

JOSIANE GONZAGA DE OLIVEIRA

O DISCURSO DA TRANSGRESSÃO E A
TRANSGRESSÃO DO DISCURSO EM *A LUA
VEM DA ÁSIA*, DE CAMPOS DE CARVALHO

São José do Rio Preto
2008

JOSIANE GONZAGA DE OLIVEIRA

O DISCURSO DA TRANSGRESSÃO E A
TRANSGRESSÃO DO DISCURSO EM *A LUA
VEM DA ÁSIA*, DE CAMPOS DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Campus de São
José do Rio Preto, para obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração:
Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
2008

Oliveira, Josiane Gonzaga de.

O discurso da transgressão e a transgressão do discurso em *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho / Josiane Gonzaga de Oliveira. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2008.

137 f. ; 30 cm.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista,

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Literatura – Humor. 4. Carvalho, Campos de, 1916-1998 - *A lua vem da Ásia* – Crítica e interpretação. I. Amorim, Orlando Nunes de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Comissão julgadora

Titulares

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim – orientador
Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
Prof. Dr. Carlos Felipe Moisés

Suplentes

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar
Prof^a. Dr^a. Lílian Jacoto

*À Ana Cristina Tannús Alves, por seu amor
contagante pela literatura e pelas tardes
regadas a Manuel Bandeira, Drummond, e
poesia marginal.*

Agradecimentos:

Aos meus pais, Carlos e Sonia, e à minha irmã Kárita, pelo exemplo de luta e coragem que sempre me motivou e direcionou meus passos; pelo incentivo diário e pela fé.

Ao Daniel, pela força, pelo otimismo, pelo companheirismo, pelos dias difíceis vencidos na Universidade Federal de Uberlândia, e pelos momentos alegres também lá vivenciados, pela pesquisa bibliográfica, por não me deixar desistir, e por seu amor incondicional.

À Karina e Marize, pela recepção calorosa, pelo lar, pela amizade, e por sermos agora uma nova família.

Ao Prof. Orlando Nunes de Amorim, pela orientação inspiradora, por sua sensibilidade com o texto artístico, pelo companheirismo e pela confiança no meu trabalho. Ao amigo Orlando, pelas angústias existenciais compartilhadas e pelos momentos de alegria e compreensão.

Aos professores Aguinaldo José Gonçalves, Lúcia Granja, Sonia Helena, Marize Hattnher, Maria Celeste, Roxana Guadalupe, que muito enriqueceram os dias vivenciados no Ibilce.

Ao Prof. Álvaro Hattnher, por sua receptividade, por sua disposição constante em auxiliar, pelo exemplo de generosidade, pelo olhar acolhedor, pelas conversas construtivas e pelo apoio imprescindível nos momentos decisivos.

Ao Prof. Arnaldo Franco Júnior, pelos apontamentos precisos e esclarecedores, pelo incentivo e pela participação na banca de defesa.

Ao Prof. Marcos Siscar, pela participação preciosa na banca de qualificação e pelo exemplo de profissional que é e que nos desperta tanto orgulho.

Ao Juca, pelas discussões virtuais acerca do texto de Campos de Carvalho, que muito aliviaram a solidão nos momentos de escrita e pelo apoio constante.

Aos amigos e colegas de mestrado, Rogério, Antônio Henrique, Adriana Guarizo, Luciane, Rachel Hoffman, Mariana Peters e Maria Alessandra, porque caminhamos “de mãos dadas”.

Ao Alexandre, pelas tardes na cantina, pelas sessões de terapia gratuita, pela amizade, pelo carinho, pela presença fundamental, e por ter caminhado ao meu lado nesses quase dois anos.

Ao Glayson, por sua arte indagadora, e pelo apreço a Campos de Carvalho.

Aos amigos, Vinício, Mariele, Laniluce, Fábio, Mara Rúbia, Sinvaldo, Marcelo, Daniela Maria, Ellen Mariany, Dinorá, Thiago e Rafaella, que de forma direta ou indireta contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao Luís Eduardo, que me deu *A lua...*

À minha família, que soube se alegrar com a minha alegria, e partilhar os momentos de dificuldade.

Ao Prof. Carlos Felipe Moisés, pelo olhar rigoroso e pelas indagações suscitadas durante a defesa desta dissertação, pelos livros, pelo material bibliográfico disponibilizado, e por ter ajudado a manter Campos de Carvalho livre do esquecimento.

À CAPES, pelo fomento e incentivo à realização da pesquisa.

Não somos rãs pensantes, nem aparelhos de objetivação e máquinas registradoras com vísceras congeladas – temos constantemente de parir nossos pensamentos de nossa dor e maternalmente transmitir-lhes tudo o que temos em nós de sangue, coração, prazer, paixão, tormento, consciência, destino, fatalidade. Viver – assim se chama para nós transmutar constantemente tudo o que nós somos em luz e chama; e também tudo o que nos atinge; não podemos fazer de outro modo (Nietzsche. A Gaia Ciência, Prefácio de 1886).

SUMÁRIO

Introdução

<i>A lua vem da Ásia</i> : A lúcida loucura de Campos de Carvalho	13
---	----

I – O romance e o romance de Campos de Carvalho

1.1 – Algumas considerações sobre o gênero romanesco: tradição e contemporaneidade	20
1.2 – Campos de Carvalho: entre o humor e a mordacidade	26
1.3 – As vozes da crítica	35
1.4 – <i>A lua vem da Ásia</i> : um “mundo às avessas”	41

II – Carnavalização e os gêneros sério-cômicos:

para uma análise textual de <i>A lua vem da Ásia</i>	50
--	----

2.1 – A sátira menipéia: raízes do gênero	55
2.2 – Análise	64
2.2.1 – <i>A lua vem da Ásia</i> : estrutura e linguagem	65
2.2.2 – O herói às avessas: personagem e perspectiva narrativa	82
2.2.3 – (In)definições de tempo e espaço	97

III – Astrogildo: loucura ou superação da moral

3.1 – Entre as verdades arbitrárias e a experiência individual	110
3.2 – “A casa do poder”	116
3.3 – A loucura como construção de uma experiência individual	125

Considerações finais	129
-----------------------------------	-----

Referências bibliográficas	133
---	-----

Resumo:

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre os aspectos transgressores do romance *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho. Esses aspectos dizem respeito à desarticulação da forma romanesca tradicional e do discurso linear e lógico, e ainda aos posicionamentos ideológicos e comportamentais do protagonista. Para nortear esta análise, utilizamos a teoria da carnavalização de Mikhail Bakhtin, teórico que observa as manifestações literárias tendo em vista as transgressões verificadas durante as festividades carnavalescas, que estabelecem uma “vida às avessas”, na qual inexistem as regras cotidianas e as relações hierárquicas vivenciadas no universo “extra-carnavalesco”. Nesse sentido, buscamos vislumbrar a referida obra de Campos de Carvalho enquanto objeto literário transgressor e dessacralizador, na medida em que a perspectiva narrativa reflete a visão de mundo de um narrador supostamente “louco” que (re)cria uma realidade inusitada, o avesso da “normalidade”, um mundo, segundo nossa hipótese, carnavalizado.

Palavras-chaves: romance, discurso, transgressão, carnavalização, loucura.

Abstract:

This dissertation is an analysis of the transgressive aspects in *A lua vem da Ásia*, by Campos de Carvalho. These aspects are related to the disarticulation of both the traditional novel structure and the linear and logical discourse, as well as of the ideologic and behavioural positions of the main character. This analysis is based upon Mikhail Bakhtin's carnivalization theory, whose examination of literary manifestations is carried on with regard to the transgressions observed during the carnival festivities, which establish a 'wrong life' in which everyday rules and hierarchical relations experienced in the 'extracarnival' world are inexistent. Thus we consider Campos de Carvalho's book as a transgressive and desacralizing literary work, in the sense that the narrative perspective reveals the world of a supposed 'lunatic' narrator who (re)creates an unusual reality, the opposite of 'normality': in our proposal, a carnivalized world.

Key-words: romance, discourse, transgression, carnivalization, madness.

INTRODUÇÃO

A lua vem da Ásia: A lúcida loucura de Campos de Carvalho

O aparecimento de Walter Campos de Carvalho em 1956 com o romance *A lua vem da Ásia* contou com uma significativa manifestação da crítica, que durou até meados da década de 60. A partir de então, seguiu-se um prolongado período de silenciamento, que parece ter acompanhado uma espécie de suicídio literário a que se submeteu o próprio escritor mineiro, que, após a edição de *O púcaro búlgaro* (1964), abandonou definitivamente a atividade literária.

De acordo com o crítico Carlos Felipe Moisés,

seu primeiro livro *Tribo* (1954) passou despercebido mas *A lua vem da Ásia* (1956) causou sensação e trouxe larga notoriedade a Campos de Carvalho. “Debochado”, “imoral”, “satânico”, “louco” foram alguns dos adjetivos com que o agraciaram, embora reconhecessem nele, também, um ficcionista de talento, “um verdadeiro escritor” [...]. (MOISÉS, 1996, p. 73)

Após o silenciamento do autor, seus livros deixaram de ser reeditados por cerca de trinta anos e foi somente em 1995 que a José Olympio publicou uma edição de sua *Obra reunida*, em que constam os quatro romances reconhecidos por Campos de Carvalho: *A lua vem da Ásia* (1956), *A vaca de nariz sutil* (1961), *Chuva imóvel* (1963), e *O púcaro búlgaro* (1964).

A edição da *Obra reunida* é seguida por um novo período de apreciação de sua escrita. Trata-se da (re)descoberta do autor pela crítica acadêmica; a partir de então, surgiram as primeiras dissertações e teses focalizando sua produção ficcional.

Campos de Carvalho e sua desconcertante literatura, de acordo com Juva Batella, inserem-se “no grupo dos que não fizeram parte de nossa formação literária” (BATELLA, 2004, p. 47). Acreditamos que essa marginalidade se deve, provavelmente, pelo fato de que as peculiaridades de seu estilo não se enquadram nos limites dos critérios historiográficos tradicionais. “Novela absurdista”, “ficção experimental”, “estilo de base surrealista”, “narrativa intimista” e “supra-realista”, “tendência filosófica de base sartreana” são alguns dos atributos que a crítica comumente aponta em sua produção. A despeito das diversas tentativas de classificação, Campos de Carvalho continua *fazendo parte do grupo dos que não fizeram parte*.

Dentre os quatro romances da *Obra reunida*, elegemos para este estudo *A lua vem da Ásia*. O primeiro romance de Campos de Carvalho remonta à tradição romântica de reação às regras, modelos e normas clássicas em prol da total liberdade criadora. Em *A lua vem da Ásia*,, assim como no impulso romântico, podemos perceber que “aos gêneros estanques opõem a sua mistura, conforme o livre arbítrio do escritor, à ordem clássica, a aventura, ao equilíbrio racional, a anarquia, o caos, ao universalismo estético, o individualismo, ao Cosmos, o ‘eu particular’ [...]” (MOISÉS, 2002, p. 463). Nesse sentido, a obra também se coloca na esteira dos movimentos renovadores e vanguardistas do início do século XX, herdeiros da atitude libertária dos românticos.

Com efeito, é o que aponta a crítica, ao referir, na obra ficcional de Campos de Carvalho, a retomada de pressupostos revolucionários instituídos pelo movimento modernista de 1922. Alfeu Sparemberger aponta:

A produção ficcional do autor mineiro está diretamente vinculada às propostas desenvolvidas por Mário e Oswald de Andrade. A ubiqüidade cosmopolita do personagem principal de *A lua vem da Ásia*, somada à ironia, acaba filiando este romance ao *Macunaíma*. Ambos estão próximos, ainda pela instauração de um certo desvairismo literário. Com relação à obra de Oswald, vimos que o autor mineiro retoma uma linha irônica e adota, não com a mesma radicalidade do autor paulista, uma postura de questionamento e desarticulação da forma romanesca tradicional (SPAREMBERGER, 1989, p. 95).

As filiações estabelecidas por Sparemberger assinalam, num primeiro momento, a semelhança entre Astrogildo, personagem principal de *A lua vem da Ásia*, e Macunaíma, enfatizando o caráter cosmopolita e irônico de ambos os protagonistas. Acrescentamos, a este respeito, a faceta anti-heróica dessas personagens, que pautam seus valores a partir da transgressão das características que compõem o caráter de um herói tradicional.

Já a relação estabelecida com a prosa oswaldiana se refere às técnicas narrativas de pulverização das formas sacralizadas do gênero, ou seja, a ênfase na composição de suas obras se dá na quebra de linearidade narrativa e do pensamento lógico. É possível assinalar ainda, acerca dos procedimentos adotados por estes prosadores, a influência da vanguarda surrealista, que, em cada um dos casos, recebe um tratamento peculiar.

Neste trabalho, algumas destas questões serão retomadas, especialmente o aspecto dessacralizador da forma romanesca em *A lua vem da Ásia*, e o caráter insurreto de seu protagonista. Visando estabelecer uma leitura analítica do texto em questão, propomo-nos, no primeiro capítulo, a observar as transformações ocorridas no romance moderno, tendo em vista a desarticulação das formas tradicionais do gênero. Esse percurso torna-se relevante na medida em que possibilita refletir acerca de uma tradição narrativa à qual se filia a prosa de Campos de Carvalho. Nesse sentido, retomaremos alguns apontamentos de Anatol Rosenfeld em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, a fim de enfatizar o processo de “desrealização da arte” verificado nas artes plásticas e transposto para o campo da ficção literária.

Em seguida, faremos uma breve apresentação do escritor Campos de Carvalho e de sua obra, especialmente no que tange às recorrências temáticas e ao estilo; posteriormente serão apresentadas algumas manifestações da crítica direcionada à sua produção, e por fim procuraremos tecer algumas discussões sobre o objeto de nosso estudo, o romance *A lua vem da Ásia*, e introduziremos a proposta central deste trabalho, que consiste em direcionar uma leitura dos traços transgressores deste romance a partir da teoria da *carnavalização* de Mikhail Bakhtin.

O capítulo seguinte trará uma incursão nos pressupostos teóricos bakhtinianos de carnavalização, encontrados em *Problemas da poética de Dostoiévski* e em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Aqui, teremos em foco o estudo das *sátiras menipéias*, um

gênero sério-cômico da Antiguidade, que, segundo Bakhtin, constitui um dos maiores representantes da literatura carnavalizada. Para lançar um olhar um pouco mais minucioso acerca desta modalidade, utilizaremos o importante estudo de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, no qual o crítico analisa a influência da tradição luciânica nas obras de Machado de Assis. A referida teoria auxiliará na leitura analítica que ora tencionamos desenvolver, na medida em que nos conduzirá na tentativa de observar os traços carnavalizantes do enredo de *A lua vem da Ásia* a partir de uma possível aproximação estrutural e temática com as *sátiras menipéias*.

Finalmente, no terceiro capítulo, focalizaremos o protagonista do romance em questão, a fim de verificar a temática da loucura enquanto construção de uma experiência individual a partir das transgressões comportamentais, ideológicas e discursivas da personagem. Para tanto, recorreremos a algumas noções do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, especialmente no que se refere à problemática constituída em torno da moral. Num segundo momento, buscaremos as proposições de Michel Foucault sobre o espaço hospitalar de tratamento psiquiátrico e sobre as relações de poder que o fundamentam.

Acreditamos que a análise das particularidades da prosa de Campos de Carvalho, a partir da escolha do seu primeiro romance, torna-se relevante na medida em que propicia a observação de traços fundamentais da escrita do

ficcionista que viriam a se desenvolver e concretizar nos trabalhos posteriormente publicados.

CAPÍTULO I

O romance e o romance de Campos de Carvalho

1.1 – Algumas considerações sobre o gênero romanesco: tradição e contemporaneidade

Analisar uma narrativa como *A lua vem da Ásia* a partir de seu caráter transgressor significa repensar a própria constituição do gênero romanesco. Segundo Nelson de Oliveira, os romances de Campos de Carvalho conseguem manter a sua perenidade devido à rejeição das convenções realistas, “justamente as que, no século XVIII, sagraram e consagraram o romance como o gênero predileto da burguesia” (OLIVEIRA, 2002, p. 89). De acordo com o crítico, a produção artística deste ficcionista se faz dos estilhaços de uma forma de composição narrativa pautada nos princípios realistas que deram origem ao romance, e é daí que provém sua vitalidade.

Torna-se imprescindível, nesse sentido, ressaltar que, nesta dissertação, utilizaremos o termo “romance realista” num sentido amplo, que diz respeito a uma forma romanesca voltada aos procedimentos discursivos e estruturais lógicos, encadeados de acordo com a lei de causalidade, pautado nos moldes racionais e tradicionais de composição e estilo, que visam essencialmente à representação verossímil da realidade. Assim, ao longo deste trabalho, a contraposição do romance de Campos de Carvalho ao chamado romance realista se dá estritamente no aspecto técnico de composição narrativa.

Com a finalidade de analisar as mudanças ocorridas no gênero romanesco, o crítico Anatol Rosenfeld focaliza, primeiramente, essa espécie de romance, que ora denominamos realista. De acordo com Rosenfeld,

no romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência de verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico [...] de encadeamento causal. O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Para Rosenfeld, o primeiro romancista a romper com essa tradição do século XIX, ainda que de forma moderada, foi Marcel Proust. É com o narrador do romance proustiano que o mundo transforma-se em “vivência subjetiva” e deixa de ser um dado objetivo: “o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade” (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Ao focalizar o romance moderno, Rosenfeld parte do pressuposto inicial de que existe um “espírito unificador” (*zeitgeist*) que se comunica, em uma dada fase histórica, às diversas manifestações culturais de diferentes sociedades.

Trata-se de uma interdependência e de certa unidade de espírito que envolve as várias instâncias do pensamento, como as ciências, as artes, a filosofia.

A partir desta hipótese inicial, o crítico passa a analisar o processo de “desrealização” verificado na pintura moderna, ou seja, a pintura recusa a função de reprodutora da realidade sensível e torna-se não-figurativa, abstrata. Disto seguem-se vários momentos de grande importância nas artes plásticas: “o ser humano é dissociado ou reduzido (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). O retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1996, p.77) juntamente com a perspectiva central surgida no período renascentista, em que a ilusão do espaço tridimensional era construída por uma consciência individual que criava um mundo ao mesmo tempo relativo e absoluto a partir de sua própria ótica. A pintura moderna, portanto, ao renegar a perspectiva ilusionista da realidade, renega também a visão de mundo desenvolvida a partir do Renascimento, que consistia na posição privilegiada do homem em relação ao universo, ou seja, uma postura marcada pelo antropocentrismo.

Na sequência, o crítico retoma a hipótese inicial, que trata da unidade espiritual perceptível dentro de uma dada fase histórica, propondo que as alterações verificadas na pintura e nas artes de um modo geral manifestam-se também no romance, e parecem ser essenciais à estrutura do modernismo. Para Rosenfeld, “à eliminação do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1996, p.77).

Os grandes nomes do romance moderno são, além do já citado Marcel Proust, James Joyce, André Gide, Willian Faulkner e Virgínia Woolf, que foram os pioneiros na dissolução da linearidade cronológica e na fusão do passado, presente e futuro – formas relativas e subjetivas da consciência humana que antes eram ordenadas num esforço de racionalização como se fossem absolutas.

No Brasil, uma das grandes obras do Movimento Modernista que assinalou o processo de ruptura com os paradigmas romanescos tradicionais foi *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade. Trata-se de uma narrativa em que se percebe a desestruturação do enredo, do espaço e do tempo, altamente influenciada pelas vanguardas européias. O livro é composto por 163 fragmentos que expõem a vida de João Miramar como fotografias num álbum e possui uma cronologia interna apenas no que se refere ao desenvolvimento do protagonista (infância, adolescência e maturidade). Sua estética é, portanto, fragmentária, herdeira dos pressupostos futuristas de Marinetti. O livro ilustra a tentativa do autor de levar às últimas conseqüências os pressupostos vanguardistas do modernismo brasileiro de 1922.

Após o auge e a afirmação do Modernismo brasileiro nas décadas de 20 e 30 como movimento de ruptura com as estruturas literárias passadistas, seguiu-se uma fase em que a nova produção artística do país começava a demonstrar uma retomada dos mesmos valores passadistas outrora combatidos. Inicia-se assim o tempo do romance regionalista, cuja estética se

enquadrava, na obra de vários escritores desse período, na mesma velha moldura do romance tradicional. A novidade consistia no olhar que os escritores lançavam sobre os problemas das organizações sociais. Tradicionalmente esses problemas eram explicados através de motivos transcendentais ou da ordem da natureza, e passaram então a ser relatados a partir de um ponto de vista político. Tratava-se de romances de denúncia que se baseavam na documentação como forma de se mostrarem realistas. No romance urbano, a origem do drama das personagens também se encontrava nas desigualdades sociais e a observação do escritor tencionava transmitir um “retrato fiel” da realidade a partir de uma linguagem usual. É importante ressaltar que, na prosa brasileira, o ímpeto renovador se restringiu, na maioria das vezes, à atitude franca de denúncia e ao desafio à ordem política e social dominante; contudo, a linguagem literária não era inovada em sua forma, e assim perpetuava-se uma estrutura baseada numa visão perspectivista de representação da realidade, como se pode constatar em vários romances de Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Amado Fontes, e nos primeiros romances de Érico Veríssimo. Graciliano Ramos, neste caso, representa uma divergência em relação a tais traços.

A preocupação formal se daria efetivamente com o aparecimento de grandes nomes, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A essa altura, a literatura brasileira começava a ser influenciada pelas mudanças espaciais ocorridas na pintura, o que desencadeia um processo de redimensionamento da ficção, em que se constata a libertação “de certo perspectivismo e de

determinado amontoado congestionador do espaço e do tempo” que impediam a exploração “do destino humano ‘em situação’” (LUCAS, 1976, p. 107).

A partir desse contexto, poderemos verificar na ficção brasileira novas formas narrativas que serão marcadas pela contraposição aos interesses meramente documentais e convencionais da realidade, a atitude criadora agora se volta à supressão ou superação das formas realistas tradicionais, tem-se agora em foco uma outra perspectiva realista que está na linguagem, ou seja, em dar configuração lingüística aos temas; e é nesse contexto que surge a inusitada e iconoclasta produção de Walter Campos de Carvalho.

1.2 – Campos de Carvalho: entre o humor e a mordacidade

*Meu nome é legião, sou mil em um, e a mim
mesmo me estarreço.*

Campos de Carvalho

Numa época em que as produções literárias de Guimarães Rosa e Clarice Lispector impactavam o meio literário brasileiro, destoando da tendência regionalista que se encontrava em seu auge, surge a figura excêntrica de Campos de Carvalho com o lançamento de *A lua vem da Ásia*, em 1956, também ano de lançamento de *Grande sertão: veredas*.

Walter Campos de Carvalho nasceu na cidade de Uberaba, no Triângulo Mineiro, em 1916, e morreu aos 82 anos, na cidade de São Paulo, em 1998. Formou-se na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1938, foi colaborador d'O *Pasquim*, trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo* e aposentou-se como procurador do estado de São Paulo.

