UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Josiane Gonzaga de Oliveira

A trajetória ética e estética dos narradores da *Obra reunida*, de Campos de Carvalho

São José do Rio Preto
2013

Josiane Gonzaga de Oliveira

A trajetória ética e estética dos narradores da *Obra reunida*, de Campos de Carvalho

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
2013

Oliveira, Josiane Gonzaga de
A trajetória ética e estética dos narradores da *Obra reunida*, de Campos de Carvalho / Josiane Gonzaga de Oliveira. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.
178 f. ; 30 cm.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Narrativa brasileira – História e crítica. 3. Literatura – Loucura. 4. Carvalho, Campos de, 1916-1998 – *Obra reunida* – Crítica e interpretação. I. Amorim, Orlando Nunes, de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

Josiane Gonzaga de Oliveira

A trajetória ética e estética dos narradores da *Obra reunida*, de Campos de Carvalho

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Carlos Felipe Moisés
USP – São Paulo

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCAR – São Carlos

São José do Rio Preto
28/fevereiro/2013

À Karina Marize Vitagliano, pela generosidade que tornou este trabalho possível.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Carlos e Sonia e à minha irmã Kárita, por terem me conduzido nessa jornada que se chama existência e pelo amor imensurável que deu a ela todo sentido.

Ao Juca, por caminhar ao meu lado durante esses quatro anos; por sofrer e se alegrar comigo; pela força, proteção e otimismo; pelas aulas de lógica, por seu olhar sensível e pelas discussões sobre a escrita de Campos de Carvalho; por ser toda a minha sustentação.

À minha avó Catarina, pelo exemplo de coragem e pela admiração que sentia por mim e que só agora compreendo.

À Karina, por me receber novamente; pelas leituras e discussões que tanto me fortaleceram; por seu olhar inspirador acerca do texto literário; por fazer ressurgir em mim o apreço pelos romances de Campos de Carvalho; e por todas as luzes que lançou sobre esta pesquisa.

À Marize, pela amizade acolhedora e pelo carinho de mãe.

Ao Wanderlan Alves, pela leitura crítica dos primeiros escritos, pelas aulas de espanhol e pelo companheirismo.

Ao professor Dr. Orlando Nunes de Amorim, pela amizade e compreensão, pela orientação, paciência, confiança e respeito ao meu trabalho que me possibilitaram uma escrita mais livre e mais leve sem as imposturas acadêmicas que muitas vezes minam a capacidade crítico-criativa do pesquisador.

Ao professor Dr. Arnaldo Franco Júnior, por sua presença generosa, norteadora e fundamental em cada etapa desta pesquisa.

Ao professor Dr. Márcio Scheel, pelo interesse que sempre demonstrou por meu trabalho, pelos apontamentos enriquecedores e pelas palavras de incentivo, que guardo com imenso carinho.

Ao professor Dr. Álvaro Hattnher, pelo material bibliográfico disponibilizado.

À professora Dra. Lúcia Granja, pela supervisão no estágio de docência.

Ao professor Dr. Cláudio Aquati, por sua presteza na tradução dos fragmentos em latim.

À minha família, pela torcida e pelo suporte emocional.

Aos amigos Maria Alessandra Galbiatti, Adriana Guarizo, Noemi Campos, Juliana Dias, André Gomes, companheiros de jornada, que tornaram essa trajetória mais rica e mais leve.

Aos amigos Rafaella Nobre, Vinício Borges, Ana Cristina Tannús, Mariele Bernardes, Marcos Proença, Amanda Coto, Manuella Félix, pelo apoio constante.

Ao Leandro Freitas, pela acolhida e pelas traduções.

Ao Glayson Arcanjo, pelo exemplo inspirador de luta e coragem e pela formatação deste trabalho.

À CAPES pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

"Enquanto hoje sempre nos dão a entender que ao gênio não foi dado um grão de sal, mas o tempero da loucura, todos os homens de outrora tendiam a crer que onde houver loucura haverá também um grão de gênio e de sabedoria - algo ‘divino’, como sussurravam."

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a trajetória dos narradores da *Obra reunida* (2002), de Walter Campos de Carvalho. Para tanto, partimos de uma característica comum aos quatro romances, que é a exploração do tema da loucura, aqui vislumbrada enquanto desvio comportamental. Essa perspectiva torna-se relevante na medida em que possibilita a observação dos aspectos de ordem ética que subjazem a essas narrativas e, ainda, suas peculiaridades estéticas. Com relação ao primeiro eixo de discussão, foram adotados os apontamentos de Michel Foucault (2006) sobre o processo de constituição ética dos indivíduos. De acordo com o filósofo, o sujeito ético é aquele capaz de elaborar para si uma moral voltada para as formas de subjetivação, problematizando a moral social, por meio de uma série de exercícios de autoconstituição, denominados *técnicas de si.* Portanto, tomando como base a abordagem foucaultiana, a hipótese desta pesquisa consiste em, por meio da tensão entre os aspectos transgressivos e éticos presentes na constituição dos protagonistas de Campos de Carvalho, observá-los como imagens poéticas que, nos termos de Octávio Paz (2006), são capazes de congregar em si conceitos e sentidos opostos. No que diz respeito às questões estéticas, a problemática da loucura permite, ainda, investigar alguns dos procedimentos de escrita adotados pelo escritor mineiro que remontam ao *nonsense*, gênero literário da Era Vitoriana; e ao absurdo, que revela tanto a rejeição do pensamento racional e do bom senso quanto uma percepção filosófico-existencial difundida pela dramaturgia do Teatro do Absurdo.

Palavras-chave**:** *Campos de Carvalho – ética – transgressão – estética – loucura.*

ABSTRACT

This work aims at analyzing the trajectory of Obra reunida's narrators (2002), by Walter Campos de Carvalho. Hence, we start with a common characteristic to the four novels, which is the theme of madness, understood as behavioral deflection. This perspective is relevant because it allows the observation of ethical issues that lie behind these narratives and also their aesthetic peculiarities. Concerning to the first axis of discussion, notes were adopted by Michel Foucault (2006) about the individual ethical constitution process. According to the philosopher, the ethical subject is that one who is able to develop for itself a moral based on the subjectivity forms, questioning social morality through a series of self-constitution exercises which are called "techniques of the self". Therefore, considering Foucault's approach, the hypothesis of the present research consists in, by the means between the transgressive and ethical aspects which occurs in the constitution of Campos de Carvalho's protagonists, observe them as poetic images that, as claimed by Octávio Paz (2006), are capable of gathering opposite concepts and meanings. Concerning to aesthetic issues, the madness also allows investigating some of the writing procedures adopted by the author that can be associated to the ones exploited by the nonsense, a literary genre of the Victorian Age, and by the absurd that reveals the rejection of rational thought and reason, and a philosophical-existential perception diffused by Theatre of the Absurd dramaturgy.

