo, bastante fortes. Ele, que diz ter passado por experiências dessa natureza, tratou de cuidar-se, estabelecendo família, etc. Na sua opinião, Nietzsche, com a sua prolongada demência que durou os dez últimos anos da sua vida, teria sucumbido exatamente por não ter tomado as devidas precauções que lhe tivessem permitido, com segurança, ousar tanto quanto ousou. Quanto a Campos de Carvalho, é realmente espantoso que não tenha enlouquecido. Em compensação, viveu por mais de duas décadas isolado e sem criar praticamente nada.

propriamente de tornar-se "compreensivo" e "bom". E muito menos de converter-se. Vem para expor, á luz do mais claro dia, todas as chagas: as suas e as daqueles que contribuíram para que ele assim se tornasse, mas sem jamais apiedar-se de si, ainda que situando-se na condição de vítima.[267] Pois trata-se de uma vítima que agora é, claramente, o algoz. Vem para – na maioria das vezes, e revendo todas as situações – julgar e sentenciar. Assim procede, de saída, em relação ao Castanheira, o colega de escola valentão, de uma família de valentões bestiais e que, portando sempre um canivete ("[...]o covarde era ele, eu bem que sabia, mas isso era um argumento que só servia para mim e não para os outros[...]")[268], o agredia e humilhava constantemente. O Castanheira, neste nível de análise, teria sido o grande responsável pelo seu horror e pelo seu desprezo à figura do *outro*, aspecto tão característico (estrutural mesmo) da *Obra reunida*. Este quadro se completa no seu repúdio impiedoso à autoridade opressora exercida por seu avô e pelo seu pai que, entre outras coisas, o agredia na infância com o cinto, utilizando a fivela de metal. A mesma fivela em que André Medeiros, tomando-a como espelho, veio mais tarde a mirar o próprio rosto, diante do velho já morto em seu caixão.

Com relação ao Castanheira e seus parentes, todos já mortos, André Medeiros (transportando-se para o passado, mas utilizando ao narrar o verbo no presente com a intenção de superpor à sua visão daquele momento o seu estado de espírito atual), mostra-se tão raivoso quanto bestial em sua filosofia do olho por olho:

---

[267] Somente uma vez recorre a Clara (que na sua distância ideal e na condição de uma espécie de agente religiosa, funciona também como se fosse uma protetora espiritual): "De repente me sinto tão velho que já não tenho idade, é como se o mundo vivesse dentro de mim e não eu dentro dele, sou responsável por todos os males do mundo e por isso me acham irresponsável: Clara ou fantasma de Clara, venha em meu socorro!" (p.267). Mesmo esse caso único, como se vê, não está relacionado a algo somente pessoal: refere-se a algo muito mais vasto.

[268] *Obra reunida*, p. 259.

> [...] quando vou ao cemitério, cuspo na sepultura de um e de outro, até na da mãe eu já cuspi, e quando não há ninguém perto não só cuspo como ainda mijo, um pouco sobre cada um como fazem os cachorros [...].[269]

Por outro lado, quanto ao dia da morte do avô, considera-o o mais feliz de toda a sua vida (p. 274). Mas, autocrítico implacável, chega a denominar-se "o último dos canalhas" (desta feita, significativamente, na condição de poeta e leitor, por ter lido e discutido poemas com pseudo-amigos pseudo-poetas, que xingam Deus mas sonham com a academia),[270] assumindo-se de pronto como um Medeiros: "um Medeiros no plural como eles querem e também são, a sombra do avô cobrindo tudo, e a do avô do avô, até a última das putrefações [...]."[271]

É à sombra dessa autoridade paterna avassaladora (tão avassaladora quanto visceral é a sua reação a ela em tantas ocasiões), que ele, ainda adolescente, assiste à morte do irmão ciclista e carteiro, de vinte e três anos, durante os longos seis meses em que este padece: um ser humano para ele extraordinário, em cujo "riso fácil" ele via simplicidade e sabedoria, sendo, pois, neste particular, exatamente o oposto de um Medeiros.[272]

A verdade é que, primeiro a doença, depois a morte do irmão (é importante frisar: fato verídico na vida de Campos de Carvalho), marcam-no indelevelmente e de várias formas, a ponto de levá-lo, no terceiro ano colegial, quando se prepara para ser um futuro diplomata (vontade da família), a confessar-se diante do pai:

---

[269] *Obra reunida*, p. 258.
[270] Idem, p. 272.
[271] Idem, idem.
[272] Ele faz referência ao seu "[...]riso fácil que nem depois de morto o abandonou. Olhava-me compassivo como se fosse eu que fosse morrer e não ele[...]" (p. 266).

> [...] não agüento mais, aquele peso que não tinha o irmão eu estou com ele aqui dentro de mim multiplicado por mil, mal caibo eu dentro de mim, o que sou mesmo é um merda! – e fechei-me no quarto por três dias.[273]

É certamente desse recolhimento e de outros subseqüentes que vai se dar aquela reviravolta completa em sua vida, quando o ex-futuro diplomata passa a compreender que "as relações exteriores nada tinham a ver com as relações interiores", o que o obriga a ter que

> [...] aprender tudo de novo e sobretudo desaprender, onde estavam o Y e o Z não havia mais uma coisa nem outra, o abecedário era uma burla e com ele todo o resto: as línguas aprendidas só me tolhiam a língua, Deus em grego ou em inglês era Deus da mesma forma, o homem estava nu qualquer que fosse o nome que lhe dessem, e eu ainda mais nu porque coberto de excrementos [...][274]

Esse novo (des)aprendizado é situado imediatamente no plano da própria linguagem, a partir do momento em que André Medeiros (confundindo-se mais uma vez com o *Eu poético*) resolve literalmente invertê-la, em planos distintos: no que se refere ao seu ambiente, sobretudo o familiar, com as palavras "mãe", "Andréa" e "Medeiros"; no tocante à tradição cultural em seu sentido amplo, com, por exemplo, a palavra "alma"; e, em sentido específico, no que diz respeito à tradição literária, quando a palavra invertida é "rinoceronte" (referência indireta a *O rinoceronte*, de Ionesco), ou quando se trata de toda uma obra de Andreiev.![275]

---

[273] *Obra reunida*, p. 266.
[274] Idem, p. 270.
[275] Idem, p. 270/1. Eis a citação, que começa, aliás, com uma referência paródica ao conceito aristotélico referente à função espiritual (ou psicológica) da peça trágica: "Á guisa de catarse, pus-me a escrever palavras pelo avesso, ao inverso, *eãm, eu*, passando horas e horas escrevendo, às vezes no ar, *amla, etnoreconir, aérdnA*, aquilo me dava uma idéia do absurdo de tudo e de todos, andava com um espelho no bolso para poder ler os letreiros, as placas dos falsos doutores, as inscrições nos monumentos: copiei todo um conto de Andreiev assim às avessas, preguei-o sobre a mesa-de-cabeceira, lia-o e relia-o todas as noites antes de me deitar – *a isto chamam de glória!*

É importante observar que a referência indireta a Ionesco pode estar indicando, num outro plano, um deslocamento, isto é, uma leitura invertida da própria contemporaneidade literária, através do narrador-personagem, aí situado na condição de um *leitor* que é também *escritor* (André Medeiros, já vimos, escrevia poemas). Por outro lado, no que se refere à cópia e à leitura às avessas do conto de Andreiev – e aqui a contemporaneidade está sendo em parte abraçada -, lembra claramente a concepção borgeana expressada sobretudo no famoso conto "Pierre Menard, autor do Quixote", incluído em *Ficções*.[276]

Mas voltemos aos fatos. Uma outra conseqüência significativa da morte do irmão ciclista, para André Medeiros, diz respeito ao seu horror e revolta, e à sua profunda inquietação diante da própria morte.[277] Este fato marcante, mais a valentia humilhante do Castanheira, a sufocante autoridade paterna, o interdito que inviabiliza o seu amor por Andréa, além do seu desejo incestuoso e igualmente interditado do útero da mãe, insinuado nos "trovões" e "relâmpagos" que rondam a casa e o quarto dela, levam-no a rebelar-se por volta dos dezesseis anos de idade, no momento em que volta de uma missa dominical, nada menos que contra a autoridade do próprio Deus. Passa então a negar, com o maior desapreço, a Sua existência. Tal negação vem acompanhada de uma verdadeira luta interior, não sendo portanto sinônimo de libertação, razão pela qual se multiplicam as

---

[276] A relação com Borges seria significativa no que se refere a um mergulho do *Eu* em si mesmo, em sua dimensão coletiva e universal, já que este autor, de forma bastante diversa, realiza muitas incursões neste sentido. Um exemplo oportuno é o conto "O aleph", do livro do mesmo nome (1949). Evidentemente, sob vários aspectos, inclusive no que se refere ao estilo, ao enfoque filosófico e ao tom narrativo, Borges e Campos diferem um do outro enormemente. Mas isto apenas reforça o sentido da individualidade reivindicado na *Obra reunida*. Por outro lado, a leitura invertida de *O rinoceronte*, pode indicar apenas uma *outra* maneira de ver e de exercitar o *mesmo* absurdo.

[277] Marca-o também o destino que teve Madame Só-Só (a professora de música) e sua filha, uma criança cujas pernas André Medeiros, também criança, gostava de olhar quando ia à casa dessa professora acompanhando Andréa às aulas de piano. Ele descreve a sala da casa de Madame Só-Só como um lugar em que, no mais puro espírito surrealista, tudo é muito branco: piano, cortinas, paredes, assoalho, sofá, tudo, inclusive o gato que fica no sofá, a mãe, a filha e suas roupas, etc. As duas, mãe e filha, são assassinadas (ou cometem suicídio) brusca e misteriosamente. Este quadro o marcou muito e talvez guarde relação com o "branco" que reaparece ao final do livro, quando André Medeiros está agonizando na forca.

blasfêmias, as paródias depreciativas da Bíblia, a denegrição da Igreja, a recusa dos tabus e do sistema moral cristão como um todo. A sua maior afronta, no entanto, ao cristianismo e a Deus – em que o horror, a revolta e a negação da autoridade conjugam-se para transformar-se em desafio e coragem – é o fato de ter-se decidido pelo suicídio. Ou seja: o fato de passar a *dispor* de sua própria vida, da qual – segundo a Santa Igreja e também a Bíblia – somente Deus, o seu dono, poderia dispor.

O suicídio, em princípio, seria, ao contrário do que acabo de afirmar, não um ato de coragem, mas de covardia: um sinal de fraqueza diante dos graves problemas da existência e da conseqüente insuportabilidade da vida. Embora não estejamos aqui diante de um exemplo didático (e efetivamente sábio), como o foi por exemplo o de Sócrates, em sua "perfeita" razão, o suicídio de André Medeiros é, sob muitos aspectos, nada comum. É possível afirmar – lembrando mais uma vez Blanchot, em *O espaço literário*, quando se refere ao sentido da morte em Rilke –[278] que André Medeiros dispõe da sua vida, na medida em que resolve, deliberadamente, ser *o autor* da sua própria morte. Mas não simplesmente pendurando-se com "impaciência" numa corda para dar-se um fim, evitando assim o sofrimento e a dor. Pois, no caso do nosso personagem, este ato aparentemente final é só um momento, extremamente significativo, de todo o processo que tenho até aqui apontado. É um momento que pode ser visto como apenas o início daquilo que estou chamando um *segundo plano*, mais subterrâneo, do *Eu*, em seu percurso abissal.

---

[278] Blanchot, *O espaço literário*, 1987, pp 116/7. Rilke, segundo Blanchot, condena na verdade o suicídio, porque o associa à "impaciência" e à "falta contra o sofrimento", por parte daquele que o pratica, "recusando-se a sofrer o pavor, furtando-se ao insuportável", ou seja, "ao momento em que tudo se inverte, quando o maior perigo se converte na segurança essencial". Mas esse não é o caso de André Medeiros. Em vez de se furtar a tudo isso, a minha proposta é que a isso se lança demoradamente e de forma integral: ele se suicida para viver lucidamente (e em combate com as forças obscuras do seu ser) todas as imagens e situações que estão implicadas no processo da morte. Vendo desta forma, o sentido da sua morte guardaria, de fato, certa relação de consonância, por exemplo, com a do Camareiro Christoph Detlev Brigge, em *Os cadernos de*

No livro *O espírito na arte e na ciência*, Jung estabelece uma distinção que considero importante entre o que ele chama "o modo psicológico e o "modo visionário" da criação artística".[279] Ele diz:

> Os conteúdos do modo psicológico de criar provêm sempre do domínio da experiência humana, do primeiro plano de suas vivências anímicas mais fortes. Se chamo tal criação artística de "psicológica" é pelo fato de ela mover-se sempre nos limites do que é psicologicamente compreensível e assimilável. [...]. Trata-se das paixões e de suas vicissitudes, dos destinos e de seus sofrimentos, da natureza eterna, seus horrores e belezas.[280]

Já no que se refere ao segundo modo, o "visionário", de que resultam "obras de arte singulares", isto é, mais radicalmente "originais",

> [...] tudo se inverte: o tema ou vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos.[281]

Esse modo de criação artística está diretamente relacionado ao que Jung chama de uma "vivência originária", que "emerge do fundo das idades, de modo frio e estranho ou sublime e significativo", e cuja "terribilidade" é o que aciona o seu valor e o seu choque emotivo. Tal vivência incluiria a manifestação do demoníaco, do grotesco e do desarmônico, associados à destruição de "valores humanos e de formas consagradas".

Malte Laurids Brigge, de Rilke, traduzido para o português por Lya Luft e editado pela Nova Fronteira em 1979.

[279] Jung, *O espírito na arte e na ciência*, 1985, p. 78.

[280] Idem, idem.

[281] Idem, idem.

Incluiria também uma "manifestação cujos altos e baixos a intuição humana não pode sondar", ou ainda "uma beleza que seria vão tentar apreender com palavras",[282] algo semelhante ao que quis insinuar o nosso André Medeiros quando fez referência àquilo que escaparia "até mesmo à antilógica".

A vivência originária, por sua vez, configura-se na obra de arte através de um conjunto dinâmico de "imagens primordiais", decorrentes de uma "visão", sob a forma de um "pressentimento poderoso que quer expressar-se, um turbilhão que se apodera de tudo o que se lhe oferece imprimindo-lhe uma forma visível."[283] E Jung completa:

> Mas como a expressão nunca atinge a plenitude da visão, nunca apontando o que ela tem de inabarcável, o poeta muitas vezes necessita de materiais quase monstruosos, ainda que para reproduzir apenas aproximadamente o que pressentiu.[284]

Ainda sobre a "visão originária", que mesmo traduzida em obra de arte continua sendo "um *símbolo real*, a *expressão de uma essencialidade desconhecida*", e que "remete fatalmente a uma metafísica obscura", faz Jung a seguinte observação: "quem não tiver uma vocação especificamente 'ocultista' encarará a vivência originária como uma 'imaginação rica' ou como 'caprichos e licenças poéticas'".[285]

Julgo importantes estas concepções tomadas de Jung porque penso que se aplicam de forma adequada – ainda que parcialmente e com eventuais ajustes -, a muitos momentos da *Obra reunida*, sobretudo a *A chuva imóvel*, especialmente no que se refere à sua terceira e última parte, a "Zona de treva", que passo então a considerar.

Se a segunda parte de *A chuva imóvel*, cujo título – "Girassol, giralua" – indica o

---

[282] Op. cit., p. 79.
[283] Idem, p. 85.
[284] Idem, idem.
[285] Idem, p. 82.

aspecto "conhecido", ou "conhecível", da experiência de André Medeiros, estando desta forma associada, em termos de predominância, ao "modo psicológico da criação artística", a "Zona de treva", por sua vez, se situaria, primordialmente, no "modo visionário".[286] No primeiro caso, os eventos centrais, situados "nos limites do psicologicamente compreensível e assimilável", e que configuram a desgraça existencial do narrador-personagem, são, como vimos, bastante evidentes. No segundo caso, de forma alguma. Aqui, o narrador-personagem desce inteiro (e íntegro) ao seu inferno interior, cuja entrada (já desenhada na primeira parte da estória) é uma espécie de túnel de onde emana o cheiro forte do enxofre.[287] Move-o a esse mundo, literalmente, uma antiga "visão", a que antes já nos referimos: a visão do Diabo. A esse respeito, André Medeiros, após referir-se "àquela noite verídica" (p. 225), em que foi, "se não o protagonista, pelo menos o agonista", faz a seguinte consideração: "Embora se tenha passado comigo, acredito nela piamente."[288] E conclui adiante, filosofando em torno da natureza inexplicável ("desconhecida"), mas em si mesma evidente, da sua visão:

> Não tiro ilações de nada: o que é é, e basta; se acreditam ou se eu mesmo acredito, não tem a mínima importância: o domingo ali estava, e eu dentro dele, e Ele, tudo palpável e intocável como deveriam ser todas as verdades. O fato de desaparecer como apareceu, também o pensamento faz o mesmo, e o sonho, e nem por isso são menos reais e lhes conseguimos fugir ao jugo [...].[289]

Mas voltemos, ainda, à própria visão, que lhe surge no momento do despertar – ao modo de certos sonhos que gostaríamos de esquecer, mas que persistem em nossa memória para

---

[286] Já na primeira parte do livro, os dois planos se mesclam, ao instaurar as questões suscitadas na obra, entrelaçando-as.
[287] O cheiro do enxofre, como sabe o imaginário popular , é o cheiro característico do próprio Diabo.
[288] *Obra reunida*, pp 225/6.
[289] *Obra reunida*, p. 226.

perturbar-nos. Trata-se de um ser "totalmente negro, um verdadeiro príncipe etíope, só os olhos em brasa para identificá-Lo, sem pálpebras, e sem sequer supercílios", e que, de pé, junto à parede, fita-o fixamente.[290] Em seguida, evidenciando mais uma vez a realidade da "Coisa", ainda que como uma projeção do seu próprio inconsciente, André Medeiros revela: "[...] reconheci-O como se reconhece alguém diante do espelho, sem um segundo de hesitação: nenhum medo, nenhuma surpresa."[291] Aqui, a ausência do medo e da sensação de surpresa, denunciam, por um lado, a extrema coragem do narrador-personagem, e, por outro, a robustez (concepção de Jung) da sua psique. Pois, mesmo sem temor ou surpresa diante da visão da "Coisa", sua vida se altera radicalmente:

> Durou talvez um minuto a visão, nem isso: mas ainda hoje me ofusca, me enlouquece, tira-me da minha órbita ou de qualquer órbita, como só Lázaro talvez depois que lhe arrombaram o sepulcro: dia após dia a mesma Noite sempre.[292]

Eis por que, mesmo reconhecendo as fortes razões advindas da esfera da sua vida "pessoal", fico propenso a considerar essa terrível visão como o fator central, a causa primeira, da sua decisão de enforcar-se. É ainda Jung quem diz, em *Psicologia do inconsciente*, que o Diabo (no caso, "a Coisa") é uma "variante do arquétipo da sombra, isto é, do aspecto perigoso da mente obscura".[293] Em outra passagem desse mesmo livro, ele faz referência ao "combate cruel e infindável", característico da natureza humana, "entre o princípio do eu e o princípio do instinto: o eu, todo barreiras; o instinto, sem limites; ambos os princípios com igual poder."[294] E continua, como se estivesse se referindo ao nosso infortunado e imprudente André Medeiros:

---

[290] *Obra reunida*, p. 226.
[291] Idem, idem.
[292] Idem, idem.
[293] Jung, Op. cit., 1980, p. 87.
[294] Op. cit, p. 26.