Seus dois primeiros livros, *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1954) não constam da *Obra reunida* editada pela José Olympio; o motivo da exclusão talvez possa ser vislumbrado a partir do trecho de uma de suas raras entrevistas, no qual se reporta às suas produções iniciais:

Trata-se de um pequeno livro de ensaios humorísticos (*Banda Forra*) do qual não se venderam sequer dez exemplares [...] Vendi o resto da edição a um sebo da Praça João Mendes (mil exemplares menos dez) à razão de duzentos réis o exemplar, embora hoje ofereça quinhentos cruzeiros por um só deles, por motivos óbvios. Meu segundo livro, quase tão péssimo quanto o primeiro, publiquei-o treze anos depois, e se chamou *Tribo*. Felizmente pra mim, é tão difícil de ser encontrado quanto o primeiro, ou talvez não seja encontrado simplesmente porque ninguém o procure. Vale, para o autor, cerca de mil

cruzeiros o exemplar (Carvalho *apud* BATELLA, 2004, p. 32-33).¹

Numa carta a Carlos Felipe Moisés, Campos de Carvalho se manifesta sobre esta questão: “Peço-lhe que guarde sem ler o exemplar de *Tribo* que você diz ter encontrado. Minha literatura começa realmente com *A lua vem da Ásia* [...]. Se ainda coloco *Tribo* na relação de minhas obras é apenas por honestidade para com o leitor o qual sempre mereceu o maior respeito”.² Dos quatro romances considerados pelo autor, *O púcaro búlgaro* é declaradamente o preferido e é, também, o romance no qual se observa uma dose intensa de humor, elemento que constituía busca constante do escritor.

Sobre suas posições filosóficas, sabe-se que eram marcadas pelo total desprezo pela lógica. Ao ser perguntado sobre este conceito numa entrevista ao jornal *Correio de Araxá*, o autor respondeu: “Os meus livros foram escritos no Rio de Janeiro, onde eu morei 23 anos. No entanto, não tem nada.”³ A resposta (in)coerente parece ilustrar claramente seu desprezo pelo conceito que insiste em recusar; adiante, na mesma entrevista, este fato seria veementemente declarado pelo autor: “A lógica não existe”. Assinala-se ainda, dentre as suas concepções, a irreligiosidade. Campos de Carvalho conta ter sido católico até os dezesseis anos de idade, seguindo a forte tradição familiar:

¹ Entrevista concedida à jornalista Eneida após o lançamento de *Vaca de nariz sutil*. “Campos de Carvalho” in: *Romancistas também personagens* – Letras Brasileiras. São Paulo Cultrix, 1961, p. 19-23.

² Carta enviada a Carlos Felipe Moisés em 22/1/65. Trecho transcrito na introdução à *Obra reunida*. (In: CARVALHO, 2002, p. 16).

³ ÁLVARES, H. *Campos de Carvalho: entrevista, depoimento e textos inéditos*. Novembro/2006. Disponível em < <http://www.revista.agulha.nom.br/ag54carvalho.htm/> >.

Lembro-me perfeitamente que eu vinha de uma missa, lá em Uberaba, descia a rua do comércio quando, de repente, eu perguntei a mim mesmo por que acreditava em Deus. Neste momento eu tive a noção de que Deus não existia sem ninguém me orientar. A família só ficou sabendo disso muitos anos depois.⁴

O ateísmo e o desprezo pela lógica viriam, mais tarde, a ser transformados em literatura, características facilmente observáveis no conjunto de sua obra.

Outro fato amplamente divulgado acerca da figura de Campos de Carvalho é o relato de seu encontro com o diabo. O autor conta que o encontrou no Rio de Janeiro, dentro de seu quarto, às quatro horas da manhã. Afirma não ter sido sonho nem alucinação, e que o diabo apenas limitou-se a fitá-lo com uns olhos maravilhosos, que seu coração apenas bateu mais forte e nada mais.

A imagem criada em torno do autor, desde o lançamento de seu primeiro livro, sempre esteve, de certo modo, associada ao perfil de seus narradores. A este respeito assinala Geraldo Noel Arantes:

[...] criou-se em torno de Campos de Carvalho toda sorte de mistificações e estigmas, quase todos apontando para o perfil de homem excêntrico, tanto quanto as personagens de seus livros. Se, por um lado, algo indicava a existência de uma vontade surda de interdição, por outro houve um certo interesse em propagandear uma imagem polêmica a seu respeito [...] a imagem de Campos de Carvalho ficou acintosamente colada àquela do escritor desarrazoado. Não faltaram reportagens, entrevistas e comentários a lhe fortalecer o perfil do homem excêntrico. Outrossim, parece ter havido de sua parte grande incentivo para tanto. Seja por desdém, por rebeldia, troça, por instinto de preservação ou

⁴ Jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 11 de abril de 1998. Citado por ARANTES, 2004, p. 23.

mesmo por deliberação, ele próprio se revestiu da imagem pública do *clown*, faceta que o fez transitar entre a graça ingênua, o humor corrosivo e a mordacidade (ARANTES, 2005, p. 17).

Numa das crônicas publicadas n’*O Pasquim*, Campos de Carvalho se manifesta em relação à imagem criada a seu respeito, imagem esta intimamente vinculada à loucura:

Nunca fui claune (talvez o seja um dia: nunca é tarde), mas em compensação já passei por louco muitas vezes – e só dependeu de mim tornar-me um louco verdadeiro. Faltou-me exatamente aquele grão de coragem – ou suprema audácia – sem o qual não se move uma palha nesse mundo tão cheio de espantalhos, tão pobre de palhaços (CARVALHO, 2006, p. 67).

Nesta mesma crônica, o autor elogia a loucura e a descreve como uma profissão, “a mais bela das profissões, a mais lúcida no sentido de que traz a luz, luciferina” (CARVALHO, 2006, p. 68), e propala que somente ela é capaz de salvar-nos de nós mesmos e, principalmente, dos outros, e a entende, ainda, como um “exército em marcha, rompe-tréguas e rompe-diques, numa guerra não santa, mas demoníaca, antibélica, desnordeando o norte e o sul, o leste e o oeste, um exército de fantasmas e por isso mesmo invencível [...]” (CARVALHO, 2006, p. 68).

Sobre a figura do *clown*, enxerga-o como um “louco colorido”, capaz de se colocar de pernas para o ar, a fim de observar os valores do mundo que se encontram em inversão e só assim tripudiar “os cânones e seus cânceres”; o bobo da corte é, segundo o cronista, “o menos bobo em toda confraria”

(CARVALHO, 2006, p. 68). Fica patente, deste modo, a visão positiva que Campos de Carvalho construía em torno da loucura e da bufonaria.

A despeito das especulações sobre o comportamento do autor, é certo que encontraremos nos narradores dos quatro romances que constam da *Obra reunida* essa figura que se coloca como *clown*, como louco, bufão que se veste da máscara da loucura para zombar das contradições de nosso insano mundo saudável.

Ao observarmos, portanto, o conjunto da obra de Campos de Carvalho, encontraremos alguns pontos em comum, dentre eles a temática da loucura, que se constitui também como estética, ao materializar-se no texto literário através do *nonsense* e da desarticulação das convenções narrativas tradicionais. Destaca-se, ainda, o uso constante do humor, como riso destronador e desestabilizador das verdades comuns, o estilo de base surrealista permeado por uma forte tonalidade existencial e niilista.

Em seu prefácio à *Obra reunida*, Carlos Felipe Moisés assinala alguns elementos que acredita serem obsessões do autor, que seriam “a revolta e o inconformismo, o introspectivismo, a angústia de base religiosa, a paixão libertária, a sexualidade, a busca incessante da verdade [...]” (In: CARVALHO, 2002, p. 16) Tais elementos serão observados com maior ou menor intensidade em cada um de seus romances; contudo, de uma forma geral, constituem inevitavelmente temas e motivos recorrentes na produção ficcional do escritor mineiro.

No primeiro romance, *A lua vem da Ásia*, temos o relato de um “alienado” que se acredita, de início, hospedado num hotel de luxo e relata tanto suas memórias mais caras quanto a sua rotina nesse hotel. O livro é marcado por intensas porções de humor e sua temática gira basicamente em torno da loucura. O enredo é notadamente fragmentado e não cronológico, e o discurso, apesar de estruturado de acordo com as normas gramaticais, segue, semanticamente, uma lógica do absurdo. O protagonista anseia por libertar-se tanto das paredes que o cercam quanto de todas as verdades que lhe são impostas e que cerceiam a sua individualidade. Nota-se ainda em seu comportamento a busca constante pelo sentido da existência, sentido este que o protagonista, cada vez mais mergulhado em sua angústia, não é capaz de encontrar.

O segundo romance, *Vaca de nariz sutil*, é também um relato, desta vez de um ex-combatente de guerra que esteve submerso num universo de morte do qual conseguiu escapar fisicamente ileso. A temática do livro é a morte, especificamente a morte em vida do narrador. O humor praticamente desaparece, juntamente com a tonalidade surreal que cede espaço à verossimilhança, “à fragmentação da narrativa corresponderá a fragmentação do narrador” (BATELLA, 2004, p. 126). O relato se reveste agora de tragicidade e, ao mesmo tempo, de um lirismo refinado. Este lirismo se manifesta especialmente quando o narrador trata de sua paixão por Valquíria, “uma moça de quinze ou vinte anos”, que parece ter alguma deficiência mental. É sobre o túmulo de um cemitério que o ex-combatente possui

Valquíria, e logo em seguida, é surpreendido por uma viúva que o acusa de violentar a filha do zelador em pleno cemitério. Assim se delineia aos poucos o perfil de nosso anti-herói: esquizofrênico, pedófilo e estuprador são algumas de suas características principais.

O livro seguinte, *A chuva imóvel*, não se concentra em temas específicos, mas está calcado na busca existencial da personagem central, André. A narrativa se constrói em diversos episódios, transmitidos ainda de forma fragmentária. A história gira em torno de André e sua irmã gêmea Andréa, por quem nutre um amor incestuoso. Segundo Carlos Felipe Moisés, *A chuva imóvel* “se arma em dois planos conjugados: de um lado a auto-escavação a que o narrador se submete, implacável, à procura de um sentido para a existência; de outro a observação do mundo exterior, a tentativa tantas vezes repetida quantas frustrada de sintonizar com os que o cercam.” (In: CARVALHO, 2002, p. 21).

Diante da impossibilidade de se encontrar nesse sufocante mundo de contradições, o protagonista envereda numa fase sombria de indagações profundas acerca de si mesmo, encontrando como única saída para sua existência o suicídio.

Em *O púcaro búlgaro*, temos uma radicalização do humor e do *nonsense*. O romance narra a história de um expedicionário que decide organizar uma expedição à Bulgária a fim de verificar se tal país existe; em caso afirmativo, os expedicionários se dedicarão à procura de algum púcaro, búlgaro. A narrativa

traz, de fato, os preâmbulos de tal expedição, a organização da viagem, a escolha de seus tripulantes, contudo a aventura nunca chegará a se efetivar.

Da obra não reconhecida pelo autor, temos *Banda Forra*, *Tribo* e *Espantalho habitado de pássaros*. O primeiro, conforme dito anteriormente, é um pequeno livro de ensaios humorísticos, e o segundo, nas palavras do próprio Campos de Carvalho, seria “um resumo do que viria depois”. Na acepção de Geraldo Noel Arantes, *Tribo* é uma espécie de prototexto sobre o qual já estão delineados alguns dos principais interesses literários do autor que viriam a se afirmar nas obras seguintes. Esses interesses são, a seu ver

o fato de o livro ser um labirinto em sua constituição estrutural; a presença privilegiada do humor *nonsense* e da narrativa do absurdo; o fato de ser um texto não-familiarizado com as regras canônicas do período em que apareceu; a frequência com que o tópos do eu arruinado pela experimentação do mundo aparece no livro; a expressão da sensibilidade individualista e do egotismo; a fixação no tom blasfemo (ARANTES, 2004, p. 69).

Já a novela *Espantalho habitado de pássaros*, que o autor também renegou, foi publicada numa antologia da Editora Civilização Brasileira⁵, em 1965:

Em abril ou maio sairá o volume *Os dez mandamentos* com uma pequena novela minha, aliás medíocre. Digo medíocre porque foi escrita depressa e sob encomenda, mea culpa, mea máxima culpa, e sob esse infame regime de trabalho não há coisa que se salve. Para o futuro tratarei de não repetir a experiência.⁶

Esse foi o último texto inédito de Campos de Carvalho, logo após a publicação de *O púcaro búlgaro* em 1964.

⁵ CONY, C. H. et. alii. *Os dez mandamentos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

Em 2006, a partir do esforço organizacional de Cláudio Figueiredo, a editora José Olympio lançou um pequeno livro de crônicas que Campos de Carvalho publicou no jornal *O Pasquim* em 1972. O livro, *Cartas de viagens e outras crônicas*, é constituído de duas partes, na primeira constam as cartas que Campos de Carvalho enviava a si mesmo enquanto viajava pela Europa, permeadas por uma forte tonalidade humorística; na segunda parte, estão presentes textos que versam sobre diversos assuntos, mas refletindo principalmente sobre a condição humana. Encontramos mais uma vez reflexões sobre a loucura, sobre a vida nos grandes centros urbanos, a pobreza, dentre outros; assuntos de grande seriedade, discutidos através de seu característico humor e de sua ironia.

⁶ Carta de Campos de Carvalho a Carlos Felipe Moisés. Data de 22 de janeiro de 1965.

1.3 – Vozes da crítica

Apesar de já contar com dois livros publicados, foi somente em 1956, com o lançamento de *A lua vem da Ásia*, que Campos de Carvalho se projetou no cenário literário nacional. Pouco depois de lançado, já era uma raridade de sebo e, por mais que fosse esperado, a obra só foi reeditada em 1965. O romance proporcionou um considerável reconhecimento a Campos de Carvalho, que contou, na época, com um público atraído pelo aspecto inusitado e rebelde de seu texto e pelos temas polêmicos.

Diversos críticos, conforme dito anteriormente, se manifestaram quando do aparecimento do escritor. A este respeito esclarece Geraldo Noel Arantes:

Quanto à fortuna crítica em torno de *A lua vem da Ásia*, diversos analistas a enriqueceram. O escritor Antônio Olinto, de saída, demonstrou-se um entusiasta do autor – postura que repetiria para quase todos os outros livros posteriores⁷. Wilson Martins e sua já conhecida crítica cenhosa, hostilizou a novidade⁸; Roberto Simões, como se tornaria praxe em muitos outros críticos, aproximou o estilo do ‘estreante’ ao surrealismo de Breton⁹; Sérgio Milliet, um dos mais renomados intelectuais brasileiros, apesar de não se mostrar de todo favorável, reservou, em 1957, espaço privilegiado ao comentário de *A lua vem da Ásia*, no suplemento da *Tribuna da Imprensa*¹⁰. Dessa forma a década de 1950 encerrou-se como um período agitado e produtivo para Campos de Carvalho (ARANTES, 2004, p. 30).

Comumente, a opinião da crítica se dividia entre os que atacavam a obsessão do autor pela loucura e pela sexualidade, os que o acusavam de niilista, assinalando o pessimismo desmedido, e aqueles que elogiavam o

⁷ OLINTO, A. *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1959.

⁸ MARTINS, W. *Pontos de vista (crítica literária)*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, Ano ?, p. 350-51.

⁹ *Jornal das letras*, nº 93, abril de 1957.

nonsense e seu humor corrosivo. Este estilo, embora empolgasse alguns que o acreditavam mais realista do que surrealista, ao mesmo tempo feria “os espíritos bem pensantes, amantes da boa lógica” (In: CARVALHO, 2002, p. 16).

Assim se construiu a imagem do ficcionista mineiro, por um lado saudado por uma crítica entusiasta, por outro atacado no que tinha de mais peculiar em seu estilo. O fato é que sua literatura sempre dividiu opiniões, reforçando a polêmica em torno de sua personalidade problemática.

Em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, o crítico lhe reserva algumas linhas no capítulo destinado à literatura intimista, ao lado de alguns escritores mais conhecidos:

À parte, tentando galgar as fronteiras do supra-realismo, lembro Murilo Rubião (*O ex-mágico*, 1947), Campos de Carvalho (*A lua vem da Ásia*, 1956), e um veterano de raízes modernistas, Aníbal Machado (1894-1964), que ensaiou o gênero difícil da prosa de intenções líricas em *Cadernos de João* (1957) e *João Ternura* (1965) (BOSI, 1993, p. 421).

Fábio Lucas, ao analisar a ficção brasileira contemporânea em *O caráter social da literatura brasileira*, reafirma a visão de Bosi ao descrevê-lo como um ficcionista supra-realista:

O experimentalismo toma outro acento com Campos de Carvalho, que estréia com *A lua vem da Ásia* (1956), e se afirma como escritor experimentalista com *Vaca de nariz sutil* (1961), composição imaginosa, supra-realista, escrita numa prosa alucinada, mistura de picaresco, de lirismo e de humor um tanto apocalíptico. Em *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964), o romancista continua explorando a mesma linha de experimentação e denúncia (LUCAS, 1976, p. 118).

¹⁰ *Suplemento da Tribuna da Imprensa*. Ano I, nº 49, 10 de fevereiro de 1957.

Uma outra voz que se manifesta é a de Massaud Moisés, em sua *História da literatura brasileira*:

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

Apesar da dificuldade de se classificar a literatura de Campos de Carvalho, especialmente no sentido de filiá-la a algum movimento ou tendência literária, é possível observar que, dentre os críticos que se manifestaram a seu respeito, a maioria, freqüentemente, assinala alguns traços comuns em sua produção, como, por exemplo, a suspensão da mímese realista, a postura revoltada de seus narradores em relação a leis e normas

sociais, a desestruturação temporal e espacial, o humor, o *nonsense*, o estilo de base surrealista perpassado por indagações existenciais.

Embora a crítica assinale com frequência a influência da vanguarda surrealista na obra ficcional de Campos de Carvalho, uma outra aproximação possível, no sentido de situá-la histórica e estilisticamente, seria a observação das manifestações do teatro do absurdo, uma tendência do drama moderno, que marcou, especialmente, as décadas de 40 e 50, coincidentemente as mesmas décadas em que surgiram os primeiros romances do escritor mineiro.

O teatro do absurdo surgiu após a Segunda Guerra Mundial. “Com os escombros deste conflito, emerge também uma identidade fragmentada, despedaçada por uma descrença e cepticismo generalizados: Todos os pilares, nos quais assentava a nossa civilização estavam também reduzidos a pó”.¹¹

Os maiores representantes desta modalidade teatral são Samuel Beckett e Eugene Ionesco. Este definiu o termo absurdo como “aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (ESSLIN, 1968. p.20).

O tema central das peças de Beckett é, de acordo com Esslin, a sensação angustiante do homem perante o absurdo de sua existência. Esse parece ser também um assunto recorrente na obra de Campos de Carvalho. A maioria de seus narradores experimenta essa mesma espécie de angústia, tanto Astrogildo, o protagonista de *A lua vem da Ásia*, cerceado em sua liberdade de existir,

quanto o ex-combatente de guerra de *A vaca de nariz sutil*, sufocado num universo de morte; e ainda André, de *Chuva imóvel*, atordoado pelos sentimentos incestuosos que nutre por sua irmã Andréa, vivendo a constante possibilidade do suicídio como única saída para sua medíocre existência.

O último romance de Campos de Carvalho, *O pícaro búlgaro*, relata a espera e os preâmbulos de uma expedição à Bulgária, que nunca se concretizará. A *espera* é um outro aspecto fundamental do teatro do absurdo, “esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E, no entanto, como nunca acontece nada de real, essa mudança é ela mesma uma ilusão. A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca” (ESSLIN, 1968. p.45).

Um outro aspecto que parece aproximar as obras de Campos de Carvalho às peculiaridades do teatro do absurdo é a investigação da linguagem. Nas peças de Beckett, por exemplo, ela “serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem. Onde não há certeza, não pode haver significados definidos [...]” (ESSLIN, 1968. p.75). Em *A lua vem da Ásia*, temos uma linguagem marcada por um classicismo rigoroso, um discurso obediente às normas racionais de estruturação, mas cujo sentido se mostra, muitas vezes, absurdo, ou seja, trata-se de um processo irônico em que o escritor utiliza uma linguagem racional para questionar a própria razão e para demonstrar, ainda, a sua insuficiência. Existe, assim, um “não sentido” em seu

¹¹ GOMES, H. Teatro do absurdo. In: *Dicionário de termos literários*. Disponível em http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/T/teatro_absurdo.htm. Acesso em 13 mar 2008.

discurso enquanto escrita, e, também, em seu discurso agora entendido como filosofia, doutrina, pensamento.

Por fim, os romances de Campos de Carvalho apresentam como aproximação ao teatro do absurdo a “combinação do riso com o terror”. Segundo Esslin, “esse teatro é cômico a despeito do fato de sua temática ser sombria, violenta e amarga” (ESSLIN, 1968. p.357). Conforme veremos, a coexistência dos elementos sério e cômico na obra de Campos de Carvalho ilustra uma de suas maiores peculiaridades.

1.4 – A lua vem da Ásia: um “mundo às avessas”

Esse trabalho se direciona à análise e interpretação do romance *A lua vem da Ásia*, tendo em vista, especificamente, seus aspectos transgressores, partindo inicialmente da observação da desarticulação da perspectiva romanesca tradicional e, num segundo momento, focalizando a postura de rejeição das verdades comuns e valores normativos sociais, de seu protagonista, Astrogildo.

O primeiro aspecto a ser observado em *A lua vem da Ásia* diz respeito ao foco narrativo. Podemos notar nesse romance a predominância da focalização *homodiegética*. De acordo com Aguiar e Silva, baseando-se na tipologia proposta por Genette, “na focalização homodiegética, o narrador responsável pela focalização é agente, comparsa ou protagonista, (e, neste caso, falaremos de focalização *autodiegética*) – do mundo diegético do romance em causa.” (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 769).

Esse tipo de focalização ocorre em romances de primeira pessoa em que o narrador pode ser ou não o herói da história narrada. No caso de *A lua vem da Ásia*, é o próprio protagonista quem constrói o enredo, e, na maior parte da narrativa, é praticamente inexistente a distância entre o “eu narrador” e o “eu narrado”. A este respeito esclarece Aguiar e Silva:

Entre o *eu narrador* e o *eu narrado* pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética... Amadurecido ou envelhecido, o eu narrador, ao rememorar

eventos do eu narrado pode assim assumir uma atitude irônica e judicativa ou uma atitude solidária perante o eu narrado, pois que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e ruptura (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 770).

No que concerne ao narrador do primeiro romance de Campos de Carvalho, é possível observar uma alternância entre a narração de fatos longínquos e a narração de fatos presentes, ou seja, a distância temporal entre o eu narrador e o eu narrado existe em diversos momentos, mas é suprimida na maior parte da narrativa, o que predomina é a simultaneidade entre o eu narrador e o eu narrado. Esses eus narrativos estabelecem entre si uma relação de continuidade, ou seja, não nos é perceptível aquilo que Aguiar e Silva denomina distância ideológica, psicológica ou ética, não há ruptura entre o eu presente e o eu passado. O que acontece em *A lua vem da Ásia* é uma espécie de solidariedade entre ambos, já que, segundo o próprio narrador, “tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma idéia exata da minha situação presente” (CARVALHO, 2002, p. 37).