Keywords: Campos de Carvalho – ethic – transgression – aesthetic – madness.

SUMÁRIO

OS PROLEGÔMENOS 12

1. – CAMPOS DE CARVALHO: A EXCENTRICIDADE COMO ESTÉTICA DE SI..... 20

2. – A LUA E O PÚCARO: A LÓGICA DA LOUCURA 30

2.1. – *A LUA VEM DA ÁSIA*: NAS PEGADAS DELIRANTES DE UM *APÁTRIDA CIDADÃO DO MUNDO*.....31

2.2. – *O PÚCARO BÚLGARO*: UMA INCURSÃO NECESSÁRIA NOS PRESSUPOSTOS DA *METAPSICOBULGAROSOFIA*..... 58

3. – A VACA E A CHUVA: A LÓGICA DO ABSURDO... 89

3.1. – *VACA DE NARIZ SUTIL*: UM PASSEIO POR ENTRE AS RUÍNAS DE UM HERÓI DE GUERRA.....89

3.2. – *A CHUVA IMÓVEL* OU O TESTEMUNHO DE UM EU EM ESTADO DE PUTREFAÇÃO.....108

4. – ENTRE O PODER E A RESISTÊNCIA: A BUSCA POR UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA 135

4.1. – AS IMPLICAÇÕES ÉTICAS DA LOUCURA NA *OBRA REUNIDA* 146

4.2. – A LOUCURA E SUAS IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS NA *OBRA REUNIDA*: O ABSURDO E O *NONSENSE*..... 160

A PARTIDA..... 168

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 171

OS PROLEGÔMENOS

A seleção dos romances do ficcionista mineiro Walter Campos de Carvalho (1916-1998), que hoje compõem a sua *Obra reunida,* teve a primeira edição realizada em 1995 pela editora José Olympio. Nela, encontramos as quatro narrativas reconhecidas pelo autor como "dignas" de reedição (ao contrário de outras, anteriores, que não quis publicar novamente). São elas: *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964). Dos quatro romances, dois são escritos em forma de diário e dois são relatos pessoais construídos por meio do monólogo interior.

Em *A lua vem da Ásia,* Astrogildo, o protagonista excêntrico, narra sua rotina dentro de um hotel de luxo, que, aos poucos, descobre ser um campo de concentração e, por fim, um hospital psiquiátrico. *Vaca de nariz sutil* é o relato de um ex-combatente de guerra esquizofrênico apaixonado por uma "débil mental" de quinze anos, obcecado pela idéia da morte e que vive em uma pensão a espiar a intimidade dos outros moradores pelos buracos das fechaduras. *A chuva imóvel* é o relato de André Medeiros, um indivíduo em crise e que nutre um amor incestuoso pela irmã gêmea Andréa. E, por fim, *O púcaro búlgaro,* uma espécie de diário de bordo em que o protagonista Hilário narra os preparativos para uma expedição à Bulgária, cuja finalidade é descobrir se tal país existe, e, ainda, se existem os púcaros búlgaros.

Ao observarmos o conjunto da obra de Campos de Carvalho, podemos notar alguns pontos em comum, dentre eles o uso recorrente do humor, a posição existencialista de seus narradores e o tema da loucura. Podemos dizer, ainda, nesse sentido, que esses quatro romances compõem um espaço ficcional de denúncia e crítica às diversas formas de poder que regem a vida em sociedade. Isso se estabelece, nas narrativas, a partir do confronto dos protagonistas com diversas instituições disciplinares. Por esse prisma, tais entidades ficcionais podem ser vislumbradas como individualidades transgressoras.

Sabemos que transgredir é ultrapassar limites, infringir, não obedecer a uma lei, norma ou conjunto de normas, mas não, necessariamente, questioná-las em seus fundamentos ou alterá-las. Por outro lado, transgredir é reafirmar determinada lei por via negativa, ou seja, o indivíduo transgressor desafia, ataca e nega o poder que a

institui, porém o reconhece e o legitima juntamente com a lei transgredida. As personagens de Campos de Carvalho demonstram, de modo recorrente, o desrespeito e a desobediência a diversas leis e, ainda, a diversos comportamentos sociais tidos como saudáveis e que compõem a imagem do indivíduo de bom senso. Há, ainda, uma busca constante de problematização e de recusa desses preceitos, o que acarreta aos narradores uma série de reações (interdição, exclusão, banimento, dentre outras) por parte do poder institucionalizado.

Partindo desse campo de discussão, somos conduzidos inevitavelmente a questões de ordem ética. Este é, portanto, um conceito fundamental para a realização desta pesquisa, que prioriza a perspectiva do pensador francês Michel Foucault (2006a). Foucault entende a ética como uma construção individual em que os sujeitos buscam questionar os códigos morais, a fim de constituírem a si mesmos, resistindo às imposições identitárias do poder moderno. Tomando como base esse ponto de vista, os protagonistas da *Obra reunida* podem ser vislumbrados por um outro viés, não apenas como entidades transgressoras, mas, também, e paradoxalmente, como representações de indivíduos éticos.

É possível afirmar que a loucura é um dos temas recorrentes nos romances de Campos de Carvalho. Embora sua aparição mais notória seja em *A lua vem da Ásia*, em alguma medida, esse tema figura como um dos pontos fundamentais de sustentação dos demais enredos e da constituição dos protagonistas. Este estudo se propõe inicialmente a pensar a questão da loucura enquanto tema e forma na obra do escritor mineiro, pois acreditamos que, por meio dessa abordagem, poderemos observar de maneira pormenorizada as particularidades de seu estilo, ou seja, o modo pelo qual se desenvolve o trabalho estético e as discussões de ordem ética que subjazem à sua produção ficcional.

Para tanto, partimos inicialmente de uma reflexão em torno dos sentidos da palavra loucura. A seguir, temos algumas acepções do vocábulo encontradas no Dicionário da Língua Portuguesa (HOUAISS, 2009): 1- “distúrbio, alteração mental caracterizada pelo afastamento mais ou menos prolongado do indivíduo de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir”; 2- “sentimento ou sensação que foge ao controle da razão”; 3- “ato ou fala extravagante, que parece desarrazoado”; 4- atitude ou comportamento “imprudente e insensato que denota falta de senso, de juízo, de

discernimento"; 5- "tudo que ultrapassa o convencional, e que foge às regras sociais"; 6- "caráter do que é extraordinário, excepcional, maravilhoso".

Tendo em vista as definições apresentadas acima, é possível notar que o conceito de loucura é construído por meio de uma postura relacional. Significa dizer, de acordo com João Frayze Pereira (1984, p. 20), que, para se designar um indivíduo como louco, é necessário que a sua maneira de ser seja colocada em termos relacionais a uma outra maneira de ser, à maneira considerada normal de ser.