> De certa forma, o homem pode considerar-se feliz por ter consciência somente de um dos impulsos; e é prudente que evite conhecer o outro. Mas, caso venha a conhecer esse outro impulso, pode considerar-se perdido: entra no conflito de Fausto.[295]

De tal conflito (resultante, no caso, do confronto com a "Coisa") é impossível safar-se projetando-o, por exemplo, na figura do *outro*, o que se dá todo o tempo com o narrador-personagem, no transcurso da obra de Campos de Carvalho, certamente ele próprio confundido com seus protagonistas, sob este aspecto fundamental. Aqui se aplicaria integralmente a famosa frase de Sartre: "O inferno são os outros".[296] Por outro lado, como temos visto, esse mesmo *Eu* (na condição de *sujeito poético*, atualizado na figura do narrador-personagem) sempre exerceu a mais dura autocrítica. É isto que lhe permite, durante o percurso, "reconhecer" (as palavras são de Jung, aplicadas ao "homem completo"), "que seu mais feroz inimigo, não um só, mas um bom número deles, não chega aos pés daquele terrível adversário, ou seja, aquele 'outro' que 'habita em seu seio'"[297] É evidente que, pelo menos até este momento do processo, André Medeiros, sob muitos aspectos, não se enquadraria num modelo de "homem completo", qualquer que fosse a definição de Jung. Mas certamente – para escapar "à crueldade da lei da enantiodromia", que significa "o estar dilacerado nos pares opostos" - [298] é aquele que vem (ou, ainda, que vai), até certo ponto compulsoriamente, em busca do Homem. Para isso, no entanto, terá que ser capaz de "diferenciar-se do inconsciente [...], *colocando-o ostensivamente à sua*

---

[295] Op. Cit. P. 26.

[296] Segundo Jung, este fato é muito comum na vida cotidiana, e não é raro, de forma alguma, no que se refere a grandes personalidades. Um exemplo típico, no seu entender, é "o caso Nietzsche contra Wagner, contra Paulo". (*Psicologia do inconsciente*, p. 27). Só para concluir, como já foi comentado em nota anterior, Nietzsche, ao final, sucumbe, passando os últimos dez anos da sua vida em estado de "demência", segundo ainda Jung, por ter descoberto aquele outro impulso e tê-lo vivenciado, até as últimas conseqüências, imprudentemente. Campos de Carvalho, nos últimos 30 anos de sua vida, não criou praticamente nada.

[297] Idem, p. 27. Em *A chuva imóvel*, a "Coisa" não é ainda sequer o "Outro", passando a sê-lo somente no final, quando o *Eu* sobre *Ela* triunfa.

[298] Op. cit., p. 65.

frente como algo à parte, distinto de si."[299] Não é outro, sob este enfoque, o sentido da morte de André Medeiros, na medida em que esta vai lhe proporcionar a oportunidade – única, irreversível e cabal – do enfrentamento da "Coisa" no terreno da "Coisa".

Começa então uma nova fase do seu percurso – para *aquém* daquele anunciado *marco zero* -, agora efetivamente em terreno estranho. A partir daí, como já indicam os capítulos em contagem regressiva (do *nove* ao *um*), e em consonância com aquela forma diferente de ler o mundo já adotada pelo próprio André Medeiros, efetiva-se um processo, simbolicamente falando, *invertido*. Tal processo, como veremos, se dará no sentido de uma *reversão*, com o fim de restabelecer um equilíbrio entre o *Eu* que resiste e a "Coisa" terrível, mas também passível de ser *parcialmente* domada (processo análogo ao da criação artística), na condição de "dona de tudo" e de coisa alguma.

Quais seriam, pois, os momentos simbólicos significativos desta inversão/reversão, condição da entrada do *Eu* no espaço desconhecido da "Coisa" que, em última instância, é o espaço da Morte? Em primeiro lugar, no que se refere a André Medeiros, a sua condição de "enforcando" liga-o simbolicamente à figura do Enforcado, carta do décimo segundo arcano maior do tarô que guarda, entre muitos outros sentidos, na condição de "final de um ciclo", o do "homem se invertendo para enfiar a cabeça na terra. [...], para restituir o seu ser pensante à terra da qual foi moldado". Indica, ainda, "a purificação pela inversão da ordem terrestre", representando, assim, "o Místico por excelência".[300] Mais uma vez será preciso fazer um ajuste: da mesma forma que não seria o "homem completo", André Medeiros não seria também o "Místico por excelência", inclusive por comportar em seu ser um outro

[299] Op. cit. P. 65.
[300] Chevalier / Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 1988, pp370/1.

atributo do próprio símbolo do Enforcado: ele é um homem "absorvido por uma paixão",[301] estando, portanto, "sujeito de corpo e alma à tirania de uma idéia ou de um sentimento", o que evidenciaria, sob este aspecto (mas somente sob este aspecto, já que sabe do jugo a que a "Coisa", em sentido mais amplo, ameaça submetê-lo), a ausência de "consciência de sua escravidão".[302]

Mas se tomarmos o invertido André Medeiros de carne e osso, vamos verificar que é estranha também a sua própria situação de "enforcando", o que, se não inverte, pelo menos subverte radicalmente, e mais uma vez, a sua percepção do espaço/tempo em que se encontra imerso: agonizante e suspenso do chão, eis a condição (e o preço) da sua descida ao inferno. E é precisamente esta situação de imobilidade e asfixia, em confronto com o dinamismo da atividade mental, que vai estabelecer um quadro em que tudo se passa segundo as já vistas categorias de "intensidade e associação". Destaca-se neste processo, com muita clareza e definição, e como uma constante, o paradoxo em função do qual as coisas são (ou significam) *isto* e o seu contrário a um só tempo, e em que portanto a ambigüidade se instaura e como que se anula no mesmo ato. Tal situação, se por um lado é uma forma de retratar aquela "dilaceração nos pares opostos", por outro sinaliza para a superação desse estágio, processo que, ao final, levará a um resgate poético do *Eu*, ainda que numa situação de impasse.

Com base nessas colocações, é possível verificar toda uma dinâmica e toda uma preparação relacionadas à entrada do *Eu* em sua "zona de treva". Acompanha o processo uma gama de sensações próprias do enforcamento. Assim, por exemplo, à sensação de frio

---

[301] No que se refere a André Medeiros, trata-se objetivamente da sua paixão amorosa pela irmã gêmea Andréa, que considera a sua outra metade, e de quem só vai se libertar mais adiante, no transcurso da sua "luta" com a "Coisa".

[302] *Dicionário de símbolos*, p. 371.

e de peso nas costas, de asfixia e de perda momentânea dos sentidos, surgem-lhe simultaneamente imagens, por assim dizer arquetípicas, ou impressões relacionadas a coisas diversas, todas elas, ou quase, tocadas por uma subjetividade em alto grau, o que propriamente as personaliza, atribuindo-lhes literalmente o *status* de *sujeito*. Acresce-se a isto, por parte do "enforcando", o pânico (que procura então controlar) e a desconfiança de que está "sendo vítima de algum mistério", já que ele sabe (diz enfaticamente: "SEI") que não se trata de sonho ou de pesadelo. Da mesma forma, sente as sensações simultâneas de estar suspenso, enquanto vaga e caminha.

Merece destaque, neste primeiro momento, a importância dada pelo eu-narrador ao símbolo dos pés, no que se refere ao indefinido objeto de sua busca, que não passa, inicialmente, da idéia ou da intuição de uma *revelação* que lhe advirá e que não sabe qual seja.[303] Entre suas várias conotações, os pés, além de encerrar o sentido da origem, pela sua ligação primária e direta com a natureza, através da mãe-terra, e o da "força da alma", já que são o suporte da postura ereta, característica do homem, indicam ainda, no caso, o percurso do *Eu* em dois sentidos fundamentais: um horizontal (referente à sua caminhada e à sua exploração do *mundo inferior* a que é conduzido) e outro vertical (descida e retorno do "cativeiro"). Ao sentido esotérico que aí se insinua, associa-se, como sempre, e mais uma vez, o poético, quando o eu-narrador se refere a "uma música feita de areia" e a "esta sensação de música nos pés",[304] antes mesmo de declarar: "Destes pés é que me advirá a

[303] Em seguida, o eu-narrador passa a dizer em que consiste essa revelação, confirmando a sua natureza em certo sentido insondável e desconhecida: "algo tão silencioso e frio quanto eu mesmo, como se fosse apenas a continuação do meu corpo mas não sendo: MAS NÃO É – um outro mundo que bem pode ser o meu mas também um mundo novo, completamente diferente, e que estou pisando pela primeira vez."
[304] *Obra reunida*, p. 277.

revelação, qualquer que seja, e não do meu fígado e dos meus intestinos, nem das minhas mãos que nem sei onde estão -: dos meus pés!".[305]

E então – apontado o cenário no mundo inferior e infernal do *Eu*, pela referência simbólica à "areia vermelha" no fundo escuro e lodoso do mar – tem prosseguimento o complicado percurso, configurado por uma série de recorrências, num entrelaçamento aparentemente caótico de imagens e de situações arquetípicas, mas demarcando etapas distintas e identificáveis. Sem esta percepção, nem sempre alcançada a uma primeira leitura, o texto, pela sua densidade e pela sua complexidade semântico-estrutural, pode parecer confuso e monótono, no sentido mesmo de conter um "defeito" de composição. Não creio ser este o caso, pelo menos no que se refere especificamente a esta "Zona de treva". Do ponto de vista da estruturação da narrativa (por tudo que já vimos, mais poética do que narrativa), as repetições, pontuadas por diferenças, que aí aparecem, são, por assim dizer, a própria ***mimese*** da luta mental que se trava entre o *Eu* e a "Coisa" – em outras palavras, entre Eros e Tânatos. Aqui, na verdade, o que incomoda, e cansa, e angustia, relaciona-se, penso, com o enorme dispêndio de energia mental implicado na luta. Neste sentido, evoco mais uma vez Jung, para com ele situar Campos de Carvalho, sobretudo no que se refere a *A chuva imóvel*, entre aqueles escritores tipicamente modernos (acrescendo-lhe aí a qualidade de escritor profético, geralmente "antipático e, via de regra, mal educado"), nem um pouco preocupados em agradar o leitor.[306] São os artistas empenhados – prossegue Jung – em produzir "a arte do avesso ou o avesso da arte": aquela que fala com

---

[305] *Obra reunida*, p. 278.

[306] Jung, *O espírito na arte e na ciência*, 1985,p.107. Blanchot, em *O livro por vir* (p.90) diz que os traços mais constantes da existência profética são "o escândalo e a contestação", e mais: "A palavra profética é pesada. O seu peso é o sinal da sua autenticidade. Não se trata de deixar falar o coração, nem de dizer o que agrada à liberdade e à imaginação. Os falsos profetas são engraçados e agradáveis: divertidores (artistas), mais do que profetas. Mas a palavra profética impõe-se de fora, é o próprio Exterior, o peso e o sofrimento do Exterior."

uma "renitente má vontade que, embora timidamente, se infiltrava, de modo incômodo, em todos os precursores dos modernos [...], levando velhos ideais à derrocada."[307]

Que sentido assume, pois, o perigoso percurso do *Eu* em seu próprio inferno?

Inicialmente, na mais absoluta solidão, trilha um caminho que parece sugerir o imemorial e intocado caminho das origens paradisíacas, "um caminho sem muro ou qualquer outro obstáculo", "uma praia infinita e deserta [...], nunca antes pisada por ninguém ou animal nenhum, mesmo antediluviano."[308] Esse caminho, no entanto, pode ser já um deserto e, como tal, ser uma via ao inferno, já que o deserto, sabemos, é o lugar dos demônios, que "tentam" homens e santos (o próprio Cristo nele foi tentado). Além do mais, mesmo sendo, na tradição bíblica, o caminho à Terra Prometida, e guardando no subterrâneo a Essência e a Realidade a ser revelada, é estéril em sua superfície.[309] Daí (quem o diz agora é o nosso iniciado peregrino), "[...] este silêncio e este peso do céu sobre mim – e essa corda que não é bem a minha corda ou a corda do irmão, mas a de que se servem para arrastar alguém ao seu cativeiro[...]."[310] Apesar disso, para resistir à ação poderosa da "Coisa", que o atrai ao desconhecido, e cujas tentações se traduziriam aí sob a forma recorrente da asfixia e da perda dos sentidos, o *Eu* faz uso de suas armas: ele *anda* e *pensa*, e sobretudo *respira*.[311] A "zona de treva", neste primeiro momento, estabelece ainda uma espécie de *contiuum* com o paraíso.

---

[307] Jung, *O espírito na arte e na ciência*, p. 103.
[308] *Obra reunida*, p. 278/9.
[309] Chevalier / Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 1988, p.331.
[310] *Obra reunida*., p 279.
[311] No já referido *Dicionário de símbolos* (p.778), temos que "a expiração e a inspiração simbolizam a produção e reabsorção do universo; e que respirar "é assimilar o poder do ar; se o ar é o símbolo do espiritual do corpo, respirar será assimilar um poder espiritual." E, talvez mais adequado ao caso do nosso "enforcando", que certamente já não pode mais respirar pelas narinas, temos que, "o *Tratado da flor de ouro*, não obstante, fala de uma *respiração sutil*, imperceptível pela orelha: ritmo vital interno, do qual a respiração grosseira é apenas a imagem".

Mas o percurso complica-se: a percepção do espaço exterior vasto e desimpedido (anteriormente já alterado pela intermitente imagem do deserto) sofre uma brusca restrição, num momento em que predomina a sensação de imobilidade, com a presença próxima de coisas e/ou obstáculos. O espaço envidraçado que então o envolve confere-lhe a sensação de encontrar-se no interior de um espelho – símbolo aí recorrente, e que engloba entre inúmeros outros, os sentidos básicos da "especulação", da "consideração", e também da "reflexão", o que o coloca sob vários aspectos na perspectiva do conhecimento e do autoconhecimento.[312] Esta idéia se reforça sobretudo com o aparecimento súbito da cor azul, como a indicar o atributo da transcendência própria do "alto" em que o *Eu* se encontra. Mas já nesse plano superior, nesse céu repentino, inscrevem-se mais uma vez os sinais da iminente descida ao mundo de baixo. Desta forma, o azul (que, na condição da mais imaterial das cores, indica ainda pureza, desapego dos valores deste mundo, caminho do infinito, serenidade) transforma-se subitamente em nebulosa e nevoeiro espesso, véu e fumaça, com a correspondente sensação de sufoco.

A esta altura, anuncia-se o que poderia ser identificado como um outra etapa do complicado percurso. É quando o *Eu*, já imerso no mundo da "Coisa", sofre os ataques do que poderia ser identificado como as primeiras imagens em movimento do "aspecto perigoso da mente", aí sob a forma de uma sombra dentro de outra sombra, que logo é o vulto de um enorme elefante sem pernas, que se transforma em seguida numa manada de vultos-elefantes que avançam, depois vultos-homens e por fim numa nova manada, desta vez de bulldozers (máquinas escavadeiras "terríveis", mas "inofensivas", até que as utilizem os chamados "homens-máquinas"). É como se a imagem arcaica da Natureza ameaçadora da espécie humana em seus primórdios, aí configurada na manada de elefantes

[312] Idem, pp 393/6.

selvagens, de repente se atualizasse, na contemporaneidade, sob a forma correspondente de um aparato tecnológico agressivo e igualmente ameaçador.

À medida em que avança essa guerra mental, marcada por mergulhos e voltas à superfície, o incauto e destemido *Eu* vai gradativamente conduzindo-se e/ou sendo conduzido a uma instância cada vez mais funda e arcaica no mundo da "Coisa". Entre as várias imagens que aí se impõem – desfiladeiro, beco sem saída, túnel vertical... -, uma merece destaque: a de uma porta que o *Eu* encurralado passa repentinamente a desejar, embora sem saber de que lhe valeria encontrá-la. Trata-se, neste contexto, de um símbolo significativo, já que se traduz, entre outras coisas, como

> [...] o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além..."[313]

A crucial travessia, por sua vez, trará à cena um outro símbolo importante, inicialmente desconsiderado: as portas interiores, para serem abertas e ultrapassadas, escancarando o mistério e dando a face mais dura da *revelação*, exigem agora, além dos pés, e conjugadas a eles, as mãos.[314]

Feita a travessia, a visão mais terrível: o fundamento e a face do grande mistério são nada menos que um imenso vazio.[315] No chão profundo e inumano do *Eu* (lastro de um navio abandonado há séculos na mesma praça e impregnado de um silêncio "coberto de limo e ferrugem", cujas paredes e cujo piso impregnam-se, por sua vez, de lama) habitam

---

[313] Chevalier / Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 1988, pp 734/735.
[314] *Obra reunida*, p. 286.
[315] Idem, idem. Obs.: O eu-narrador depara-se em verdade com muitas portas. Algumas delas não ousa abrir, como a indicar a infinitude e o perigo do mundo da "Coisa" (o Inconsciente? O universo poético? O Além?).

algas, caranguejos, lesmas, lagartos, baratas. Neste ponto, creio, o processo destrutivo e autodestrutivo em curso na *Obra reunida* atinge o seu ápice. As dimensões opostas do Homem como que se separam, e de forma quase insuportável, em duas metades de todo estranhas, uma em relação à outra. A separação entre ambas afigura-se, de imediato, inconciliável – o que só não se confirma porque, abarcando-as, ergue-se mais alto, precisamente, a voz poética. Uma voz que, a toda investida da "Coisa", que leva o *Eu* a quase ceder, entregando-se,[316] vai gradativamente fortalecendo-o, a cada contra-investida. É quando a "luta" passa a afigurar-se explicitamente como um "jogo"[317] – noção tão cara ao processo poético. Tratar-se-ia, no entanto, de um jogo, por assim dizer, desleal, imposto pela "Coisa" e que o *Eu*, acossado, não pode (e não quer) recusar. Recusa-se, ao contrário, a ser apenas *"Isso"* (após uma "espantada e espantosa" evolução "multimilenária").