De acordo com Aguiar e Silva, o romance de focalização autodiegética propicia uma percepção profunda da interioridade da personagem central, já que é ela mesma quem narra os acontecimentos vivenciados e expõe a si própria, “as mais sutis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é analisado e confessado pelo próprio homem que viveu ou vive essa história” (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 772).

É, portanto, possível observar que, em *A lua vem da Ásia*, os acontecimentos se desenrolam de maneira desordenada, de modo que passado e presente se alternam. A narrativa se desenvolve numa espécie de *monólogo interior*, em que fatos absurdos, juntamente com impressões e devaneios do próprio narrador, sua vida interior, são expostos de maneira aleatória, ou seja, estão enredados na complexidade de uma mente atormentada por uma espécie de “loucura lúcida”. Desse modo, esse narrador (de quem não podemos sequer precisar o nome) demonstrará, ao expor a si próprio e à sua “insanidade” mental, a fragilidade das convicções e certezas daqueles que se enquadram nas leis da “normalidade”.

O romance se divide em duas partes: “Vida Sexual dos Perus” e “Cosmogonia”. Na primeira parte, o narrador acredita-se hospedado em um hotel de luxo, no qual permanece por um longo tempo, mas que não sabe determinar com precisão. A essa fase (presente) mescla-se uma série de *flashbacks* sobre a vida da nossa personagem anterior à clausura. Junto a essas recordações, temos várias divagações que possibilitam ao leitor o contato com as concepções e posturas “excêntricas” de Astrogildo¹².

Com o passar do tempo, Astrogildo começa a acreditar que se encontra de fato num campo de concentração. Vários são os indícios que o levam a crer em tal fato: os horários e a disciplina rígida a que são submetidos todos os

¹² Perante a inexistência de um nome, ou a liberdade de nosso protagonista de chamar-se por diversos nomes, utilizaremos, para efeito didático, a identificação de Astrogildo. O motivo de nossa denominação encontra-se nas palavras do próprio protagonista: “Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo.” (CARVALHO, 2002, p. 36)

hóspedes do hotel, a falta de permissão para que se ausentem de suas dependências, o uso diário e obrigatório de uma espécie de “soro da juventude”, e por fim uma série de torturas a que o próprio narrador é submetido em diversos momentos da narrativa.

Os mesmos indícios que levam o protagonista de *A lua vem da Ásia* a acreditar que se encontra num campo de concentração também guiam o leitor no caminho da percepção ou da intuição de que o espaço que aprisiona Astrogildo e seus ilustres companheiros de habitação possa ser, na verdade, um asilo para loucos. Nesse sentido, acrescenta-se ao tratamento disciplinar rígido, ao uso de medicamentos e às “terapias de choque” a descrição minuciosa e caricatural dos personagens excêntricos que convivem com o narrador, e também as situações e peripécias inusitadas e conflituosas que gera a convivência entre tantos indivíduos dotados de personalidades e comportamentos tão incomuns.

A primeira parte da narrativa, “Vida sexual dos perus”, se desenvolve num grau de desordenação bastante intenso, contudo, também coerente com a proposta de eliminação das leis racionais, simbolizada pelo assassinato do professor de lógica. O crime é cometido pelo protagonista aos dezesseis anos, sob o pressuposto de legítima defesa, fato disposto já no primeiro parágrafo do livro. Nesse sentido, a aparente absurdidade do encadeamento dos capítulos e do desenrolar dos acontecimentos, apesar de incoerentes em relação aos parâmetros narrativos tradicionais, obedecem ao propalado

dispositivo de abandono de toda forma de racionalismo, ou seja, trata-se de uma estrutura literária coerente em sua incoerência.

O título desta fase inicial, aparentemente sem relação com o relato da vida no hospício, talvez possa ser melhor compreendido através das próprias palavras do narrador no último capítulo de seu diário:

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 (CARVALHO, 2002, p. 150).

Ou seja, o narrador se refere à insignificância dos perus, animais dóceis que normalmente são criados e confinados para o abate. Esses animais metaforizam os “loucos” confinados no hospício e a menção à “vida sexual” destes indivíduos nada mais é do que um blefe tragicômico do protagonista, dada a sua inexistência ou constante coibição.

Altamente irônico, o título desta primeira fase já anuncia o teor de toda a narrativa, pois, na verdade, o narrador procurará demonstrar não a insignificância de cada “louco” confinado para tratamento, mas sim as particularidades de cada indivíduo ali presente, e principalmente a lucidez de sua subjetividade excêntrica, embora, de fato, todos esses indivíduos, tidos como insanos, se encontrem fatalmente direcionados para a morte, assim como os perus em véspera de Natal.

Os capítulos na primeira parte do livro se dispõem da seguinte maneira: Capítulo Primeiro, Capítulo 18º, Capítulo Doze, (Sem capítulo), Capítulo sem Sexo, Capítulo 99, Capítulo 20, Capítulo I (Novamente), Capítulo, Capítulo

CLXXXIV, Capítulo XXVI, Dois Capítulos Num Só, Capítulo 333, Capítulo 334, Cap. 71, Capítulo Não-Eclesiástico, Capítulo 103, Capítulo Negro, Capítulo 42, Capítulo LIV. Em nosso entendimento, a desconcertante disposição dos capítulos nesta primeira fase revela o absurdo, ou seja, a falta de sentido e todo o transtorno e angústia vividos pelo protagonista no hospício; revela ainda seu anseio de liberdade, que se concretiza por meio de da desobediência do enredo cronológico e do pensamento racional, e pelo impulso de suas reminiscências, que o projetam para um espaço livre, fora do cerceamento das “paredes sempre imóveis”, um mundo imaginativo em que tudo lhe é permitido.

O título da segunda parte de *A lua vem da Ásia*, “Cosmogonia”, é também bastante significativo, já que trata supostamente do reinício da vida de Astrogildo em liberdade, após a fuga do que julgava ser um campo de concentração. Segundo o indicado no dicionário de símbolos de Jean Chevalier, cosmogonias são relatos da criação do mundo que

informam sobre a maneira de conceber a irrupção do ser e da vida [...] certas cosmogonias partem, aliás, não do nada, mas do caos, [...] de um ponto de vista geral, elas correspondem a um esquema humano de ação. Constituem um modelo segundo o qual os homens concebem o desdobramento da energia e segundo o qual eles se esforçam para realizar seus projetos. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p. 295)

Nesse sentido, a fuga do hospício indica o projeto inicial a ser realizado; esse projeto, assim como nas cosmogonias, parte do caos, no caso de Astrogildo, do caos vivenciado na prisão. O lançar-se no mundo representa a

irrupção do ser que se move em busca de sua liberdade e sobrevivência numa vida que agora se inicia ou recomeça. A segunda parte do livro é, desse modo, um relato de um mundo infinitamente peculiar que será apresentado ao leitor – o mundo às avessas de nosso protagonista.

Nesse período, permanece o fluxo alucinante de eventos, e a quebra da lógica espacial e temporal. Os capítulos agora seguem a ordem do alfabeto, A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, e o capítulo final, uma condensação das letras O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z.

O ser que agora se lança à sua liberdade busca vivê-la intensamente e embora consiga a todo custo manter sua individualidade, Astrogildo não encontra qualquer sentido na existência humana. Após perambular por diversos países e exercer inúmeras atividades para sobreviver (assassino, assassinado, filósofo, cafetão, político, mendigo, milionário, espião, amante, cidadão do mundo, romancista, jornalista, roteirista, ator, traficante, entre outras), o protagonista envereda por um processo progressivo de angústia e auto-degradação, em que reconhece o absurdo da vida, decidindo enviar uma carta ao *Times* a fim de comunicar seu suicídio.

Desse modo, acreditamos que a linearidade na disposição dos capítulos ilustra a busca justificada pela liberdade (em contraposição ao caos da vida em prisão, representado na primeira parte do livro) e, ao mesmo tempo, a necessidade de auto-afirmação do indivíduo. O último capítulo, que traz uma condensação do alfabeto, ilustra o enfado da existência e o inevitável e certo

caminhar para a morte, ou seja, uma seqüência lógica desta vez, que culmina no suicídio do personagem central.

Ao observar o romance *A lua vem da Ásia*, percebemos que estamos diante de um objeto literário que se filia a uma tradição romanesca que relativizou os paradigmas do romance realista, cedendo espaço a um tipo de romance em que “espaço, tempo e causalidade foram desmascarados como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura por uma ordem fictícia à realidade.” (ROSENFELD, 1996, p. 85)

Assim, tanto a estrutura narrativa como o sujeito (personagem) envolvido neste processo se fragmentam e se decompõem, demonstrando o processo de “desrealização” (observado por Rosenfeld e evocado no início de nossas reflexões), ocorrido nas artes plásticas, aplicando-se também na (des)estruturação do romance moderno.

Desse modo, nossas discussões acerca da produção de Campos de Carvalho se pautarão pela observação das mudanças ocorridas na estrutura do romance tradicional, mudanças essas proporcionadas, principalmente, pela diluição do espaço, do encadeamento causal e temporal e também pela fragmentação e desintegração da personagem.

CAPÍTULO II

Carnavalização e os gêneros sério-cômicos: para uma análise textual de *A lua vem da Ásia*

Para a elaboração deste trabalho, procuramos observar *A lua vem da Ásia* a partir dos traços literários transgressores e dessacralizadores perquiridos por esse romance, uma vez que a perspectiva narrativa expressa a visão de mundo de um narrador supostamente louco que (re)cria uma realidade inusitada, um “mundo às avessas”. Nesse sentido, a loucura enquanto temática deste romance se manifestará tanto nas concepções excêntricas de seu protagonista quanto em sua materialidade textual, através do discurso do absurdo e da pulverização do enredo.

Este universo narrativo caótico e fragmentado poderia parecer, numa primeira análise, desprovido de toda e qualquer lógica. Contudo, percebemos que, através da loucura do narrador-personagem, cria-se um mundo paralelo dotado de sua própria lógica, uma lógica carnavalesca. Para esclarecer essa hipótese, tomamos como referência a teoria da *carnavalização* proposta por Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* e em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

No primeiro livro, Bakhtin delinea alguns apontamentos sobre o processo de carnavalização da literatura, mas é de fato em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* que o crítico russo discute de maneira pormenorizada essa problemática, a partir da observação da relevância do espírito do carnaval para a cultura desse período; o foco de seus estudos, como indica o subtítulo do livro, é a obra de Rabelais.

O ponto de partida do livro é, de acordo com Robert Stam, “o fato de Bakhtin lamentar que, entre todos os escritores da Europa, Rabelais seja o menos compreendido e apreciado” (STAM, 1992, p. 43). O motivo da não compreensão de sua obra, segundo Bakhtin, é o fato de que os estudiosos de literatura não analisavam a profunda relação que o escritor mantinha com a cultura popular, especialmente com as festividades carnavalescas e os gêneros literários a ele associados – a paródia e o realismo grotesco, que é, de acordo com Bakhtin, um sistema de imagens da cultura cômica popular que se baseia no “princípio da vida material e corporal”. Trata-se assim, do uso exagerado e distorcido de imagens corporais como a satisfação das necessidades naturais e da vida sexual. São comuns também as cenas de banquete que retratam o uso em abundância da bebida e da comida. Importante ressaltar que no realismo grotesco essas imagens não possuem conotação pejorativa “o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida” (BAKHTIN, 1996, p. 17).

Os estudos bakhtinianos apontam para a grande importância simbólica do carnaval na vida das pessoas durante a Idade Média e no Renascimento: “o carnaval representava muito mais, naquela época, do que a mera cessação do trabalho produtivo; representava uma cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas” (STAM, 1992, p. 43). No carnaval existia uma explosão de liberdade em que o marginalizado e o excluído passavam a ocupar uma posição central. A vida material e corporal

apresentava-se em destaque, a fome, a sede, a defecação e a copulação adquiriam um poder de corrosão e o riso festivo se sobrepunha à morte e a toda forma de opressão.

A cultura popular na Idade Média e no Renascimento traz

um inventário sobre as várias manifestações populares que se contrapunham à cultura medieval oficial, eclesiástica e feudal: a Festa dos Tolos, [...] a Ceia de Cipriano, [...] a Paródia Sacra, [...] o Riso da Páscoa”, entre outras. O que todas essas manifestações tinham em comum era que “a Igreja, uma das instituições mais poderosas da época, era ridicularizada e simbolicamente questionada (STAM, 1992, p. 44).

Segundo Bakhtin, o carnaval foi a expressão maior de transgressão ou infração às leis que regiam a vida cotidiana, ou seja, vivia-se uma “vida às avessas”, à margem da cultura oficial. Nesse período, as diferenças sociais eram eliminadas na praça pública carnavalesca. Todos faziam parte do espetáculo e instaurava-se um “novo *modus*” de relação entre os homens, em que inexistiam as regras, o medo, as proibições. Era o espetáculo da profanação, das obscenidades e dos sacrilégios em que se verificava um processo de aproximação dos opostos e a combinação ou choque entre “o sagrado e o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo”, a loucura e a lucidez; neste mundo extra-oficial, os comportamentos “tornam-se inoportunos e excêntricos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco” (BAKHTIN, 2005, p.108).

Durante as festividades carnavalescas, o princípio corporal aparece em destaque. Na obra de Rabelais, por exemplo, os pontos principais do corpo são os intestinos, o falo e as cavidades que se abrem para o mundo ou o

absorvem. Por isso o “corpo grotesco” é tido como uma possibilidade do vir-a-ser, pois ao focalizar a vida corpórea (cópula, nascimento, defecação), “o carnaval oferece uma suspensão temporária do tabu, transferindo tudo que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material, para a esfera da terra e do corpo” (STAM, 1992, p. 45).

Em suma, as festividades carnavalescas estavam impregnadas de inversões dos papéis sociais e de transgressão simbólica do poder estabelecido, em que os rituais de “coroamento” e “descoroamento” da esfera política sinalizavam um movimento de mudança perpétua, de morte e renascimento. A linguagem carnavalesca valoriza as vulgaridades e obscenidades e o *nonsense* discursivo como formas de criatividade popular e libertação das regras de etiqueta e dos paradigmas lingüísticos.

De acordo com Bakhtin, a vitalidade da obra rabelaisiana encontra-se diretamente relacionada ao fato de que a cultura popular de seu tempo constitui a principal fonte de nutrição de sua poética. “Rabelais transpõe para a literatura o espírito do carnaval, que nada mais é que a própria vida [...] transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo, de brincadeira” (STAM, 1992, p. 43). Estamos, assim, diante do que o crítico russo denominou literatura carnavalizada, ou seja, a “transposição do carnaval para a linguagem literária” (BAKHTIN, 2005, p. 107). Como exemplo desse tipo de literatura, temos todo o campo do “sério-cômico”. A respeito da nomenclatura deste gênero, o tradutor Paulo Bezerra, no Prefácio à terceira

edição de *Problemas da poética de Dostoiévski*, esclarece sobre a transmutação do termo “cômico-sério” para “sério-cômico”. Segundo Bezerra,

a reflexão de Bakhtin deixa patente que não é o cômico que se torna sério, mas o contrário: na história da cultura, particularmente no clima que envolve o riso ou momentos carnavalescos, os símbolos elevados, oficiais, sérios são destronados de seu pedestal, postos em contigüidade com manifestações e símbolos culturais populares e, uma vez desfeita a distância que antes os separava desse outro universo, tornam-se cômicos. Logo, é o sério que se torna cômico (In: BAKHTIN, 2005, p. V-VI).

Dentre os gêneros do sério-cômico, Bakhtin aborda o *diálogo socrático* e a *sátira menipéia*. Interessa-nos particularmente o estudo sobre a *sátira menipéia*, visto que suas características nos remetem a alguns traços específicos da constituição do romance *A lua vem da Ásia*, e ainda por tratar-se de um gênero carnavalizado por excelência, com intensa capacidade de penetrar em outros gêneros.

A *sátira menipéia* possui raízes carnavalescas e influenciou diretamente a literatura cristã antiga, a literatura bizantina, continuando a desenvolver-se na Idade Média, no Renascimento e na Idade Moderna. Tendo em vista sua potência renovadora e suas características essenciais, buscaremos, a partir de uma aproximação temático-estrutural, demonstrar que a narrativa foco de nossa atenção possui um acentuado caráter carnavalizante, tanto no que se refere à estrutura textual quanto ao tratamento temático.

2.1 - A sátira menipéia: as raízes do gênero

Dentre os estudos produzidos sobre a sátira menipéia, destaca-se o de Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* que se encontra especificamente no capítulo “Particularidades do gênero”, em que o crítico retrata as estratégias polifônicas¹³ da obra de Dostoiévski desde os gêneros sério-cômicos como o *diálogo socrático* e a *sátira menipéia*.

A sátira menipéia é, segundo Leonor Lopes Fávero, literariamente “originária dos escritores da escola cênica que haviam preferido viver desprezados e escarnecidos para poder ridicularizar e cobrir de desprezo as normas que detestavam” (FÁVERO, 1994, p. 52). Desse modo, os membros dessa escola assumiam a condição de “palhaços”, mas por trás dessa máscara denunciavam questões de grande seriedade, o que constituía um fim elevado.

Bakhtin afirma que esta modalidade de gênero carnavalesco advém de uma decomposição do diálogo socrático e seu nome se deve ao filósofo Menipo de Gadara (séc. III a.C.), responsável por sua forma clássica. Consta que o filósofo teria desenvolvido uma espécie de sátira que transgredia os valores literários vigentes em sua época. O termo *Saturae Menippeae* foi de fato empregado pela primeira vez como indicador de um gênero particular por Varrão (séc. I a.C.), a quem são atribuídas algumas adaptações de Menipo ao público romano. Segundo Enylton de Sá Rego, “das ‘sátiras menipéias’ de

¹³ “Metáfora musical que evoca uma situação de harmonia complexa em que o todo se veria prejudicado pelo desaparecimento de uma voz que fosse.” O termo aplicado à obra de Dostoiévski indica que sua arte é “uma arte de justaposição, de contraponto de simultaneidade”. Para Bakhtin, a maior contribuição de Dostoiévski foi a criação do romance polifônico, trata-se de uma “pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas” livres e capazes de discordar de seu criador e até mesmo de rebelar-se contra ele (STAM, 1992, p. 37).

Varrão sobreviveram apenas os títulos e cerca de 600 fragmentos de frases” (REGO, 1989, p. 32-33). De acordo com seu estudo, foi a obra de Luciano de Samosata (séc. I d. C.) que, por ter sobrevivido integralmente daquele período, acabou tornando-se a grande propagadora do espírito literário da sátira menipéia. Por esse motivo, ao analisar sua influência nas obras da segunda fase de Machado de Assis, o estudioso propõe a substituição do termo sátira menipéia por “tradição luciânica” ou “lucianismo”.

Após um breve histórico da sátira menipéia, Bakhtin passa à descrição temática e estrutural, destacando quatorze características comuns a este gênero que aqui buscaremos sintetizar. As quatro características em que nos deteremos de início, não se encontram agrupadas dessa maneira nem seguem essa mesma ordem no estudo de Bakhtin; contudo, acreditamos pertinente a disposição aqui proposta, visto que essas particularidades do gênero encontram-se intrinsecamente ligadas e correlacionadas.

Dentre as principais características das *menipéias* destaca-se “a excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (BAKHTIN, 2005, p. 114). O gênero não se prende a qualquer exigência de verossimilhança, ou seja, não se busca a representação fiel da realidade; temas fantásticos e enredos descomprometidos com a lei de causalidade criam seu tom eminentemente carnavalesco. Este aspecto prenuncia um outro que se refere especificamente à motivação filosófico-ideológica. Segundo Bakhtin, na sátira menipéia,

[...] a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma

idéia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura a verdade (BAKHTIN, 2005, p. 114).

É, contudo, pertinente salientar, que de acordo com Bakhtin, “a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade” (BAKHTIN, 2005, p. 114).

Desse modo, a *sátira menipéia* pode ser entendida, de acordo com Bakhtin, como “o gênero das ‘últimas questões’ onde se experimentam as últimas posições filosóficas” com o objetivo de apresentar o homem e a vida humana em sua totalidade a partir de suas palavras e atos, de suas “últimas atitudes no mundo” (BAKHTIN, 2005, p. 115-116).

Percebemos, a partir da observação dessas características, que a liberdade criativa, a fantasia e o tom aventureiro das sátiras encontram-se de fato voltados para um aprofundamento filosófico sobre as questões que permeiam o universo contextual em que foram produzidas. Assim, a focalização das atitudes dos homens no mundo permitem ao *sábio*, o filósofo dessas manifestações literárias, trilhar os caminhos da verdade, o que nos remete a mais uma particularidade apontada por Bakhtin, denominada *publicística*, que diz respeito a um gênero jornalístico da Antigüidade, “uma espécie de ‘diário de escritor’, que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação” (BAKHTIN, 2005, p.119). Esse gênero também incorpora, em algumas de suas manifestações, elementos da *utopia*

social, que são introduzidos sob a forma de sonhos ou viagens a países misteriosos.

São também comuns às sátiras menipéias “as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso” (BAKHTIN, 2005, p.116). Tais características se conectam a um outro aspecto observado por Bakhtin, o elemento cômico, que aumenta consideravelmente, segundo o crítico, em relação, por exemplo, ao *diálogo socrático*, embora sua presença oscile nas diversas manifestações do gênero, sendo muito intensa em algumas e praticamente desaparecendo em outras.

Bakhtin assinala ainda que na *sátira menipéia* fazia-se comum a intercalação de gêneros literários como cartas, discursos oratórios, e a aproximação dos discursos da prosa e do verso, e aponta também para o seu aspecto contrastivo:

A menipéia é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc (BAKHTIN, 2005, p. 118).

Por isso são comuns nas *menipéias* as mudanças bruscas, em que é possível observar um intenso processo de ascensão e queda vertiginosas, o confronto entre o alto e o baixo e aproximações inesperadas de elementos desiguais e opostos.

Temos ainda a combinação do “fantástico livre e do simbolismo, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo”, ou seja, o sábio filósofo em suas aventuras que focalizam a busca pela verdade não hesita em se embrenhar pelo ambiente do submundo, pelos bordéis, por prisões, tabernas, lugares de orgias e cultos secretos. Esse sábio prefere antes se chocar com “a máxima expressão do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (BAKHTIN, 2005, p. 115).

Bakhtin observa que este gênero apresenta freqüentemente uma estrutura triplanar, em que “a ação e as síncrese (ou seja, o confronto) dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno” (BAKHTIN, 2005, p. 115). Essa estrutura é bem evidente nas sátiras de Sêneca, e influenciou diretamente o desenvolvimento do *diálogos dos mortos*, tão emblemático na literatura européia do Renascimento.

Temos ainda dois aspectos a serem apresentados. Trata-se do caráter de *experimentação moral e psicológica*, ou seja, “a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem - toda espécie de loucura (‘temática maníaca’), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de suicídios”; e ainda da modalidade do fantástico experimental, que inaugura um processo de observação dos acontecimentos a partir de um ponto de vista ou de um ângulo inusitado, “de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação” (BAKHTIN, 2005, p. 116).