Nas noções veiculadas pelo dicionário de língua portuguesa que destacamos anteriormente, as relações são estabelecidas da seguinte maneira: 1- o comportamento individual é colocado em relação aos hábitos normais de pensamento e atitude do próprio indivíduo; 2- os sentimentos e sensações individuais são colocados em relação à razão; 3- atos e falas também são confrontados com a razão; 4- comportamentos insensatos e extravagantes são relacionados à ausência do que é tido como senso e juízo; 5- a loucura é relacionada a uma fuga de convenções e normas sociais; 6- a loucura é tida como aquilo que escapa ao ordinário, ao que é regular ou supostamente real. O que a descrição do vocábulo no dicionário deixa transparecer é que, convencionalmente, é sempre em relação a uma ordem de normalidade, racionalidade ou saúde que a loucura é concebida nos quadros da anormalidade, irracionalidade ou doença (FRAYZE, 1984, p. 20).

Já que a percepção da loucura se faz a partir de um contraponto em relação àquilo que é *normal***,** ou considerado normal, torna-se relevante refletir, também, acerca de seu sentido. Na origem desse termo encontra-se a palavra latina *norma,* cujo significado é esquadro. *Normalis* quer dizer:

> 'aquilo que não se inclina nem para a direita nem para a esquerda', ou seja, que é 'perpendicular', que 'se mantém num justo meio termo'. Portanto, 'uma norma, uma regra é aquilo que serve para retificar, pôr de pé, endireitar'. Nesse sentido, normalizar é impor uma exigência a uma existência que possui um caráter diversificado, irregular. Essa diversidade vai se apresentar em relação à exigência como um elemento de resistência e indeterminação. (FRAYZE, 1984, p. 21).

De acordo com Ruth Benedict, citada por Frayze, cada cultura propõe modelos de conduta a seus membros e, nesse contexto, os que mais se aproximam espontaneamente das normas propostas são favorecidos, enquanto aqueles que delas se afastam são considerados anormais (BENEDICT *apud* FRAYZE, 1984, p. 25). Desse modo, afirma

Frayze (1984, p. 23), é possível entender que a relação normal-anormal, saúde-doença, se estabelece no interior das sociedades e apenas considerando-se seu modo de constituição interna é que se torna possível compreender concretamente uma determinada "doença" mental.

Segundo Foucault, desde a alta Idade Média, a palavra do louco podia não ser acolhida ou ser tornada nula por não ter verdade nem importância, mas, por outro lado, era também possível que lhe fossem atribuídos estranhos poderes, como o de dizer uma verdade oculta, o de prever o futuro ou, ainda, por meio de certa ingenuidade, enxergar aquilo que os homens da razão não eram capazes de perceber. De todo modo, a imagem do louco ainda era ambígua e seu discurso era aceito como um discurso de exceção.

No século XVII, como destaca Judith Revel (2005, p. 62), ao analisar o pensamento foucaultiano no que diz respeito a esse tema, a cultura clássica rompe com essa percepção em relação à figura do louco, e a loucura passa a ser definida "a partir de uma separação vertical entre a razão e a desrazão", ou seja, ela deixa de constituir uma zona indeterminada de acesso ao desconhecido, algo para além do saber, ameaçador, porém fascinante, para se tornar "o Outro da razão segundo o discurso da própria razão".

Em seu sentido clássico, a loucura, segundo a perspectiva foucaultiana, não é indicada somente por meio de mudanças no corpo ou no espírito dos indivíduos, mas, principalmente, além da estranheza de comportamento e propósitos, pela presença de um discurso delirante. A definição geral da loucura clássica é precisamente a de delírio: "esta palavra deriva de lira, sulco, de modo que delírio significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão". (FOUCAULT, 2005, p. 237). Portanto, um discurso delirante é aquele que foge às normas e convenções do discurso racional. Mais uma vez, a percepção da loucura ou do discurso do louco é construída a partir de uma postura relacional que confronta as noções saudáveis de comportamento instituídas em um determinado meio social com aquelas que delas se afastam.

Desse modo, encontramos o discurso como elemento demarcador da presença da loucura, fato que nos leva ao encontro de um dos pontos fundamentais da argumentação desenvolvida por Foucault em sua aula inaugural no Collège de France. Para o filósofo,

> em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos

> que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2008a, p. 08-09).

Em outras palavras, significa dizer que não é permitido falar tudo, em qualquer circunstância e por qualquer indivíduo. O discurso da loucura, uma fala transgressora, se tomado em relação à normatividade do discurso racional, constitui um dos alvos de interdição em nossa sociedade e, nesse sentido, o louco pode ser visto como aquele indivíduo cujo discurso não pode circular como o dos demais.

Em paralelo à exclusão do louco promovida a partir do século XVII, assistimos, também, ao seu desaparecimento do cenário teatral e literário, ou seja, essa figura, antes ouvida e representada, muitas vezes, como portadora de um discurso da verdade, é silenciada por um longo período. Para Foucault (1999), somente no século XIX, com a obra de Sade, um dos fundadores da literatura moderna, é que o mundo festivo da loucura reencontrará, enfim, a sua linguagem. Da observação desse autor e das condições que propiciaram o desenvolvimento de sua obra, ou seja, o enclausuramento, surge um outro foco de interesse para Foucault: a literatura, um discurso institucionalizado, mas que, na visão do filósofo, guarda semelhanças fundamentais com o universo da desrazão. Inicialmente podemos afirmar que, para o pensador, segundo o entendimento do crítico Roberto Machado, a loucura é um tipo específico de linguagem, que, assim como a literatura moderna, não procura se adequar a um código, mas escapa ao código, comprometendo a estrutura e a lógica da língua, "ambas são linguagem transgressiva do código da língua, ambas são uma 'dobra inútil e transgressiva' da própria linguagem". (MACHADO, 2001, p. 51).

No texto "Linguagem e Literatura", ao abordar essa questão, Michel Foucault assinala que

> a literatura, no fundo, é uma fala que talvez obedeça ao código em que está contida, mas que, no momento mesmo em que começa e em cada uma das palavras que pronuncia, compromete esse código. Isto é, cada vez que alguém toma da caneta para escrever algo, trata-se de literatura na medida em que a coerção do código é suspensa no próprio ato de escrever a palavra, o que faz com que, em última análise essa palavra pode muito bem não obedecer ao código da língua. [...] É bem possível que o código não seja respeitado. Em todo caso, a fala literária tem sempre o direito soberano de suspender esse código e é a presença dessa soberania, mesmo se ela não é de fato exercida, que constitui provavelmente o perigo e a grandeza de toda obra literária. (FOUCAULT, 2001, p. 158-159).