Em que consistirá, portanto, esse jogo criativo e liberador? Nisto, basicamente: o *Eu*, aguçando ao máximo a sua lucidez, *começa a criar suas próprias imagens*, para fazer frente àquelas que a "Coisa" todo o tempo lhe impõe.[318] Move-o, inicialmente, diante do quase aniquilamento a que é levado, a simples vontade de *(re)nascer*, de que decorre a sensação de encontrar-se no útero da mãe ("só que não sei que mãe")[319] e a do seu próprio cordão umbilical puxando-o para a frente, imagens a que se associam as do pântano (símbolo também ligado à figura materna) e a da lama (matéria primordial de que todos viemos, mistura de água e terra, sinal de fecundidade). O (re)nascer, neste caso, na perspectiva do "jogo", seria propriamente o *(re)criar-se*, o atribuir-se um princípio, o

---

[316] *Obra reunida*, pp 288/9.
[317] Idem, pp 293/4: "Devo jogar com todas as hipóteses [...], já que me puseram neste jogo e eu estou nele..."
[318] Em determinado momento, ele chega a transformar-se numa árvore (para "humilhar" a "Coisa"). Isto poderia significar, por um momento, entre outras coisas, a inversão simbólica da sua situação de "enforcando": a Árvore da Vida, invertida, com a copa para baixo e as raízes voltadas para o alto, dá bem o sentido (esotérico-poético) da eficaz resistência do *Eu* ao poder da "Coisa".
[319] Idem, p. 293

autogerar-se, por parte do *Eu*, a partir de suas próprias faculdades, que são também as da "Coisa" (a dona do jogo), mas que devem ser transformadas, reapropriadas em função do *Eu*. E é isso o que ele faz, pela afirmação criativa da Consciência – o que fica evidente inclusive no uso da linguagem, pela repetição, às vezes insistente, das imagens que cria, como que para *fixá-las* em si, conferindo-lhes assim o sentido de um *real* fundador:

> Posso não passar inclusive de um espermatozóide, eu o espermatozóide, esta placenta e o resto como uma alucinação a mais, eu o espermatozóide, esta chuva do tempo me mantendo neste caldo de cultura, o esperma do avô ou o do meu pai, eu o espermatozóide, esta calma e este silêncio que antecede as grandes manhãs.[320]

E o jogo prossegue, com o recuo do sentido da *autogeração* (como se para fazer frente à "Coisa" a partir de suas raízes mais fundas) ao plano do impessoal e do igualmente inumano: o que está para nascer (ou nascendo) é já um vulcão, "grávido de si mesmo e de tantas coisas, grávido ele e não a terra ou a sua mãe, fruto da partenogênese apesar da cópula e do cordão umbilical: da geração espontânea e não da partenogênese."[321] É neste ponto remotíssimo na escala da evolução que o *Eu* se retoma, com o desígnio de reinstaurar (com base, aliás, nas explicações do próprio Pensamento, isto é, da Ciência) uma Identidade própria do Homem, já que: "No princípio era o Caos, e está sendo o Caos."[322]

A partir desta base – em que o Pensamento, quer dizer, a Razão, passa a corrigir o seu grande e danoso "desvio", reassumindo o seu legítimo lugar na constituição do Homem – o *Eu* deseja, ou precisa (agora na condição de "feto") urgentemente *apartar-se*.[323] Ampliando o seu poder de fogo, passa a apoiar-se também em sua faculdade profética, a que ele associa

---

[320] *Obra reunida*, p. 294.
[321] Idem, idem.
[322] Idem, idem.
[323] Idem, pp 294/96.

naturalmente uma missão: resistirá a "Ele" ou a "milhões de "Eles", porque veio para dar o seu "testemunho", nem que seja a si mesmo (à sua consciência ou à sua inconsciência), a "Ele" ou a "Eles e à sua corja": "os covardes".[324] Indomável ("Meu raciocínio lhes pertence mas não a minha consciência, podem me fazer girar como um pião mas é em torno de mim que eu giro [...]"), volta a afirmar-se trazendo à tona, agora diretamente, e mais uma vez, como atributo fundamental do *Eu*, a sua dimensão propriamente estética, isto é, poética, na imagem polissêmica do "caleidoscópio":

> Podem me virar do avesso que não me viro, sou o mesmo do avesso como do direito, e mesmo que me esquartejem e espalhem os pedaços continuarei sendo eu mesmo, como um caleidoscópio é um caleidoscópio até que o matem por ter sido mais que um simples joguete, mais capaz de beleza do que quem o fez ou desfez.[325]

Aqui, a constituição do *Eu poético* (aquele que, nesta circunstância, talvez mais defina o Homem) está colocada na sua dimensão apropriada: ela se dá no âmbito da linguagem, isto é, na *Obra* (no caso, o *caleidoscópio*, com a sua inesgotável capacidade "de beleza").

Fortalecido, pois, em sua "Consciência", continua esperando "o pior", mas sabe que

> [...] a esta altura o pior será apenas mais um motivo para eu lhes lançar o meu testemunho no rosto, o meu testemunho e o meu cuspo, e não apenas em meu nome mas no de todos, desde que o homem foi inventado e com ele o câncer e a bomba atômica, a cadeira elétrica e o amor não-correspondido.[326]

Realizado o parto (na verdade, apenas um passo, ainda que decisivo, para a reinstauração da Consciência em outro patamar), algo ainda precisa cumprir-se. Como o *Eu* (aí na forma da Consciência) não deve (e não pode) sobreviver apartado da "Coisa" (o

---

[324] *Obra reunida*, p. 296.
[325] Idem, idem.
[326] Idem, p. 297. (A citação abaixo tem a mesma referência).

Inconsciente), faz-se necessário e inevitável o movimento contrário, no sentido de uma nova *fusão*. Na verdade, somente esse duplo processo, ou esse processo de mão dupla – parto-fusão, ou ainda, parto-fusão-parto – é que daria por completo o misterioso percurso do *Eu* no *eu*. Eis por que o movimento de fusão – cujo maior obstáculo é a própria "Coisa" - implica numa luta tão intensa, tão perigosa e tão traumática quanto a do parto:

> [...] um fardo como jamais carreguei, nem quando trazia comigo Andréa ou o cadáver do irmão, pois então me bastavam meus pés para ficar de pé, e não precisava para caminhar de apoiar-me assim sobre as quatro mãos.

A propósito, a fusão simbólica dos pés e das mãos ("Estou caminhando: com as mãos, não com os pés: e no entanto estou de pé [...]") indica claramente um movimento – momento importante - no sentido de uma integração dos contrários na constituição do *Eu-Homem* em suas dimensões arcaica, originária, animal (simbologia dos pés) e cultural, "civilizada", *racional* (simbologia das mãos). Neste sentido, a voz poética é enfática, quando tem início um novo parágrafo, retomando o final do anterior, com um acréscimo tão claro quanto conclusivo:

> Sobre as quatro mãos... – minhas, todas elas, ou então d'Ele, da Coisa – vem a dar na mesma. Agora sou Ele, desde que despertei, e é ele quem me arrasta assim sobre esta lama, quase me fazendo focinhar nesta lama, com o meu focinho e não com o meu nariz, e a mandíbula assim também enorme, como se eu trouxesse uma corda atada ao pescoço – para baixo e para frente.[327]

Nesse processo de fusão com a "Coisa", o *Eu* traz à tona mais uma vez não apenas a sua dimensão humana primitiva (homem das cavernas, troglodita, antropófago) mas a animal

---

[327] *Obra reunida*, p. 297. É importante observar, a propósito da referência à corda no pescoço, que esta situação (de animal quase a focinhar na lama) está em consonância com a simbologia do Enforcado, enquanto ser que se inverte para devolver o seu ser pensante à terra de onde se originou.

(bicho de focinho), chegando a atingir um estrato do ser que, a julgar por "essa lama pútrida", "só pode pertencer a um mundo extinto há milhões de anos, com esses mamutes que há pouco desfilaram por mim com seus faróis acesos, disfarçados de *bulldozers*, ou não-disfarçados."[328] Neste ponto surge um dado novo e no meu entender significativo: o "enforcando" alega uma dor de cabeça e a atribui, por suposição, a dois fatores diversos: ao tamanho da mesma, isto é, da cabeça ("não estou habituado com ela") e à fome repentina (uma fome também de milhões de anos) que ele atribui ao "Outro", *que já não se chama a "Coisa"*.

Há aqui dois aspectos a considerar, que indicam a fusão como algo engendrado mas ainda não resolvido, por uma falta de ajuste entre o *princípio do eu*, em sua dimensão racional (a cabeça enorme que dói) e o *princípio do outro no eu* (função irracional, ou instintiva, simbolizada na fome desse "Outro", que "há milhões" de anos não come e que por isso ameaça, agora, comer o *Eu*). Cria-se então um impasse, que só se resolverá, neste caso, mediante o que considero um duplo sacrifício:[329] um que leva o *Eu* a devorar "esta lama pútrida entrando-me pelo estômago como se fosse um esgoto, eu este esgoto" e levando-o em seguida ao vômito purificador (quem sabe à cura, se não ainda da dor, pelo menos daquele inchaço na sua cabeça, já que é a sua consciência que está vomitando);[330] e o outro que consistirá na devoração (que é também uma outodevoração) de sua mão direita, num momento de descuido (dele ou da mão), saciando com isso a fome do "Outro", que é, igualmente, a sua própria fome.

---

[328] *Obra reunida*, p. 299.

[329] O sacrifício, no caso, faz parte do processo (o equivalente do ritual) de singularização e/ou de emancipação do *Eu*, mas de uma emancipação que pressupõe a (inter)dependência, conforme vimos no duplo movimento de fusão e parto, acima identificado. Sob este aspecto, mesmo não sendo um sacrifício propriamente voluntário, nem dirigido a uma "divindade", enquadra-se na simbologia do sacrifício, em seu sentido básico, conforme indica mais uma vez o *Dicionário de símbolos* a que temos recorrido. (Ver pp 794/6).

[330] *Obra reunida*, pp 299/300.

Feito o sacrifício, que aí simbolizaria, pelo menos parcialmente, a "[...] vitória da natureza espiritual do homem sobre a sua animalidade [...]",[331] o *Eu* vislumbra explicitamente a possibilidade de tornar-se *senhor de si mesmo*, dominando-O: "mesmo que me ponham de rastos eu subirei nele e o cavalgarei: o centauro a cavalo".[332] Tudo isto (como já prevê a simbologia dos "gêmeos" incompatíveis) indica que, ao final do processo, a "Coisa", já transformada no "Outro" (transformação que se dá, também, e sobretudo, no plano da linguagem) foi de fato *suprimida*, pelo já visto processo de parto-e-fusão. É o próprio *Eu*, como que deslocando para si (isto é, *assimilando* em seu benefício) a natureza inumana da "Coisa", ao conferir-lhe sutil e ardilosamente a *voz* (melhor ainda: o *comando da voz*, atributo exclusivo da Consciência, isto é, dele mesmo, o *Eu*), quem o anuncia:

> ... Sou carnívoro e sou herbívoro, agora sou antropófago, mesmo não sendo um homem devorei um homem, comecei a devorá-lo e vou até o fim, antes que ele me devore ou que nos devorem: um dos dois não chegará até o fim da linha, desta linha, a menos que este já seja o fim: o começo e o fim.[333]

Nesta perspectiva, é evidente que o *Eu* sofre um deslocamento, mas ainda em função de fortalecer-se, pelo processo de "devoração" e de "assimilação" da "Coisa" que, agora, na forma do "Outro", deixa de ser "*Isso*" (o inumano), para tornar-se parte constitutiva do Homem.

Cessa, aí, a luta do *Eu* em sua "zona de treva". Aqueles trilhos – abandonados, vamos dizer, à entrada do inferno – reaparecem repentinamente. Trata-se de um par de trilhos liricamente desenhado sobre um campo de neve. Seu reaparecimento permite ao *Eu*

---

[331] Chevalier / Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 1988, p. 796.
[332] *Obra reunida*, p. 300.
[333] Idem, idem p. 300.

concluir: "[...] estou dentro destes trilhos há milênios, há milhões de anos, hão de me querer levar a alguma parte, estão me levando".[334] Leva-o efetivamente a uma purificação e a uma espécie de efetivo renascimento (talvez a um segundo *parto*, após aquela *fusão*), mas leva-o também àquela "outra margem", lugar-momento da morte (começo e fim, um no outro entranhados), pelo aparecimento de um "branco" que toma conta de tudo.[335]

Chega finalmente a um destino, zona limítrofe entre o mundo de fora e o subterrâneo: os trilhos que o conduzem deixam-no agora diante de um lago – que, como tudo naquele cenário, é um lago branco. No espelho de suas águas, naturalmente purificadas – e que podem simbolizar "as forças permanentes da criação", mas que, em outra acepção, "atraem os humanos igualmente para a morte" -[336] o *Eu* contemplará o seu rosto e, depois de tudo, se reconhecerá.[337]

Após o percurso nas trevas de si mesmo, em busca desse Homem "que vive nos séculos"[338] (e que, percebemos, precisa ser *criado* e *mantido* pela Consciência, que, ao fazê-lo, se *recria* e se fortalece), o *Eu* retorna ao seu mundo familiar. E entra de chofre no ambiente burocrático do seu emprego – "o arquivo" -, compartimento mundano desse outro inferno: o da superfície, o do lado de cá, com suas máquinas, seus protocolos e seus porões repletos de ratos. Por isso luta contra a própria memória, no sentido de constituir-se ou de preservar-se, agora no plano exterior: "[...] estou no arquivo mas sou um homem, UM HOMEM, com um nome e um sobrenome, e até com uma carteira de identidade: não sou

---

[334] *Obra reunida*, p. 300.
[335] Idem, pp 300/1: "O branco, o branco, o branco, o branco – até o azul desapareceu neste branco, até Ele: a minha consciência já se vai fazendo branca neste branco, assim cada vez mais branco e branco – a minha consciência, o branco."
[336] Chevalier / Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*, 1988, p. 533.
[337] *Obra reunida*, p. 304.
[338] A expressão é de Jung e se encontra em *Memórias, sonhos, reflexões*.

um rato."[339] A partir daí, desencadeia toda sua fúria (que já não se traduz em ódio, mas em desprezo) contra os Senhor dos homens e contra os Senhores do mundo.[340] A sua negação dos Senhores do mundo, responsáveis na terra pelo "fim" iminente (o seu e o de todos, segundo seu gênio profético), seria mais uma denúncia da "[...] da desfaçatez divina - ainda que ponham a culpa no homem como sempre, ou seja ele em parte culpado por querer juntar-se aos seus algozes".[341]

Em resumo, negando os Senhores do mundo e o Deus das alturas, e enfrentando a "Coisa" (no subterrâneo), o "heróico" *Eu* - postado no lombo do "centauro a cavalo" – afirma-se na forma, nada cristã, do Homem.

Mas cabe aqui uma ressalva. A sua cruzada solitária e sob certo aspecto exitosa na "Zona de treva", para enfrentar a "Coisa", humanizando-a, ao transformá-la no "Outro", tem paradoxalmente um sentido "sagrado", ou sobrenatural, ainda que isto não fique explícito, senão precisamente no fato de que a "experiência do sobrenatural é a experiência do Outro".[342] O que complica a questão é que o sentido dessa experiência decorre do ajuste de contas do *Eu* com a sua dimensão diabólica, ao tempo em que nega veementemente o reino do Céu e a sua representação na Terra, onde Deus e a "Coisa" irmanam-se na instauração de um mundo de autômatos (sob a égide da hipocrisia gritante e da bomba silenciosa em sua plataforma) e que avança velozmente para o abismo. Esta visão faz lembrar mais uma vez Octavio Paz, quando se refere à "empresa prometeica da poesia moderna", que "consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo 'sagrado', frente ao que nos oferecem as igrejas atuais".[343] Tudo

---

[339] *Obra reunida*, p. 302.
[340] Idem, pp 302/03.
[341] Idem, p. 303.
[342] Blanchot, *O livro por vir*, s/d, p 155.
[343] Paz, *O arco e a lira*, 1982, p. 142.

isto quer dizer que a experiência do sagrado é, aí, em última instância, a experiência poética, na medida mesmo em que (diz ainda Octavio Paz) a poesia é uma espécie de religião leiga da modernidade. Mas seria uma religião, por assim dizer, deslocada, já que religa e revela o homem (que, como vimos, ela mesma cria), não a uma divindade, mas a si mesmo – função maior da Arte em todos os tempos.

Ao final de *A chuva imóvel*, realizada a difícil travessia, o *Eu* assume – sob a forma do *Eu poético* – o *lugar do alto*. Montando a sua imaginária e alada bicicleta ("esta eu construí agora mesmo e é dotada de asas"),[344] ele sobrevoa a sua cidade natal, reconhece-se ("eu e eu mesmo depois que me descobri") e a reconhece:

> É uma bela cidade como qualquer cidade, só agora estou sabendo, com a sua gente e os seus sonhos de gente, não de filhos de Deus ou de filhos da puta, que isto não conta e faz parte dos esgotos da cidade".[345]

Eis aí um momento raro, senão único, pelo menos nos três primeiros livros da *Obra reunida*: feitas as ressalvas, o *Eu* acena para uma espécie de reconciliação com o que ele considera ser a humanidade (aquela feita de "gente com seus sonhos de gente"). Mas, é importante frisar, trata-se de fato apenas de um aceno abstrato, feito de cima e mediado, platonicamente, pelo distanciamento poético. Em todo caso, fruto direto da sua reconciliação consigo próprio – "depois que me vi no lago e vi que ainda era o mesmo" – o que lhe devolve a sensação de um frio agradável e de um vento familiar (o sopro, em seu sentido benéfico) que volta a bater em seu rosto "como antigamente".[346] Afirma, assim, uma *visão poética*, não propriamente otimista, mas paradoxalmente positiva (o direito de sonhar e de viajar na bicicleta alada da imaginação, máquina impulsionada pela força

---

[344] *Obra reunida*, p. 300.
[345] Idem, p. 203.
[346] Idem, p. 304.

interior do homem, como não o são os bulldozers) contra as forças destrutivas da humanidade, resultantes exclusivamente da "pulhice de pulhas", essa

> [...] coisa sem imaginação de quem nunca teve mesmo imaginação, repetindo-se sempre no mesmo jeito, ainda quando fazem explodir uma bomba atômica ou uma superbomba, depois de anunciar aos quatro ventos a última maravilha do século.[347]

O *Eu poético* afirma-se cabalmente no último capítulo, quando assume, de forma bastante definida, o seu caráter a um só tempo singular e universal. Alega que a volta na bicicleta devolve-lhe as mãos e os pés, embora lhe aumente a asfixia, indicando certamente o momento bem próximo da morte, que passa a funcionar como o *sacrifício maior*, porque em função agora não apenas do *Eu*, afinal resgatado, mas também de toda a Humanidade. Pois, estrangulado o sistema respiratório, passa a sentir a sua pele respirando fora do corpo,

> [...] cada poro respirando como se fosse eu mesmo mas dividido em milhões de bocas, em milhões de almas – muito mais lúcido assim multipartido e espalhado na atmosfera, como se me houvessem feito explodir em milhões de fragmentos, dentro daquela ratoeira. Mas se estou no espaço também sinto que estou inteiro, posso apalpar-me em pensamento dos pés à cabeça e até por dentro, sou o que era e que sempre fui, André Medeiros – apenas com esta corda ainda atada ao meu pescoço.[348]

E enquanto ascende alçado pela corda – sob a sensação de estar "preso e ainda não preso" – "rumo àquela clarabóia no infinito", assume inteiramente a sua morte ("O dono deste cadáver sou eu mesmo..."), ao tempo em que suspeita que a mesma (a morte) pode estar

---

[347] *Obra reunida*, p. 304. O equivalente atual desse anúncio "maravilhoso" (para além da mentira e da má fé generalizadas que regem a política em todos os quadrantes da Terra) é, por exemplo, o "belo" espetáculo de fogos de artifícios lançados contra o Iraque, na guerra do Golfo. Ou então, em outro plano, a imaginação dos artistas da propaganda – uma imaginação que se autoanula pela função a que se presta: em lugar de fazer "despertar" e "liberar", faz o contrário: manipula e reifica as pessoas, transformando-as em "consumidoras", passíveis, inclusive, de serem consumidas. Quanta falta de imaginação!