Um outro estudo de grande interesse sobre as sátiras menipéias encontra-se no livro *O calundu e a panacéia*, de Enylton de Sá Rego, em que o crítico se propõe a analisar as relações que as obras da chamada segunda fase de Machado de Assis poderiam estabelecer com a tradição literária da sátira menipéia. Para Enylton de Sá Rego, as noções sobre as sátiras menipéias, no entanto, se apresentam ainda de maneira bastante restrita e insuficiente nos estudos mais conhecidos. Tendo em vista este fato, o estudioso tenta traçar a história das sátiras menipéias bem como suas características fundamentais a partir do estudo e análise de alguns de seus textos mais importantes, a fim de detalhar de forma mais precisa a poética desta tradição literária. Seguem-se alguns dos apontamentos de Sá Rego acerca da problemática que envolve este gênero.

Diante da ausência de uma caracterização pormenorizada, o conceito de sátira menipéia tornou-se bastante genérico e impreciso. Para sua identificação, tem-se inicialmente como convenção o caráter “pós-simétrico” instituído por Quintiliano há dezenove séculos, que diz respeito à mistura da prosa e verso. Sobre esse aspecto, Michael Coffey, estudioso das sátiras de Sêneca, acrescenta:

Na definição da sátira menipéia, no entanto, a afirmação de que ela é uma mistura de prosa e verso parece exigir uma certa modificação. De fato, não basta que o verso seja introduzido em meio à prosa,... pois isto pode acontecer, por exemplo, no caso de citações ou de diálogo em muitas formas de composição. O que encontramos aqui é o próprio autor, falando em sua própria pessoa, mudando de um estilo de expressão a outro, sem nenhuma desculpa visível a não ser o seu tom coloquial. A essência da sátira menipéia é exatamente o seu andamento variado e

desenfreado, andando, correndo e tropeçando, de vez em quando se permitindo até uma cabriola retórica (Coffey *apud* REGO, 1989, p. 42).

Aqui, o crítico destaca aquilo que considera a essência da sátira menipéia, que é, a seu ver, a adoção de um estilo inconstante e variado que valoriza o aspecto coloquial, embora isso não impeça o uso de elementos retóricos, e todos esses elementos encontram-se a serviço do próprio autor, é a sua voz que se pronuncia na sátira menipéia.

Antes de se direcionar ao estudo das sátiras de Luciano, Enylton de Sá Rego nos oferece uma leitura da *Apocolocintose*, de Sêneca, primeira sátira relativamente completa, escrita por ocasião da morte do imperador Cláudio. A partir de sua análise, Sá Rego aponta algumas das características fundamentais desta composição, que são: “o caráter parodístico, a mistura de estilos populares e elevados, assim como o andamento irregular de sua forma narrativa” (REGO, 1989, p. 42).

Após essa leitura, o crítico parte, enfim, para a observação das sátiras de Luciano de Samosata. Aqui se encontram descritas sinteticamente as suas cinco principais características: atribui-se a Luciano a criação de um gênero literário inovador proveniente da união do diálogo filosófico e da comédia; o uso da paródia, cujo alvo eram os textos clássicos e contemporâneos; o uso da liberdade imaginativa em detrimento dos ditames da verossimilhança; a valorização da ambigüidade, a coexistência dos elementos sério e cômico e o destaque para seu caráter não moralizante; e por fim a utilização de um observador distanciado (*kataskopos*), “que como um espectador

desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere, como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo” (REGO, 1989, p. 46).

Sobre a inovação genérica que lhe é atribuída, Luciano admite que ela seja, de fato, criação de Menipo de Gadara, o pioneiro a desrespeitar o Diálogo Filosófico, desmascarando suas pretensões de seriedade por meio da linguagem coloquial e cotidiana da Comédia. O estilo luciânico é “irônico e não discursivo” e “uma das principais características de sua linguagem é a de relativizar constantemente suas próprias afirmações” (REGO, 1989, p. 49). Entende-se, assim que, a partir do desrespeito aos gêneros tradicionais em sua época, Luciano rompe com as convenções lingüísticas a eles associadas, gerando uma relativização das verdades institucionalizadas.

Enylton de Sá Rego, ao observar o uso sistemático da paródia¹⁴ nas sátiras de Luciano, pôde concluir que esse procedimento é empregado basicamente através de três diferentes maneiras:

paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente; paródia aos temas e idéias da literatura e da vida social contemporânea; e paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase literais, geralmente em um contexto distinto daquele do qual a passagem em questão teria sido apropriada (REGO, 1989, p. 52).

Segundo o crítico, é o procedimento paródico que se encontra na origem dos textos híbridos de Luciano, que satirizam tanto os estilos “altos” como os estilos “baixos”. Ou seja, para Sá Rego, a paródia seria a característica

¹⁴ Enylton entende a paródia como uma espécie de “‘canto paralelo’, isto é, como prática textual que se refere prioritariamente a outra prática textual” (REGO, 1989, p. 52).

essencial da sátira menipéia, que motivaria até mesmo sua distinção primordial que diz respeito ao aspecto pós-simétrico.

A terceira característica atribuída à sátira luciânica refere-se à liberdade imaginativa do artista, que extrapola os limites do pensamento realista e racionalista. Ao se pronunciar sobre o discurso verossímil da história, o próprio Luciano nos diz:

Nossos autores parecem ignorar que a poesia e os poemas têm outras regras, outras leis que não as da história. Na poesia, reina uma liberdade absoluta: a única lei é o capricho do poeta... É, portanto um enorme erro não saber separar a história da poesia e dar a uma os adornos que só convêm à outra, como a fábula e os louvores, e o que nestes há de exagerado (Luciano, *apud* REGO, 1989, p. 59).

Fica assim evidente que, para o satirista, a criação artística é o espaço onde impera a imaginação e esse espaço não pode ser julgado nem limitado pelos critérios que regulam, por exemplo, o discurso histórico e mesmo o discurso científico.

A quarta característica da obra de Luciano diz respeito ao aspecto não-moralizante de sua obra, nela “coexistem a seriedade e a comicidade, sem que nenhuma destas assuma preponderância, sem que o elemento satírico sirva apenas como um meio para a afirmação de uma verdade moral indiscutível” (REGO, 1989, p. 60).

A quinta e última característica observada por Sá Rego é a utilização do ponto de vista do narrador distanciado, que assume na sátira de Luciano três aspectos distintos: um narrador que, mesmo presente no texto, vê o mundo do alto; um narrador ausente, que simplesmente observa suas personagens; e um

narrador que, embora esteja presente no texto não permite a identificação de sua visão de mundo.

Essas características definem o espírito e o método luciânico, complexo, elaborado e ambíguo, que extrapola as fronteiras da razão; sua poética abandona os preceitos da *mimesis* aristotélica guiando-se pelos procedimentos paródicos. Tendo em vista o fato de que as sátiras de Luciano foram o grande meio de propagação deste espírito, o crítico Enylton de Sá Rego propõe que o termo sátira menipéia seja então substituído pelo de “tradição luciânica” ou “lucianismo”.

2.2 – Análise

O percurso analítico do romance *A lua vem da Ásia* conduziu-nos à observação de um duplo movimento em sua constituição. O romance, ao romper com os parâmetros de uma arte realista, suscita, ao mesmo tempo, uma revisitação da tradição sério-cômica, mais especificamente da sátira menipéia, um dos principais gêneros transmissores da cosmovisão carnavalesca. Neste item, buscaremos demonstrar ambos os processos que envolvem a constituição da narrativa, ou seja, o ato transgressor e a filiação à linhagem da sátira menipéia.

2.2.1 – *A lua vem da Ásia*: estrutura e linguagem

Os estudos anteriormente mencionados apontam para a intensa liberdade criativa de que é constituída a sátira menipéia. Essa liberdade permite o desenvolvimento de um enredo despido de qualquer norma de racionalidade e verossimilhança, cujo caráter inventivo é motivado e justificado pela atitude de busca filosófica em que a verdade será experimentada, destronada, relativizada. Este é o primeiro elemento que nos remete ao universo narrativo de *A lua vem da Ásia*, marcado notadamente pelas aventuras de seu protagonista e a vivência de situações absurdas que extrapolam os limites de uma criação literária pautada em procedimentos realistas, mas que se direcionam à busca de um sentido para a existência humana.

Um dos trechos mais citados e conhecidos do primeiro romance de Campos de Carvalho encontra-se em seu primeiro parágrafo e narra o assassinato do professor de lógica: “Aos dezesseis anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (CARVALHO, 2002, p. 36).

Temos neste primeiro parágrafo, o prenúncio do que virá a constituir a estética do romance. Trata-se de uma discussão metalingüística em que a morte do professor de lógica representa a ruptura ou mesmo o aniquilamento da lógica como procedimento artístico. Desse modo, Astrogildo nos adverte de antemão que seu diário não se pautará pelos ditames da razão, pelas leis de

causalidade, pela cronologia e pela linearidade discursiva. Ao cometer o assassinato do professor, um ato transgressor, o narrador revela também o tom da narrativa, ou seja, uma narrativa transgressora, não apenas no que diz respeito aos elementos estruturais do enredo, mas também aos valores e verdades comportamentais vigentes no mundo regido pela razão.

Ao se despir de conceitos racionais e verdades pré-estabelecidas, nosso “herói” assume declaradamente sua “falta de convicções” e ao recusar-se a se encaixar nos padrões comportamentais impostos pelo mundo “saudável”, é tido como louco. Astrogildo, contudo, assim como os demais protagonistas “loucos” dos romances de Campos de Carvalho, não é simplesmente “o psicopata, o não saudável, mas é justamente aquele que consegue compreender a essência mais íntima da razão humana e das leis do cosmos” (SISCAR, 1990, p. 70).

Nesse sentido, não é difícil associar sua figura à imagem do *sábio que procura a verdade*, tipo de personagem identificada por Bakhtin nas sátiras menipéias. A partir das reações assumidas por Astrogildo frente às questões existenciais, buscaremos a tonalidade filosófica que perpassa essa narrativa. Para tanto, retomaremos as reflexões postuladas por Marcos Siscar em seu ensaio crítico “Nos cadafalsos da inquisição ou de mosquitos, de perus e de vacas”. Em seu estudo, Siscar propõe que

em termos de narração, *A lua vem da Ásia* atualiza o comportamento e a filosofia do personagem Astrogildo, que, de alguma maneira, é a postura geralmente tomada por existencialista, da “angústia frente as coisas [...] frente aos outros, frente a nós mesmos, frente à nossa escolha”. Basta lembrar que Astrogildo é louco por “falta de convicções”,

portanto fadado a padecer, de forma exemplar, os momentos da decisão, da escolha (que segundo Sartre são os momentos de verdadeira angústia) [...] (SISCAR, 1990, p. 74).

A partir de então o crítico esboça alguns postulados básicos das filosofias existencialistas que se opõem à idéia platônica de que a essência seria a origem e o parâmetro de todas as coisas, que a essência precederia a existência. No existencialismo, é a existência que precede a essência, ou seja, “nada tem uma definição enquanto não exista. Só a realização da coisa é capaz de possibilitar a elaboração da idéia desta coisa” (SISCAR, 1990, p. 74). E isso diz respeito especificamente ao homem que apenas por meio de suas experiências pode constituir a sua essência ou “sintetizar as idéias sobre si mesmo”.

Para Siscar, “os traços da visão de mundo existencialista em *A lua vem da Ásia* são bastante claros, tenha ou não o seu autor se definido simpatizante dela” (SISCAR, 1990, p. 75). Assim, para observar o modo como a oposição “existência/essência” se manifesta na obra, o crítico parte do conceito de “autor implícito” de Wayne C. Booth, que preconiza que o autor implícito não é o narrador, que articula a matéria verbal do discurso, nem é o autor histórico, de carne e osso, que leva o nome na capa do livro. É sim, o “criador mítico” do universo romanesco, o ponto de vista subjacente ao discurso enquanto “enunciado”, localizando-se na categoria da “enunciação”. O autor implícito escolhe e guia o ponto de vista seguido pelo narrador, no nível do enunciado (SISCAR, 1990, p. 75).

Nesse sentido, esse tipo de autor seria a imagem criada em torno do narrador no final da narrativa; no caso de *A lua vem da Ásia*, ele se constitui da imagem do louco. Desse modo, “o autor implícito de *A lua vem da Ásia*, em relação ao conceito de loucura, representa a síntese de sua representação no romance, a sua definição ou, no termo que nos interessa, a essência” (SISCAR, 1990, p. 75).

Assim, a imagem que se cria da personagem central é a sua condição de louco, imagem esta “fruto da percepção totalizante quanto à natureza de suas ações e do mundo estilhaçado que nos chega através de sua subjetividade [...] A essência contida nesse retrato final, esboçado durante a narração, desenha-se e define-se através da experiência do ‘cavaleiro andante’, Astrogildo, da existência” (SISCAR, 1990, p. 75).

Ou seja, as aventuras de Astrogildo demonstram que o conhecimento se faz através da ação, do seu lançar-se no mundo. No desenrolar da narrativa, o protagonista, ao constatar “a impossibilidade de transformação” do mundo que o cerca, usa mais uma vez a sua liberdade e, “num momento de profunda angústia, quando o homem existe e necessita de uma escolha, ele se mata” (SISCAR, 1990, p. 77).

Apesar de não constituir nosso intuito o estabelecimento de uma leitura existencialista-sartriana sobre o romance *A lua vem da Ásia*, os apontamentos de Siscar se fazem de suma importância na medida em que corroboram a idéia de que as ações aventurescas de nosso protagonista são, assim como nas sátiras menipéias, justificadas e motivadas por um fim filosófico. Nesse

sentido, Astrogildo poderia ser vislumbrado como uma espécie de *sábio* que busca a verdade de si mesmo, das relações humanas e principalmente aquele que se questiona incessantemente sobre o sentido da existência.

Um outro aspecto que marca a constituição do enredo deste romance diz respeito à coexistência dos elementos sério e cômico, sendo que estes se encontram na estrutura romanesca despidos de qualquer intenção moralizadora, assim como nas sátiras menipéias. A comicidade em *A lua vem da Ásia* é, na maioria das vezes, proveniente: A) das cenas de escândalo que possibilitam o enfrentamento do protagonista para com as verdades comuns; B) das peculiaridades de suas construções discursivas; e C) das passagens que assinalam bruscos movimentos de ascensão e queda de nosso herói, gerando uma sobreposição caótica de eventos na narrativa. A seguir analisaremos cada uma dessas possibilidades.

Assinalamos anteriormente o caráter transgressor desta narrativa e observamos ainda que as transgressões tanto comportamentais quanto aquelas verificadas na estrutura romanesca são realizadas pela personagem central, um “alienado” que pauta suas atitudes pelo avesso das convenções estabelecidas cultural e socialmente, em prol de sua individualidade. Por meio de suas reminiscências, o leitor adentra num universo em que o escândalo e a quebra dos padrões de comportamento predominam. Para ilustrar este aspecto, segue-se uma das memoráveis passagens de Astrogildo:

Como o calor está muito forte, entro numa igreja e me ponho a rezar. [...] Nenhum padre à vista, graças a Deus, e apenas uma velha discreta num dos bancos da frente. [...] O certo mesmo seria eu me despir até da roupa do corpo,

cueca inclusive, e colocar-me nu como nasci diante do Supremo Artífice do Universo, ou que outro nome tenha, para receber-lhe as graças em sua plenitude, sem interferência de qualquer corpo estranho. E para começar [...] arranco fora o paletó e a gravata, e me ponho a tirar a camisa e os sapatos, segundo a expressa recomendação do Cristo aos que quisessem segui-lo até a morte. Em pouco tempo estou mais nu do que são Sebastião no altar da direita, e me prostro cheio de arrepios sobre a laje fria [...] O tempo em que assim fico não sei dizer, mas o grito da velha beata logo me põe, de um salto, na posição vertical. [...] Duas outras pessoas, que mal acabavam de entrar põem-se a gritar ainda mais forte do que a velha, e logo me vejo cercado por uma pequena multidão de curiosos, que pretende linchar-me em nome de Deus Padre Todo-Poderoso (CARVALHO, 2002, p. 113-114).

Após o escândalo da cena acima, a personagem é encaminhada à delegacia local onde, na presença do delegado, afirma ser sobrinho do presidente da república; sem êxito, acaba “trancafiado numa enxovia sem o mínimo de conforto e de higiene, ao lado de elementos desclassificados e em tudo iguais aos que tenho encontrado em todas as enxovias do mundo” (CARVALHO, 2002, p.114), ou seja, seu comportamento inoportuno acaba por suscitar a intervenção da lei.

Aqui o escândalo além de promover o estarecimento geral e demonstrar o enfrentamento do protagonista em relação às instituições religiosas (no caso, representada pela Igreja Católica), suscita também o elemento cômico na narrativa. O riso provocado pelas situações absurdas vivenciadas por Astrogildo e sua visão carnavalesca do mundo “destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades”

(BAKHTIN, 1996, p. 43). Desse modo, ao ferir os preceitos de moralidade, o cômico gerado pelas disparatadas atitudes do narrador-personagem abre caminho para novas perspectivas acerca das questões focalizadas. Nesse momento, o cômico é permeado por um tom de seriedade. Na cena descrita anteriormente, por exemplo, o ato de despir-se num templo religioso, a princípio profanador, adquire, a partir da ótica do “louco”, uma profundidade filosófica que ironiza o próprio ideal cristão. Ou seja, Astrogildo consegue reverter os dogmas do cristianismo a favor de sua inusitada visão de mundo. O ato que scandaliza – a nudez diante do “Todo-Poderoso” – nada mais é, em seu entendimento, do que recomendação do próprio Cristo.

É conveniente lembrar que, de acordo com o parecer bakhtiniano, as “violações” de comportamento e normas não se restringem apenas às cenas escandalosas e inoportunas vivenciadas pelos personagens das menipéias, mas se estendem também ao próprio discurso. Aqui encontramos um outro elemento que denota a comicidade destronadora do texto de Campos de Carvalho, a “deformação” do discurso. Em *A lua vem da Ásia*, a lógica discursiva é pautada, segundo o indicado na epígrafe do livro, pela “incoerência” e pelo “absurdo”: “Todo homem pode ridicularizar a crueldade e a estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e absurdo”.¹⁵

¹⁵ “Tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de l’univers en faisant de sa vie propre un poème d’incohérence et d’absurdité”. Gabriel Brunet

Segundo Roberto Reis,¹⁶ em ensaio publicado no *Suplemento literário de Minas Gerais*, estamos diante de uma escrita louca, embora a construção sintagmática de Campos de Carvalho mantenha total logicidade sintática. Muitas de suas estruturas fundamentalmente se assentam sobre uma afirmação e a sua ulterior negação ou vice-versa, como nos exemplos a seguir: “fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (CARVALHO, 2002, p. 36); “a sua cantilena por muito tempo substituiu o doce acalanto de minha mãe na pátria desconhecida, que de resto nunca cheguei a conhecer, pois nunca fui criança” CARVALHO, 2002, p. 38).

O primeiro trecho é composto por duas orações que estabelecem entre si uma relação de oposição, ambas as orações afirmam fatos (fato 1-fui morar sob uma ponte do Sena; fato 2- nunca estive em Paris), contudo as afirmações unidas num mesmo período acabam por se negar ou por se excluir, tornando racionalmente impossível o acontecimento narrado: o narrador foi “morar sob uma ponte do Sena”, rio que corta a cidade de Paris, cidade esta na qual Astrogildo afirma nunca ter estado, ou seja o trecho gera uma situação de absurdo em relação à lógica geográfica.

No segundo trecho, temos três orações: na primeira, Astrogildo afirma que a cantilena de um rio “substituiu o doce acalanto de minha mãe na pátria desconhecida”, na segunda afirma que nunca chegou a conhecer sua mãe, ou seja, a cantilena de um rio substitui algo que nunca existiu, o narrador afirma e logo em seguida nega a possibilidade de concretização do fato anteriormente

¹⁶ REIS, R. À noite a lua vem da Ásia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 694 – 19/01/1989.

propalado. Finalmente, na terceira oração, Astrogildo revela o motivo de não ter conhecido sua mãe, que é nunca ter sido criança, fato este também racionalmente impossível de realização, visto que nenhum ser pode chegar à idade adulta sem ter passado pela infância. Mais uma vez temos uma situação de absurdo.

Observando a tensão entre forma e conteúdo, percebemos, por meio do caos lingüístico promovido pelas (des)construções frasais do narrador, seu próprio caos existencial, representado na obra como um todo pela liberdade de não crer em nada que afete sua individualidade paradoxal. Ou seja, o paradoxo, a ambivalência e o absurdo se manifestam não só no sentido do discurso (em diversos momentos apenas sintaticamente coerente com as normas gramaticais), mas também em seus posicionamentos ideológicos.

Um outro aspecto correlacionado ao elemento cômico é o aspecto contrastivo, que diz respeito ao confronto ou à aproximação de elementos desiguais, em que se constata um processo de inversão de posições políticas e sociais. Em *A lua vem da Ásia*, esse aspecto pode ser observado, por exemplo, através da instabilidade social do protagonista, que transita facilmente da miséria à opulência, do sucesso ao fracasso, da nobreza à decadência.

No capítulo *H*, Astrogildo, assolado pela miséria, vende um cadáver desconhecido que encontrara no mar; no capítulo seguinte decide partir da cidade em que se encontrava e, ao pedir carona a um caminhão de carga, reencontra-se com “um dos padres que ajudaram a prender-me por ocasião do meu êxtase nudista na igreja de Santa Úrsula” (CARVALHO, 2002, p. 127).

Depois de dar-lhe um violento soco no ouvido, Astrogildo convida-o para beber e após embriagá-lo, descobre alguns de seus segredos, como o fato de trazer em sua bagagem uma série de relíquias religiosas e cerca de 25 mil rublos. Pensando neste fato, “tratei logo de beijar na face o pavoroso padre Balbino [...] em sinal de perfeita identidade entre o seu destino e o meu” (CARVALHO, 2002, p. 129).

Já em San Juan de la Sierra, Astrogildo comunica a morte de padre Balbino, vítima de uma doença desconhecida. “Privado de meu melhor amigo, vendi-lhe as preciosas relíquias [...] e apropriei-me, como de direito, dos 25 mil rublos [...] que tive a agradável surpresa de constatar que não eram 25 mil e sim... 120 mil”. (CARVALHO, 2002, p. 132).

Estando hospedado num hotel chamado *Hotel dos Aflitos*, conseguiu dormir com uma dama de 75 anos, da alta sociedade de Castelnovo de Vilariño, que estava hospedada no mesmo hotel. A convite da venerável dama, Astrogildo se transfere para Castelnovo e lá é, desde cedo, “acolhido pela melhor sociedade do país” (CARVALHO, 2002, p. 132). Em Castelnovo, nosso herói passa a assinar uma coluna social do jornal mais importante da cidade, passa então a ser “freqüentador obrigatório dos salões mais aristocráticos e mais *blasés*” (CARVALHO, 2002, p. 132). Até o dia em que, após se exceder nas doses de uísque, decide bradar em pleno salão *de Mme. Martinez y Viola* as seguintes verdades:

Nem parece que todos vós tendes intestinos e, na ponta desses intestinos, um lamentável cu, exatamente igual ao que têm vosso açougueiro, vosso chofer, vosso camareiro, vossos cachorros e vossos cavalos de raça. Vosso cu é a

melhor arma que tendes para afugentar os maus pensamentos, que são aqueles que vos afastam da simplicidade humana e da humana aceitação da vida – e é para 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 (CARVALHO, 2002, p. 133).