A fala do autor nos conduz à percepção de um dos principais traços do discurso literário, que consiste no ato transgressivo da própria linguagem. Nesse sentido, podemos entender que a literatura, seguindo o posicionamento de Foucault, situa-se em uma zona de fronteira, pois, se por um lado, diz respeito a um discurso institucionalizado, aceito pela sociedade e obediente a certos critérios de estilo, por outro, possui a capacidade de burlar as próprias normas, de extrapolar os próprios códigos e os códigos morais estabelecidos pela sociedade que os aceita.

De certa forma, a reflexão de Foucault em torno do caráter transgressivo da literatura permite rememorar as postulações de Víktor Chklovski em seu ensaio "A arte como procedimento", texto em que o teórico reflete sobre a caracterização e a problematização da natureza dos procedimentos artísticos e de suas funções na constituição do texto literário. Para o formalista russo, no que diz respeito às leis da percepção, o hábito faz com que as ações tornem-se automáticas e essa automatização é o que caracteriza, também, o discurso prosaico (CHKLOVSKI, 1999, p.80). A arte, por sua vez, promove um processo de singularização ou estranhamento dos objetos, obscurecendo a forma e aumentando "a dificuldade e a duração da percepção". (CHKLOVSKI, 1999, p.82).

De acordo com Carlos Ceia (2005), a noção de estranhamento proposta por Chklovski diz respeito a uma maneira inusitada e única de percepção e apreensão do mundo e daquilo que o constitui, essa visão é, de certa forma, alargada pela literatura

> ao nível da linguagem, porque a torna difícil e hermética; ao nível do conteúdo, porque desafia e transforma as ideias pré-concebidas sobre o mundo; e ao nível das formas literárias, porque estranha as convenções literárias, introduzindo novas formas de expressão. (CEIA, 2005).

Nesse sentido, o pensamento de Chklovski, sob certa perspectiva, também incorpora a noção de transgressão e essa transgressão se dá, assim como em Foucault, em relação à linguagem cotidiana e à coerção dos códigos. Logo, podemos dizer que aquilo que a literatura promove, no que diz respeito ao discurso do cotidiano, a loucura faz com relação ao pensamento racional, na medida em que desestabiliza os modos convencionais de condução do raciocínio, de comportamento e de percepção da realidade. Trata-se, portanto, de uma maneira estranha ou insólita de apreensão e representação do mundo em suas diversas esferas de ordem moral, filosófica e ética.

Temos, assim, uma aproximação entre loucura e literatura, já que ambas constituem formas de linguagem que, de alguma maneira, se apresentam como "desvio", resistência e desafio não apenas à linguagem comum, como, também, aos comportamentos normatizados.

Tendo em vista tais apontamentos, é possível afirmar que a loucura, assim como a literatura, suscita questões de natureza ética. No que tange especificamente aos romances da *Obra reunida,* conforme anunciamos anteriormente, esse tema é o elemento que possibilita as problematizações acerca das normas e valores sociais. Temos, portanto, quatro narrativas elaboradas por individualidades desviantes, ou seja, por narradores-protagonistas cujas linguagens, atitudes e pensamentos se distinguem por um afastamento em relação ao que é estabelecido em nossa sociedade como normal. Nesse espaço ficcional, ouvimos, portanto, a voz excêntrica de sujeitos rotulados e marginalizados pelo universo da razão. Aqui, a literatura se abre como um palco propício aos ecos da transgressão e o discurso do louco se apresenta como uma fala que, se não se quer portadora da verdade, mostra-se constantemente como desestabilizadora de discursos que com frequência tomamos como verdadeiros, por isso, não raro nos deparamos com as críticas e as atitudes de escárnio por parte de tais narradores às instituições e crenças que constituem as bases da civilização ocidental, como a família, o Estado, a ciência e as religiões de base cristã.

Por outro lado, se a loucura é o artifício que permite o embate dos protagonistas com as normas e os valores morais, é, também, o elemento motivador das experimentações promovidas na própria forma romanesca. Nesse plano, mais uma vez, ela constitui um elemento de resistência, na medida em que é apresentada como uma espécie de agente de transgressão do próprio código que lhe dá voz.

Desse modo, propomos para este trabalho, no primeiro capítulo, uma apresentação de Campos de Carvalho e de sua produção ficcional e um breve levantamento de sua fortuna crítica. Em seguida, levando em consideração a questão da loucura, realizaremos um trabalho analítico acerca das narrativas que compõem a *Obra reunida*. Para isso, optamos pelo agrupamento, no segundo capítulo, dos romances *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro* e, no terceiro, pela junção de *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel.* Essa divisão é motivada pelas confluências temático-formais que essas obras apresentam entre si e que poderemos observar no decorrer desta análise. Por fim, no

quarto capítulo, discutiremos, a partir das reflexões de Foucault, os aspectos de ordem ética presentes nas narrativas e, em sequência, buscaremos refletir sobre os procedimentos estéticos que representam a temática da loucura na materialidade textual, a saber, o *nonsense* e o absurdo.

1. CAMPOS DE CARVALHO: A EXCENTRICIDADE COMO ESTÉTICA DE SI

O escritor Walter Campos de Carvalho nasceu em 1916, na cidade de Uberaba, no Triângulo Mineiro. Formou-se na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, tornando-se, em seguida, procurador do estado de São Paulo. Foi colaborador d*'O Pasquim*, do jornal *O Estado de São Paulo* e da revista *Senhor*, onde atuaram, também, Clarice Lispector e Jorge Amado. O ficcionista morreu aos 83 anos, em 1998, na cidade de São Paulo.

Seus dois primeiros livros são *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1954), ambos rejeitados pelo próprio autor. Em uma entrevista, o autor sinaliza o motivo dessa rejeição:

> 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).

Para o ficcionista, sua carreira literária se inicia, de fato, com *A lua vem da Ásia*, romance de 1956.[1] As demais obras reconhecidas pelo escritor vieram a público na década de 60: *Vaca de nariz sutil* em 1961, *A chuva imóvel* em1963 e *O púcaro búlgaro* em 1964.

Após o último romance, Campos de Carvalho publicou apenas um conto, *Espantalho habitado de pássaros*, em uma antologia da Editora Civiliação Brasileira, denominada *Os dez mandamentos*, de 1965. Esse é mais um escrito renegado pelo autor, que o considerava medíocre: "Digo medíocre porque foi escrita depressa e sob encomenda, *mea culpa, mea maxima culpa* e sob esse infame regime de trabalho não há coisa que se salve. Para o futuro tratarei de não repetir a experiência". (CARVALHO

[1] "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". (MOISÉS, 2002, p. 16).

apud ARANTES, 2004, p. 34). [2] Após essa publicação, Campos de Carvalho silenciou-se, encerrando definitivamente sua carreira literária.