[348] Idem, p. 305. A propósito, como vimos, em nota anterior, neste livro dá-se um processo de fragmentação em que aparecem vários *eus* parciais, de faces heterogêneas, o equivalente, no *plano psíquico* da personagem, àqueles diversos papéis (*personas*) exercidos pelo *Eu* em *A lua vem da Ásia*.

colhendo (ou já ter colhido) a humanidade inteira, pela hecatombe.[349] Ainda assim, mantém a fúria contra o "Inimigo", dando aquele seu "testemunho" anônimo e silencioso (mas tão eloqüente) e afirmando, diante da morte que já o alcança, a sua capacidade imbatível de *resistência*. E a *fundamental resistência* – a sua postura nos diz – é o *valor* humano mais ameaçado, no momento crítico em que até mesmo os Senhores do mundo vêem no horizonte o seu poder minimizado, ou tornado insignificante, diante (ou dentro) do *Sistema* onipresente, camaleônico e esmagador (a versão mais acabada da "Coisa" no mundo), a que agora servem como escravos, nesta difícil era "da sobrevivência".[350] Eis a sua palavra:

> Tentaram reduzir-me a pó e não me reduziram, aqui estou eu com a minha corda e a minha consciência, íntegro e íntegro, fora do alcance de suas armas de longo alcance, de suas experiências homicidas e suicidas, fora do seu sistema solar ou de qualquer outro sistema – eu o rebelde, o rebelado, mesmo que apenas um desertor: o desertor no deserto.[351]

Em seguida, lançando no futuro distante (como já o fizera Nietzsche, esse outro profeta demolidor) o alcance do seu ato – em tudo heróico, mas às avessas -, ele profetiza e mais uma vez denuncia e resiste:

> Levarão séculos para me içar, se é que estão realmente içando, e enquanto dure esta longa ascensão do meu cadáver, mas também do que está dentro dele, eu e não ele – continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência [...] em sinal de protesto e

---

[349] *Obra reunida*, p. 306.

[350] Não somente uma era da mera sobrevivência (das nações, das empresas, dos indivíduos), como uma era juvenilizada e infantilizada (o predomínio absoluto dos esportes como valor cultural associado a grandes negócios já o indica), em que as pessoas se "divertem" com a comédia gratuita e banal e consomem vorazmente (pela via material ou apenas mental) os diversos produtos oferecidos pelo mercado selvagem e estetizado, que transforma a mercadoria em brinquedos a serem adquiridos por crianças adultas (ou adulteradas) e por adultos infantis (a exemplo do que ocorre, com certos modelos de automóveis, adquiridos por pessoas ricas e "bem formadas"). A propósito, no que se refere sobretudo a *A chuva imóvel*, podemos recorrer mais uma vez a Jung que diz que o tema das "imagens primordiais" e da "vivência originária" (isto é, dos arquétipos e do inconsciente coletivo) é próprio apenas, via de regra, de pessoas adultas, na faixa dos quarenta anos: eis uma outra dimensão profunda do sentido da "resistência" por parte do *Eu*, na obra de Campos de Carvalho, que está a todo instante referindo-se à sua idade milenar.

[351] Idem, p. 306.

sobretudo de nojo – por mim e por todos esses que morreram em meus testículos, nesta matança dos inocentes.[352]

Estabelece-se por fim o impasse. O *Eu* que morre, em sua face histórica – esse *eu de confronto*, tipicamente moderno – ao mesmo tempo persiste porque é também trans-histórico, porque é o Homem: como não poderia deixar de ser, imobilizado, ele se cristaliza. A bela imagem que dá título ao livro é definidora: indica a tempestade contida, "o agente fecundador vindo dos céus"[353] temporariamente paralisado. Mas esse agente e essa tempestade são também o Verbo, isto é, a profecia poética, pois, como diz André Medeiros em sua última frase – "Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspindo." Talvez entre tantos sentidos aí incrustados, um mereça ser aqui colocado:[354] o Projeto Moderno traído (e portanto "suspenso"), ou por um defeito filosófico constitutivo (a Razão opressora, porque posta acima de tudo e finalmente contra si mesma), ou por uma "prática histórica" degenerada (instrumentalização e uso absurdos da própria Razão), ou por ambos os fatores reunidos. A "chuva imóvel", produzida pela palavra do homem íntegro (agora mais que íntegro, *integral*, já que põe no lugar do homem meramente racional o *homem*

---

[352] *Obra reunida*, p. 306.

[353] Chevalier / Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 1988, p. 235.

[354] Um outro sentido – fundamental, ao meu ver – pode apontar para uma advertência no que se refere à questão da "velocidade" na contemporaneidade (a bem dizer, na modernidade, com a hegemonia da tecnologia e o advento do *homem tecnológico*). A advertência seria no sentido, por exemplo, de alertar para o fato de que o avanço tecnológico que, em princípio, *deveria* fazer *sobrar tempo* para o homem cuidar da *realização da vida*, já que a rapidez da máquina possibilitaria isso, na verdade esse avanço rouba-lhe todo o tempo e termina por escravizá-lo e por torná-lo mais dependente. Não é à-toa que o *Eu*, em *A chuva imóvel*, rejeita a cibernética e nega-se a ser robô. Um outro indicativo nessa rejeição da velocidade estaria na adoção, por parte do Eu-narrador-personagem, da bicicleta (alada) como seu "transporte" poético: uma máquina movida pela força do próprio homem e, além disso, a serviço do passeio e da contemplação. Uma espécie de Ícaro atualizado. A imobilidade imposta pela forca está na base (material) dessa rejeição. Enforcar-se, por fim, é, como temos visto, uma forma deliberada de rejeição da vida e do mundo pelo "desertor": em vez da velocidade e do colorido superficiais, o cenário de milhões de anos do subterrâneo, onde a todo movimento corresponde uma imobilidade (uma inércia). Tudo isto faz muito sentido no contexto da *Obra reunida*: o *Eu*, em *A lua vem da Ásia*, vive exaustivamente a experiência do deslocamento veloz e sem roteiro pelo mundo: uma vida superficial e estúpida que lhe custou caro: repará-la valeu-lhe a própria vida, agora na forma da auto-supressão, após (ou durante) uma difícil "estadia no inferno".

artístico e/ou *simbólico*) pode ser a imagem de um sonho que hiberna, ainda que impregnado de fúria e desesperança. Mas toda imagem de peso, sobretudo a poética, é vida congelada, que (banida ou "suspensa" em determinados momentos históricos) em qualquer tempo poderá voltar a fluir. Somente o homem – na condição de mais que um simples leitor – o dirá. O nosso herói, consumado, parece já não ter pressa. E não tem.

TERCEIRA PARTE

Sob mais de um aspecto fundamental, *O púcaro búlgaro* poderia ser comparado a *A lua vem da Ásia*. Do ponto de vista da concepção da *Obra*, por exemplo, poderíamos, em termos gerais, aplicar também a ele com todas as letras aquela idéia do mega-livro – o livro infinito, multifacetado, em perpétua formação e cuja incompletude constitutiva consistiria numa "falta que diz", numa perspectiva em que, muitas vezes, "dizer" é uma forma indireta de desdizer, e vice-versa. Além do mais, a tudo isso associa-se, de forma explícita e numa posição central nesses dois livros (como de resto nos demais da *Obra reunida*, ainda que em *Vaca de nariz sutil* e em *A chuva imóvel* no sentido de uma aventura interior), a idéia da "viagem". Um e outro (*O púcaro búlgaro* e *A lua vem da Ásia*) apresentam-se predominantemente sob a forma do *Diário*, onde é marcante e freqüente a presença do humor. Finalmente, em ambos aparecem, e de forma estratégica para o "sentido" e o "desenrolar" da narrativa, as figuras do discípulo e do professor.

As diferenças, no entanto, são marcantes. A começar pela motivação aparente que leva Campos de Carvalho a escrever esse último livro: diferentemente do que ocorre com os anteriores, ele o faz "a pedido", ainda que tal pedido não seja, em absoluto, sinônimo de uma "encomenda". É numa carta dirigida a Carlos Felipe Moisés em 1963, em que faz referência a esse detalhe, que o autor esclarece: "Será dentro da linha de *A lua vem da Ásia*, o que não significa venha a ser necessariamente um retrocesso em minha carreira."[355] De fato, não era. Era, sim, mais um passo (ou um salto): o último, "necessariamente", no

[355] *Obra reunida*, p. 23. Esta citação é parte de um trecho da referida carta transcrito em nota de rodapé na "Introdução" de Carlos Felipe Moisés à *Obra reunida*. Ao negar que esteja incorrendo num retrocesso, Campos de Carvalho se justifica: "Apenas depois de *A chuva imóvel* eu me devia a mim mesmo um livro mais ameno e, digamos assim, mais humorístico." Assim devem ter nascido muitas obras-primas.

sentido que tenho tentado atribuir à *Obra reunida*. As diferenças a que me refiro, incluindo a já mencionada, poderão, quiçá, comprová-lo. Vamos a elas.

É preciso ressaltar, em primeiro lugar, que muitas dessas diferenças, talvez mesmo as principais, se entranham nas próprias semelhanças, como a indicar que certas variantes se repetem, mas apenas para dar sustentação a uma nova etapa no processo criativo do autor. Etapa que aí se inicia e se encerra, já que prossegui-la, na perspectiva da *Obra reunida*, seria, segundo a leitura que faço, incorrer em mera e talvez nefasta repetição[356]. *O púcaro búlgaro* é, penso eu, *o segundo e inevitável desfecho* da *Obra reunida*, aquele que encena o destino do lado cômico do *Eu*, que é deixado com o mundo, quando o lado "sério" se desvencilha deste para "resolver-se" consigo mesmo, tal como vimos em *A chuva imóvel* (*o primeiro desfecho*).

Quem é, pois, esse sobrevivente a quem agora falta, em seu interior, aquele "gêmeo" antípoda, dele "apartado"? É um desprovido precisamente daquela capacidade de *rebelar-se* para *resistir* ao Sistema, embora mantenha em relação a este um aguçado "espírito crítico" e, no que se refere a si mesmo, a autocrítica constante. Esta postura – que indica, no meu entender, a emergência e/ou a predominância de um novo tipo de sujeito – concorre inevitavelmente para a legitimação do próprio Sistema, em sua capacidade infinita de digerir e metabolizar em benefício próprio todas as contestações *apenas discursivas* a ele

feitas. A mera resistência crítica e autocrítica, portanto, não basta: não parece ser uma

[356] Também Jorge Amado achou que, depois de *O púcaro búlgaro*, Campos de Carvalho não mais voltaria a escrever, conforme revela ele próprio numa entrevista, já citada, concedida a *O Estado de São Paulo* (Caderno 2, 11.04.98). Ele diz: "Acho graça, porque depois de ler o *Púcaro* ele declarou que não gostou muito, por causa do humor. Um livro anárquico e pessimista. E que eu não escreveria nunca mais. Parei de escrever imediatamente." Esta é mais uma das poucas justificativas (que em verdade pouco ou quase nada justificam) de que tenho conhecimento para o fato de Campos de Carvalho ter deixado de escrever (de

resistência do tipo eficaz. Não parece ser sequer uma resistência, na Nova Ordem do mundo, caracterizada como um Sistema cada vez mais labiríntico, camaleônico, onipotente e onipresente, sobretudo pelo advento da cibernética e dos meios de comunicação de massa em escala global. Em outras palavras, um Sistema sob muitos aspectos invulnerável e infenso ao poder e ao ataque de qualquer indivíduo isoladamente. Eis por que uma postura de incondicional resistência só seria viável por uma abstinência total em relação ao mundo, a única atitude heróica autêntica possível, o que se dá, como vimos, em *A chuva imóvel*, sob a forma do sacrifício por auto-supressão.

A exclusão desse lado "sério" – que em *A lua vem da Ásia*, somado ao lado trapaceiro e crápula, é o ingrediente decisivo na constituição de um *Eu* "violento", "assassino", "marginal" e "rebelde" – confere ao nosso personagem uma origem e um perfil bastante distintos. Assim, enquanto em *A lua vem da Ásia* o discípulo mata o professor de lógica e parte sozinho para o seu percurso errático no mundo, aqui ele o atrai, através de um anúncio na imprensa, para morar consigo num oitavo andar, no alto da Gávea, Rio de Janeiro, onde, na condição de "bulgarólogo" e de "bulgarósofo", exercerá o papel de condutor intelectual da Expedição à Bulgária. Além disso, Hilário, o discípulo, é um sujeito rico que nunca precisou trabalhar e que vive da generosa herança deixada pelo pai.

Duas outras coisas a considerar são a *motivação* e o *significado* dessa Expedição, o que será bastante esclarecedor no estabelecimento de um quadro de diferenças que dará a especificidade de *O púcaro búlgaro* no contexto da *Obra reunida*.

Começo, pois, do começo. O que dá origem à "já famosa" Expedição à Bulgária? Trata-se, inicialmente, de um "estranho" acontecimento ocorrido num contexto "familiar",

---

escrever romance, é bom que se diga), após ter escrito *O púcaro búlgaro*. Em todo caso, o pressentimento de Jorge Amado, nos termos aí colocados, não estaria em desacordo com o meu ponto de vista sobre a questão.

isto é, num museu. Ora, o museu é o lugar por excelência onde se consolida uma tradição, através da "escolha" e da "consagração" de determinados objetos resultantes do processo cultural mais amplo. É, portanto, um espaço onde certos valores são convalidados, sacralizados e universalizados. Trata-se, enfim, de um espaço oficial, convencional e convencionalizador. É aí - mais precisamente, no Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia -, que o nosso Hilário, na condição de "turista" (quanta diferença daquele adolescente de dezesseis anos que, após cometer um crime, vai viver sob uma ponte do Sena), espanta-se com a repentina descoberta de um "púcaro búlgaro". O espanto é tão violento, que tem duas conseqüências de grande impacto. Primeiro, o imediato abandono da sua mulher no hotel, onde a deixa sem dinheiro sequer para custear as despesas, voltando de pronto ao Brasil com o fito de organizar a Expedição; depois, o recalque no inconsciente do fato traumático, cujo desrecalque só se dará muitos meses depois no divã do psicanalista, ocasião em que volta a se lembrar, ou talvez a (re)inventar, o ocorrido.

E aqui cabe uma observação. O divã do psicanalista é também um lugar convencional (ainda que de um convencionalismo "moderno"), aonde vão "doentes" e "loucos" com a finalidade de se adaptarem, de alguma forma, no que se refere a uma convivência com o mundo e consigo próprios.

Tudo isso aponta, de saída, o possível *roteiro* da Expedição através de uma "realidade" e de um "mundo" circunscritos aos espaços explicitamente convalidados pelo próprio Sistema. E se tivermos em mente que a Expedição, na realidade, não parte e não chega a lugar algum, haveremos de concordar que se trata de uma insólita viagem, de caráter estritamente figurado, nos bastidores do próprio fazer literário, em sua gênese obscura e imprevisível, e em seu entrelaçamento com outras séries discursivas, sem excluir a interferência da "vida real" em todos os seus planos (individual, social, histórico, etc.).

Eis o que leva, no meu modo de ver, a uma distinção importante de *O púcaro búlgaro* em relação a *A lua vem da Ásia*: neste, mesmo privilegiando o imaginário no sentido da invenção dos fatos, sobretudo na primeira parte, o narrador-escritor instaura predominantemente (mas sem excluir o aspecto metaficcional) um *discurso do mundo*; naquele, motivado pelo que "um famoso historiador búlgaro" veio a chamar de um "espanto geonomástico", *instauram-se a realidade e o mundo como discurso*; e também o *Eu*, que aí é autodenominado "o autor", aquele que se constitui e existe somente a partir do seu texto. No caso, o *Diário* ("reduzido ao mínimo para que pudesse caber num só volume")[357] e textos a ele agregados para compor o "relato", ou o "documento" em torno do que se deu e sobretudo do que não seu deu na fabulosa Expedição ao reino da Bulgária. Em outras palavras, um *Diário* elevado, de forma mais nítida do que em *A lua vem da Ásia*, à condição de *Obra*.

De tudo isto é possível deduzir uma coisa: se nos três livros anteriores o *Eu* - cujo destino é fundamentalmente o que nos interessa no presente trabalho – situa-se num primeiro plano, aqui ele sofre um sensível deslocamento e perda de peso, vindo a ocupar seu lugar justamente o "discurso". Tanto isso é verdade, que Hilário e os demais *eus* (isto é, os demais personagens) por ele reunidos, lá estão justamente em função de um *projeto* (algo inexistente nos demais livros da *Obra reunida*): a Expedição. Se por trás do *interesse comum* (no caso, o próprio universo dos discursos) escondem-se interesses pessoais escusos, isso é apenas um convincente indicativo de que o *Eu* (aquele *eu de base*) está perdendo a vez, se não na "estória", certamente na "História". É o que se dá, por exemplo, com o professor Stepanovicinsky, que elabora discursos muito sofisticados de cunho bulgarológico e bulgarosófico, quando o tempo todo o que deseja mesmo é "comer" Rosa, a

[357] *Obra reunida*, p. 313.

empregada e amante de Hilário. Além do que, é um grande guloso. Quanto a Hilário (que, na condição de "o autor", constitui-se, talvez mais que o professor Radamés, no agente discursivo por excelência), não só abandona a mulher, em função do seu "espanto geonomástico", como adota Rosa, na condição de amante "que dá para o gasto", sendo que ele, Hilário, é o próprio "gasto". Mais ainda: ao sentir que pode estar se apaixonando pela "tataraneta do tataravô" que mora no edifício em frente ao seu e com quem só se comunica à distância, via binóculo, trata de suprimir prontamente o seu sentimento, já que: "Por mais saborosa que seja a tataraórfã, sobretudo depois do luto que lhe impuseram, não me interessam mais complicações que as que eu já tenho – e isto encerra de vez a questão." É quando declara: "Rosa dá para o gasto, e eu sou o gasto."[358]

Bastariam estes exemplos para indicar que o *Eu* em *O púcaro búlgaro* é também um *Eu* dividido, mas numa perspectiva bastante diversa da dos livros anteriores, onde a divisão interior implica em conflito, inquietação, angústia, desespero e revolta, entre outras coisas. Aqui, simplesmente, a face "louca", mas, em última instância, alienada do *Eu* legitima-se com naturalidade nas funções e nos espaços consagrados pelo Sistema (por exemplo: a figura absurda do eminente professor, associada diretamente ao *saber* e à *academia*), enquanto seu *eu de base* (o Radamés guloso e tarado) praticamente vegeta, encerrado numa vulgaridade exacerbada de que deriva, entre outras, a concepção de que mulher só serve mesmo para ser "comida". Mas ambos (professor e discípulo) aparentemente não sofrem com isso. Parecem achar natural que as coisas sejam assim. A ausência de sofrimento e de indignação diante de contradições tão explícitas indica indolência, acomodação, abandono de si. Mais até: indicaria uma perda de si, no sentido mesmo de sequer perceberem (não obstante todo o aparato intelectual de que são dotados) a profunda e perigosa contradição

[358] *Obra reunida*, p. 351.

em que vivem. Sob este enfoque, o conhecimento "astronômico" de bulgarologia e bulgarosofia do professor Radamés (certamente associado ao de muitos e respeitados acadêmicos universitários) somente agrava o problema, ampliando formidavelmente as suas dimensões.