Após este memorável incidente, o protagonista é escorraçado da cidade e convidado a se retirar também do país. Já em Caracas torna-se fabricante de esquifes de luxo, envolve-se também numa história de petróleo com os norte-americanos, o que quase lhe custa a vida e a miséria.

Toda a trajetória de Astrogildo é marcada por ascensões e quedas vertiginosas que, muitas vezes, extrapolam todo o senso comum de lógica, criando uma atmosfera de absurdo na narrativa de modo que os fatos, dispostos arbitrariamente e quase que simultaneamente, assumem seu descompromisso com todo e qualquer realismo.

Um outro aspecto que se refere à constituição estrutural de *A lua vem da Ásia* é o da intercalação de gêneros, sinalizado tanto por Bakhtin quanto por Enylton de Sá Rego acerca *das sátiras menipéias*, em que é possível observar uma miscelânea de discursos oratórios, cartas e a aproximação dos discursos da prosa e do verso. Trata-se, portanto, de seu caráter *pós-simétrico*.

O diário de Astrogildo também se constrói nessa multiplicidade de estilos. Destacamos, nesse sentido, as duas cartas que o protagonista escreve ao *Times*, sendo a primeira um pedido de socorro enviado em uma garrafa pelo

esgoto, devido aos maus tratos sofridos dentro do campo de concentração em plenos tempos de paz, e a segunda o comunicado do seu suicídio.¹⁷

Encontramos ainda nesse sentido, uma série de aforismos, “faz em verdade muito tempo que não me dedico a esse gênero literário em geral tão apreciado, sobretudo entre os antigos, mas creio que com um pouco de esforço poderei desincumbir-me da tarefa”; assim, Astrogildo nos brinda, por exemplo, com um dos mais famosos aforismos de seu diário: “À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito”. (CARVALHO, 2002, p. 52).

Este aforismo se destaca dentre os demais concebidos por Astrogildo, pois carrega em sua estrutura o título do romance e ainda nos revela alguns aspectos de sua “lógica” narrativa. A primeira oração nos traz um saber estabelecido em relação a uma perfeição cósmica. Trata-se de uma afirmação possível já que a Ásia encontra-se no oriente, que quer dizer, “lado do sol nascente”. Ou seja, a oração estabelece um saber aceito pelo senso comum de que a lua, assim como o sol, possa surgir do continente asiático. Contudo, a segunda oração introduzida pela conjunção adversativa “mas”, questiona ou atenua a afirmação categórica da primeira, desse modo, o protagonista relativiza os saberes “racionalmente” constituídos.

O diário de Astrogildo segue a mesma estruturação do aforismo, ou seja, temos uma narrativa que desestrutura as crenças constituídas e baseadas

¹⁷ A primeira carta intitula-se *Carta aberta ao Times*. Encontra-se no Capítulo 333, p. 72 - 74. A segunda carta encontra-se no capítulo *O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z.* e intitula-se *Segunda e definitiva carta ao Times (Com vista ao sr. Redator da Seção Necrológica)*, p. 149 - 152.

no pensamento racional, uma narrativa em que até as afirmações do protagonista são por ele mesmo questionadas, relativizadas ou ainda negadas ilustrando sua multifacetada personalidade paradoxal.

Ao relemburar os apontamentos de Enylton de Sá Rego em sua análise das sátiras luciânicas, vemos que o crítico encontra como característica fundamental, como base de sua constituição, o procedimento paródico. No caso de *A lua vem da Ásia*, temos um enredo cuja estrutura é marcada também pelo uso da paródia, tendo como alvo “as convenções da literatura passada e presente”, e, ainda, as temáticas recorrentes no universo literário tradicional, ou seja, entendemos que a estrutura do romance alvo de nosso estudo se baseia na parodização do discurso racional do romance realista. Nesse sentido, procuramos estabelecer como exemplo algumas relações entre o texto de Campos de Carvalho e uma narrativa consagrada no meio literário brasileiro, “O Alienista”, de Machado de Assis, que se marca, principalmente, pelo olhar indagador que lança ao tema da loucura.

O conto “O Alienista”, foi escrito entre 1881 e 1882 e o enredo se desenvolve num espaço delimitado, a vila de Itaguaí. O conto é narrado em terceira pessoa por um suposto cronista que se utiliza de uma linguagem clara e precisa, além dos fatos se desenrolarem seguindo uma ordem cronológica, de acordo com os moldes romanescos tradicionais.

Temos, assim, a história de Simão Bacamarte, “filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 1997, p. 03), que decide retornar a Itaguaí a fim de se dedicar à ciência,

sobremaneira ao estudo da loucura. Bacamarte reveste-se, desse modo, do *status* da profissão e do prestígio da ciência para conseguir junto à câmara local subsídios para construir um hospital destinado à internação dos “loucos” da vila para observação, tratamento e cura. Este hospital veio a se chamar *Casa Verde* e, aos poucos, foi “habitado” por loucos de toda parte, sendo necessária uma reforma para que sua estrutura fosse ampliada.

O médico, em sua obsessão científica, resolve encontrar os limites entre a loucura e a lucidez: “A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades, fora daí insânia, insânia, e só insânia” (ASSIS, 1997, p. 16). A loucura deixa de ser assim, “uma ilha perdida no oceano da razão” e torna-se “um continente” (ASSIS, 1997, p. 15). A partir daí, o protagonista decide recolher à Casa Verde todos aqueles que por alguma razão julgava loucos, inclusive sua esposa e seu amigo Crispim Soares. Todos se tornam vítimas da ciência de Bacamarte.

Em seguida, o alienista comunicou à câmara que os “loucos” seriam libertados. Ele concluiu que quatro quintos da população se encontravam trancafiados na Casa Verde. O fato estatístico contribuiu para se chegar à conclusão de que a teoria merecia ser revista. Concluiu o alienista que o normal e exemplar era o desequilíbrio e que deveriam considerar como patológicos os casos em que houvesse equilíbrio ininterrupto das faculdades mentais. Passaram-se cinco meses e a Casa Verde alojava umas dezoito pessoas. Eram poucos os loucos, o que confirmava a nova teoria.

Nessa nova fase, o médico realizou várias curas. Os loucos eram agrupados em classes, segundo a perfeição moral predominante. Em uma

pessoa que padecesse de modéstia, por exemplo, ele aplicava uma medicação que lhe incutisse o sentimento oposto.

Enfim, ao verificar a cura de todos os pacientes, Bacamarte começa a se indagar se a cura não seria apenas a descoberta do desequilíbrio do cérebro. Em Itaguaí não havia nenhum cérebro organizado? Simão Bacamarte, aflito, reuniu os amigos, que apontaram nele as virtudes de um cérebro perfeito. Descobrimos o único cérebro organizado de Itaguaí, o alienista decide trancar-se na Casa Verde, onde morre dezessete meses depois.

Tendo em vista, nas duas obras, o tratamento temático da loucura, passamos a observar as diferenças e semelhanças primordiais entre ambos os textos. O conto machadiano é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, que estrutura o seu relato obedecendo aos parâmetros realistas de composição narrativa. Em *A lua vem da Ásia*, temos um narrador supostamente louco que nos conta sua rotina e suas lembranças mais caras numa espécie de diário. O diário de Astrogildo, como já mencionamos, se constrói a partir de, uma sobreposição alucinante de eventos que extrapolam tanto as leis usuais de verossimilhança quanto as normas tradicionais de composição do gênero romanesco, e, também, a racionalidade no sentido do discurso.

Em ambas as obras percebemos o questionamento sobre os limites entre loucura e lucidez, contudo, no texto machadiano a indagação é promovida por um médico, um cientista, representante do pensamento racional, enquanto o romance de Campos de Carvalho tem como agente questionador um alienado, um desarrazoado.

Desse modo, entendemos que o matiz da loucura em *A lua vem da Ásia* acentua aquilo que no texto machadiano contempla um ponto de vista irônico e dialético, ou seja, tanto Simão Bacamarte quanto Astrogildo utilizam a loucura como forma de repensar diversas questões de ordem filosófica, social, sobretudo existencial. Contudo, percebemos uma radicalização em torno do tema no texto de Campos de Carvalho, que se dá pela adoção da perspectiva do *outro*, numa acepção que poderíamos chamar de foucaultiana¹⁸, e, principalmente, pela adoção de um discurso que, mesmo construído de acordo com as normas gramaticais, muitas vezes se mostra absurdo quanto ao sentido.

Assim, podemos dizer que o tema se estende à forma literária, à constituição do enredo, ou seja, as questões filosófico-ideológicas acerca da loucura atrelam-se à estrutura do romance de modo que as transgressões existenciais e comportamentais do narrador-personagem se verificam também no próprio trabalho com a linguagem. Já no texto machadiano, conforme explicitado anteriormente, a narrativa traz mudanças no modo como a temática é trabalhada, na medida em que propõe uma visão dialética acerca da loucura, mas o enredo ainda obedece a regras de estilização do romance tradicional.

¹⁸ Ao analisar o conceito de alienação, Michel Foucault preconiza que existem duas formas desta condição: “uma considerada como limitação da subjetividade [...] essa alienação designa um processo pelo qual o sujeito se vê despojado de sua liberdade através de um duplo movimento: aquele natural, de sua loucura, e um outro, jurídico, da interdição, que o fez cair sob os poderes de um outro: o outro em geral, no caso representado pelo curador” e a segunda, em que “o louco é reconhecido, pela sociedade, como estranho à sua própria pátria: ele não é libertado de sua responsabilidade; atribui-se-lhe [...] uma culpabilidade moral; é designado como sendo o *Outro*, o *Estrangeiro*, o *Excluído*” (FOUCAULT, 1989, p. 134).

Desse modo, acreditamos que o diário de Astrogildo se constrói a partir da desarticulação dos procedimentos tradicionais de criação romanesca, afirmando nossa hipótese de que poderia ser entendido como uma paródia do discurso racional, que se encontra na base constitutiva de um tipo de arte literária, cujo principal intento seria o de buscar a representação verossímil da realidade.

2.2.2 – O herói às avessas: personagem e perspectiva narrativa

*Sob a máscara unicápita que reflete o meu
espelho jazem os milhões de rostos que
formam o meu homo multiplex.
Campos de Carvalho*

De acordo com Aguiar e Silva, em *Teoria da literatura*,

o conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade. Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. No neoclassicismo, o herói inscreve-se sempre num espaço ético-ideológico privilegiado, sendo impensável a existência de um herói que, pela sua condição social, pela sua psicologia, pelo seu comportamento moral, etc., viesse pôr em causa os valores socioculturais institucionalizados e aceites pelos grupos sociais hegemónicos. Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.) Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais maioritariamente prevaletentes (SILVA, 1992, p. 700).

A personagem central de *A lua vem da Ásia*, ilustra o segundo caso explicitado por Aguiar e Silva. Trata-se de um *anti-herói*, se observado de acordo com a perspectiva dos códigos morais, visto que sua personalidade se constitui basicamente pela transgressão dos valores socialmente vigentes.

Astrogildo é um indivíduo que se encontra em constante ruptura com as normas sociais em prol de sua liberdade e autonomia.

Contudo, acreditamos que essa personagem se constrói a partir de um duplo processo. Como vimos, trata-se de um *anti-herói* na medida em que adotamos para sua análise uma perspectiva racionalista, com a qual Astrogildo encontra-se em constante conflito. Mas, numa outra perspectiva (a do próprio protagonista), é possível entendê-lo como um *não-herói*, ou seja, aquele que não quer ser herói ou anti-herói, que quer situar-se fora de tal dicotomia.

Ao enfocar esta personagem, o primeiro aspecto que se destaca diz respeito à ausência de uma identidade definida: “Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo” (CARVALHO, 2002, p. 36). Ao recusar a unicidade identitária e assumir a multiplicidade como característica maior de seu eu, Astrogildo acredita preservar sua subjetividade e que isso o torna, em sua perspectiva, mais humano:

E para preservar minha própria autonomia, minha plena liberdade de espírito dentro da frágil carcaça de meu esqueleto, faço questão de ignorar até meu próprio nome de batismo – pois em verdade nunca fui batizado, nem o serei jamais – chamando-me pelo primeiro nome que me ocorra à cabeça e sempre da forma mais estapafúrdia possível, com espanto inclusive para mim mesmo. (Estapafúrdia, aliás, não é bem o termo, pois, sendo como sou uma legião de criaturas como o louco do evangelho, qualquer nome que eu me dê será sempre um nome adequado a um dos mil espectros que compõem o meu Eu fabuloso – ou, para ser mais modesto, o meu pobre universo) (CARVALHO, 2002, p. 131).

Temos, assim, uma perspectiva de negação de um eu simples, unitário, para a afirmação de um eu múltiplo, diverso, que primeiro se fragmenta,

negando-se a si próprio, e em seguida se multiplica, assumindo tantas identidades quantas lhe forem possíveis. Ao rejeitar o próprio nome, o protagonista rejeita uma norma essencial que rege a vida em sociedade e uma eficiente ferramenta de controle do Estado; rejeita ainda o ritual do batismo, um costume fundamental para diversos cultos religiosos, especialmente os que se filiam ao cristianismo.

Esse processo de negação demonstra a revolta contra o pré-estabelecido, a rotulação e a luta pela liberdade incondicional - de ser ou não ser. Predomina, assim, em toda a narrativa, a defesa da multiplicidade em contraposição à idéia de que o homem seja um ente unívoco. No trecho destacado, essa idéia se reitera a partir de expressões como: "própria autonomia", "plena liberdade de espírito", "sou uma legião de criaturas", "um dos mil espectros que compõem o meu Eu fabuloso", "meu pobre universo". O que encontramos em *A lua vem da Ásia* é um narrador-personagem que afirma e re-afirma (até a exaustão) sua liberdade e sua individualidade (múltipla), mesmo estando inserido num mundo massificado, onde as pessoas não possuem vontade própria, uma vez que são frutos de um sistema que determina o que cada um vai ser, ou que todos vão ser iguais.

A multiplicidade identitária do protagonista acarreta, contudo, uma profunda instabilidade comportamental e, embora a tão desejada "liberdade de espírito" permita a ampliação de seu universo interior, ao mesmo tempo lhe é problemática e conflituosa, na medida em que suas atitudes fogem ao seu

próprio controle. Uma das cenas que ilustram essa dificuldade que o protagonista sente em lidar com seus *outros* se encontra no seguinte trecho:

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 houvésssemos nascido dois num só corpo. Esse meu irmão sepulto em mim leva-me a cenas de verdadeiro ridículo, quando não de desespero, como aconteceu ainda há pouco, quando eu queria dormir e ele teimava em ensaiar um novo passo de balé, rodopiando pelo quarto inteiramente nu (CARVALHO, 2002, p. 54).

No trecho acima, Astrogildo demonstra a relação conflituosa que estabelece com seu “irmão gêmeo”. A presença deste *outro*, segundo o protagonista, se contrapõe aos momentos de lucidez, e não só o ridiculariza como traz desespero, visto que esta “presença estranha” emerge de seu interior e assume seu corpo, direcionando suas atitudes.

Ao observar o tratamento dado à questão da dupla, ou da múltipla personalidade, e o seu lugar de relevo dentro do romance *A lua vem da Ásia*, encontramos um novo aspecto que filia esta narrativa à tradição das sátiras menipéias. Esse aspecto assinalado por Bakhtin diz respeito ao caráter de experimentação moral e psicológica, no qual se observa toda uma série de patologias morais e anormais do ser humano, como a loucura (principal eixo temático de *A lua vem da Ásia*), os devaneios, e até mesmo o suicídio, que se constituirá, no final do diário de Astrogildo, na única solução para as dores de sua existência.

Nosso protagonista apresenta, ainda, uma série de características que ilustram o seu projeto de liberdade individual, dentre elas o fato de ser um

expatriado, um cidadão do mundo, segundo ele mesmo, um *globe trotter*: “[...] fui submetido a um conselho de guerra composto de 15 mil generais, todos eles fardados, que me absolveram unanimemente e me repatriaram ao meu país de origem. Qual esse país fosse, nem eles nem eu sabíamos” (CARVALHO, 2002, p. 37). Astrogildo não consegue se limitar a fronteiras espaciais, por isso caminha sem destino por todos os países imagináveis, inclusive os que conhece apenas através das aulas de geografia.

Segundo Carlos Felipe Moisés, as andanças do protagonista revelam “a compulsão do ser que se move sem cessar, à procura de uma rota, um pouso, o seu lugar próprio – objetivos sabidamente impossíveis, caso o viajante se recuse a aceitar as meias verdades com que lhe acena a boa lógica” (In: CARVALHO, 2002, p. 17-18), caso este em que se enquadra perfeitamente nosso narrador.

Desse modo, o “herói” de *A lua vem da Ásia*, ao mover-se indefinidamente por todos os cantos do universo, demonstra o desejo de ultrapassar-se, de extrapolar os próprios limites; a inércia ou os pés fixos num só lugar impedem o exercício pleno de sua liberdade, conforme indica o trecho abaixo:

Não sou quadro para viver preso numa moldura e dependurado numa parede. E que são as fronteiras de uma cidade, eu pergunto, senão os limites estreitos de uma moldura mais ou menos de luxo na qual pretendem sufocar a imensidão de minha alma imortal, como diria um grande poeta ou qualquer seminarista em férias, em tarde de primavera (CARVALHO, 2002, p. 127).

Mais uma vez, Astrogildo revela a não aceitação do que é comum: enquanto a grande maioria das pessoas procura fixar-se em um lugar determinado, ele prefere não criar raízes, não aprisionar sua alma que é imensa e imortal. A resistência é novamente estabelecida contra a ideologia da grande massa, que coisifica e imobiliza os indivíduos à maneira de “quadros na parede”. Astrogildo prefere nadar contra a correnteza e manter sua rota indefinida.

A indefinição da personagem também pode ser vislumbrada pela adoção de concepções ideológicas e o conseqüente e simultâneo abandono das mesmas, principalmente no que diz respeito à esfera política:

Quando acordo, estamos em plena revolução comunista, com barricadas por todos os cantos e um ruído de metralha cortando o espaço em todas as direções. [...] Aos gritos de *Viva a revolução* e *Morra a Oligarquia!* embarco num caminhão repleto de cidadãos de má catadura e armados até os dentes [...] fico sabendo que a revolução, apesar de comunista, fracassou rotundamente. Aos gritos de *Morra a liberdade* e *Viva a Oligarquia!* embarco num caminhão superlotado que desta vez me leva realmente até o ponto mais central da cidade, onde os mortos ainda jazem no meio das ruas [...] CARVALHO, 2002, p. 108).

De acordo com Juva Batella (2004), a facilidade de aderir e abandonar causas e ideologias ilustra “o repúdio do narrador a todo projeto coletivo”, o motivo, o próprio protagonista nos demonstra através de uma de suas reflexões:

Sou orgulhoso demais para seguir a doutrina de quem quer que seja, e, se eu tivesse que seguir alguma doutrina algum dia, seria certamente uma doutrina criada inteiramente à minha imagem e semelhança, e que não admitiria mestres como tampouco discípulos, a não ser eu mesmo em meus diversos momentos históricos (CARVALHO, 2002, p. 130).

A ausência de coerência em suas atitudes (de acordo com a perspectiva do “mundo saudável”) delineia e reforça o perfil de insanidade mental que envolve sua figura. Assim, se por um lado temos um personagem que o senso comum chamaria de louco, por outro temos um indivíduo dotado de plena lucidez. Astrogildo brinca com as crenças, ritos e valores do mundo da normalidade, desconstrói-os por meio de sua loucura orgulhosamente assumida e propõe, ao mesmo tempo, uma nova lógica por meio de um olhar invertido, despido dos limites da racionalidade vulgar.

O protagonista concebe o mundo a partir de uma perspectiva às avessas, dotada de seu próprio significado. De acordo com essa perspectiva, a lógica cotidiana das relações humanas é constantemente ridicularizada e questionada e o “mundo saudável” se mostra, aos olhos do leitor, doente, acinzentado e hostil. Tendo em vista que o romance se constrói a partir da ótica de seu narrador-personagem, interessa-nos particularmente a observação do ponto de vista narrativo, já que é esse olhar às avessas que promove todas as transgressões perceptíveis no universo ficcional de *A lua vem da Ásia*.

Para tanto, retomemos alguns apontamentos de Enylton de Sá Rego sobre as características comumente encontradas nos narradores das sátiras luciânicas. Segundo Sá Rego, é recorrente nesses textos o aparecimento de um narrador distanciado (*kataskopos*) capaz de observar, *como um espectador desapassionado*, o mundo que focaliza, bem como sua própria obra e também a própria visão de mundo.

Em *A lua vem da Ásia*, a princípio, temos um narrador que conta os fatos que vive, ou seja, encontra-se imerso em sua narrativa, o que poderia nos levar a constatar que não se trata de um ponto de vista distanciado. Contudo, Astrogildo encaixa-se em uma das variações narrativas apontadas por Enylton de Sá Rego em relação à forma de apresentação deste narrador distanciado nas sátiras luciânicas. O protagonista seria uma espécie de narrador que, mesmo presente no texto, vê o mundo do alto. Essa posição “acima” dos fatos narrados é dada a Astrogildo, em nosso entendimento, por meio de sua loucura, já que, ao rejeitar todas as normas e valores pré-estabelecidos, a personagem é capaz de olhar o mundo à sua volta despido de todas as formas racionais e comportadas de pensamento; desse modo, o protagonista “deforma” a maneira comum de se conceber a realidade, lançando olhares outros que permitem relativizar as verdades aceitas como absolutas.

Observamos anteriormente que, através das inúmeras aventuras de Astrogildo, o leitor vai aos poucos apreendendo algumas características de sua personalidade instável, imprevisível e escorregadia. Na verdade, a partir de suas atitudes, o protagonista reforça o perfil do anti-herói, ou seja, aquele que “enquanto protagonista da estória narrada ou encenada reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, o dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais”.¹⁹

¹⁹ CEIA, C. (org.). *Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/>.

Torna-se patente, desse modo, a intrínseca relação que os episódios estabelecem com a caracterização da personagem. Segundo Marcos Siscar, em *A lua vem da Ásia*, “a sucessão de episódios às vezes vertiginosa reporta diretamente à narração de aventuras das novelas de cavalaria e de uma tradição narrativa que remonta às *Mil e uma noites*” (SISCAR, 1990, p. 71). Tendo em vista tal aproximação, procuraremos observar a relação que Astrogildo estabelece com os heróis típicos dessas novelas de cavalaria. Para isso, tomaremos algumas reflexões de Gilda de Mello e Souza em seu ensaio *O tupi e o alauíde*, no qual a autora aborda, dentre outros assuntos, a constituição da personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, buscando aproximá-lo dos heróis cavaleirescos.

Não serão problematizadas aqui a constituição de Macunaíma ou mesmo possíveis semelhanças entre os heróis de Mário de Andrade e Campos de Carvalho; utilizaremos apenas os apontamentos da autora no que se refere à construção do paradigma do herói cavaleiresco, que se define basicamente pelas seguintes características:

Nobreza: O cavaleiro está colocado no ápice da hierarquia aristocrática e é equiparável a um rei; *coragem*: ele não deve evitar nenhum perigo. O conjunto de provas a que se submete, durante a busca aventurosa em que se empenha, sublinha o sentido heróico de sua vida; *verdade*: o cavaleiro recusa sempre a mentira; *justiça*: deve sempre assumir a defesa dos fracos; *desprendimento*: o cavaleiro deve ignorar qualquer proveito pessoal. (SOUZA, 1979, p. 289).