Em 1995, obedecendo à vontade do ficcionista, a editora José Olympio reuniu em um único volume apenas os quatro romances escritos entre 1956 e 1964, sob o título geral de *Obra reunida*. Em 2006, a mesma editora agrupou um conjunto de crônicas escritas por Campos de Carvalho, veiculadas n'*O pasquim* durante a década de setenta. Trata-se de um pequeno volume organizado por Cláudio Figueiredo: *Cartas de viagens e outras crônicas.* Nele encontramos cartas que o escritor uberabense enviava a si mesmo durante uma viagem que fez à Europa e, ainda, crônicas em que, segundo Antônio Prata, prefaciador do livro, "o autor fala sobre diversos assuntos, mas sempre com o mesmo pano de fundo, essa coisa que pode ser chamada, na falta de algo melhor, de condição humana". (PRATA, 2006, p. 12).

Muito se tem especulado sobre a retirada precoce do escritor do cenário literário. Alguns pesquisadores sustentam diferentes hipóteses com a finalidade de esclarecer o real motivo de seu silenciamento, contudo, todas as tentativas nesse sentido mostram-se infrutíferas, pois nenhuma delas pode ser, de fato, comprovada. Geraldo Noel Arantes afirma que "em momento recente de nossa história literária, Campos de Carvalho foi visto como parte de uma linhagem de escritores admoestados pela presença de uma censura surda. É nessa direção que caminham os depoimentos da Sra. Lygia Rosa de Carvalho, esposa e companheira do escritor ao longo de quase sessenta anos". (ARANTES, 2004, p. 12).

Já o romancista e ensaísta Nelson de Oliveira (2001) afirma que o próprio Campos de Carvalho apontou, como a gota d'água para sua desistência da carreira literária, um desentendimento com o editor Ênio Silveira. O escritor Jorge Amado afirmou no prefácio à *Obra reunida* que o autor, "vítima de todas as injustiças e de todas as perseguições políticas da direita e da esquerda, trancou-se no mais obstinado e absurdo dos silêncios". (AMADO *apud* GONZAGA, 2007, p. 54-55).

O próprio ficcionista comentou o assunto em mais de uma entrevista:

> C.C.: Você ficou surdo-mudo nestes últimos anos que antecedem a última publicação de seus livros? Como explicar esse seu sumiço total diante do público?

---

[2] Carta a Carlos Felipe Moisés (22 de janeiro de 1965). (MOISÉS, 2002, p. 16).

> C.C.: A resposta a esta pergunta deveria ser dada pelo meu público, não por mim. Em 1964 eu era efetivamente um autor lido, apesar do surgimento de um Guimarães Rosa com sucessivas edições de *Grande sertão: veredas* num gênero (o regional) que se situava num ponto oposto ao meu (…) Procurei e não encontrei um só editor para continuar publicando meus livros. Isso não apenas aqui no Brasil como também em Portugal aonde fui pessoalmente oferecê-los de porta em porta.[3]

E em outro momento: "Eu deixei de escrever porque deixei. Eu não decidi, assim... Deixei passar o tempo, 10 anos, 15 anos, 25 anos. Depois de 25 anos comecei a compreender que era esquecido". (CARVALHO *apud* BATELLA, 2004, p. 30).

Observemos inicialmente as impressões da própria esposa do escritor assinaladas por Geraldo Noel Arantes, a de que houve com relação a Campos de Carvalho e sua obra uma espécie de "censura surda". A esse respeito, o próprio estudioso observa que a fortuna crítica sobre o autor é constituída por uma generosa quantidade de artigos elaborados por críticos renomados que não demonstraram nenhum empenho declarado no sentido de rebaixar a obra, mesmo que houvesse críticas desfavoráveis. Segundo Arantes (2004, p. 20), "a maior parte da crítica especializada, mesmo aquela cujo intuito era o de desaprovar o estilo do escritor, orientou-se pela lisura de procedimentos. Claro, houve a crítica insistente e rude. Mas foram maledicências que operaram de forma periférica".

Sendo assim, é possível dizer que a crítica não se mostrou indiferente ao aparecimento do autor. Ao contrário, quando do lançamento de *A lua vem da Ásia*, até meados da década de sessenta, muito se comentou sobre sua produção ficcional. De acordo com 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).

Ao silenciamento do autor, seguiu-se o da crítica e, realmente, Campos de Carvalho, conforme assinalado por ele mesmo no trecho da entrevista destacada acima, caiu no esquecimento.

---

[3] Autoentrevista de Campos de Carvalho entregue a Mário Prata. *O Estado de São Paulo*. Caderno II. 6 de abril de 1995.

Em 1994, um artigo de Carlos Felipe Moisés, publicado no *Jornal da Tarde,* rompe o silêncio em torno do ficcionista, despertando novamente o interesse dos editores, que decidiram reeditar seus romances. A edição da *Obra reunida* (1995) é seguida pelo ressurgimento da crítica. A partir daí, aparecem novos, porém ainda esparsos, artigos acadêmicos, dissertações e teses produzidos sobre a sua obra ficcional.[4]

Dentre esses trabalhos destaca-se, especialmente, a dissertação de mestrado *A corda de quatro pontas*, de Juva Batella, defendida em 2001, na PUC/RIO e publicada com o título *Quem tem medo de Campos de Carvalho*, em 2004, pela editora 7Letras. Trata-se do único livro publicado sobre a obra do autor. Outro trabalho de grande relevância é a dissertação de Geraldo Noel Arantes, de 2005, em que o pesquisador resgata não apenas grande parte da fortuna crítica sobre o escritor como, também, dedica-se à análise dos seus escritos "inéditos, dispersos e renegados" (*Tribo,* crônicas publicadas n'*O pasquim* e dois pequenos textos em prosa, do início dos anos 50) .

Nesse sentido, podemos dizer que Campos de Carvalho e sua obra estão sendo, aos poucos, (re)descobertos e que, embora seja possível constatar um longo período de esquecimento tanto por parte da crítica quanto dos leitores, a hipótese de uma censura surda acerca de sua produção torna-se, em certa medida, inconsistente.

Por outro lado, há que se considerar o comentário do escritor Jorge Amado, que revela a imagem de um autor emparedado entre as insatisfações da direita e da esquerda de sua época. O período em que Campos de Carvalho escreveu seus quatro romances coincidiu com uma fase bastante conturbada de nossa história. No Brasil, em 1956, havia uma atmosfera de otimismo e prosperidade com a política de desenvolvimento econômico de Juscelino Kubitschek. Contudo, vale lembrar o período ditatorial que antecedeu este governo, o Estado Novo (1937 a 1945), um fantasma que continuava a rondar o cenário político brasileiro. 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 retornou à atmosfera de opressão e de restrições das liberdades individuais com o golpe dos

---

[4] A primeira dissertação sobre a obra de Campos de Carvalho a que tivemos acesso é a de Alfeu Sparemberger, sob o título de *A subjetividade condicional,* defendida em 1989, seis anos antes da edição da *Obra reunida.* Trata-se assim, de uma voz solitária, um estudo que se coloca à frente desse momento de redescoberta da crítica acadêmica. Em sua pesquisa, Sparemberger focaliza os romances *Tribo* e *A lua vem da Ásia.*

militares em 1964. Nesse contexto, afirma Geraldo Noel Arantes,

> [...] 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. (ARANTES, 2005, p. 41).