No entanto, parece que Rosa, enquanto objeto do desejo de boa parte dos expedicionários, estaria sendo o alvo de uma outra expedição (de cunho erótico, mas decadente), certamente para eles a mais verdadeira, ou talvez a única verdadeira, mas não assumida, individual ou coletivamente, por *personas tão nobres* (salvo exceções, a exemplo de Expedito, que a rouba no fim), porque aí situada em posição subalterna, na aviltada condição de "empregada" e de objeto de uso. Não estaria forçando a barra se dissesse que Rosa (nome mais uma vez nada aleatório, como não o são os demais, a exemplo de Hilário, Expedito, Ivo que viu a uva e Fulano) estaria simbolizando a tradição relegada e desvalorizada, em seus ideais de beleza e pureza, em seu caráter transcendental, já que a rosa, sabemos, é a flor "simbólica principal do Ocidente", como a flor de lótus o é para o Oriente.[359] No caso em questão, a Rosa rebaixada em seu *status* tradicional (mas desejada nos bastidores, ainda que tal desejo não valha qualquer investida "heróica") estaria diretamente associada à própria tradição literária. Algumas indicações no "relato" de Hilário – o "escritor fracassado", mas conformado – são esclarecedoras neste sentido. Primeiro, ele tenta pôr Rosa num romance, que não consegue realizar e de que só nos deixa, salvo engano, duas pequenas frases[360], razão pela qual vem a quase lamentar que a pobre

---

[359] Chevalier, Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 1988, p. 788.

[360] *Obra reunida*, pp 324/5. Ei-las, pela ordem: "Rosa tem um seio maior que o outro; este o nosso segredo.", e "Todas as rosas do mundo não impedirão a podridão do morto". As duas frases indicam, sintomaticamente, um dos sentidos fundamentais de *O púcaro búlgaro*: a relação puramente carnal (materialista) e banal entre o *eu* e o *outro* (o que está insinuado na primeira frase), e o perigoso e fatal abandono do *Eu*, em seu sentido profundo, dando lugar ao eu-caruicatura (Hilário, Fulano, etc.), conforme sugere a segunda frase.

mal entre "aqui" (refere-se ao *Diário*) "como uma clandestina".[361] Em seguida, sem fazer distinção entre a Rosa personagem e a Rosa de carne e osso, atribui-lhe uma origem puramente "escritural", numa passagem em que a bem humorada preocupação de cunho metalingüístico é significativa: "Descobri Rosa entre vetustos papéis, pelo vetustos se pode ver quão velhos eram, pelo quão também."[362] Em tom não muito diverso, que indica um interesse e um envolvimento nada visceral (diferentemente daquele manifestado pelo narrador-personagem em relação a Valquíria e/ou a Andréa), ele reconhece: "De lente em punho pus-me a esmiuçar pela casa toda, até dentro do urinol, em busca da verdade – e a única verdade era Rosa, a de anos atrás, a de milênios atrás."[363] Mas, em lugar de um movimento no sentido de consolidar sua busca, persistindo nela (talvez porque o "Autor" e a "Rosa" já não sejam mais os mesmos), ele logo reverte: "Preciso pôr fogo nessa papelada, ou talvez fosse melhor pôr fogo na casa, com Rosa e tudo."[364] O que é importante frisar, nesse dúbio exercício de atração e repúdio pela tradição, é que a desqualificação da mesma, na figura de Rosa, vem associada a uma autodesqualificação de Hilário, enquanto homem e enquanto escritor. É o que fica patente quando ele prossegue:

> Estou desconfiado de que o tudo aí sou eu, o que é muito pouco. Um escritor que nem sequer conseguiu escrever, um herdeiro que não herdou nada que prestasse, um cidadão que nasceu numa cidadezinha e acabou sendo menor do que a sua cidade, um desmemoriado para as coisas sem importância e agora para as mais importantes, um sujeito de binóculo que não enxerga sequer diante do nariz: ou isto não é a imagem de um homem, ou então eu sou um homem.[365]

Estas considerações, que ainda comportam resquícios de uma suposta preocupação

[361] Idem, p. 326.
[362] Obra reunida, p. 326.
[363] Idem, idem.

indignada do eu-autor consigo mesmo, ocorrem praticamente no que considero a primeira etapa do *Diário*, situada entre o seu "espanto" no Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia e o momento em que se decide por ir ao psicanalista. É uma fase em que "o autor" ainda está só, podendo ocupar-se mais demorada e "seriamente" consigo mesmo, enquanto pressente e procura "algo". Trata-se do período em que aquele acontecimento crucial permanece fora da sua consciência, o que lhe possibilita a experimentação e o registro das motivações e da gênese do próprio processo criador. Primeiro, motiva-o um "espanto", algo que abala e altera a percepção e o ser do "autor". A ocorrência de tal espanto requer condições especiais: um contexto propício, circunscrito no caso exclusivamente ao mundo da cultura (o museu); e nesse contexto, um determinado objeto dotado de certo poder de encantar ou chocar (o púcaro búlgaro, já totalmente desencantado fora do museu, onde a indústria o produz em série). A percepção desse objeto *desencadeador* depende, por sua vez, de outras condições: para avistar o púcaro búlgaro, "o autor" precisou encontrar-se, ainda que um tanto ao acaso, "na sala x à direita, e à luz do meio-dia".[366] O acontecimento espantoso, no entanto, uma vez esquecido, isto é, recalcado, persegue "o autor" a partir do seu inconsciente, indicando a existência de algo análogo a uma espécie de trauma a ser resolvido, o que poderia insinuar uma certa patologia, ou equivalente, motivando a criação artística.[367] Mas "o autor", a propósito, sentindo-se perseguido por uma idéia obscura, passa por sua vez a persegui-la, através de uma escrita

---

[364] Idem, idem.
[365] Idem, idem.
[366] *Obra reunida*, p. 311.
[367] Já aqui talvez se insinue uma paródia à teoria de Freud relativa à gênese da criação literária: a criação como compensação ou sublimação de algum recalque, ou trauma etc., embora o próprio Freud tenha admitido, num ensaio sobre "o milagre" da criação artística, que esta, em última instância, ultrapassa qualquer explicação racional.

sem propósito definido, o que inclui no processo mais um elemento - o acaso -, que, somado a uma determinação corajosa e consciente, originará "a obra".

Se levarmos em conta, porém, que toda motivação acontece ao "autor", e que este, por seu turno, só tem existência efetiva no seu texto (especialmente no caso, em que, como em *A lua vem da Ásia*, "o autor" é função do narrador-personagem), então, mais uma vez, o processo se inverte: toda e qualquer gênese só ocorre *depois*, ou *enquanto*, no próprio ato de criação. Isto equivale a dizer que, pelo menos em parte, todo texto encontra sua motivação no seu próprio fazer. Esse fazer – inicialmente sem rumo, no tipo de processo criador em questão – vai construindo ao mesmo tempo o seu objeto e o seu objetivo, a saber: emergindo do acaso, trapaceia, tropeça, vai aos poucos se auto-referenciando até transformar-se em *projeto*: no caso, como já dissemos, a Expedição, que é a própria *Obra*. Eis por que preparar a Expedição é realizar a *Obra*, e realizá-la é realizar a Expedição.
Mas fica claro, no caso, que o deslocamento do espanto para o próprio processo da escrita não o suprime, pois, quando isto ocorre, "o autor" (qualquer autor), deixa de existir, isto é, passa a escrever sem ser perseguido e sem estar perseguindo o que quer que seja, numa espécie de atividade sem qualquer sentido vital.

O processo criativo pressupõe, aí, acaso e determinação, uma espécie de *espera ativa*. Não é outra a postura e a prática do "autor" em seu *Diário*, até a sua ida ao psicanalista, onde uma terceira gênese da Expedição, desta vez uma gênese *a posteriori* (mas ainda dentro do processo, já que constituída no esdrúxulo diálogo travado por ambos), efetiva-se com a revelação e a tomada de consciência aparentemente definitiva do mistério que tanto o persegue.[368] É aquele momento em que o "exercício casual" com a linguagem

[368] *Obra reunida*, pp 327/8.

passa a assumir (ou melhor, a definir) um sentido, estabelecendo-se um rumo. Começa então uma segunda etapa do estranho relato, que consistirá predominantemente, no confronto paródico com outras séries discursivas apropriadas pela série literária em seu instaurar-se.

Observando bem, é possível constatar que essa não é uma segunda, mas a rigor uma terceira etapa do relato de Hilário, já que a primeira seria aquela constituída dos textos introdutórios do livro – que incluem a "Explicação Necessária", "Os Prolegômenos", a "Explicação Desnecessária", uma epígrafe e uma dedicatória -, que podem ou não ter sido escritos *a posteriori*, uma vez que constituem parte fundamental da "estória" narrada, em seus aspectos ficcional e metaficcional. Tudo isto coloca um problema. Se jogarmos com a possibilidade – bastante plausível, aliás – de que os referidos textos introdutórios tenham sido escritos *antes* do *Diário* propriamente dito, uma vez que, como o próprio gênero "diário", são exemplos de textos extra-literários ficcionalizados, então tudo mais uma vez se inverte. Isto é, o aspecto casual da gênese e das motivações do ato criador estaria reduzido à ordem dos fatores de menor relevância na "produção" do texto literário: o acaso, aí tematizado e encenado, seria na verdade o fruto do "cálculo", uma mera simulação. Seja como for, o texto fala por si só: embora traga em seu bojo toda uma teoria de si mesmo, ultrapassa em muito sua dimensão de racionalidade , o que a todo instante se evidencia, por exemplo, nos inúmeros achados imprevistos e no alto teor de comicidade que o impregna.[369] Além do mais, os dados explicativos e interpretativos situados nos referidos textos introdutórios, em lugar de *esclarecer* e de *situar*, o que fazem, na maioria dos casos, é lançar uma série de informações e de pressupostos imprecisos e/ou desencontrados no que

[369] Reporto-me mais uma vez ao livro *O riso e o risível na história do pensamento*, de Verena Alberti, em que a comicidade é vista em sua função de dar conta do "não-sentido" que a razão não alcança.

se refere aos fatos e situações circunstanciados, em seguida, no *Diário*. No que vai uma crítica bem humorada, via paródia, dos "prefácios" e das "introduções", enquanto textos "autorizados" legitimadores de determinadas obras, sobretudo pelo seu caráter "objetivo", ou pelo seu "rigor científico", qualidades não raro reivindicadas pela crítica literária. O alcance da paródia efetiva-se precisamente no instante em que esses textos ficcionalizados dão margem na verdade a uma série de distorções, desencontros, redundâncias, exageros e gratuidades que, quando não "ofendem" com a explicação do óbvio (o que posso estar fazendo neste momento!), elevam sensivelmente o grau da incerteza e do desnorteamento de um outro e muito especial expedicionário: o leitor.

É nesta situação de extrema instabilidade, em que tudo se relativiza, pela ausência de referenciais seguros (a gênese da Expedição, que é a gênese da *Obra*, como acabamos de ver, está situada, e de forma imprecisa, em lugares e momentos diversos) que os vários discursos vão sendo encenados. Isto é, vão sendo submetidos e denunciados como meras ficções, mas ficções fraudulentas porque sob a máscara da *objetividade*, da *clareza* e da *coerência*, atributos arbitrariamente dados como necessários (e portanto universais) à linguagem em sua pretensão de explicitar a "realidade" nos diversos campos do saber científico. São denunciados, pois (através da paródia associada ao cômico, em função do absurdo e até do *nonsense*) como discursos *autorizados*, em que o que está em jogo, sob a enganadora evocação da Verdade, é a questão do Poder. Mas de um poder não a serviço do *Eu*, isto é, do Homem, e sim do Sistema, e exercido predominantemente a partir do seu lugar de comando, aí representado, como não poderia deixar de ser, pelos Estados Unidos da América, país, aliás, em que se situa o museu que abriga o tão precioso púcaro búlgaro. A questão está claramente colocada em "Os prolegômenos", o segundo dos textos introdutórios. Aí, "o autor", empenhado em levar avante a idéia da sua perigosa Expedição,

após "o primeiro instante de surpresa que durou exatamente 18 meses", toma a heróica decisão de "vir a campo e aceitar o desafio que lhe atirava a poderosa máquina da propaganda ianque, armando-se se preciso fosse até os dentes, sobretudo os caninos, em defesa de seus princípios e conseqüentemente de seus fins."[370] E completa em seguida (evidenciando a "coragem" do "autor" e o medo de "todos"):

> Outros 18 meses levou o autor nessa luta desigual com o imperialismo norte-americano, ele e mais ninguém – que todos se recusaram a discutir sequer de longe o assunto, pretextando a hora do chá ou outros afazeres semelhantes sempre que se aventava a hipótese de os céus de Filadélfia estarem acobertando uma deslavada mentira.[371]

É esse Poder – o Sistema – que produz e "imprime" os discursos diversos e convenientes à sua manutenção: os púcaros búlgaros, bem como os búlgaros e a própria Bulgária (como de resto qualquer nação com suas respectivas "identidades" culturais) são, em última instância, invenções desse tipo. Nomeá-las, isto é, transformá-las em mito (evocando sobretudo a enganosa "memória", com seu poder de ***concertar*** "o curso da história", que "nada tem a ver com os cursos de história"),[372] é o passo primeiro para instituí-las:

> Nos dicionários eles lá estão, um e outro, com os seus verbetes – mas isso é fácil, Deus também lá está: queria é vê-los o autor aqui fora, resplandecentes de luz solar e não de luz elétrica ou gás néon, e sem os canhões do Tio Sam para lhes garantir a pucaricidade ou a bulgaricidade.[373]

Vencida a "luta discursiva", em campo aberto, contra o imperialismo norte-americano – que, na condição de "defensor intransigente" da democracia, não poderia (é de se supor)

---

[370] *Obra reunida*, p. 312.
[371] Idem, idem.
[372] Idem, p. 319. Aí, o próprio "autor" se condena por perder-se "em divagações que só interessam aos cursos de história e não ao curso da história..."
[373] Idem, p. 313.

tolher-lhe de público a palavra – dá-se a tentativa secreta de ameaça e suborno, expediente através do qual os poderosos procuram debelar, sem ferir sua imagem democrática, aqueles que excepcionalmente conseguem vencê-los em qualquer contenda isolada. É o que está colocado no terceiro dos textos introdutórios, a "Explicação desnecessária", quando a autor faz menção aos encapuzados que lhe oferecem "dez milhões de dracmas", acompanhados de "ponderações de ordem moral e outras", para que desista de publicar o seu "espantoso documento [...] – pelo menos até o final do século XXI, quando certamente o mundo já não terá mais sentido."[374]

Essa censura de bastidor (ademais, tão freqüente, sobretudo em tempos de "guerra fria"), pode no entanto não vir de fora, uma vez que, internalizada pelo indivíduo, passa a funcionar automaticamente sob a forma, nada rara também, da autocensura. É o que está insinuado no desfecho do episódio referente aos próprios encapuzados (quem sabe, meras alucinações, ao menos desta vez), a quem "o autor " fica de dar uma resposta, em futuro bem próximo:

> Quando enfim, após toda uma noite a debater com a sua consciência sobre os problemas do bem e do mal, da verdade e da inverdade, o autor voltou correndo ao local combinado para entregar sua resposta - teve o desprazer de constatar que lá não havia nenhum búlgaro ou aramaico à sua espera, como também não havia nenhum berbere ou levantino de qualquer espécie [...].[375]

Desse episódio, entre outras coisas, uma que aqui poderia interessar não fica esclarecida e suscita dúvida e desconfiança. "O autor" não revela qual teria sido a sua resposta, caso os encapuzados tivessem comparecido ao local do encontro. Pode muito bem ter comparecido

---

[374] *Obra reunida*, p. 314.
[375] Idem, idem.

para vender-se (por medo e/ou por dinheiro), desistindo de publicar o importante relato. Alguns detalhes (a começar pelo fato de ter comparecido e, mais que isso, de ter sentido "desprazer" com o não comparecimento dos encapuzados) nos deixam propensos a acreditar nisto, uma vez que o referido encontro não efetivado o faz concluir facilmente que "os afamados púcaros búlgaros, hoje fabricados em série, podem servir para tudo neste mundo menos para carregar dez milhões de dracmas." Além disso, soa bastante fingido o parágrafo que se segue e com que encerra sua desnecessária "Explicação", afirmando – numa linguagem balofa - que "a Verdade paira acima de quaisquer verdades", e que entrega então

> [...] à posteridade – precária ou efêmera, pouca importa – estas páginas escritas com sangue e suor, e agora também com raiva, para que sobre elas se debrucem os historiadores e os contadores de história de todos os tempos, os poetas e os adivinhos, e todos quantos se interessem por outra coisa que não seja o próprio interesse, como é o caso do edificante autor.[376]

Desqualificado e "camaleonizado" através das próprias palavras (que lhe dão existência e que são portanto o seu fundamento), "o autor" mais uma vez se define e justifica o seu nome: Hilário, mero fantasma de homem, mero simulacro, mas com *status* de "autor". Como tal, já vimos, habilidoso, crítico, autocrítico, dotado de excepcional senso de humor, mas em última instância incapaz do *confronto*. Se, em nome de um direito "democrático, venceu uma pequena batalha contra o imperialismo norte-americano, adquirindo o direito de realizar e de tornar público o seu "documento", é que este certamente, no que se refere à sua capacidade de oferecer perigo, já perdeu o sentido. Um sentido que, se de fato havia, veio a esvaziar-se (apropriado ou banalizado pelo Sistema), nos já referidos 18 meses de

[376] *Obra reunida*, p. 315.