Como Gilda de Mello e Souza observa a constituição de Macunaíma como o avesso do herói cavaleiresco, nosso olhar acerca do protagonista de *A lua vem da Ásia* também se direciona nesse sentido, ou seja, as “qualidades” de

Astrogildo caminham em direção contrária à postura do herói tradicional das cavalarias.

Como bem sabemos Astrogildo não possuía uma pátria definida, a não ser o mundo inteiro, dada sua característica fundamental de cidadão do mundo, e nem sequer possuía mãe, ou melhor, possuía uma mãe falsa, a ele totalmente desconhecida e que tomava por uma louca, “uma pobre criatura que perdeu todos os seus filhos nas três últimas guerras” (CARVALHO, 2002, p. 49), e que decide vender por três milhões de florins ao estudante Vinícius, também prisioneiro do campo de concentração, “que tinha necessidade urgente de uma mãe para poder chorar-lhe sobre os ombros” (CARVALHO, 2002, p. 82). Notamos assim, a dupla ausência de nobreza do protagonista, (de acordo, é claro, com os parâmetros da lógica já assassinada por Astrogildo na figura do professor) primeiro por não descender de nenhuma classe aristocrática e segundo por seu ato “repudiável” de vender a própria mãe, embora, segundo ele, falsa.

A segunda característica assinalada é a coragem, uma das grandes qualidades de Astrogildo, direcionada, contudo, para fins geralmente escusos, conforme ilustra o trecho abaixo:

Também no Conservatório de Varsóvia, onde aprendi a tocar berimbau com o professor Hepsteimm, tive oportunidade de demonstrar, de uma feita, meu irrestrito apego à minha liberdade moral, quando fiz voar pelos ares a tuba e a clarineta da Orquestra Sinfônica Nacional, com um pontapé endereçado a um músico idiota que me chamou de estrangeiro [...]. Criei um ligeiro caso internacional com essa minha atitude ao mesmo tempo intempestiva e tempestuosa, mas pelo menos me mantive íntegro e soberano em minha profunda individualidade, e não tive

por que envergonhar-me depois diante do espelho (CARVALHO, 2002, p. 55-56).

Sem noção das conseqüências que seu ato “intempestivo” poderia trazer, ou sem se importar com elas, Astrogildo utiliza sua coragem em prol de uma vingança pessoal, e mesmo após vislumbrar o resultado de sua atitude (“um ligeiro caso internacional”), ele não só mantém como reafirma sua postura individualista. Ou seja, é possível perceber que o protagonista coloca em primeiro plano o individual em detrimento da coletividade, que aqui se representa pela “Orquestra Sinfônica Nacional”.

No que se refere à busca pela verdade, podemos dizer que nosso herói não se contenta com as verdades comumente aceitas ou veiculadas, e move suas atitudes no sentido de negá-las ou desmascará-las, o que faz com que ele geralmente pareça um transgressor, fora da lei, ou mesmo, que seja excluído, senão tratado como um louco, fato que pode ser percebido em suas várias sessões de tortura na cadeira elétrica. Segue-se uma de suas reflexões sobre a verdade, logo após a tortura:

Se eu vivesse no tempo de Pilatos certamente seria crucificado hoje mesmo; mas os tempos hoje são outros, e se contentam em deitar-me numa cama confortável, com um capacete alemão de contrapeso. O objetivo, porém, é sempre o mesmo – a Verdade – como se eu tivesse uma única verdade e não muitas, todas à flor da pele e lutando entre si como num campo de batalha. É verdade que nem todos lêem 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 (CARVALHO, 2002, p. 60-61).

Pelo trecho acima, podemos verificar que a verdade propalada por Astrogildo certamente difere da busca que guia o herói cavaleiresco, busca que se direciona num sentido unívoco e arbitrário, que tem como paradigma os valores morais que são inaceitáveis para nossa personagem.

No que tange ao senso de justiça do herói das novelas de cavalaria, que o leva à defesa dos mais fracos, podemos dizer de Astrogildo que usa os mais fracos em seu próprio proveito. Por exemplo, na cena em que o protagonista foge do que acreditava ser um campo de concentração, se depara com um cadáver de um enforcado pendurado numa árvore. A boa norma de comportamento que certamente guiaria as atitudes de um herói comum o levaria a, no mínimo, comunicar o evento às autoridades competentes, e muito provavelmente ele se dedicaria a descobrir as causas da morte, o porquê do suicídio. Astrogildo, contudo, além de nem cogitar tais hipóteses, rouba todo o dinheiro do enforcado e ainda um relógio, segundo ele, de grande valor, e inicia assim sua trajetória em liberdade.

Por fim, assinala-se o desprendimento também como qualidade do herói cavaleiresco. Já percebemos que *ignorar o proveito pessoal* não é algo próprio ao protagonista de *A lua vem da Ásia*. Ele é mesmo capaz de ser tirano para com aqueles que o ajudam em momentos extremos, conforme demonstra a cena a seguir:

[...] Consegui transpor a nado o estreito de Gibraltar [...] e fui dar com o nariz na pequena cidade de Tarifa, onde uns pescadores me recolheram e por pouco não me enterraram como morto, dado o meu extremo estado de fraqueza [...] Ressuscitado graças aos cuidados e carinhos da bela filha de um dos meus salvadores, que se apaixonou por mim à

primeira vista, 15 dias depois já lhe arranjava um filho ou pelo menos me esforçava bastante para isso, do que resultou ter eu que fugir às pressas para o porto de Cádiz, num barco roubado ao pai e que vendi pela bagatela de seiscentas pesetas (CARVALHO, 2002, p. 79).

O único desprendimento que podemos verificar em nosso herói é em relação aos valores morais. Astrogildo denota uma postura contraventora ao abandonar os preceitos de gratidão ignorando o bem que uma adolescente apaixonada lhe proporcionara ao salvar-lhe a vida. Assim, em vez de rejeitar o bem-estar pessoal como seria próprio de um herói tradicional guiado por parâmetros morais, o protagonista sempre adota uma postura que poderia ser considerada como egoísta e individualista.

Alguns episódios que ilustram de forma bastante clara a ausência de desprendimento e de senso de justiça do protagonista de *A lua vem da Ásia*, encontram-se no “capítulo LVI”, e dizem respeito a uma série de “coincidências” relacionadas a várias mortes que acabam por enriquecer Astrogildo:

Reduzido a 15 milhões de arabescos, fugi de bicicleta para damasco, onde apanhei o tifo e depois me tornei amante teúdo e manteúdo de uma alta dama afegã, cujo marido era cego e ali se achava justamente em tratamento da vista. Em Cabul, aonde fui ter alguns meses depois, levado pelas mãos generosas de minha protetora e de seu infortunado esposo, dediquei-me por algum tempo a altas indagações filosóficas de natureza moral [...]. Tendo sido meu rico protetor morto numa infame emboscada em que a princípio se suspeitou de minha participação, passei a morar com a poderosa viúva e mais seus sete filhos, que logo ficaram reduzidos a cinco e pouco depois a três e a dois, devido a uma estranha epidemia de gastroenterite que grassou nas imediações de nosso palácio. Com a perda final de seus dois últimos filhinhos, um dos quais era também meu, e que foram encontrados afogados numa piscina que existia aos fundos do nosso jardim, a pobre mãe entregou-se a toda sorte de

desespero e acabou por matar-se numa noite de tempestade, com um tiro do meu revólver que lhe acertou bem no meio da nuca. Feito herdeiro universal de todos os bens do casal, graças à lãbia de um advogado que ficou com a metade da herança, pude viver principescamente durante mais de três anos [...] (CARVALHO, 2002, p. 95).

As coincidências em relação à morte de todos os membros da família da amante de Astrogildo possibilitam facilmente ao leitor inferir que se trata na verdade de um golpe para que o protagonista possa se apossar dos bens do “casal de benfeitores”. A princípio, apenas suspeitou-se da participação do protagonista no assassinato de seu protetor; em seguida, os indícios de uma participação efetiva na morte dos filhos da viúva se fortalecem, já que a epidemia desconhecida de gastroenterite se deu apenas nas imediações do palácio, o que denota o crime de envenenamento. Temos, ainda, o “misterioso” afogamento dos dois últimos herdeiros na piscina do jardim, e por fim, temos o “suicídio” da alta dama com um tiro na nuca, proveniente do revólver do protagonista, ou seja, na verdade, um homicídio. No final do trecho descortina-se o plano de Astrogildo de constituir-se “herdeiro universal de todos os bens do casal”, contando, ainda, com a ajuda e a participação de um advogado que também teve parte na herança, o que demonstra que a estratégia havia sido cuidadosamente arquitetada.

A partir desta aproximação (ou distanciamento) estabelecida entre Astrogildo e o herói cavaleiresco, percebemos que nosso anti-herói não é despido das qualidades assinaladas por Gilda de Mello e Souza, porém, ele as utiliza de maneira inversa ao que comumente seria esperado por um herói convencional, sempre em proveito próprio, a favor da manutenção de sua

individualidade, e isso nos permite observar a complexidade de sua constituição, e principalmente sua essência transgressora.

2.2.3 – (In)definições de tempo e espaço

Um outro aspecto marcante em *A lua vem da Ásia* diz respeito à fragmentação do elemento espaço-temporal, que corresponde à própria fragmentação do sujeito narrador. De acordo com Alfeu SpareMBERGER,

o procedimento compositivo de Campos de Carvalho segue a novidade na estruturação do romance e arquitetura do enredo implantados por Oswald de Andrade. Os capítulos são aparentemente desvinculados uns dos outros, são narrados acontecimentos aleatórios, uma construção em blocos que gera a quebra da automatização, cujo resultado é um livro fragmentado (SPAREMBERGER, 1989, p. 33).

Da mesma maneira que nos deparamos neste romance com uma personagem inapreensível em sua totalidade, temos, também, uma construção narrativa cuja base é a fragmentação dos acontecimentos que não seguem uma lógica linear, procedimento instituído no Brasil, conforme assinala SpareMBERGER, pelo movimento modernista através da representação de autores como Oswald e Mário de Andrade.

A maioria dos capítulos em *A lua vem da Ásia* mantém certa independência dentro do romance podendo, inclusive, ser lidos separadamente, até mesmo como contos. Contudo, mesmo aparentando tal independência existe um fio condutor que efetua uma ligação, ou ainda nas palavras de Barthes, “a narratividade é desconstruída e, todavia a história permanece legível” (BARTHES, 2006, p. 11).

O tempo da narrativa é o tempo presente. Temos um autor que narra sua vida utilizando o passado para que o leitor tenha noção de sua atual

situação: “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” (CARVALHO, 2002, p. 37). Astrogildo faz também de suas memórias um meio de passar o tempo e de ultrapassar os limites do hotel de luxo, ou seja, recordar é um modo de lançar-se fora do espaço que restringe sua liberdade: “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” (CARVALHO, 2002, p. 72). Neste trecho, já no primeiro capítulo, o protagonista nos fala da relatividade do tempo, do tempo de suas aventuras, do tempo conflituoso de sua narrativa.

Sobre a atitude de escrever um diário contendo a história de seus dias, o protagonista acredita 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, por isso que - - - ” (CARVALHO, 2002, p. 37). Nesse momento, temos uma interrupção na fala da personagem, fato que merece uma digressão na qual explica a seu possível leitor, que “(fui obrigado a interromper suas lucubrações para tomar um prato de sopa que me trouxe a gentil senhora do gerente ou do subgerente do hotel)” (CARVALHO, 2002, p. 37). Aqui, encontramos elementos que possibilitam a presentificação do discurso, ou seja, o relato se constrói numa espécie de aqui-agora do qual nem mesmo o seu relator possui controle, não se sabe para onde os fatos caminham e para onde seguirá a narrativa.

Desde o primeiro capítulo, Astrogildo narra suas peripécias por países diversos, extrapolando a lógica espacial e temporal. Os primeiros acontecimentos relatados sobre sua vida são dispostos de maneira alucinante e sem seguir qualquer relação de causa e efeito, num tom em que o absurdo predomina. O protagonista, após ter sido julgado e absolvido pelo assassinato do professor de lógica, possui a primeira mulher de sua vida, sob uma ponte de seu “Paris imaginário”, morrendo em seguida, para acordar no dia seguinte em plena guerra em Melbourne, na Austrália. Novamente às margens do Sena, o “herói” se põe a pensar sobre “o absurdo da guerra recém-deflagrada entre o Japão e a China” (CARVALHO, 2002, p. 36-37). O cigarro que fuma, fuma por si mesmo e sua barba, ele a deixa crescer em pensamento.

Ao retomar suas lucubrações, o protagonista declara que, quando terminou a guerra, não a guerra entre a China e o Japão (como seria de se esperar), mas sim a “sino-finlandesa”, foi preso como espião moscovita devido às suas barbas “patriarcais e mal-cheirosas” e submetido a um conselho de guerra composto por 15 mil generais, pelo qual foi absolvido, sendo repatriado ao seu país de origem, embora ninguém, inclusive o próprio Astrogildo, soubesse de que país se tratava.

Nessa mesma época, Astrogildo declara ter aprendido a tocar berimbau no Conservatório de Varsóvia, e também ter feito sua primeira comunhão “por absoluto estado de fome”. O narrador continua com suas memórias até o momento em que novamente estabelece uma digressão nos seus escritos:

(Mas confesso que o lápis me pesa na mão como se fora o mastro de um circo ou o próprio eixo da terra, o que me

leva a parar de súbito estas reminiscências tão históricas e para mim tão caras, que um dia mostrarei aos meus companheiros de hotel para que eles vejam até onde chega a fabulosa ventura humana, desde que - - - (CARVALHO, 2002, p. 38).

Mais uma vez temos um índice de presentificação na narrativa finalizando o “Capítulo Primeiro”, artifício que se repetirá por diversas vezes ao longo de seu diário. Esse artifício permite-nos, ainda, entender que os momentos de supressão das memórias do protagonista denotam a realidade de seu encarceramento e que as digressões colocadas entre parênteses podem ser entendidas como uma espécie de encarceramento textual, ou seja, o relato das aventuras vivenciadas antes de sua estadia no hotel de luxo representa a necessidade de liberdade concretizada através da imaginação, enquanto as digressões que entrecortam esse discurso representam a realidade do aprisionamento na medida em que relatam a rotina dentro do hotel trazendo o narrador de volta às “paredes sempre imóveis”.

O tempo, para o protagonista, continuará sendo demonstrado como um elemento problemático e atrelado à confusão que a longa estadia no hotel de luxo lhe causa, conforme podemos perceber no trecho abaixo, início do segundo capítulo, intitulado “Capítulo 18º”:

É a primeira chuva a que assisto da minha janela de hóspede – neste verão que bem pode ser a primavera, pois não tenho noção do tempo nem disponho de bússola para me guiar entre as horas do dia e da noite. Ontem o deputado que se senta ao meu lado na mesa garantiu-me que estávamos em agosto, e até fez o sinal da cruz sobre o peito para demonstrar-me que não estava mentindo; mas eu tenho minhas dúvidas a respeito, e continuo acreditando que não estamos sequer em janeiro ou em março, pois o rio que ouço a distância continua a caminhar para a direita e só com a chegada da primavera é que ele se volta para a

esquerda e se torna realmente belo (CARVALHO, 2002, p. 39).

Podemos inferir deste trecho que a confusão temporal na narrativa corresponde à confusão interior do protagonista. Temos um personagem sem norte, deslocado em relação ao tempo, às estações do ano e às horas. Essa desordenação se reflete em seu relato, cuja linha temporal consiste num emaranhado de situações desconexas dispostas num fluxo alucinante, de acordo com uma mente atormentada.

Um símbolo de grande relevância para se pensar o elemento temporal na narrativa é o “relógio do enforcado”, objeto roubado a um suicida que acompanha Astrogildo em suas aventuras durante sua vida em liberdade na segunda parte do romance. Como vimos, o protagonista passa por diversos momentos de ascensão e queda, enriquece rapidamente por meios escusos e de um momento para outro se encontra na mais terrível miséria. Dentre todas as perdas e ganhos, o único bem do qual Astrogildo não se desvencilha até o final do romance é, exatamente, seu relógio suíço. Somente ao enviar o comunicado de seu suicídio por meio de uma carta ao *Times* endereçada ao “sr. redator de assuntos fúnebres” é que o protagonista se desfaz do precioso objeto:

E para que o sr. me acredite em parte, e bem assim não se sinta roubado em seu precioso tempo, deixo-lhe de presente o meu relógio de estimação, que pertenceu a um enforcado de minhas relações e que marca todos os minutos da vida com uma precisão realmente cronométrica, apesar de também já ter sido enforcado com o seu dono (CARVALHO, 2002, p. 152).

Essas são as últimas palavras de Astrogildo e parecem refletir o próprio processo de construção de seu “Diário íntimo”. Evidenciando toda sua ironia, o alienado de *A lua vem da Ásia* oferta a seu interlocutor um objeto que marca as horas “com uma precisão realmente cronométrica” para que ele não se sinta “roubado em seu precioso tempo”. O objeto, contudo, assim como seu dono, foi enforcado. O trecho nos permite evocar novamente as palavras do crítico Anatol Rosenfeld em suas reflexões sobre o romance moderno, que, de acordo com sua perspectiva, é um tipo de construção literária em que “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1996, p. 80).

Nesse sentido, ao “enforçar” o tempo junto com seu dono, Astrogildo metaforiza a lógica temporal de sua narrativa, uma lógica que nos possibilita entender que “o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que *é* tempo, tempo não cronológico”. Permite, ainda, a reflexão de que “a nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (idem, p. 82). A atitude de “enforçar” o relógio denota uma espécie de crítica do narrador à lógica temporal do cotidiano mundo saudável e, numa outra perspectiva, nos é possível perceber também uma crítica às construções romanescas realistas que buscam uma manipulação ilusionista do tempo como se este fosse uma experiência absoluta e racionalizável.

Do mesmo modo, o espaço nesta narrativa é um elemento conflituoso, fragmentado e indefinido. Temos a princípio um hotel de luxo que, com o

tempo, passa a ser vislumbrado pelo protagonista, a partir de seu regime severo e das torturas na cadeira elétrica como um campo de concentração. Mencionamos anteriormente que as torturas na cadeira elétrica, e a aplicação diária de um “soro da juventude” nos hóspedes do hotel remetem o leitor à possibilidade de que o hotel ou o campo de concentração, nada mais sejam que um sanatório ou hospital psiquiátrico com todo o seu aparato de tratamento de distúrbios mentais.

Na primeira parte do diário, “Vida Sexual dos Perus”, encontramos nosso narrador-personagem enclausurado num espaço que ele mesmo busca identificar ou definir: “(Neste hotel, não sei por que, o regime é mais severo do que nos outros, e o hóspede não tem direito de pôr o pé na rua sem falar com o gerente ou com o subgerente, que geralmente lhe negam autorização. Coisas da nova democracia, parece-me)” (CARVALHO, 2002, p. 41).

Esse regime severo que cerceia sua liberdade de ação provoca em Astrogildo o desejo incessante de liberdade, mesmo antes que ele conclua não ser um hóspede, e, sim, um prisioneiro de campo de concentração: “Agora que já olhei a chuva mais uma vez, e que o silêncio persiste dentro deste hotel mal-assombrado (mudar-me-ei amanhã) – o que me resta a fazer é não fazer nada, como sempre, e esperar que as horas escoem lentamente e que o meu corpo durma antes de mim, ao peso do cansaço e da mais absoluta monotonia” (CARVALHO, 2002, p. 41).

No “Capítulo Doze”, vemos mais de perto, a partir da ótica de Astrogildo, este espaço ainda definido como hotel de luxo com seus ilustres e

excêntricos habitantes. Temos um representante do Imperador da Rússia que não sabe uma só palavra em russo; um potentado hindu que colecionava palitos de fósforo; um professor de matemática que se declarava sobrinho torto de Napoleão Bonaparte; um “famoso cientista anônimo que nas horas vagas escreve versos futuristas e se dedica à fabricação de bilboquês sem barbante” (CARVALHO, 2002, p. 43); um legado pontifício disfarçado de bancário empenhado na criação de um novo deus que lhe permita “emancipar-se economicamente”; “o futuro Messias redivivo” que se limitava “a sorrir vez por outra, a propósito das coisas mais sérias” (CARVALHO, 2002, p. 44); o artista grego de cinema Heliodoro Papanatas, travestido de Dama das Camélias, que “por duas vezes tentou suicidar-se atirando-se contra a parede como uma bola de pingue-pongue” (CARVALHO, 2002, p. 44); o senhor Valadão, cujo hábito principal é o de cuspir por todos os cantos; o prêmio Nobel de Química Dr. Keither, de ascendência judaica; o estudante de filosofia Vinícius “que tem a mania de recitar versículos bíblicos a propósito de todos os assuntos e mesmo a propósito das coisas mais escabrosas” (CARVALHO, 2002, p. 44).

O espaço deste hotel tão peculiar reúne uma série de indivíduos que, se observados a partir de uma ótica social, ou seja, a partir de um olhar impregnado das noções do mundo normal, com suas regras e sanções, poderá ser percebido como um pequeno “universo às avessas”, visto que os indivíduos que nele habitam escapam ao que o senso comum consideraria como seres humanos mentalmente saudáveis. Esse grupo, contudo, não adere

ao ponto de vista saudável, pauta suas atitudes pelo avesso do estabelecido, pelo repúdio das convenções sociais, assim como o nosso protagonista. O olhar do leitor embevecido pelos padrões comportamentais “saudáveis” encontrará neste espaço e em seus moradores fortes indícios de que este hotel ou campo de concentração (descoberta feita por Astrogildo no capítulo “Capítulo I (novamente)”) é, de fato, um asilo psiquiátrico.

Diante da inexistência de uma definição precisa do espaço na primeira parte do livro, podemos, pelo menos, afirmar que se trata de um espaço de aprisionamento, do qual Astrogildo e mais dois companheiros decidem fugir. Sobre a fuga, o narrador conta seus preâmbulos, os planos arquitetados pelo anarquista Hernandez, por Dr. Keither, e as suas sugestões:

Depois veio a questão da estratégia propriamente dita, e os desentendimentos recomeçaram com redobrada força. Entendia Hernandez que deveríamos começar matando todo mundo, inclusive o padre oficiante da missa da véspera e que era um reacionário dos quatro costados, como dera prova com o seu sermão repleto de Deus; e uma vez todos mortos, abriríamos simplesmente a porta da rua e ganharíamos a rua principal da cidade, com ar de turistas norte-americanos. O ponderadíssimo dr. Keither porém redarguiu que o plano não era bom, porque inexecutável, e sugeriu que, em vez de matarmos todos, deveríamos não matar nenhum, mesmo porque com isso se faria grande economia de munições que no momento estavam muito caras. Eu, de minha parte, após meditar por duas vezes, sugeri que se matasse pelo menos o tal padre da missa – o que representaria, na pior das hipóteses, um padre a menos no mundo – e que fugíssemos em plena madrugada, num balão que encomendaríamos por carta ao conde Zeppelin ou a um outro que aceitasse a incumbência por menor preço e em condições idênticas (CARVALHO, 2002, p. 91-92).