Em uma época em que era comum a definição de uma postura clara por parte dos artistas e intelectuais com relação aos acontecimentos político-sociais, Campos de Carvalho optou pela liberdade de expressão e de criação, furtando-se à ideia de abraçar qualquer causa ou projeto coletivo, conforme podemos observar por meio de suas próprias palavras:

> [...] aos dezoito anos achava Marx *bárbaro*. Aos trinta, só um perfeito imbecil ainda alimenta alguma dúvida a respeito e eu acabei descobrindo que cada um tem o Marx que merece. Os meus chamavam-se Groucho, Harpo e Chico. Comunista nunca fui. Não seria lógico abandonar dogmas feito Deus, família, etc. e depois abraçar outros. Quero escrever com absoluta liberdade de expressão, só e exatamente o que quero. [5]

Nesse trecho da entrevista, podemos notar sua recusa em aderir à ideologia comunista ou a qualquer dogma. Do campo de discussão política, o autor resvala para o campo humorístico ao evocar o nome dos irmãos comediantes, sugerindo o humor como uma possibilidade de libertação do próprio contexto sócio-cultural em que se via imerso e, ainda, como um recurso favorável à efetivação de seu projeto libertário de criação. Nesse sentido, Campos de Carvalho e sua literatura se encontraram frequentemente em posição de ataque aos conservadores e, não raras vezes, à própria esquerda, considerada progressista.

Por outro lado, apesar de rejeitar a assunção de um posicionamento político ou ideológico, o ficcionista demonstra em suas obras, conforme anunciamos anteriormente, uma postura de crítica e denúncia das diversas formas de poder institucionalizado. Nesse sentido, tendo em vista o contexto marcado pelo autoritarismo, pelos traumas da Segunda Guerra e pela ameaça constante de um novo conflito armado, o autor acaba por evidenciar a imagem de um escritor extremamente político e politizado, intensamente

---

[5] Revista *O Cruzeiro*, 30 de outubro de 1969.

envolvido com uma série de questões que fervilhavam tanto na sociedade local quanto internacional de sua época.

De todo modo, de acordo com Arantes,

> [...] independente da intenção de Campos de Carvalho em relação a seus livros, sua obra não passou despercebida pelos jovens de então e a muitos serviu como emblema, mesmo que a contragosto do autor. São esses os aspectos que acabam por tornar a sua retirada uma decisão difícil de ser compreendida ou consentida. E é até provável que acabemos por nos convencer de que, dentre as possíveis forças do insulamento, destaque-se mesmo a cultura oficial, que é a extensão da cultural social, e que está também representada em parte da crítica, do público, dos intelectuais oficiais, sem que seja de forma explícita. (ARANTES, 2004, p. 41).

Dentre as muitas curiosidades que cercam a figura do "último satanista das letras brasileiras" (OLIVEIRA, 2001), destaca-se o profundo desprezo que o autor nutria pela lógica. Ao ser perguntado sobre este conceito em uma entrevista ao jornal *Correio de Araxá*, Campos de Carvalho respondeu: "Os meus livros foram escritos no Rio de Janeiro, onde eu morei 23 anos. No entanto, não tem nada." A resposta (in)coerente parece demonstrar claramente a sua descrença em relação à lógica. Adiante, na mesma entrevista, este fato seria veementemente declarado: "A lógica não existe".

Campos de Carvalho disse ter sido católico até os dezesseis anos de idade, seguindo a forte tradição familiar:

> 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. (CARVALHO *apud* ARANTES, 2004, p. 23). [6]

O ateísmo e o desprezo pela lógica foram transformados em literatura, e constituem motivos recorrentes em seus romances, assim como o seu polêmico encontro com o diabo. O autor contou em mais de uma entrevista que o encontrou no Rio de Janeiro, dentro de seu próprio quarto:

> Já vi o diabo uma vez, há coisa de nove anos, aqui no Rio mesmo, dentro do meu quarto, às quatro horas da manhã. Não foi sonho nem alucinação, foi visão mesmo, como vejo você ou qualquer outra pessoa às cinco horas da

[6] Jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 11 de abril de 1998.

> tarde, num canto da Livraria S. José. Ele se limitou a fitar-me por alguns instantes, todo de preto, os olhos que eram uma maravilha: encostado à parede, perfeitamente visível na escuridão. Meu coração bateu um pouco mais forte e foi só. (CARVALHO *apud* ARANTES, 2004, p. 32). [7]

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 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).

Desse modo, é possível dizer que a imagem do escritor desarrazoado foi algo construído não apenas pela obra, pela crítica ou pelos leitores, mas, também, pelo próprio escritor, que, por meio de suas entrevistas e autoentrevistas, acabou fazendo de si uma espécie de objeto de sua própria arte. Nesse sentido, Arantes (2004, p. 18) assinala que os depoimentos do autor, por sua refinada capacidade criadora, podem ser vistos antes como uma espécie de *pseudobiografia teatralizada*, algo aproximado a um gênero literário performático, do que como um suporte que permita a criação de um perfil biográfico. De toda maneira, o comportamento arredio, a exploração do absurdo e a recorrência de temas polêmicos em grande parte de suas declarações acabaram por delineá-lo como um autor excêntrico.

Fora de centro é, também, o lugar que Campos de Carvalho ocupa na história da literatura brasileira, apesar de seu nome ser mencionado algumas raras vezes em obras especializadas. Nelas, a crítica tem apontado algumas características recorrentes em sua escrita, especialmente com relação à influência do Surrealismo, influência esta admitida

---

[7] ENEIDA. *Romancistas também personagens.* São Paulo, Cultrix, 1961, p. 19.

pelo próprio escritor. [8] Observemos, por exemplo, o comentário de Massaud Moisés em *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).

Dentre os aspectos destacados pelo autor, encontram-se, além do clima surreal que se instaura na prosa de Campos de Carvalho, por meio do humor negro, da desestruturação espacio-temporal e do desrespeito à verossimilhança, o sentimento de náusea de base sartreana, que advém da consciência do absurdo e da gratuidade da existência humana, uma temática recorrente em suas narrativas.

Em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, o espaço reservado a Campos de Carvalho encontra-se no capítulo destinado à literatura intimista (ao lado de outros dois escritores mineiros), em que o crítico assinala o caráter supra-real de sua obra:

> 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).

---

[8] A seguir, o trecho da entrevista concedida por Campos de Carvalho a Heleno Álvares para o jornal *Correio de Araxá*, em que o ficcionista fala sobre o estilo surrealista: "**HA** Qual o grande autor do surrealismo brasileiro? **/ CC** Nenhum. **/HA** Mas, o seu estilo é... **/CC** ...Surrealista!". (ÁLVARES, 2006).