luta, tempo suficiente, no mundo veloz atual, para se reverter quaisquer expectativas, pela neutralização do impacto de qualquer ofensiva, ou qualquer ofensa. Não é à-toa que, mesmo trazendo "o inferno na boca", nada de novo ou de original (enquanto "documento", ou denúncia) terá o seu relato. Eis por que, ao constatar a eterna repetição das "mesmas coisas sempre as mesmas, apenas passando de um dia para outro como se fossem outras", conclui "o autor", com uma série de clichês que definem o próprio clichê:

> Pelo visto matei um morto, descobri a pólvora, chovi no molhado, acabarei ensinando o padre-nosso ao vigário. Não exatamente assim mas de qualquer forma assim. *Per omnia saecula saeculorum*, como dizia o outro, e o outro depois do outro, e o outro depois do outro.
>
> *O immoto continuo.*[377]

Esta passagem deixa evidente também, para além da inocuidade da denúncia contida no "relato", uma autocrítica de cunho metaficcional, no que se refere justamente à falta de originalidade do seu texto, sustentado na paródia e no clichê, sobretudo no instante em que essa prática literária tende a avolumar-se, para tornar-se inclusive predominante. Aqui, mais do que nunca (momento em que o autor, sob certos aspectos, realiza uma espécie de empréstimo de vários dos procedimentos por ele mesmo adotados em *A lua vem da Ásia*), evidencia-se aquele já aludido "processador de ruínas", ainda que no sentido da perseguição da idéia supostamente nova que tão amiúde o persegue:

> Decidi-me a descobrir o que quero descobrir, e fuçarei até o último dos lixos se preciso. Descobri esta noite que a escuridão, longe de me desviar do caminho, acabará me pondo nele: fuçarei a escuridão. Este diário não sei do quê será escrito também no escuro, e não

[377] *Obra reunida*, p. 321.

importa que eu esqueça de pôr aqui as palavras que não foram escritas, as palavras da noite que ainda acabará desembocando no dia. Não nesta merda de dia.[378]

A negação textual "deste dia", isto é, do momento histórico caracterizado pela já definida "mesmice dinâmica", leva "o autor" (declinando de leve da sua "culpa histórica") a brindar-nos com a seguinte preciosidade: "Não sou eu que ando um pouco fora de época: é a época."[379]

O próximo passo – na verdade, o passo decisivo na sua fuçação no escuro para revelar o mistério que o inquieta – é, pois, o psicanalista. A partir daí - excluídos os textos introdutórios - tem início um processo de apropriação paródica, no espaço do *Diário* propriamente dito, de outras séries discursivas que não a própria série literária. Tal apropriação consiste basicamente em atrair para o corpo do *Diário*, sobretudo através das personagens-membros da Expedição, situações associadas a áreas distintas do saber e da atividade humana, com a intenção de expor, sobretudo pelo recurso à comicidade, a fraude implícita nos diversos discursos, ou situações discursivas, mostrando o fundo falso de sua "seriedade" e de sua "veracidade". O próprio diálogo travado entre Hilário ("o autor") e o psicanalista é já uma encenação desse processo de desmanche, que aí se dá basicamente em pelo menos dois aspectos. Primeiro, pela gozação (que é uma negação) em torno da teoria de Freud (o "pai" da psicanálise), quando vem à tona, por exemplo, a questão referente ao Complexo de Édipo.[380] Depois, pela denúncia do caráter totalmente aleatório da forma pela qual o psicanalista diagnostica a "bulgarite" de Hilário, lançando-lhe, assim, a pergunta reveladora, após tê-lo levado a fazer uma espécie de "tempestade cerebral" (o equivalente da "escrita automática"): "- O senhor já foi à Bulgária?" Segundo "o autor", as palavras-

[378] Idem, p. 326.
[379] *Obra reunida*, 326.
[380] Idem, p. 327.

chaves fornecidas ao psicanalista (colhidas da mencionada tempestade cerebral), que o levaram por fim à solução do problema, foram as seguintes, em meio a tantas outras, em tudo mais plausíveis: "otorrinolaringologista", "Rzhwpstky" e "diametilaminatetrassulfonatosótico".[381] A partir daí, o psicanalista "não teve mais dúvida nenhuma de que eu havia estado na Bulgária ou lá acabaria por estar fatalmente – a menos que, ponderou com sabedoria, a Bulgária não passasse de um mito."[382] Para fundamentar a plausibilidade do diagnóstico do "momentoso tema", aí atualizado na doença do "autor", o psicanalista não só confessa que, na juventude, já tivera "bulgarite aguda", como ainda exibe, a propósito, "cerca de quarenta tratados, cada um mais importante do que o outro."[383] Mais relevante que tudo isso, porém, na perspectiva de uma paródia do discurso psicanalítico, é observar que o "desrecalque" decorrente da psicanálise[384] a que é submetido "o autor" não só o torna, de imediato, um membro aparentemente comum da coletividade "anormal" ("Rodei pela cidade como um louco, o que me fez passar despercebido pela multidão"), como o deixa um tanto infantilizado: "comprei um sorvete de caramelo e fui tomá-lo diante do mar [...], depois estive num parque de diversões subindo e descendo montanhas russas, e aqui estou para o que der e vier."[385]

Infantilizado ficou e como tal permanece, nos sentidos negativo e positivo, o que poderia indicar tanto um retrocesso mental quanto uma "liberação", já que este é o estado de espírito indispensável à realização da "louca" Expedição à Bulgária. Pois é a propósito desse estado de infância (sem excluir a sua dubiedade), que "o autor" reafirma, com maiúsculas, a sua disposição, à qual acresce uma advertência: "PARA O QUE DER E

[381] *Obra reunida*, p. 329.
[382] Idem, idem.
[383] Idem, idem.
[384] Idem, p. 330.
[385] Idem, idem.

VIER, acho bom repetir para que depois não aleguem ignorância como eu mesmo alegava."[386] Tal observação pode significar – e significa, no meu modo de ver – duplamente uma liberdade ilimitada da imaginação, no sentido de uma imaginação criadora, análoga à pouco condicionada imaginação infantil, por um lado, e, por outro, a submissão às regras do jogo (querendo isto dizer que o desmonte crítico dos diversos discursos que dão a realidade e a legitimidade do Sistema não se dá *contra*, mas *com* o próprio Sistema, fornecendo-lhe com isso, ainda que sem querer, a quota de instabilidade e de contradição necessária à sua ininterrupta auto-reciclagem). "O autor" então, inevitavelmente, querendo ou não, transforma-se, no final das contas, num dos agentes fundamentais do Sistema de sistemas que está criticando, já que opera, em condições desfavoráveis, em seu bojo, isto é, sem poder situar-se, ainda que utopicamente, fora do seu alcance, a exemplo do que faz André Medeiros, o "íntegro e íntegro", o que "não negocia". Aqui, nosso Hilário, em vez de "sacrificar-se", como convém ao herói quando seu mundo desaba ou perde o sentido, simplesmente recorre à psicanálise. Começa aí, no que se refere ao *Diário*, o seu diálogo efetivo, ainda que fantasmático e fingido, com o próprio Sistema. A propósito, o advento do *diálogo*, tão freqüente neste livro, mas praticamente ausente nos anteriores, é significativo: consiste, por assim dizer, numa das faces da "misteriosa empresa". É através dele, aliás, que se revela o mistério. Ele é, portanto, o próprio mecanismo ou procedimento, não apenas revelador, mas desencadeador da Expedição à Bulgária.

Aqui, penso, é possível detectar um dos recados sutis – e polêmicos - que nos passa este livro: os diálogos, nessas condições, só concorrem para fantasmagorizar o *eu* e o *outro*, tornando-os meras caricaturas. Não propiciam a comunicação mais profunda - no sentido de uma inter-ação – entre ambos. São diálogos entre máscaras (meros simulacros), sob as

[386] *Obra reunida*, p.330.

quais o *eu básico* continua só.[387] Não é talvez por outro motivo que o professor Radamés, quando se muda "com mala e tudo" para o apartamento de Hilário, explica-se da seguinte forma (numa passagem em que a comicidade logra dar conta daquilo que a mera lógica, por si só, não alcançaria): "- Vi que o sr. morava sozinho e resolvi vir morar sozinho com o senhor." Ao que Hilário responde, acrescendo ao diálogo um outro tipo de solidão, decorrente do *desnível* existente entre ele e Rosa: "- Só que há a Rosa, que também mora sozinha. Assim seremos três a morar sozinhos."[388]

O diálogo franco – aquele que denunciaria e entrelaçaria os reais interesses dos interlocutores – permanece ausente. Mais que ausente, interditado: a Expedição é um jogo discursivo cheio de simulações e de tretas, em que as cartas jamais estão na mesa. Trapacear e blefar: eis a regra (não estabelecida, evidentemente) do jogo, que não é para todos. Jogam-no, de forma autorizada, aqueles que podem, a exemplo de Radamés, na condição de "professor ", e do próprio Hilário, que é "o autor". Não é o caso, por exemplo, de Fulano que – sem passado e conseqüentemente sem nome e sem qualquer futuro – está consciente de que "não existe", e só entra em cena para ser rechaçado. Ele é o excluído da História, isto é, do discurso oficial da História em qualquer de suas versões "inclusivas". A

---

[387] Aqui, a palavra "simulacro" pode assumir dois sentidos: um positivo, nas perspectiva dada por Gilles Deleuze (a questão da reversão do platonismo): simulacro como liberdade para negar, desviar ou subverter a "cópia" sempre fiel a um Modelo imutável, o equivalente da Verdade e, originariamente, da Idéia conforme a criou e a estabeleceu Platão; e um sentido negativo, que encara o simulacro como mero jogo discursivo tendente à alienação, à dispersão e à perda de densidade, no sentido mesmo de uma espécie de fuga daquele *centro terrível* onde, pior que o inexistente *Eu* (inexistente no sentido de que não está dado) o que há, de fato, é um imenso e insuportável vazio. E esse vazio, quando se preenche é totalmente inumano, como o indica, por exemplo, o bestiário que aflora em *A chuva imóvel*, em lugar do *Eu*, que se vai compondo no confronto direto com "*Isso*". O que fica implícito, no caso, é uma *necessidade absoluta de fundar-se o* Eu *diante de, e no confronto com "Isso"*, o que o estabelece como fundamento, como aquele *Eu* que jamais é dado, mas é sempre básico e está presente em todos os indivíduos, ainda que em grau mínimo e à sua revelia. A *Obra reunida* de Campos de Carvalho problematiza e encena este assunto em suas facetas e em sua imensa complexidade, mas, penso, não assume, em última instância, como positivo aquilo que estamos chamando de "simulacro" no sentido dado por Deleuze em seu livro *A lógica do sentido*, no ensaio intitulado "Platão e o simulacro".

[388] *Obra reunida*, p. 333.

causa remota dessa exclusão é, curiosamente, o apagamento discursivo da sua origem, como ele próprio (na esperança de ser incluído na Expedição) inutilmente explica, nesta fala em que aparece, entre parênteses, um breve comentário do "autor":

> - Não sei se o sr. sabe, mas em 1585 o papa Gregório XIII decidiu que o dia seguinte a 4 de outubro de 1582 passaria a ser 15 de outubro de 1582 – parece que para acertar um calendário qualquer. (Sua voz era sumida e mais parecia uma respiração). Pois bem, os avós dos meus avós, digamos assim, nasceram exatamente entre 5 e 14 de outubro daquele ano – o que significa simplesmente que não nasceram coisa nenhuma e nada têm a ver com a história do mundo.[389]

Fulano, fica evidente, parece alimentar a máxima crença no poder "realizador " e/ou "desrealizador" da linguagem, nas formas dos discursos estabelecidos pelos senhores do mundo, o que facilita e até contribui para a consolidação desses mesmos discursos. Falta-lhe o mínimo daquela desconfiança – se não inteiramente salutar, pelo menos necessária – que a Hilário, por exemplo, não falta e que o leva (a Fulano), diante da tomada de conhecimento da sua história, a literalmente definhar:

> Eu até que, antes de descobrir esse fato, era um halterofilista razoável, com várias medalhas no peito e um sexto lugar numa competição internacional. Quando descobri que não existia, perdi todo interesse de existir, definhando, e aqui estou reduzido a esta coisa inexistente que o sr. vê ou que não vê. Desculpe se estou lhe tomando algum espaço.[390]

O poder do discurso oficial, que apaga o sentido da existência de Fulano e a sua "visibilidade" social e histórica, é tão grande (no caso, pelo peso quase divino da autoridade papal e pela força de uma tradição de quase meio milênio), que Fulano, mesmo sabendo

---

[389] *Obra reunida*, p. 349.
[390] Idem, idem.

discursar razoavelmente, sente que não tem o direito de fazê-lo, fazendo-o então "de roldão, sem sequer piscar, como se temesse não ter tempo para concluir seu pensamento."[391]

Diante da situação, só resta a Hilário dizer-lhe que, "dada a pouca probabilidade de que a Bulgária exista, parece-me uma temeridade levar para descobri-la alguém que fora de qualquer dúvida não existe." E conclui, adiante:

> - O sr. já calculou o que seja chegar num lugar inexistente com uma criatura que não existe? O risco me parece excessivo, e não posso corrê-lo sem antes consultar meus companheiros de expedição – que sem dúvida alguma me tomarão por um louco, embora estejam acostumados a coisas muito piores.[392]

E Hilário, tirando-lhe qualquer esperança, simplesmente sopra-o "em direção à porta".

Neste contexto, Fulano representaria a imensa massa anônima, composta pela maioria absoluta dos homens. Ele é o sujeito que internaliza "a ordem do discurso" de poder, deixando que ela haja em si como se fosse *a Verdade*, diante da qual a sua contra-verdade (que é o seu discurso impregnado de timidez e complexo de inferioridade) é totalmente insignificante. Trata-se de um discurso que, em lugar de afirmar-se, minimiza-se, desautoriza-se. Ainda na hipótese de ser verdadeiro, pelo menos no sentido de que dá o retrato da condição atual de Fulano, não lhe permite participar da Expedição: esta, mesmo sendo declaradamente "um estado de espírito" (p. 343), ou, vista de outro ângulo, uma *viagem falaciosa*, precisa ser, de uma forma ou de outra, *autorizada*. Mentir ou fraudar com palavras, por parte de quem não tem autoridade para legitimar seu discurso, tornando "realidade" a mera invenção, ou "verdade" a deslavada mentira, torna-se uma temeridade porque passível de algum tipo de represália. Ser "verdadeiro", por sua vez, também oferece

---

[391] *Obra reunida*, 349.
[392] Idem, p. 350.

seus riscos: Fulano sente que a sua verdade, isto é, a sua história proscrita (se é que esta não passa de mais um ardil do Sistema, com efeito previsto), uma vez conhecida, o está destruindo. Olha para si e sente-se um ninguém. Eis por que Hilário, na condição de "autor" e de presidente da Expedição à Bulgária, mesmo lamentando muito a sua inexistência, o exclui. Sorte diferente, sabemos, tem Radamés Stepanovicinsky (nome imponente) que, na condição de professor e de renomada autoridade em bulgarologia e bulgarosofia, faz palestras para os expedicionários, tecendo extensas considerações em torno do "momentoso tema", dotado que é de grande domínio no terreno da retórica e de vasta gama de informações culturais – com destaque naturalmente para assuntos históricos e geográficos -, associados a fontes e nomes consagrados capazes de ilustrar seu hábil argumento.[393]

Mantendo este enfoque, é possível continuar associando cada uma das demais personagens ligadas à Expedição a uma situação discursiva específica, tendo em mira sempre a questão do Poder. Um exemplo é Pernacchio, o italiano que diz ter morado muitos anos ao lado da Torre de Pisa e que aparece certo dia "com uma teoria que, diz ele, se confirmada irá causar um impacto tremendo em toda a Europa e adjacências."[394] Ele simplesmente descobre

> [...] que não é a Torre de Pisa que está se inclinando, e sim toda a cidade de Pisa, com os seus prédios e monumentos, e até os seus habitantes. A torre é a única que, por um fenômeno inexplicável, se mantém no prumo. E mostrou com o cigarro a posição da torre, rigorosamente vertical.[395]

Contando com possíveis objeções à sua teoria ("um pouco ousada", na opinião do "autor"), e achando que "seria mesmo o cúmulo não aparecessem" tais objeções,

---

[393] *Obra reunida*, pp 343/346.
[394] Idem, p. 341.
[395] Idem, pp 341/2.

Pernacchio diz-se preparado para defendê-la. E, a essa altura certamente já contagiado pela "bulgarite", argumenta:

> Lembro do que aconteceu a Galileu só porque quis provar que o vento vinha da rotação da terra e não dos peidos e dos espirros dos seus habitantes. Todo mundo caiu-lhe em cima como se se julgasse o único responsável pelos ventos, pelas ventanias e pelos furacões – embora eu continue achando que ainda seja em grande parte.[396]

Pernacchio – que, embora não perceba, anda um pouco inclinado para o lado – pode representar o tipo de sujeito que, ligado à produção do saber, confunde muitas vezes, em sua mania de ser diferente, o seu enfoque equivocado ou o seu capricho, com aquelas visões realmente diferenciadas e conseqüentes em torno da "realidade", a julgar, por exemplo, pela referência que faz a Galileu. Em outras palavras, seria a figura representativa de um número nada desprezível de "teóricos" que, perdidos em seus métodos e pressupostos, distanciam-se insensivelmente do "real" que observam (ou estudam), colocando-se com isso em descompasso gritante com o próprio objeto da sua teoria. Eis por que, compenetrado precisamente da sua condição de "teórico", sente-se incompreendido. Sabe que está certo e que o seu saber (embora longe do alcance do senso comum, como não poderia deixar de ser) é por si só evidente:

> - Se conseguisse provar o óbvio, [...], então eu já não teria motivos para me inclinar como os habitantes de Pisa, e poderia continuar tão ereto como estou agora. – E quase me bateu com a cabeça no ombro, após tê-la batido na parede.[397]

Visto por outro ângulo, no entanto, Pernacchio seria o tipo útil por excelência à inútil Expedição à Bulgária exatamente pela sua visão *deslocada* das coisas, o que o torna

---

[396] *Obra reunida*, p. 342.
[397] Idem, idem.

oportunamente incompatível com a "realidade" e com o bom senso, mas muito sensível ao "clima" fantasioso do absurdo discurso expedicionário. É o que fica evidente, mais uma vez, nesta observação de Hilário que, no caso, a ele se alinha:

> Encafifou-me foi um sobretudo que vestia com um calor de quase quarenta graus, mas como pretende mesmo chegar à Bulgária e lá o inverno é sabidamente glacial (Nostradamus, *Centúria X*, 97), acabei lhe dando inteira razão e vestindo o meu pulôver antes que me resfriasse.[398]

Para formar a louca Expedição, aparecem ainda outros personagens, a exemplo de Ivo que viu a uva, nome-trocadilho montado em aliterações com o *v* viajando pelas vogais *i*, *a*, *u* e que o indica claramente como um ser de linguagem, isto é, sem existência "real", ou de existência (numericamente falando), situada em zero. A propósito, quando se apresenta para incorporar-se ao grupo de expedicionários, trata logo de provar

> [...] com documentos, descender em linha reta do tal sábio hindu que inventou o zero, circunstância que lhe garante e à sua família um *roylaty* sobre todos os zeros usados no mundo até o fim dos tempos.[399]

Entre outras coisas, podemos vislumbrar em Ivo que viu a uva aquele tipo que tudo pode falar, ou mesmo reivindicar – situação de um número imenso de cidadãos em seu inócuo papel discursivo em tempos de democracias "falaciosas". Seria, pois, aquele que jamais tira proveito do que produz para o Sistema, ou do que o Sistema produz, e que quando ganha não leva. O seu lucro simbólico – se considerarmos que a todo cidadão cabe um certo "capital simbólico" – é tendente ao nulo. Não seria o caso do "algebrista", que telefona a Hilário propondo integrar-se à Expedição com a finalidade – calculista que é – de instalar

---

[398] *Obra reunida*, p. 331.
[399] Idem, idem.

no reino da Bulgária, ou das Bulgárias, uma fábrica de acentos circunflexos. Para justificar a necessidade do seu empreendimento (de cunho exclusivamente lucrativo e certamente espoliador), ele erige um discurso "enrolado" – o equivalente da terminologia técnica específica de determinadas áreas da atividade humana, e como tal ininteligível para a maioria das pessoas. No entanto, para *convencer sem esclarecer*, a "enrolação retórica" (que inclui a necessidade do seu produto, no sentido de tornar o mundo melhor) é essencial:

> O acento circunflexo, acrescentou, obriga à circunflexão, e quanto mais nos circunfluirmos ou circunfluirmos os outros, tanto mais circunfluentes nós e eles ficaremos, o que não deixa de ser um consolo neste mundo tão pouco circunfluído.[400]

Diante disso, "o autor" – que, como fez com Fulano, o inclui no *Diário*, excluindo-o no entanto da Expedição – desliga o telefone, considerando perdido o seu caso.