Após o planejamento, temos um capítulo relatando algumas reminiscências do protagonista e, no capítulo seguinte, os três hóspedes ou

prisioneiros já se encontram na “Rua da liberdade”, num país desconhecido, dando início à segunda parte do livro - “Cosmogonia”. No capítulo “A”, da segunda parte, Astrogildo relata que a fuga não se deu por nenhum dos planos arquitetados:

A fuga se deu antes do tempo previsto e meio atabalhoadamente, quando o campo se achava cheio de visitantes e a porta se encontrava desmesurada mente aberta. Eu, Hernández e o dr. Keither simplesmente nos dirigimos à portaria, imobilizamos o guarda que fazia as vezes de porteiro (com dois possantes *jabs* de direita) e saímos acendendo nossos cigarros com o ar mais tranqüilo deste mundo (CARVALHO, 2002, p. 101).

A partir do projeto de fuga das personagens, e mesmo de sua concretização, podemos nos questionar se essa fuga teria de fato se concretizado, se esse projeto seria passível de realização, tendo em vista a situação dos prisioneiros dentro do “regime de guerra” a que eram submetidos no hotel ou campo de concentração. A partir desta indagação, poderíamos nos questionar ainda se a vida em liberdade de nosso herói efetivou-se ou se foi apenas fruto de sua imaginação. A este respeito, retomamos os apontamentos de Carlos Felipe Moisés em sua apresentação à *Obra reunida*: “não cabe especular em torno da “verdade” ou artifício da loucura aí representada [...] Cabe antes constatar que tudo não passa de metáfora. Nem hotel, nem campo de concentração, nem hospício, mas a alegoria dos espaços que qualquer um de nós percorre, diariamente: o banco, o escritório, a repartição pública, o mercado etc” (In: CARVALHO, 2002, p. 17).

Na segunda parte do livro, Astrogildo se liberta das paredes do hospício. A partir daí retoma sua existência de *globe trotter* e passa a percorrer

várias cidades e países no mundo inteiro. A princípio, o protagonista entende que essa habilidade de percorrer todos os lugares sem se fixar em nenhum deles por muito tempo simboliza sua liberdade. No decorrer da narrativa, contudo, ele percebe que embora esteja fora do campo de concentração, sua individualidade excêntrica continua sofrendo as sanções dos códigos morais com os quais não compactua. Assim, a personagem central de *A lua vem da Ásia*, será por vezes presa, excluída, escorraçada de várias cidades, e não conseguirá encontrar um lugar no universo da normalidade, nem se adaptar a esse espaço de “falsa liberdade”, conforme declara na carta que anuncia seu suicídio:

[...] a antipatia que me inspiram os outros, e vice e 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 [...] não foi preciso muito tempo para eu descobrir que não passava de um pequeno monstro dentro da minha espécie, de alguém que não se parecia nem sequer consigo mesmo nos diversos momentos e que já nascera fatalmente marcado para a solidão. E como eu não podia viver metido num escafandro todas as horas do dia [...] deu-se o entrechoque fatal entre a minha multidão de almas e a alminha de meus pseudo-semelhantes, com conseqüentes ódios e ressentimentos de parte a parte, como ficou provado nas páginas de meu *Diário íntimo* e que um dia ainda serão publicadas (CARVALHO, 2002, p. 151).

O trecho revela a impossibilidade de convivência entre o protagonista e seus dessemelhantes, revela sua inadaptação à “vida em liberdade” experimentada no espaço citadino, que também impõe limites à sua individualidade tornando-se um espaço de aprisionamento, do qual decide fugir, desta vez, através da única maneira possível – o suicídio.

Em nosso entendimento, mais importante que uma definição espacial (e temporal) precisa, é saber que a imaginação criativa é o verdadeiro espaço de libertação de Astrogildo, já que sua mente, que não pode ser aprisionada ou mutilada, é capaz de abarcar o mundo inteiro ultrapassando, inclusive, as limitações do tempo.

Temos assim que o elemento espacio-temporal no texto de Campos de Carvalho transgride as formas convencionais de um enredo que se quer realista, ou seja, um enredo pautado pela definição precisa de um espaço específico e de uma lógica temporal. Trata-se, portanto, de um discurso delirante que apresenta dentre suas características a carnavalização.

Por todas as relações que o texto de Campos de Carvalho estabelece com a tradição das sátiras menipéias, acreditamos ser também *A lua vem da Ásia* um representante da cosmovisão carnavalesca, já que é possível perceber em suas instâncias narrativas um processo de inversão ou transgressão dos valores literários tradicionais, tanto no que diz respeito à fragmentação do enredo, quanto à problematização da figura do protagonista, que conforme analisamos, representa a carnavalização dos heróis das novelas de cavalaria.

Após observarmos as transgressões operadas nos aspectos estruturais deste romance, cabe agora estabelecer uma análise das implicações filosóficas e ideológicas deste ato transgressor, tendo como foco principal o protagonista Astrogildo, suas posturas e atitudes perante a existência, a sociedade e as verdades absolutas.

CAPÍTULO III

Astrogildo: loucura ou superação da moral

3.1 - Entre as verdades arbitrárias e a experiência individual

Toda ação individual, todo modo de pensar individual, suscitam arrepio; não podemos deixar de levar em conta o que precisamente os espíritos mais raros, mais seletos, mais originais, em todo o decurso da história, tiveram de sofrer por serem sempre sentidos como maus e perigosos e mesmo por se sentirem assim eles próprios. Sob o domínio da eticidade do costume, a originalidade de toda espécie adquiriu má consciência; com isso, até o presente instante, o céu dos melhores é ainda mais ensombrecido do que teria de ser.
Friedrich Nietzsche.

Neste capítulo, focalizaremos de modo especial o protagonista do romance *A lua vem da Ásia*, Astrogildo, e seu comportamento eminentemente subversivo, que se apresenta ao olhar impregnado pelas normas sociais como índice de insanidade mental. Ou seja, para o mundo moral, Astrogildo seria um indivíduo atormentado pela loucura. Cabe, no entanto verificar, em que medida a loucura do protagonista pode ser entendida como ápice de lucidez, e, ao mesmo tempo, o quanto de loucura pode existir no universo da “normalidade”. Nesse sentido, poderemos observar uma inversão nos conceitos postos acima, e quão tênues podem parecer as crenças e verdades constituídas pela moral, a partir da perspectiva da personagem alvo de nossa atenção, de seus pensamentos e de suas atitudes transgressoras.

O que significa, então, transgredir? Significa exceder, ultrapassar, superar limites. Um ato transgressor pressupõe um conjunto de normas e leis

que regem um determinado grupo ou sociedade, ou seja, requer, antes de tudo, uma moral. Desse modo, o agente transgressor será aquele que buscará a superação de si mesmo, subvertendo as imposições do mundo que o cerca.

E o que significa ser moral?

Ser moral, morigerado, ético significa prestar obediência a uma lei ou tradição há muito estabelecida. Se alguém se sujeita a ela com dificuldade ou com prazer é indiferente, bastando que o faça. “Bom” é chamado aquele que após longa hereditariedade e quase por natureza, pratica facilmente e de bom grado o que é moral (...) Mau é ser “não moral” (imoral), praticar o mau costume, ofender a tradição, seja ela racional ou estúpida (NIETZSCHE, 2005, p. 67-68).²⁰

O pensador alemão Friedrich Nietzsche traz no trecho acima algumas noções sobre moralidade, e junto a este conceito surgem alguns outros como *ética*, *costume* e *tradição*, termos estes que julgamos fundamentais para estabelecer uma interpretação da personagem central de *A lua vem da Ásia*.

Segundo o filósofo, ser ético nada mais é do que “prestar obediência a costumes, sejam eles de que espécie forem; costumes são o modo tradicional de agir e avaliar” (NIETZSCHE, 1999, p. 141); e tradição é “uma autoridade superior, a que se obedece, não porque ela manda fazer o que nos é útil, mas porque ela manda” (NIETZSCHE, 1999, p. 142).

²⁰ Neste trecho Nietzsche equipara os conceitos de moral e ética. Assim, para o filósofo, ético é aquele indivíduo que obedece aos costumes sacralizados pela sociedade. Esse conceito adquire outras nuances no parecer de outros filósofos, como por exemplo, para Michel Foucault, que o entende como uma ação de distanciamento do sujeito em relação a essas normas aleatoriamente impostas.

Os costumes e as tradições trazem em suas estruturas verdades aleatoriamente estabelecidas, verdades absolutas. Ao se debruçar sobre a questão dessas “verdades”, Nietzsche pergunta: “o que sabe o homem, na verdade, de si mesmo?” E ainda, “seria ele sequer capaz de se perceber a si próprio, totalmente de boa fé, como se estivesse exposto numa vitrine iluminada?” O homem, segundo o filósofo, é um ser que desconhece o próprio corpo que a natureza tratou de dissimular, escondendo a maior parte das coisas, “as tortuosidades dos intestinos, o curso precipitado do sangue nas veias e o complexo jogo das fibras” e que, se um dia puder enxergar, ainda que por uma fresta, “o que há por fora desta cela que é a consciência e aquilo sobre o que ela está assentada, descobrirá então, que ele repousa, a despeito de sua ignorância, sobre um fundo impiedoso, ávido, insaciável e mortífero, agarrado a seus sonhos assim como ao dorso de um tigre” (NIETZSCHE, 2001, p. 09).

Para Nietzsche, o indivíduo utiliza sua inteligência como meio de conservação perante outros indivíduos em sociedade, o homem “quer viver em rebanho” e conservar a paz neste rebanho. Para conservar a paz, ele criou suas verdades, ou seja, designações “uniformemente válidas e obrigatórias das coisas”, e tais verdades são fornecidas pela legislação da linguagem. “O homem deseja os resultados favoráveis da verdade, aqueles que conservam a vida; mas é indiferente diante do conhecimento puro e sem consequência, e é mesmo hostil para com as verdades que podem ser prejudiciais e destrutivas” (NIETZSCHE, 2001, p. 09- 10).

Voltemos agora nosso olhar ao protagonista de *A lua vem da Ásia*. Seguindo as conceituações nietzschianas, Astrogildo poderia ser visto como um indivíduo imoral ou mesmo mau, pois suas ações desobedecem às tradições e aos costumes juntamente com suas verdades arbitrárias. O entendimento desta personagem como um agente transgressor parte de seu caráter contestador e desestabilizador destas verdades. Astrogildo age de maneira contrária àqueles que buscam “a paz em rebanho”, o que faz com que seja tomado por louco, justamente porque sua *razão às avessas* diverge do racionalismo conformista vulgar, principal meio de conservação da vida em sociedade.

Podemos dizer que o grande projeto existencial de Astrogildo é a afirmação de seu eu inusitado perante um mundo marcado notadamente pela padronização de comportamentos. De acordo com Nietzsche, o cumprimento da moral exige a superação da individualidade, “a superação de si é exigida, não pelas conseqüências úteis que tem para o indivíduo, mas para que o costume, a tradição apareça dominando, a despeito de todo apetite e proveito individual: o indivíduo deve sacrificar-se – assim reclama a *eticidade do costume*” (NIETZSCHE, 1999, p.142).

O que podemos verificar em relação à nossa personagem é o completo desprezo pelas exigências do costume; e podemos ainda dizer que basicamente toda a estrutura do romance se fundamenta no confronto entre a individualidade de seu protagonista, despida de qualquer parâmetro moral e as “designações uniformemente válidas”, veiculadas por toda uma tradição social.

Um capítulo emblemático nesse sentido é o “Capítulo Vinte”, que se inicia com uma cena já destacada algumas páginas atrás em que o protagonista tem seu corpo tomado por uma outra personalidade. Segundo Astrogildo, esse duplo de seu ser seria seu irmão gêmeo “que um dia brotará de meu corpo como um dente de siso retardado”. Para Astrogildo, a crença nessa duplicidade, não apenas como faceta de sua personalidade, mas como existência independente e futuramente física, e portanto real, é vista pelas “outras pessoas” como excentricidade: “Muitos me julgarão excêntrico por isso, e eu sei que julgam, mas o fato é que sou apenas sincero e não costumo ocultar as perplexidades a que me submete minha natureza, como fazem as outras pessoas” (CARVALHO, 2002, p. 54). É possível assim perceber, a partir deste capítulo, uma espécie de cisão entre o personagem central de *A lua vem da Ásia* e o mundo regido pela moral, o que fica bastante evidente no trecho a seguir:

As outras pessoas, aliás, se resumem para mim numa pessoa só: o mundo – ou, como se diz geralmente, *todo mundo* – e é meu dever preservar minha individualidade (ou minha dualidade, pouco importa) contra a presença esmagadora deste monstro de mil cabeças que tenta pisar-me e reduzir-me à ínfima condição de um palito, embora de fósforo. [...] sinceramente não vejo por que deva renunciar ao que sou, na presença de seres estranhos e que certamente terão sua própria individualidade a resguardar. Neste ponto não cedo um só fio do meu cabelo, e estou disposto a sofrer todos os martírios e torturas que queiram impor-me aqui ou em qualquer outra parte do mundo, como de resto tem acontecido desde que nasci. Morrerei pobre e confinado entre estas quatro paredes, sob a pecha de espião ou de excêntrico nocivo aos altos interesses do Estado e dos que vivem à custa do Estado, o que vem a dar na mesma; mas morrerei eu mesmo e mais ninguém – eu e meu irmão gêmeo, quando muito – e essa fidelidade ao meu corpo será

o meu único título de glória, se é que preciso de título de glória para alguma coisa (CARVALHO, 2002, p. 55).

Já no início do trecho, o protagonista afirma que as “outras pessoas” resumem-se a um amontoado de seres humanos sem identidade própria, ao qual ele chama “todo mundo”, contra o qual permanece em constante estado de guerra. Sua luta se dá contra “um monstro de mil cabeças” que entendemos aqui como os códigos morais, as pessoas que se submetem a essas regras e perpetuam-nas. A personagem sente todo este aparato de repressão como uma presença esmagadora, cujo grande intuito é o de propiciar uma espécie de reprodução humana em série em que os indivíduos sejam iguais, previsíveis e controláveis. A personagem demonstra ainda a consciência de que ter uma individualidade própria que fuja à regra geral é algo extremamente nocivo aos “altos interesses do Estado” e que este é o motivo pelo qual se encontra confinado em um hotel de luxo, que sabemos ser uma casa de tratamento psiquiátrico. E é a esse espaço de confinamento que dedicaremos algumas reflexões.

3.2 – A “Casa do Poder”

Pois 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. Campos de Carvalho.

Ao analisar o conto “O Alienista”, de Machado de Assis, uma das principais produções literárias brasileiras a refletir acerca das noções de loucura e normalidade, o crítico Alfredo Bosi afirma que “o hospício é a Casa do Poder”, o lugar onde se pretende “separar o reino da loucura do reino do perfeito juízo” (BOSI, 2000, p. 90), o lugar em que a anormalidade é trancafiada e claramente separada do “normal”,

o normal tido como algo homogêneo repetido ao infinito [...] a forma pura da aparência pública, a forma formada, a forma alheia a qualquer movimento interior. O institucional sem surpresas, esta é a essência da razão que se impõe como critério de sanidade [...] (BOSI, 2000, p.90).

Também em *A lua vem da Ásia* é perceptível essa situação de poder. O hotel de luxo, campo de concentração ou asilo psiquiátrico representa, de toda forma, o veto do poder aos “alienados” que não se submetem às normas vigentes numa dada sociedade. O que fica explícito na narrativa é a idéia de que “é preciso apartar do convívio público todo aquele que se diferencia, de algum modo, da norma instituída, da aparência dominante” (BOSI, 2000, p. 90). No trecho a seguir, temos uma reflexão de Astrogildo que reitera a consciência da personagem sobre o processo de segregação a que é submetido por não se enquadrar nos critérios saudáveis de comportamento:

As paredes me prendem dentro deste quarto de hotel sem nenhuma beleza; proíbem-me por motivos políticos de sair à rua e de saber inclusive em que cidade exatamente estou [...] submetem-me ao vexame de ter que tomar todas as noites uma dose de soro da juventude, eu que nem sequer ainda estou velho e não pretendo jamais voltar a ser jovem algum dia, eu que nunca o fui realmente; espionam-me por todos os cantos e até quando estou a sós dentro do gabinete sanitário, como se eu fosse um criminoso comum e não um hóspede com todos os direitos que a legislação dos hóspedes lhe garante [...] uma coisa porém eles não me tomam, eles os espões de todas as nacionalidades [...] é esta consciência que trago de eu ser apenas e cada vez mais uma propriedade minha, exclusiva, indivisível, *una, prima inter pares, nec plus ultra*, e mais citações latinas que se façam necessárias e convenham como fecho a um capítulo tão importante como este, sem dúvida o mais importante que já escrevi e escreverei em toda a minha vida de cavaleiro andante (CARVALHO, 2002, p. 56).

Alguns capítulos à frente, o protagonista continua a refletir sobre o espaço que o aprisiona e continua demonstrando plena consciência da situação de força na qual se encontra envolvido. O trecho que destacaremos a seguir situa-se no “Capítulo 333” com o subtítulo “Carta aberta ao *Times*”, no qual Astrogildo se manifesta “contra o abuso inominável de que vimos sendo vítimas, eu e outras pessoas igualmente respeitáveis, num campo de concentração dentre os muitos que devem existir por este mundo concentrado” (CARVALHO, 2002, p. 72). A carta é enviada ao *Times* através de uma garrafa que é lançada num cano de esgoto e nela encontramos o seguinte apelo:

[...] Trata-se *apenas* de despertar a consciência de VV. Exas. para o fato de, em pleno século XX, e ao que consta em pleno período de paz, ser permitido a um pequeno grupo de idiotas manter presos e por vezes mesmo amarrados alguns cidadãos de alta linhagem e de reputação acima de qualquer suspeita – só porque esses cidadãos, entre os quais estou eu naturalmente, não pactuam e não poderiam mesmo pactuar com suas idéias retrógradas e obsoletas, seja em matéria de

religião como de política, de amor como de finanças e arte. Pois o que ocorre neste campo de concentração onde me encontro, como deve acontecer em todos os demais, é apenas isso [...] uma minoria armada até os dentes, inclusive com cadeiras elétricas, manda e desmanda sobre uma maioria de indivíduos realmente individuais e tenta impor-lhes à força a sua cartilha de primeiras letras, quando não o seu catecismo religioso dos tempos antediluvianos, que é a quanto chegam no melhor dos casos as idéias ou que outro nome tenha a intolerância desses senhores da terra e dos céus (CARVALHO, 2002, p. 73).

Em sua carta Astrogildo denuncia os maus-tratos vivenciados dentro do campo de concentração. O que existe, em seu entendimento, é uma situação de guerrilha em plenos tempos de paz. De um lado, temos os “cidadãos de alta linhagem”, “indivíduos realmente individuais”, dentre os quais se encontra o narrador, e do outro temos uma minoria, “um pequeno grupo de idiotas”, que tenta impor suas “idéias retrógradas” através de armas e torturas com cadeira elétrica. Nesse contexto, a minoria de que trata Astrogildo pode ser identificada com uma espécie de “personagem” que Nietzsche denominou “melhorador da humanidade” sobre o qual o pensador reflete:

Sempre se quis “melhorar” os homens: sobretudo a isso chamava-se moral. Mas sob a mesma palavra se escondem as tendências mais diversas. Tanto o *amansamento* da besta homem como o cultivo de uma determinada espécie de homem foram chamados “melhora”. Somente esses termos zoológicos exprimem realidades – realidades, é certo, das quais o típico “melhorador”, o sacerdote, nada sabe, nada quer saber... Chamar a domesticação de um animal sua “melhora” é, a nossos ouvidos, quase uma piada. Quem sabe o que acontece nas *menageries*²¹ duvida que a besta seja ali “melhorada”. Ela é enfraquecida, tornada menos nociva,

²¹ “Coleção de animais exóticos e raros para estudo ou recreio. Coleção de feras que se mostram em jaulas pelas feiras. Estábulo, pátio onde se criam animais domésticos”. Notas do tradutor Paulo César de Souza. (NIETZSCHE, 2006, p. 118).

mediante o depressivo afeto do medo, mediante dor, fome, feridas, ela se torna uma besta doentia. Não é diferente com o homem domado, que o sacerdote “melhorou” [...] Em termos fisiológicos: na luta contra a besta, tornar doente pode ser o único meio de enfraquecê-la (NIETZSCHE, 2006, p. 50).

Nietzsche reflete, neste trecho, principalmente, sobre a tradição moral de “melhorar” os homens, tradição esta que, para o pensador, pode ser equiparada ao processo de *amansamento* e domesticação de animais. Neste processo, Nietzsche destaca a figura do “sacerdote”, ou seja, o “melhorador”, aquele que domestica a “besta homem”. O filósofo pondera que a domesticação não pode corresponder à melhora do ser humano, e passa então a comparar o trabalho de modelagem do homem pela moral ao trabalho exercido nas *ménageries*, em que os animais sofrem as repressões da prisão, do medo, da dor, e da fome até que se tornem doentes, fracos.

A situação descrita pelo filósofo pode ser vislumbrada no espaço em que Astrogildo encontra-se encarcerado. A minoria, mencionada no trecho acima, como vimos, representa os “melhoradores”, os “sacerdotes” a serviço da moral, que se encarregam da domesticação ou do enfraquecimento de indivíduos ainda não domesticados, representados, no caso, por Astrogildo e seus ilustres companheiros de internato. Alguns apontamentos de Michel Foucault podem auxiliar ainda no entendimento deste espaço de “melhora” em que nossas personagens encontram-se confinadas. De acordo com o pensador:

Antes do século XVIII, a loucura não era sistematicamente internada, e era essencialmente considerada como uma forma de erro ou ilusão. Ainda no começo da Idade

Clássica, a loucura era vista como pertencendo às quimeras do mundo; podia viver no meio delas e só seria separada no caso de tomar formas extremas ou perigosas [...] A prática do internamento no século XIX coincidiu com o momento em que a loucura é percebida menos com relação ao erro do que com relação à conduta regular, normal. Momento em que aparece não mais como julgamento perturbado, mas como desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões, de ser livre (FOUCAULT, p. 69).²²

A partir das proposições foucaultianas, é possível entender que a atitude de segregação, ou seja, a “prática do internamento” inicia-se a partir de um momento em que a loucura começa a ser entendida como desvio de conduta comportamental. Nesse contexto, ela não é mais vista como “perturbação”, mas como anormalidade na maneira de ser. A seguir, Foucault analisa as disposições delegadas a este espaço de tratamento dos desvios comportamentais:

Qual poderá ser então o papel do asilo neste movimento de volta às condutas regulares? [...] Permitir a descoberta da doença mental, afastar tudo aquilo que, no meio do doente, possa mascará-la, confundi-la, dar-lhe formas aberrantes, alimentá-la e também estimulá-la. Mais ainda que um lugar de desvelamento, o hospital [...] é um lugar de confronto. A loucura, vontade perturbada, paixão pervertida, deve aí encontrar uma vontade reta de paixões ortodoxas [...] um processo de oposição, de luta e dominação. Deve-se aplicar um método perturbador, quebrar o espasmo pelo espasmo... deve-se subjugar todo o caráter de certos doentes, vencer suas pretensões, domar seus arroubos, quebrar seu orgulho [...] (FOUCAULT, p. 69-70).