Na mesma esteira encontramos Fábio Lucas, em *A ficção brasileira contemporânea*, que reafirma a visão de Bosi ao descrever Campos de Carvalho como um ficcionista supra-realista e destacar o caráter experimental de suas narrativas:

> 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 a *Vaca de nariz sutil* (1961), composição imaginosa, supra-realista, escrita numa prosa alucinada, mistura de picaresco, de lirismo e de humor um tanto apocalíptico. Em *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964), o novelista continua explorando a mesma linha de experimentação e denúncia. (LUCAS, 1976, p. 118).

Observemos que nenhum dos críticos se propõe, em seus comentários, a classificar Campos de Carvalho como um escritor surrealista, nem mesmo o autor se admite, na entrevista destacada, um surrealista. Tendo em vista esse aspecto, o diálogo com Heleno Álvares é bastante revelador, pois, nele, Campos de Carvalho declara, apenas, que seu estilo é surrealista, o que significa dizer que, em sua perspectiva, a sua escrita porta traços comuns a essa estética. Nesse sentido, o comentário de Cláudio Willer parece de grande relevância: segundo o crítico, "não é possível imaginá-lo como participante ativo, presente às reuniões de um movimento, de um grupo. Sua sensibilidade o induzia à solidão. Autodeclarado anarquista, pertenceu à família dos anarco-individualistas". (WILLER, 2000). A afirmação de Willer reitera a opção do próprio autor de escrever com absoluta liberdade de expressão, livre de quaisquer dogmas. Por esse aspecto, o escritor realmente se aproxima do surrealismo, se tomarmos o termo como "um movimento de liberação total, não uma escola poética" (PAZ, 2006, p. 24). Acreditamos que Campos de Carvalho dialogue ainda com o movimento surrealista na medida em que revela em sua escrita, assim como essa escola, a percepção da arte literária como uma atividade subversiva e crítica do mundo, como "destruição da moral da lógica imperantes e visão suprema da realidade" (PAZ, 2006, p. 140).

Por outro lado, sua prosa apresenta ainda uma série de confluências temático-formais com a vertente do drama moderno conhecida como Teatro do Absurdo, cujas manifestações estão contextualizadas no final da década de 40 e durante as décadas de 50 e 60, período que coincide com o surgimento da produção ficcional do autor brasileiro. As obras dos dramaturgos do absurdo são, de certo modo, o reflexo do

contexto em que se inserem, ou seja, os anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, uma época em que o mundo se encontrava marcado pela descrença política, ideológica e religiosa e a vida humana se apresentava desprovida de qualquer sentido. Esses autores buscaram representar, por meio do teatro, o caos, o absurdo existencial e a incapacidade da linguagem de decodificar o mundo e de expressar verdades.

Os dramaturgos do Teatro do Absurdo, por sua vez, receberam a influência de movimentos e autores que, "já antes da guerra se ter dado sonhavam com o caos" (GOMES, [2012]), como por exemplo, o teatro expressionista, o futurismo, o dadaísmo, sobretudo no que diz respeito à negação da lógica e da ordem pré-estabelecida. Dentre os autores, encontram-se, especialmente, o surrealista Antonin Artaud, Nietzsche com seu niilismo e crítica ao positivismo, e Albert Camus, portador da visão de mundo existencialista, que trouxe à baila temas como a angústia, o nada, a morte, o vazio existencial. Desse modo, é possível afirmar que o surrealismo pode ser visto como uma das influências perceptíveis em Campos de Carvalho, contudo, sua obra se abre para um diálogo mais amplo com outros diversos aspectos que fundamentam o universo dramático do Teatro do Absurdo e que poderemos acompanhar no decorrer desta análise.

De todo modo, essa pesquisa não possui o objetivo de classificar um escritor que acreditamos inclassificável. (cf. MOISÉS, 1996). Também não há a intenção de elaborar um perfil biográfico do autor que buscou estetizar a própria existência por meio de seus relatos e declarações, muitas vezes absurdos, à imprensa. O que move este trabalho é o ensejo, um tanto pretensioso, de contribuir para reavivar a discussão sobre uma literatura ímpar do cenário artístico nacional, a fim de que possamos, em algum momento, repensar o lugar ainda obscuro que o autor ocupa nos anais de nossa história literária.

2 . A LUA E O PÚCARO: A LÓGICA DA LOUCURA

> "Este raciocínio é o de um louco, mas deve-se observar que, em si mesmo, não é nem absurdo nem ilógico. Pelo contrário, as figuras mais coercitivas da lógica estão, nele, corretamente aplicadas. [...] Silogismo, como num que se deixava morrer de fome: "os mortos não comem; ora, estou morto, portanto, não devo comer". Indução indefinidamente prolongada neste perseguido: Este, aquele e aquele outro são meus inimigos; ora, todos são homens, portanto todos os homens são meus inimigos. Entinema neste outro: "A maioria dos que moraram nesta casa estão mortos, portanto, eu, que morei nesta casa, estou morto". Maravilhosa lógica dos loucos, que parece zombar da dos lógicos, pois assemelha-se a esta, ou melhor, porque é exatamente a mesma e porque, no recanto mais secreto da loucura, na base de tantos erros, de tantos absurdos, de tantas palavras e gestos sem seqüência, finalmente se descobre a perfeição profundamente oculta de um discurso".
>
> Michel Foucault.

A divisão proposta neste estudo para a análise da *Obra reunida* apresenta uma quebra da ordem cronológica de publicação dos romances, já que optamos por agrupar, neste primeiro capítulo, as narrativas *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro.* Essa opção se justifica na medida em que tais obras apresentam algumas aproximações. Uma delas diz respeito à adoção da forma diarística, sendo que o primeiro romance constitui um diário íntimo e o segundo, uma espécie de diário de bordo.

Outro aspecto que aproxima as narrativas é o tratamento dado à questão da lógica. Se em *A lua vem da Ásia* ela já se manifesta com clareza no enredo a partir da composição de seu simbólico parágrafo de abertura, em *O púcaro búlgaro* ela será retomada de forma radical, em termos discursivos, desde a sentença inicial, que demonstra a apropriação e a exploração explícita de estruturas lógicas. Esse discurso, conforme veremos, é utilizado de uma forma irônica, pois nos dois romances, ele se torna, paradoxalmente, um artifício de fundação de universos absurdos.

Por fim, um outro elemento que aproxima essas narrativas e que fundamenta o agrupamento aqui proposto é o humor. Em *A lua vem da Ásia* o cômico desponta lado a lado com o trágico, mas em *O púcaro búlgaro* o riso se intensifica tornando-se um dos

elementos soberanos na constituição romanesca, ao passo que nos demais romances, *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, praticamente desaparece.