Uma observação: se a Expedição, no caso, é a *Obra* (em seu processar-se), e se esta, aqui, se traduz no "relato" do "autor", então é possível considerar que até mesmo aqueles que não foram aceitos – o algebrista e Fulano – são, efetivamente, expedicionários. Como o é Expedito que, mesmo tendo sido aceito (mas apenas pela sugestividade enganosa do seu nome), na verdade não o é. Ser e não ser, aliás, é a sua marca, como bem o retratam suas respostas dadas às perguntas de Hilário:

- É casado?
- Sim e não.
- Tem filhos?
- Não e sim.
- Emprego?
- Sim, isto é, não.[401]

---

[400] *Obra reunida*, p. 333.
[401] *Obra reunida*, p. 338.

Por estas e outras, o entrevistador chega à conclusão de que "o rapazinho era todo complicado, e parecia ser mais fácil chegar um dia à Bulgária do que ao fundo do seu pensamento, se é que havia mesmo um fundo ou um pensamento."[402] Mantendo-se oculto por trás de seu nome e da indefinição do seu pensamento (ou da ausência de pensamento), Expedito – "que nada tinha contra ou a favor da Bulgária, desejando apenas mudar de vida" - aplica, ao final, o golpe de mestre: foge com Rosa, levando o dinheiro que lhe foi confiado para comprar o equipamento da Expedição. Nesse episódio, Hilário deixa plenamente justificado o sentido do seu nome associado ao ridículo, enquanto Expedito – aquele que "age prontamente", e que é "desembaraçado, ativo, lesto" - [403] justifica o seu, até então "prontamente" camuflado pelo sim-e-não que punha em tudo referente a si. Ele funcionaria, no contexto, como o calcanhar-de-aquiles do "autor" (e também da Expedição), através do qual a dura seta da "realidade" inevitavelmente penetra o seu mundo fantasioso. É a própria *palavra* – que não só pertence, como é o fundamento desses dois mundos, o "real" e o ficcional – que o seduz e engana: "um Expedito não sei de quê, que pelo nome foi logo incorporado à expedição."[404] Mas assim é a trama que resulta na *Obra*: "o autor", com sua "louca imaginação", logra *trair o real* que, por sua vez, o trai. Deste jogo de mútua traição resulta, por um lado, um *novo real* em muito ampliado pelo imaginário e, por outro, uma imaginação que se *realiza*. Em *O púcaro búlgaro* (como de resto em *A lua vem da Ásia*) o *Diário ficcionalizado*, por si só já indica essa complicada interação. Além disso, no livro em foco, mais precisamente no contexto do próprio *Diário*, há alguns momentos marcantes neste sentido, além da já mencionada palestra do professor

---

[402] Idem, idem.
[403] *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse*, 1980, p.358.
[404] *Obra reunida*, p. 332.

Radamés. Refiro-me sobretudo a duas formas de textos – uma ata e uma lista de equipamento – que, em sua constituição ordinária e em sua finalidade prática evidente (sendo o primeiro de cunho estritamente burocrático), seriam o antípoda do texto "artístico". Ao incorporá-los ao *Diário*, "o autor" não só realiza a "crítica" dessas formas de textos poeticamente "mortas" (ou capazes de esterilizar o leitor a elas exposto com freqüência), como logra tirar delas o máximo de proveito poético, ao elevá-las à categoria da ficção. Para ilustrar o que digo, seria suficiente citar apenas a introdução aos referidos textos. Do primeiro, o cabeçalho da ata, onde lemos:

> ATA DA PRIMEIRA OU SEGUNDA REUNIÃO ORDINÁRIA OU EXTRAORDINÁRIA DO MSPDIDRBOPMDB (MOVIMENTO SUBTERRÂNEO PRÓ-DESCOBERTA OU INVENÇÃO DEFINITIVA DO REINO DA BULGÁRIA OU PELO MENOS DE BÚLGAROS) REALIZADA A 28 OU 26 DE OUTUBRO OU DE DEZEMBRO DE 1963 NO ESTADO DA GUANABARA OU CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO OU SIMPLESMENTE RIO, DISTRITO OU MUNICÍPIO OU BAIRRO DO ALTO DA GÁVEA.[405]

Já a lista, que Hilário prepara com o professor Radamés, assume uma abrangência e uma diversidade tão amplas, no que se refere à quantidade, à natureza e à utilidade (ou não) das coisas relacionadas, que por si só já seria um poderoso indício (ou "índice") da inabarcável aventura da linguagem humana. Mas da linguagem sobretudo em sua versão literária (a grande Expedição à Bulgária, isto é, a todos os lugares e a lugar algum), em sua pretensão de abarcar, enciclopedicamente, mas de forma "indireta" e sem "fixá-los", como queria

[405] *Obra reunida*, p. 356.

Barthes, os diversos saberes.[406] Eis a colocação do "autor", que antecede a transcrição da lista, onde tudo que acabo de dizer já está sumariamente situado:

> Para não perder tempo, eu e o professor Radamés decidimos, num conclave de dois, relacionar o equipamento mais necessário para a expedição, que tanto poderá durar cinco dias como cinco séculos, conforme as condições meteorológicas, astronômicas, astrológicas, mnemônicas, psicológicas, pneumônicas, parasitológicas e outras que seria exaustivo enumerar mesmo pela metade.[407]

Para ampliar este quadro de referências, em que o fictício muitas vezes escancarado concorre, também, para a denúncia de uma realidade alienante e estúpida, "o autor" lança mão ainda de outros procedimentos, a exemplo *da paródia da paródia da verossimilhança*, ao utilizar referências bibliográficas disparatadas ou notas de pé de página atribuídas ao "Revisor" e ao "Linotipista", numa alusão explícita ao conhecido expediente "desconstrutor" borgeano. Assim, ao reeditar (por meio de uma repetição diferenciada) a técnica "enganadora" de Borges (que já significava uma espécie de "*post scriptum*" à por muitos chamada "morte da literatura"), ou seja, ao "chover no molhado" e ao "ensinar o padre-nosso ao vigário", logra realizar, na forma da autocrítica, uma denúncia da caducidade de uma série de procedimentos que, de tanto se repetirem, tendem a ser tão "oficiais" e inócuos quanto a própria "ata".[408]

---

[406] Barthes, *Aula*, s/d, p. 18.
[407] *Obra reunida*, p. 371.
[408] Eis por que *O púcaro búlgaro*, enquanto crítica e autocrítica justamente de uma repetição diferenciada, encerra (de forma, se não inevitável, no mínimo oportuna) a *Obra reunida* de Campos de Carvalho. Qualquer outro livro aí acrescentado seria, no meu entender, excrescente: ou um retrocesso ao *Eu* já trilhado, em seu percurso iniciado em *A lua vem da Ásia* e concluído em *A chuva imóvel*, ou uma mera repetição, tão em voga ainda hoje (apenas em cenário diverso), do mesmo tipo de aventura por assim dizer "pós-moderna" *de O púcaro búlgaro*. No que se refere à incidência do *Eu*, nos moldes acima citados, temos as crônicas que Campos de Carvalho escreve para *O Pasquim*, na década de 70, que, sob esse aspecto, efetivamente nada acrescentam.

Mas, como ponto de partida, toda essa empresa no sentido de uma ficcionalização dos diversos discursos não-literários confere aos expedicionários a condição de "turistas": nessa condição, ler (ou escrever) a ata, por exemplo, é uma aventura que beira o fantástico: olhos inaugurais, sentimentos e percepções novos (ainda que sobre ruínas e sobre crostas): o estranho renovando o familiar, o familiar espantando o estranho – "espanto geonomástico": a aventura poética possível.

É com este espírito – renovado, carnavalesco e cômico, mas sem se demorarem diante do seu objeto, como convém a qualquer turista – que os nossos expedicionários procuram furtar-se à "realidade" do mundo, aonde só vão a passeio, na condição de "visitas". A razão, aparentemente, é só uma: a realidade, em sua contingência histórica – fundamentalmente para Hilário, no caso – seria pobre e empobrecedora, ainda que sob alguns aspectos muito "divertida". É o que fica bem claro num passeio que o nosso "autor" faz em companhia do professor Radamés a Copacabana, num dia de tarde.

O relato desse passeio, que ocupa em torno de seis páginas do "resumido" *Diário*, e que antecede a já referida ata da reunião do MSPDIDRBOPMDB, é importante em mais de um aspecto. Primeiro, pelo fato de ter sido um passeio a Copacabana – bairro que então traduzia, e talvez ainda traduza, o Rio de Janeiro em tudo que ele tem de provinciano e de universal. Neste sentido, ele representa, de forma enfática, a na época emergente "Aldeia Global", associada a um fato histórico situado entre os mais significativos daquele momento (início dos anos 60): o advento em escala planetária dos meios de comunicação de massa, sobretudo pela proliferação do "transístor"[409]- sinal conseqüente do enraizamento

[409] O historiador Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos [...]*, (1995, p. 261), diz que recebeu de um amigo japonês o seu primeiro rádio transistorizado (portátil, portanto) em fins da década de 50.

da chamada era da comunicação e da eletrônica, que haveriam de alterar profunda e definitivamente a estrutura do mundo e o comportamento das pessoas.

O diálogo que "o autor" mantém em plena Copacabana com o professor Radamés, enquanto este preocupa-se apenas em olhar as bundas e os seios da mulheres que se exibem e circulam em profusão, é bastante elucidativo. Sobretudo no que se refere a determinadas perguntas e respostas (nada fantasmáticas, aliás) em torno do fato de que todos ali, à exceção das próprias mulheres (em nome da elegância), dos "veados" (que imitam as mulheres) e de uma ou outra pessoa de forma isolada, estarem usando precisamente o transístor. Assim, à pergunta de Hilário sobre "como se explica que até mendigo tenha rádio transístor", o professor (surpreendentemente ajustado à "nova" realidade) responde: "– Não é o mendigo que já tem transístor e sim o transístor que já tem o seu mendigo."[410] E prossegue, adiante, ampliando a resposta através de uma fala em que um pequeno lapso (ligado à dupla ocupação do professor no momento), novamente associa o transístor à questão do consumismo e da coisificação das pessoas nesse novo contexto, sobretudo no aspecto sexual: "- Você sabe, as bundas, digo, os transístores se tornaram como que a palavra de ordem de nossa época, eu já ia dizendo a palavra da Ordem, o que viria a dar na mesma."[411]

À medida que o diálogo prossegue – por insistência de Hilário, mas irritando o seu interlocutor, que se ocupa em "gozar a vida", mandando-o por fim à merda com os sues transístores -, o bulgarólogo e bulgarósofo Radamés Stepanovicinsky (bastante familiarizado com a situação, para um mero "visitante") vai dando o sentido da Nova Ordem: "- Será que você ainda não percebeu que o problema é de pura sobrevivência: ter o

[410] *Obra reunida*, p. 352.
[411] Idem, idem.

transístor ou morrer, ter o transístor ou meter uma bala na cabeça?"[412] E mais (incluindo, para além da "quebra da aura", a homogeneização em massa das pessoas, em todos os níveis, e com finalidades escusas por parte do Sistema):

> - O que antes era a consciência, o anjo da guarda de cada um, hoje se chama O TRANSÍSTOR: coisas da era nuclear ou eletrônica. Você deixa que os outros pensem por você e decidam o que você deve fazer; e como os outros, por sua vez, estão deixando que alguém pense ou decida por eles, acaba ninguém pensando ou decidindo coisa nenhuma, o que é justamente o que o governo quer e faz o possível para que aconteça. Daí a Fábrica Nacional de Transístores, e daí a voz do *speaker* que é a voz do governo anunciando sabonetes e uma era de franca prosperidade – para ele naturalmente.[413]

É por essas e outras – isto é, pela realidade de um mundo que em sua nova estrutura e em sua conjuntura tende a suprimir as diferenças e a consolidar a mesmice, uma mesmice muitas vezes "diferenciada" por uma pluralidade de opções forjadas[414], através da máquina que usa e que submete o homem , sob a aparência da festa e da novidade -, é por essas e outras que o nosso "autor" prefere

> [...] trocar as delícias de Copacabana pelo silêncio e o quase deserto da rua em que decidi esconder a minha solidão, nos confins da Gávea – idéia que também parece ser e está sendo a do professor Radamés Stepanovicinsky, de Quixeramobim no Ceará.[415]

Esta atitude do "autor" – que ele estende "enganosamente" ao professor Radamés, tanto no sentido de fazer-se enganado, quanto no de enganar o leitor -, denuncia-o mais uma vez como um sujeito incapaz de lidar diretamente com o "real", mas desprovido igualmente da

---

[412] *Obra reunida*, p. 353.
[413] Idem, idem.
[414] Ou por uma pluralidade de "lugares" virtuais em que a "diferença" pode se inscrever para ser em seguida absorvida, domesticada (isto é, "mesmificada") pelo Sistema, que transforma tudo em "produto", deixando fora de circulação (quer dizer sem visibilidade e sem poder de mobilidade social) tudo aquilo que ele *ainda* não conseguiu *digerir* ou *alterar* em seu benefício.
[415] Idem, p. 355.

capacidade de *indignar-se* e de *rebelar-se*. Ao contrário, mesmo mantendo-se quase sempre à distância, como mero curioso que observa e, *criticamente*, indaga para depois registrar, não deixa de "divertir-se" com a situação, a julgar mesmo pela forma deliciosamente cômica com que relata os eventos.[416]

O advérbio "deliciosamente" não é casual. Se transformado em adjetivo ("delicioso") e aplicado ao sentido mais imediato do *cômico* em *O púcaro búlgaro* (que nos faz rir sem querer nos fazer chorar, isto é, sem nos corroer, o que não é o caso dos demais livros da *Obra reunida*), pode dar margem a algumas considerações esclarecedoras. Posso associar, por exemplo, essa deliciosa comicidade à questão do *ócio* em que vivem os expedicionários e que aí se apresenta de forma dúbia: é ao mesmo tempo *um ócio criativo* (aquele que permite o acionamento da "loucura poética", que convoca a linguagem ao equivalente do que Paul Valéry denomina uma "festa do intelecto"), e um *ócio deletério*, associado à degeneração ética e ao vazio existencial, à alienação e ao rebaixamento do homem à condição de "coisa". "Gozar a vida", por exemplo, para o eminente professor Radamés Stepanovicinsky, bulgarólogo, bulgarósofo e bulgaróffilo, é nada menos que ficar vidrado em "bundas" e "seios" que passam, como se fossem seres autônomos, não importando a "pessoa" a que pertencem.[417] E mais: este seu estado de degradação espiritual constitui a verdadeira razão pela qual justifica-se a sua "cátedra", como ele próprio confessa depois que Expedito golpeia decisivamente a Expedição à Bulgária, ao fugir com

---

[416] Os eventos em que Hilário envolve-se diretamente com esse mundo "real" não são verdadeiros, porque anedóticos. O primeiro refere-se à abordagem efusiva (própria do malandro carioca) que ele faz, "por equívoco", a um gringo, a quem abraça, empurra, puxa os cabelos e dá "tapinhas" em todos os pontos do corpo, provavelmente com a finalidade de furtar-lhe algo. Depois, o mesmo truque, mas já com Hilário na posição de vítima, quando o malandro de "sotaque nordestino", fazendo as vezes do conterrâneo saudoso, leva-lhe a certeira.

[417] Em determinado momento, em Copacabana, Hilário faz referência a um transistor que passa a todo volume; em outro, é uma bunda que passa ante o professor.

Rosa:

> - Eu queria comer Rosa, que conhecia de vista desde muito tempo, e por isso inventei aquela história toda. Uma vez que não a comi, que não a pude comer, que outro a comeu que não eu, e acredito tenha sido um dos poucos que não a comeram – não havia mais razão nenhuma para continuar fingindo que não era um búlgaro, quando é muito mais fácil fingir que se é búlgaro, coisa que até hoje ninguém conseguiu provar se é ou se não é, se foi ou se não foi, se será ou se não será.[418]

E assim, revelando literalmente a sua identidade búlgara, isto é, mudando de uma falsa identidade a outra, o professor(?) assume "deveras" o papel de grande "fingidor". [419] Mas é importante observar que sua definição (que é uma desdefinição simultânea) do búlgaro não difere, em seu fundamento, daquela que Expedito (o traidor e destruidor entre os expedicionários) dá de si mesmo na entrevista de acesso à Expedição. Tudo isso, se colocado em termos mais amplos, pode sugerir: que a Bulgária (que existe e que não existe, enquanto mera construção discursiva, já que é real, irreal, virtual, simulada, provinciana e global, etc.); que os búlgaros (que são todos e que não são ninguém, já que nenhum *Eu* se *mostra* ou deseja mostrar-se, por trás da máscara de personagens fantasmas, puras invenções de si mesmos, mas também do "autor", ele mesmo inventado); e que os púcaros búlgaros (que são os produtos e as ilusões dos inúmeros búlgaros (in)existentes) – constituem uma espécie de alegoria do mundo na contemporaneidade, em todos os seus planos. Mas constituem também (a Bulgária, os búlgaros e os púcaros búlgaros) os

---

[418] *Obra reunida*, p. 377.