Através de seu questionamento sobre o papel do asilo, Foucault já nos adverte que se trata de um espaço dedicado ao esforço de provocar um movimento de retorno das anomalias comportamentais às condutas tidas

²² Microfísica do Poder. Versão eletrônica disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/microfísica.pdf>. Acesso em: 28 ago 2007.

como regulares. Esse movimento é realizado a partir de um processo de “luta e dominação” em que o elemento perturbado ou mesmo pervertido deverá ser subjugado pela conduta reta do médico, representante da moral, ou ainda nas palavras de Nietzsche, do “melhorador da humanidade”.

O pensamento de Nietzsche se conflui com o levantamento de Michel Foucault, na medida em que ambos assinalam a atitude moralizadora de domesticação e amansamento de indivíduos dotados de personalidades divergentes da regra geral²³. Essa atitude, de acordo com ambos os pensadores, tem por finalidade maior enquadrar esses indivíduos “insanos” numa maneira de agir e pensar tida como certa, saudável, padronizada. Destacamos, nesse sentido, uma das cenas em que o protagonista de *A lua vem da Ásia* é submetido a uma espécie de tratamento de eletro choque:

Sobre os meus olhos a cabeça imóvel de minha mãe – de minha falsa mãe, pondere-se [...] O coração pulsa-me dentro do cérebro e me faz estalar as têmporas, e nem ao menos posso passar a mão sobre o suor que me escorre da fronte, pois tenho as mãos atadas e também os pés, como o Crucificado ou mais exatamente como Prometeu no seu rochedo. Minha mãe faz as vezes do abutre, devora-me com o seu olhar cheio de espanto [...] Com o pouco de raciocínio que me resta, após esta batalha cruenta de um homem contra todas as forças do mal que andam soltas pelo mundo, chego a recordar em parte (ou terá sido apenas um pesadelo?) o drama em que fui mais uma vez obrigado a representar a parte principal [...] (CARVALHO, 2002, p. 66).

²³ É possível perceber que o olhar de Foucault se direciona à loucura num sentido clínico e que Nietzsche direciona seus questionamentos a este respeito para um sentido social, ou seja, para Nietzsche, a sociedade faz com o indivíduo o que o hospital faz com o paciente. Nessa perspectiva, o asilo poderia ser entendido como um microcosmo do mundo social.

O trecho destacado encontra-se no “Capítulo XXVI”, um capítulo marcado por fortes indícios de tratamento psiquiátrico, embora o protagonista ainda acredite que esteja sendo torturado num campo de concentração. Temos em destaque a figura da mãe de Astrogildo, mãe esta considerada falsa pela personagem principal, e o “chefe dos torturadores”, o “carrasco-mor”, o “inquisidor sem entranhas”. É possível perceber, nesta cena, a descrição do processo de confronto assinalado por Michel Foucault dentro do espaço hospitalar, no qual o indivíduo “desviado” é colocado diante da figura idônea e correta do médico, que, através de métodos perturbadores, tenta instituir-lhe uma conduta moral “domando os arroubos” de sua personalidade excêntrica, de modo a “quebrar-lhe o orgulho”.

O processo de “tortura” a que é submetido Astrogildo visa, em sua própria perspectiva, a “arrancar-lhe a sua verdade ou impor-lhe uma verdade nova e de circunstância” (CARVALHO, 2002, p. 67); e os “carrascos”, o protagonista os enxerga apenas como “imbecis a serviço do Estado ou de outra potência ainda mais impotente do que o Estado” (p. 67).

Sobre a figura de sua falsa mãe, cúmplice de seu suplício, Astrogildo reflete:

Como acreditar na afeição materna de uma mulher que assim se alia, sem o menor escrúpulo, ao meu maior inimigo, como que esquecida de todo o mal que ele me fez e me fará ainda outras tantas vezes [...] Mães dessa espécie, por certo o Estado as cria e cultiva em estufas especiais, para que possam trair no devido tempo os seus filhos adotivos e entregá-los de mãos atadas aos inimigos do gênero humano, que os desindividualizam e os tornam bons cidadãos, com o direito de partirem para a guerra ou de

morrerem fuzilados de encontro a um muro qualquer, numa clara manhã de primavera (CARVALHO, 2002, p. 68).

O processo de “desindividualização”, identificado pela ironia corrosiva do protagonista, permite-nos considerar que a idéia inicialmente absurda do cultivo de mãos “em estufas especiais” é na verdade passível de concretização. De acordo com Foucault, o Estado procura manipular os indivíduos de modo que lhes sejam convenientes. Trata-se do que o pensador identificou como “tecnologia disciplinar”, ou seja, uma forma de tecnologia de poder que auxilia na constituição das normas sociais. Esse tipo de tecnologia “manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar [economicamente] úteis e [politicamente] dóceis ao mesmo tempo” (Foucault, *apud* ANDRADE, 2007, p. 62). Um outro tipo de tecnologia é a “bio-regulamentadora”, que, segundo Foucault,

[...] é centrada não no corpo mas na vida; uma tecnologia que agrupa os efeitos de massa próprios de uma população, que procura controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva [...]. É uma tecnologia que visa portanto não o treinamento individual, mas, pelo equilíbrio global, algo como uma homeóstase: a segurança do conjunto em relação aos seus perigos internos (Foucault, *apud* ANDRADE, 2007, p. 62).

Desse modo, a partir do cruzamento desses dois tipos de tecnologia de poder, teremos a constituição do que Foucault denominou “sociedade de normalização”. Nesta, fica evidente que os preceitos de ordem e aproveitamento do corpo individual cumprem os requisitos necessários para a manutenção de seu funcionamento. Portanto, a mãe de Astrogildo representaria o indivíduo que sofre os efeitos dos mecanismos da tecnologia

disciplinar na medida em que se constitui como um corpo manipulado(r), ou seja, trata-se de um indivíduo útil e dócil que busca direcionar sua “prole” para o mesmo fim. E, ao perceber que Astrogildo não se enquadra no perfil desejado de “bom cidadão”, útil e dócil, a mãe incumbe o Estado de assumir e exercer tal função sobre o filho. Este por sua vez, passa a sofrer as sanções da tecnologia “bio-regulamentadora”, já que por não se adaptar às instâncias normativas, torna-se uma ameaça à “segurança do conjunto”, ao “equilíbrio global”.

Assim, Astrogildo demonstra a consciência de que o espaço de cerceamento (hotel de luxo, campo de concentração ou asilo psiquiátrico) pretende regular e suprimir as manifestações da subjetividade, ou seja, aquilo que é mais caro para a personagem. O espaço, então, revela-se na narrativa um elemento de aniquilação do eu, ou, ainda, nas palavras de Daniel Pereira Andrade,

permite ligar o singular ao múltiplo: possibilita de uma só vez a caracterização do indivíduo como indivíduo e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada. É a condição primeira para o controle e o uso de um conjunto de elementos distintos (ANDRADE, 2007, p. 63).

3.3 - A loucura como construção de uma experiência individual

Um dos aspectos a serem observados no “herói” de *A lua vem da Ásia* reside na excentricidade proclamada e reiterada pela própria personagem, uma vez que define uma concepção de mundo singular:

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 onde os garçons, o gerente e o sub-gerente andam todos de branco, e têm também os dentes brancos e não vermelhos ou amarelos como toda gente[...] (CARVALHO, 2002, p. 37).

[...] eu tenho o direito de acreditar nessa dualidade de meu ser, ou antes, nessa existência oculta de meu irmão gêmeo dentro de mim e que um dia brotará de meu corpo como um dente de siso retardado. Muitos me julgarão excêntrico por isso, e eu sei que julgam, mas o fato é que sou apenas sincero e não costumo ocultar as perplexidades a que me submete minha natureza, como fazem as outras pessoas (CARVALHO, 2002, p. 54).

[...] mas sinceramente não vejo por que deva renunciar ao que sou [...] Morrerei pobre e confinado entre estas quatro paredes, sob a pecha de espião ou de excêntrico nocivo aos altos interesses do Estado e dos que vivem à custa do Estado, o que vem a dar na mesma [...] (CARVALHO, 2002, p. 55).

Para Astrogildo, o adjetivo excêntrico assume diversas significações, entre as quais temos: no primeiro trecho, a noção de excentricidade direcionada para aquilo que se encontra fora dos padrões considerados normais ou comuns, ou seja, o passado transformado em relato apresenta-se como desvio comportamental e motivo para sua condição de interno no hotel de luxo; no segundo trecho, esta condição encontra-se associada à sinceridade do protagonista, às suas múltiplas facetas, as quais ele não procura ocultar “como fazem as outras pessoas”; no terceiro trecho, o excêntrico se relaciona

à questão da individualidade, ou seja, a atitude de preservação do eu é tida como nociva aos interesses do Estado, que procura pasteurizar a autenticidade expressiva.

A metáfora do excêntrico no romance *A lua vem da Ásia* define um lugar de discurso no contexto da literatura brasileira, uma vez que prioriza procedimentos estéticos e narrativos que se diferenciam de uma tradição baseada na verossimilhança. Importa dizer que esse romance, na figura do “herói” Astrogildo, se constitui a partir de uma lógica excêntrica, para não dizer carnavalesca, o que exprime, em parte, as peculiaridades literárias de Campos de Carvalho.

De outro lado, o adjetivo excêntrico expressa, “segundo o filólogo Nietzsche, [...] ‘fora de centro’ [...], o diagnóstico de normalidade ou patologia parte de um ‘centro’ ou de uma norma” (ANDRADE, 2007, p. 61). Partindo desse pressuposto, ao se dizer excêntrico, a personagem se revela incomum, múltipla, e, sobretudo, excluída do centro, do universo da normalidade. Segundo Miskolci,

normal vem de *normalis*, norma, regra. Normal também significa esquadro, e, assim, etimologicamente, normal é aquilo que não se inclina nem para a esquerda nem para a direita, portanto é normal aquilo que é como deve ser; e no sentido mais usual, o que se encontra na maior parte dos casos de uma espécie ou o que constitui a média numa característica mensurável. Em suma, a individualidade, por caracterizar-se por um afastamento da média, é facilmente qualificada de patológica (Miskolci, *apud* ANDRADE, 2007, p. 61).

A partir do trecho acima, é possível verificar na personagem central de *A lua vem da Ásia* uma postura diversa daquilo que se constitui o conceito de

normalidade, visto que no decorrer de toda a narrativa podemos observar que se trata de um “herói” perpassado por incertezas e verdades relativas. Daí que Astrogildo se inclina em várias direções, ou seja, a regra se mantém pela rigidez e nosso “herói” se desfaz em fluidez e subjetivismos. Interessa dizer que a excentricidade, em contraposição ao sentido de normal, beira à loucura enquanto experiência individual.

A loucura como *pathos* se caracteriza pelo desregramento das convenções, ou seja, tecnicamente corresponde à perda de liberdade de pensar e à diminuição do contato com a realidade. Isso pode ocorrer de várias maneiras através de delírios constantes, alucinações auditivas e visuais, manias etc. Há que se pensar, contudo, que a loucura no universo literário assume outras formas de perceber e conhecer. Para o filósofo Nietzsche, por exemplo, “é a loucura que torna mais plano o caminho para as idéias novas, rompendo os costumes e as superstições veneradas e constituindo uma verdadeira subversão de valores” (NIETZSCHE, 1991, p. 151).

No caso de Astrogildo, percebemos que a insanidade assume nuances patológicas no que diz respeito aos desvios de conduta e à suspensão de uma realidade lógica. Contudo, predomina na personagem o desvairismo literário, isto é, a loucura enquanto criação, fantasia renovadora, artifício que permite ao agente transgressor demolir verdades absolutas, promovendo uma espécie de abandono das estruturas normativas. O caráter transgressor, nesse sentido, é perceptível tanto na constituição do protagonista quanto na concepção de romance que é *A lua vem da Ásia*.

A temática da loucura na tradição literária na maioria das vezes suscitou questões de cunho existencial, mas, de acordo com Isaías Pessotti, é somente depois de Foucault que o louco passa a personificar

[...] um modo de vida estranho às normas do grupo mais amplo ou da classe dominante, e que seria desqualificado e reprimido, segundo critérios autoritários, eminentemente hipócritas. A loucura agora interessa, fascina, como um vago modelo de liberdade ética, cultural e política. O louco já não é apenas o diverso, o aberrante: agora simboliza a libertação, a independência, a fruição livre de modos não-ortodoxos de pensar, de sentir, de agir. Ele pode até encarnar o fascínio de uma vida irresponsável e de um pensamento sem âncoras. Como se a loucura trouxesse ganhos que a racionalidade desconhece. Essa loucura que fascina, porém, não é a loucura real, vivida pelo louco. É uma abstração. Uma miragem literária (PESSOTTI, 1998, p. 60- 61).

Assim, a personagem encarna, além da figura do desarrazoado, a figura do excêntrico, capaz de se libertar das ortodoxias sócio-culturais e sobretudo existenciais. O lúcido louco Astrogildo, portanto, ao relativizar discursos e suspender a lógica autoritária, encena a loucura como uma “miragem literária”.

Considerações Finais

A literatura de Campos de Carvalho, que despontou no Brasil nas décadas de 50 e 60, surgiu ao lado de grandes nomes, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. O ficcionista mineiro demonstra em sua escrita, da mesma maneira que esses consagrados escritores, uma aguçada preocupação estética e formal, ou seja, encontramos em Campos de Carvalho como em Rosa e Lispector a mesma “tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 97).

Assim, ao nos voltarmos ao estudo do romance *A lua vem da Ásia*, verificamos não apenas a tematização da loucura, mas o próprio discurso da loucura, juntamente com as incertezas de um indivíduo fragmentado que não consegue enquadrar-se nas limitações de um mundo de normas e verdades aleatórias. Desse modo, podemos dizer que a loucura no texto de Campos de Carvalho se apresenta tanto no nível das idéias de seu protagonista quanto na materialidade narrativa. Com o “herói”, observamos a pulverização das verdades comuns e uma postura de rejeição dos valores morais e burgueses. Já no que diz respeito à estética romanesca, pudemos observar a transgressão de elementos tradicionais da constituição do romance realista como a linearidade cronológica as leis de causalidade, a definição precisa do espaço e o discurso racionalista.

Podemos dizer que *A lua vem da Ásia* ilustra o projeto libertário de seu narrador e que este projeto se coaduna, de certa forma, com a postura do

autor Campos de Carvalho frente a seu processo criador. Assinalamos anteriormente, a facilidade de Astrogildo em aderir e abandonar causas e ideologias, o que, para Juva Batella, ilustra “o repúdio do narrador a todo projeto coletivo”.

Recordemos então, que Campos de Carvalho escreve seus quatro romances entre 1956 e 1964, uma fase histórica bastante conturbada. No Brasil, em 1956, havia uma atmosfera de otimismo e prosperidade com a política de desenvolvimento econômico de Juscelino Kubitschek. Vale, contudo, lembrar, o período ditatorial, que antecedeu este governo - o Estado Novo - que perdurou de 1937 a 1945. Na esfera internacional, tivemos a Segunda Guerra Mundial e toda sorte de instabilidades que se alastraram pelo mundo com a Guerra Fria. Após o governo de Juscelino e a sucessão de João Goulart, o Brasil retorna à atmosfera de opressão e de restrições das liberdades individuais com o golpe dos militares em 1964. Nesse contexto, afirma Geraldo Noel Arantes que

[...] a literatura de Campos de Carvalho ocupou, por um momento, a condição de uma das expressões condizentes com o sentimento de uma parcela de leitores cujo pensamento progressista percebeu a necessidade da rebeldia, do espírito crítico e da insurgência. Não que o escritor e seus livros tenham se tornado referências para a juventude rebelde, como chegam a sustentar alguns. O próprio autor dizia abominar a arte ideológica ou engajada, e, com bastante certeza, sua personalidade não demonstrava qualquer traço congênere. Ademais, há quem sustente que Campos de Carvalho tenha desagradado tanto as colunas do conservadorismo de direita quanto da própria esquerda (ARANTES, 2005, p. 41).

O comentário de Geraldo Noel Arantes demonstra que, assim como o protagonista de *A lua vem da Ásia*, Campos de Carvalho procurou reiterar uma

atitude de liberdade com relação à adoção de ideologias e posicionamentos políticos, a mesma atitude de Astrogildo de “repúdio a todos os projetos coletivos”, isto, numa época em que se fazia comum a definição clara de uma postura acerca dos acontecimentos sociais por parte dos artistas e intelectuais, o que acabava propiciando o aparecimento de uma literatura engajada e, muitas vezes panfletária. A este respeito, temos as palavras do próprio escritor,

Aos dezoito anos achava Marx *bárbaro*. Aos trinta, só um perfeito imbecil ainda alimenta alguma dúvida a respeito e eu acabei descobrindo que cada um tem o Marx que merece. Os meus chamavam-se Groucho, Harpo e Chico. Comunista nunca fui. Não seria lógico abandonar dogmas feito Deus, família, etc. e depois abraçar outros. Quero escrever com absoluta liberdade de expressão, só e exatamente o que quero²⁴.

Importante lembrar que as concepções políticas, filosóficas, as questões de ordem social, o temor da guerra, as revoluções “menores”, não deixaram de ser apontadas e criticadas ferrenhamente pelos “loucos” narradores do ficcionista mineiro. Mas o que percebemos nos romances de Campos de Carvalho é que a discussão em torno destes “temas” parte da focalização do sujeito, submerso num universo espartilhado, um sujeito em constante busca de si mesmo, perpassado pelos conflitos do mundo moderno.

Nesse sentido, as palavras de Carlos Felipe Moisés se fazem para nós indispensáveis. O crítico, ao analisar o conjunto da obra de Campos de Carvalho, assinala que estamos diante de

[...] uma obra ainda necessária e atual, e com a vantagem, hoje, de que já será menos marginal e causará menos

²⁴ Revista *O Cruzeiro*, 30 de outubro de 1969.

polêmica, se causar alguma, podendo ser apreciada e assimilada em sua devida proporção. Afinal, não seria justo nem saudável manter no esquecimento um escritor como Campos de Carvalho, essa figura rara, entre nós, de ficcionista empenhado na função humanizadora da literatura, que sua obra cumpre, ainda hoje, com rigor e autenticidade exemplares (In: CARVALHO, 2002, p. 24).

Desse modo, revisitar sua obra significa para nós, (res)suscitar a discussão em torno do sujeito moderno e também em torno de uma literatura ímpar do cenário artístico nacional, e que acreditamos ainda distante de uma avaliação justa.

Referências Bibliográficas

ALVARES, H. *Campos de Carvalho: entrevista, depoimento e textos inéditos*. Revista de Cultura nº 54. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag54carvalho.htm/>> . Acesso em 21 mar 2007.

ARANTES, G. N. *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*. Campinas: 2005, 164 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

ANDRADE, D. P. *Nietzsche, a experiência de si como transgressão* (loucura e normalidade). São Paulo: Annablume, 2007.

ASSIS, M. O Alienista. In: _____. *Papéis avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

_____. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1996.

BARTHES, R. Literatura e metalinguagem. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATELLA, J. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. A máscara e a fenda. In: _____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000. p. 73-126.

CARLOS, A. M. Humor e loucura: a escritura do nonsense em Campos de Carvalho e Ermanno Cavazzoni. In: _____. SOUZA, E. F; TOLLENDAL, E. J; TRAVAGLIA, L. C. (Org.) *Literatura: caminhos e descaminhos em perspectiva*. Uberlândia: EDUFU, 2006.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, C. *Obra Reunida*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Cartas de viagem e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *A chuva imóvel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

CEIA, C. (org.). *Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>>. Acesso em: 15 maio 2007.

CONY, C. H. et. alii. *Os dez mandamentos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

CORREIA, N. M. S. Apresentação In: _____. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Comum. Rio de Janeiro, v. 6 – nº 17, p. 05 a 23, 2001.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ENEIDA. Campos de Carvalho. In: _____. *Romancistas também personagens – Letras Brasileiras*. São Paulo Cultrix, 1961, p. 19-23.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FÁVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: _____. BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, p. 49-61, 1994.

FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*. 3. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. A casa dos loucos. In: *Microfísica do poder*. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/microfisica.pdf>. Acesso em: 28 ago 2007.

GIACOLA JUNIOR, O. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha Explica).

GOMES, A. C. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Maria Augusta Costa Vieira. São Paulo: Atlas, 1995.

LUCAS, F. A ficção brasileira contemporânea. In: _____. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

MARTINS, W. *Pontos de vista (crítica literária)*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, Ano ?, p. 350-51.

MOISÉS, C. F. Introdução. In: _____. CARVALHO, C. de. *Obra Reunida*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. (Coleção ensaios transversais).

_____. A ficção marginal de Campos de Carvalho. In: _____. *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996.

_____. Um autor marginal que de fato incomoda. In: _____. *O Estado de São Paulo*, Cultura, sábado, 17 jun 1995.

_____. Chuva imóvel. In: _____. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 12 out 1963.

_____. A lua, a vaca, a chuva e o púcaro: A reedição de quatro livros tira Campos de Carvalho do limbo. In: _____. *Jornal da Tarde*, caderno de sábado, 01 abril 1995.

_____. Campos de Carvalho redescoberto. In: *O Globo*. Prosa e verso, sábado, 5 fev 2005.

_____. A cultura em 1964. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*. Ano 38, nº 1266, mar 2004.

MOISÉS, M. Tendências contemporâneas. In: _____. *História da literatura brasileira, modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 447.

_____. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.a

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.b

_____. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. *Comum*. Rio de Janeiro, v. 6 – nº 17, p. 05 a 23, 2001.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

OLINTO, A. *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1959.

OLIVEIRA, N. Campos de Carvalho: o último satanista. In: _____. *O século oculto e outros sonhos provocados: crônicas passionais*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. A crise das verdades na era pós-Hiroshima. In: _____. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

_____. Maquinações do mundo, mundanidade da máquina. In: _____. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

_____. *Campos – retratos surrealistas*. Coleção 100 (sem) leitores, 1999.

_____. *O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As naus, de Antônio Lobo Antunes: romances surrealistas?* São Paulo: 2003, 150f. Dissertação (mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOTTI, I. Miragem da literatura, ditadura da imaginação. *Cult revista brasileira de literatura*. São Paulo, n 7, p. 58 – 62, 1998.

PEREIRA, R. A. *O desertor no deserto: a trajetória do eu na Obra reunida de Campos de Carvalho*. São Paulo: 1999, 244 f. Teses (doutorado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

REGO, E. de S. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição lucianica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989.

REIS, R. Á noite a lua vem da Ásia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n° 694 – 19/01/1989.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, S. Os abutres. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Debates).

SERUYA, T. (Org.). *Sobre o romance no século XX - a reflexão dos escritores alemães*. Lisboa: Edições Colibri, 1995.

SILVA, V. M. A. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra, Almedina, 1992. vol. I.

SISCAR, M. A. Nos cadafalsos da Inquisição ou de mosquitos, de perus e de vacas. *Demônio Mudo*. Campinas, p. 69-79, 1990.

SOUZA, G. M. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SPAREMBERGER, A. *Campos de Carvalho: a subjetividade condicional*. Florianópolis: 1989, 103f. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina.

STAM, R. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

VIEIRA, L. G. Vaca de nariz sutil. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº? - 08/07/1972.

WILLER, C. *Campos de Carvalho: prosador surrealista?* Disponível em<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag4willer.html>> Acesso em 19 nov 2006.