[419] Idem, p. 376. Aí, Radamés diz a Hilário: "- Sou um búlgaro e peço que me desculpe por isso. Não exatamente pelo fato de ser um búlgaro, mas por ter ocultado que o fosse durante todo esse tempo – e tão bem que eu mesmo acabei duvidando de que o tivesse sido."

elementos, o processo e o sentido (ou a falta de sentido) da própria Literatura, que existe mas não existe (a depender do enfoque) em cada uma das obras escritas; da literatura (e este é o meu enfoque) enquanto *dizer* inesgotável e em certo sentido irredutível à conceituação, ou à tradução, mesmo quando concebida – nas malhas da intertextualidade – como paródia, ou paródia da paródia dos diversos discursos, sem deixar-se confundir com o mero "jogo", exatamente por ser dotada de um *quê* de mistério que impulsiona a sua gênese e a sua formação.

Nada disso, porém, exclui o sentimento de precariedade, tanto da *época* quanto da *obra*. Rosa – objeto do desejo dos principais expedicionários, que no entanto a rebaixam, sendo obrigados a disfarçar esse seu desejo sob discursos diversos -, transforma-se inevitavelmente numa *traidora* e numa *prostituta*. Ou seja, Rosa representa, entre outras coisas, a própria literatura sendo obrigada – pelo "autor", pelos "personagens" e igualmente pelos "leitores", que se deliciam com toda a farsa – a trair o seu próprio *modelo*. Mas será que o trai? Teria outra opção? Traidora e traída: será este o sentido, quase patético e quase comovente, do bilhete deixado por ela a Hilário, dentro do penico, e que se resume a um "Me desculpa; vou com o Expedito.", frase simples e breve, embora tocada pela mais fina ironia, insinuada no uso raro e sofisticado do ponto-e-vírgula?[420]

Deixo – quem sabe, talvez, como mais um bom "búlgaro"- as perguntas no ar. Faço, porém, um registro: a ambigüidade em alto grau que estas perguntas apontam são o resultado da "infidelidade" do "autor" em suas incursões sedutoras por modelos textuais "bastardos", isto é, extra-literários, a exemplo de prefácios, epígrafe, dedicatória, carta, bilhete, referências bibliográficas, notas de pé de página, palestra, lista de equipamento, ata,

[420] *Obra reunida*, p. 374. O próprio Hilário, furioso, observa: "Ainda usou ponto-e-vírgula, a cadela!"

além de uma estranha equação tipográfica feita basicamente de interrogações e creditada ao linotipista empenhado na montagem do próprio "relato", enquanto este se achava no prelo. E abarcando todos eles (em seu interior ou em torno de si), o precioso *Diário*: pervertido e também ele traído de muitas e "deliciosas" formas, precisamente em nome de Rosa. A propósito, quando esta sai de cena, todos os discursos perdem o sentido (uma ata volta a ser uma ata, porque a Rosa deixou de ser uma rosa, isto é, desapareceu). Caem todos, repentinamente, num imenso vazio, e o *Diário* – em seu poder de espantar, deslocar, subverter, liberar e "fingir", dando à vida um sentido, ainda que precário, provisório e paliativo - encerra-se.

Mas a vida prossegue. E se até aí aquelas formas de discursos originariamente insípidos da prática cotidiana, tocados pelo absurdo e pela loucura, indicavam que *a vida imitava a arte*, a partir de agora o processo se inverte: a arte passará a dar o retrato da vida. É o que está colocado no último capítulo, sugestivamente intitulado "A PARTIDA", em que "o autor", utilizando mais uma vez (já o fizera em *A lua vem da Ásia*) um modelo literário convencional – o drama -, põe em cena os (ex)expedicionários numa entediante e interminável rodada de pôquer. Enquanto jogam, conversam. O assunto central continua o mesmo. Impossível dele fugir, já que tudo enfim diz respeito e não diz à imprecisa Bulgária. A situação agora, no entanto, é bem outra: nenhum mistério, nenhum sonho ou mito tem mais o poder de reunir os comparsas: reúne-os o pôquer, jogo cujo fundamento inclui apenas o "azar" e o "blefe", e onde os reunidos, agora explicitamente, agem apenas em causa própria, uma causa estúpida e vazia: ganhar a aposta. Resta-lhes somente – com a fuga de Rosa, que teria sido, aliás, substituída por uma "cabra", caso a Expedição tivesse vingado – aquele *ócio deletério*, em que os degenerados envilecem o discurso, e vice-versa, e que consiste não só em *matar* o tempo, mas em trazê-lo, já morto, para a mesa do jogo.

Trata-se, no caso, da figura de um "Relógio" que, na condição de personagem, interfere regularmente no diálogo com o seu tic-tac, insinuando a substituição da temporalidade viva (tempo interior, criativo, fluxo vital), que constitui, por assim dizer, a essência do homem, por uma temporalidade mecânica, que transcorre "por fora".

Mais uma vez, ao tomar uma forma própria da linguagem artística – o drama -, "o autor" sugere, ou infere, nesta cena particular, uma situação de caráter universal. A condição dos nossos jogadores seria, a rigor, a de todos: jogar o jogo sem sentido do Sistema, para ganhar *e* perder, ganhar *ou* perder, insignificante e indefinidamente. Afora isso, a mera discussão, o mero direito de falar, enquanto não baixa uma ditadura qualquer, para defender ocasionalmente os ameaçados e supremos interesses da Sagrada Família, da Pátria, da Santa Igreja e de Deus. Tão (in)existentes, aliás, quanto a própria Bulgária ou o Ceará. A propósito, *fazer existir*, ou não, de agora em diante, será, cada vez mais, a "dessacralizada" tarefa das agências de propaganda, da rede internacional de computadores, dos grandes programas e noticiários no rádio e na tv, onde o *speaker*, ou o *ídolo*, com sua voz e imagem, encarnará o eterno e irremovível Mito, dando cara de gente à Máquina terrível e sentido plausível ao Sistema voraz.

Mas esta visão, em certo sentido trágica, não corresponde a rigor ao que está no texto de forma explícita, onde as personagens parecem desprovidas da sensação da tragédia. Uma atitude oportuna consistiria na pergunta sobre se há ou não, de fato, alguma tragicidade na situação em foco. Talvez mesmo não haja, se levarmos em conta que o elemento, e até o evento, da ordem do trágico não existem inteiramente por si, estando em parte condicionados a uma forma de ver, como sói ser a minha. Estariam associados, enfim, a uma "sensibilidade" e a um "estado de espírito" específicos, o que não é o caso dos nossos jogadores. Por outro lado, porém, se considero que existe um "perigo" associado a

uma crise histórica em sentido amplo – guerra fria, massificação, violência, fome, poluição, superbombas, ausência de um sistema estável de valores, consumismo e má fé generalizados -, dando contexto e sentido ao evento (ou à cena) em questão, então o não-trágico (no caso, o cômico) pode ser entendido como um sinal de tragédia. Talvez mesmo o maior, já que traduzido em indiferença e insensibilidade (e até em impotência) diante do perigo iminente, o que permite ao Sistema (esta máquina louca e voraz, infinitamente complexa e desgovernada) ampliar seu poder de destruição. Levando-se em conta a situação do planeta, esta visão, se submetida a alguns ajustes, faria, penso, ainda hoje, efetivo sentido. Pois, por trás da festa forjada pelos *mass media*, e do "besteirol" generalizado com que a imensa maioria dos homens indolentemente procura "divertir-se", uma crise profunda parece rugir.

Eis o mundo que (não) temos: nós, os bilhões de sobreviventes, isto é, os búlgaros, com o nosso Ceará e a nossa Bulgária. Triste Bulgária. Pobre Ceará.

ABSTRACT

Being conceived the madness as the structuralist poetic principle in the *Obra reunida of* Campos de Carvalho, it is postulated that the poetic self, in the form of a self of confront and of self-confront, accomplishes a double course in the world and in the self. The course of the world taken into consideration, especially in *A lua vem da Ásia*, implies basically in a process of defamation and self-defamation on the part of the fraudulent and eccentric anti-hero, and of tragicomic feature, in its involvement – defralder, suicide – with his own world according to the secret rules of the game. Such a process that doesn't hide behind the multifaced and fraldulent fake one that is angry and rebbelious, in a permanent conflict with himself, will take the narrator-character at the end of *A lua vem da Ásia* to a clear and clear rejection, what becomes effective (as a refuse of the rules of the game) in the two following books, – *Vaca de nariz sutil*, and *A chuva imóvel* -, where the "course of the self" really happens. Just at the end of *A chuva imóvel* the first outcome of *Obra reunida* occurs with the redemption of the self which is searched but, as a paradox, at the same moment of its death by self extinction (suicide). That moment would represent (and would anticipate the historical plan) the closing of a stage with the symbolic death of the traditional and modern subject and of its world too. Finally, with *O púcaro búlgaro* - the "second outcome"- a kind of New Order is configured: with respect to the fate of the self, that is replaced by the "speech", the self is no more the center of attentions, and survives, that is, it gains space, but only its comic and dissembling side, in unfavorable conditions.

5. BIBLIOGRAFIA

Do autor

CARVALHO , Campos de. *Banda forra*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.

_____. *Tribo*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1954.

_____. *A lua vem da Ásia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. Os trilhos. In: *Revista Senhor*. Rio de Janeiro, 1960, ano 2, n. 11, pp 67/70.

_____. *Vaca de nariz sutil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. Espantalho habitado de pássaros. In: *Os dez mandamentos*. Vários autores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

(Campos de Carvalho publicou, ainda, várias crônicas em *O Pasquim*, a maioria delas sob o rótulo (ou coluna) "Os anais de Campos de Carvalho", no período que abrange grande parte da década de 70, sobretudo nos anos 1974/75/77).

Sobre o autor

AMÂNCIO, Moacir. Um raro pensador e renovador da ficção. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17.06.95. caderno de Cultura.

ARÊAS, Vilma. Campos de Carvalho e sua arte bruta. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17.06.95. Caderno de Cultura.

CAVALHEIRO, Edgard. "A lua vem da Ásia". In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo 23.02.57. Suplemento Literário (A semana dos livros – notas).

CONDÉ, José. "A chuva imóvel". In: *Correio da Manhã*, 17.02.63. (Escritos e livros).

CUNHA, Fausto. A vaca inexistente. In: *A luta literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964, pp 191/95.

DIAS, Mauro. Literatura brasileira perde Campos de Carvalho. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11.04.98. Caderno 2.

FIGUEIREDO, Guilherme. O púcaro búlgaro. In: *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. Coleção O homem que ri, v. 2.

MOURÃO, Ruy. Lúcida loucura. In: *Veja*. Rio de Janeiro, 22.12.78.

MOISÉS, Carlos Felipe. Um autor marginal que de fato incomoda. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17.06.95, Caderno de Cultura.

_____. Introdução - a lua, a vaca, a chuva e o púcaro. In: Carvalho, Campos de. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, pp 15 a 24.

OLINTO, Antonio. *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp 44 a 47, 101,102 e 128.

PRATA, Antonio (sic). "Não gosto de mim trágico" – entrevista.. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11.04.98. Caderno 2.

PRATA, Mário. Geração 90 vai ler Campos de Carvalho (entrevista). In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06.04.95, Caderno 2.

_____. Um texto inédito de Campos de Carvalho. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05.07.95. Caderno 2.

PY, Fernando. Sexo, loucura e morte (1968). In: *Chão da crítica: jornalismo literário*, 1962-1980. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, pp 259/63.

RAYMUNDO, Maria Antonieta Villela. Campos de Carvalho. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17.08.73. Suplemento Literário.

RODRIGUES, Antonio Medina. Campos de Carvalho sondou o esquisito. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13.04.98.

SILVER, Ruth. Campos de Carvalho: "o que foge ao homem não pode ser válido." In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10.03.57, Suplemento Literário, 2. Caderno, p.2.

Crítica e teoria da literatura, textos literários e outros

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Jneiro: Zahar, 1999.

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Hernâni Donato. Ilustração: Gustavo Doré. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência – introdução ao jogo e suas regras*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

A personagem de ficção. Antonio Candido... [et. al]. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. (Coleção Letras).

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

Artepensamento. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 4. ed. Trad. Aurora Farnoni Bernardini. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa Lima Dantas... [et. al.]. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie – escritos escolhidos*. Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. (À volta da literatura).

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. (Ensaios, 114).

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1986.

_____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

_____. *Discussão*. Trad. Cláudio Fornani. São Paulo: DIFEL, 1986.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da voz).

BRASILEIRO, Antônio. *Os três movimentos da sonata*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjaneck. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e de história literária*. São Paulo: Nacional, 1976.

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

Correio da manhã. 17.2.73.

CIORAN, E.M. *Del inconveniente de haber nacido*. Versión española de Esther Seligson. 2. ed. Madrid: Taurus, 1998.

COOMARASWAMY, Ananda K. *O que é civilização*. Trad. J.E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1992.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

Crítica literária em nossos dias e literatura marginal. Coord. João Francisco Ferreira. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1988. (Ensaios, 47).

DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freiras de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

Escritos de Antonin Artaud. Trad. e seleção Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo? – contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte: razões míticas, texto oral, edições populares*. São Paulo: EDUC/HUCITEC, 1995.

Ficção em debate e outros temas. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: UNICAMP, 1979. (Coleção Remate de Males).

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FORSTER. E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso – aula inaugural no Colège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970*.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx e Theatrum Philosoficum*. Trad. Jorge Lima Barreto. 4. ed. São Princípio, 1987.

FREIRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro: em torno das projeções de tipos sócio-antropológicos em personagens de romances nacionais do século XIX e do atual.* São Paulo: Cultrix, 1979.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Esboço de psicanálise.* Trad. Durval Marcondes... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna – da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marisse M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao estudo dos sonhos, contos de fadas e mitos.* Trad. Octavio Alves Velho. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FUENTES, Carlos. *Eu e os outros – ensaios escolhidos.* Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Fundadores da modernidade. Coord. Irlemar Chiampi. São Paulo: Ática, 1991.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *Labirintos da alma: Nietzsche e a auto-supressão da moral.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios).

GLOWINSKI, Michal. Sur le roman a la première personne. In: *Poétique* n. 72,. Paris: Seuil, Novembre, 1987, pp 497/507.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance.* Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. (Col. Literatura e Teoria Literária).

GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira.* São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. *O romance picaresco.* São Paulo: Ática, 1988.

GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura.* São Paulo: Ática, 1982. (Ensaios, 79).

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora.* São Paulo: Atual, 1986. (Série documentos).

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte.* Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

_____. *Teorias da arte*. Trad. F.E.G. Quintanilha. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e estudos filosóficos*. Trad. Enildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

História da literatura: ensaios. Letícia Mallard [et. al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. (Coleção Momento).

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século xx: 1914/1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates).

HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Estudos).

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Eições 70, s/d.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte: peça em 3 atos e 4 quadros*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1995. (Teatro Moderno).

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOYCE, James. *O retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Ulysses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1988.

KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance: (ensaios)*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LAING, Ronald D. *Sobre loucos e sãos – entrevista a Vincenzo Caretti*. Trad. Maria Borges Svevo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Lazarillo de Tormes. Madrid: Espasa Calpe, s/d. (Colección Austral).

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. (Coleção Repertórios).

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história & ideologia da literatura brasileira*. São Paulo: Ícone, 1985.

MANN, Thomas. *Ensaios*. Trad. Natan Robert Zins. São Paulo: perspectiva, 1988. (Coleção Textos).

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Eros e repressão: amor e vontade*. Trad. Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.

McLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEDINA, Sinval Freitas. *Dicionário de história da civilização – enciclopédia globo para os cursos fundamental e médio*. Porto Alegre: Globo, 1968.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. *A sabedoria do coração*. Trad. Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986.

Modernismo: guia geral – 1890/1930. Org. Malcolm Bradbury e James McFarlane. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NIETZSCHE, Wilhelm Fridrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, s/d.

_____. *A genealogia da moral*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, 1985.

_____. *Para além do bem e do mal*. Trad. Hermann Pflüger. Lisboa: Guimarães & Cia., s/d.

_____. *O anticristo*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, 1984.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1976.

_____. *Ecce Homo (como cheguei a ser o que sou)*. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditação da técnica – vicissitudes das ciências, cacofonia na física*. Trad. Luis Washington Vita. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1963.

_____. *La deshumanización del arte*. 9. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Os pré-socráticos. Seleção de textos e supervisão: prof. José Cavalcanti de Souza. Trad. José Cavalcanti de Souza... [et. al]. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PAES, José Paulo. *O lugar do outro: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

Pequeno dicionário Koogan Larousse. Dir. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1980.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Repertórios).

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Tempo nublado*. Trad. Sônia Régis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Ensaios, 45).

_____. *Flores da escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Pós-moderno &: semiótica, psicanálise, literatura, artes plásticas. Org. Samira Chalhub. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Pós-modernidade. Roberto Cardoso de Oliveira... [et. al.] 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

Remate de Males – modernidade? Departamento de Teoria Literária, IEL, UNICAMP, n. 10. Org. Suzi Frankl Sperber. Campinas, SP, 1990.

Remate de Males – dossiê literatura e identidade. Departamento de Teoria Literária, IEL, UNICAMP, n. 14 (1994). Campinas, São Paulo, 1996.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

ROSSET, Clement. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. F. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira do. *O que é pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Coleção Primeiros Passos.

SARRAUTE, Nathalie. *La era del recelo: ensaios sobre la novela*. Trad. G. torrente, Ballester. Madrid: Guadarrama, 1967

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. (Coleção Grandes Romances).

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. Trad. Vergílio Ferreira... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

Saudeloucura 2. Direção de Antonio Lancetti. Vários autores. São Paulo: HUICITEC, 1990.

SCHOLES, Robert. *A natureza da narrativa*. Robert Scholes e Robert Kellog. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SHAKESPEARE, William. *Hamleto, príncipe da Dinamarca*. Tad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

SOUZENELLE, Annick de. *O simbolismo do corpo humano: da árvore da vida ao esquema corporal*. Trad. Frederico Ozanan Pessoa de Barros e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Pensamento, s/d.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaios, 86).

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STOR, Anthony. *As idéias de Jung*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1977.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 2. ed. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

Tempo brasileiro n. 26-27: vanguarda e modernidade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-março, 1971.

Teoria da literatura: formalistas russos. Org. Dionísio de Olivveira Toledo. Trad. Ana Maria ribeiro Filipouski... [et al.]. porto Alegre: Globo, 1978.

Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Jürgen Habermas. Trad. De José Lino Grünewald... [et. al.] 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

TILLICH, Paul. *A coragem de ser – baseado nas conferências Terry na Yale University*. Trad. Eglê Malheiros. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates).

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WELLEK, Rene y WARREN, Austin. *Teoria literaria*. Versión castellana de Maria Gimeno Capella. 2. ed. Madrid: Gredos, 1959.