2.1. A *LUA VEM DA ÁSIA:* NAS PEGADAS DELIRANTES DE UM *APÁTRIDA CIDADÃO DO MUNDO*

A lua vem da Ásia, o primeiro romance da *Obra reunida*, tem como epígrafe uma frase do crítico literário francês Gabriel Brunet: "*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*"[9]. Trata-se de um fragmento retirado de uma resenha publicada na revista *Mercure de France* sobre o livro de Paul Chauveau, *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du Père Ubu.* Em sua resenha, Brunet, a partir da obra crítica de Chauveau, problematiza a vida e a obra de Alfred Jarry (1983-1907), dramaturgo francês, considerado um dos pioneiros do Teatro do Absurdo, autor da peça *Ubu rei* (1896).

De acordo com Brunet, um dos aspectos mais relevantes com relação a Jarry é a sua própria vida que, segundo o crítico,

> semble avoir été conduite par une pensée philosophique qui lui confère une valeur allégorique. Cette vie excentrique et absurde révèle à sa manière une qualité héroïque. Jarry s'est offert en hostie à la dérision et à l'absurdité du monde. Cette vie est une sorte d'épopée humoristique et ironique, qui est poussée jusqu'à la destruction volontaire, bouffonne et minutieuse de soi-même. (BRUNET, 1933, p. 643). [10]

Jarry é, em certa medida, a imagem do boêmio parisiense da Belle Époque; o escritor precoce, alcoólatra, de vida desregrada, costumava percorrer Paris de bicicleta carregando dois revólveres e uma carabina. Após extinguir seus recursos financeiros provenientes de uma herança, Jarry se muda para um quarto minúsculo em que sequer

---

[9] Todo homem pode zombar da crueldade e da estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e de absurdidade. (Tradução realizada por Leandro Oliveira Freitas).

[10] [...] parece ter sido conduzida por um pensamento filosófico que lhe confere um valor alegórico. Essa vida excêntrica e absurda revela, à sua maneira, uma qualidade heróica. Jarry se ofereceu em hóstia à derrisão (escárnio) e à absurdidade do mundo. Essa vida é uma espécie de epopeia humorística e irônica, que é levada até à destruição voluntária, jocosa e minuciosa de si mesmo. (Tradução realizada pelo Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim).

conseguia ficar de pé. Cláudio Willer chama a atenção para a personalidade performática do autor francês, que chegou a pintar o rosto e as mãos de verde e a comparecer no teatro com uma gravata pintada no peito da camisa. De acordo com o crítico, Jarry "nunca deixava de expressar-se em um tom de voz especial, monocórdico, escandindo em um linguajar pseudo-aristocrático a fala do próprio Ubu, utilizando o plural majestático, o 'nós', em lugar do 'eu'" (WILLER, 2001). A este respeito, afirma-se com base em sua biografia que o escritor, a certa altura de sua vida, deixou de ser apenas o criador de Ubu para se tornar a sua personagem mais famosa, passando inclusive a assinar sua correspondência como "Pai Ubu" (ROSSET, 1986, p. 13). Esse fato aponta para uma atitude de estetização da existência em que vislumbramos o apagamento dos limites entre a arte e a vida. Desse modo, acreditamos que o heroísmo atribuído por Brunet a Alfred Jarry se deva a essa capacidade de elaborar a própria vida como uma obra de arte, vida excêntrica e absurda que se confronta via humor e ironia com a própria absurdidade do mundo. Tendo em vista essa perspectiva, o crítico literário confere ao dramaturgo a condição de um "mestre de si mesmo". (BRUNET, 1933, p. 643).

Não por acaso encontraremos na obra de Campos de Carvalho algumas coincidências com a vida/obra de Jarry citada como uma de suas influências. [11] Alguns exemplos significativos encontram-se na peça *Ubu-rei,* que revela uma disputa pelo trono da Polônia, que é, segundo seu autor, "Lugar Nenhum": "Lugar nenhum está em toda parte e no país em que vivemos, sobretudo". (JARRY, 1986, p. 11). Do mesmo modo, Campos de Carvalho anuncia, em seu último romance, conforme veremos, uma expedição à Bulgária, um reino fabuloso ou um estado de espírito que pode estar escondido debaixo do tapete ou mesmo "ao alcance da nossa mão" (CARVALHO, 2002, p. 334). Uma outra coincidência pode ser encontrada em *A lua vem da Ásia,* em que observamos as perambulações da personagem Astrogildo pela cidade de Paris, onde passa a viver sob uma ponte do rio Sena, em cujas mesmas margens Alfred Jarry estabeleceu residência. Além disso, é possível afirmar que, em certa medida, os narradores da *Obra reunida* encarnam a mesma imagem de excentricidade e

[11] "Não direi que detesto Kafka, mas nunca vi ninguém tão desprovido de humor. Minha identificação mais forte, não em qualidade, mas em sentido de obra, é com o Céline de *Viagem ao Fim da Noite*. Temos a mesma maneira trágica e humorística de encarar a vida. Depois, Ionesco, Beckett e Alfred Jarry. E, ainda, Antonin Artaud, Tristan Tzara e o Balzac de *Contes Drolatiques*". Entrevista de Campos de Carvalho concedida à revista *O cruzeiro,* em 30/10/1969.

desregramento assumida pelo autor de Ubu-rei e encontram-se, ainda que em uma esfera ficcional, entregues à tarefa de conferir a suas existências um valor estético que as torne dignas de serem lembradas e contempladas como obra de arte.

Observemos, nesse sentido, que a sentença evocada como epígrafe do primeiro romance assinala a capacidade inerente a qualquer homem de zombar do que há de cruel e estúpido no mundo por meio de uma atitude peculiar: a de transformar sua existência em um "poema de incoerência e absurdo".

De início, observemos mais de perto esse processo de metamorfosear a vida em poema. Primeiramente, o que é um poema? No que diz respeito à etimologia, o verbo grego *"POIÉO"* significa fazer, fabricar; o substantivo *"POIEMA"* significa "o que se faz", ou seja, a "obra, algo como composição ou produção, obra manual (móvel, estátua, etc.); criação do espírito, invenção, 'produção' de poesia, de poema, ou de versos isolados, ficção" (PINTO, [2012]). Uma das principais características de um poema consiste no fato de ser ele uma obra, um produto humano.

Tendo em vista tais apontamentos, é possível entender que a sentença sugere que o homem possui a capacidade de criar, de elaborar a própria vida, de um modo criativo. Essa sugestão nos permite evocar as reflexões de Michel Foucault sobre a *estética da existência*, processo em que um indivíduo assume a autoria da própria vida, fazendo dela uma obra portadora de valores estéticos, de critérios de estilo, conceito que retomaremos no decorrer deste estudo.

Por outro lado, no que diz respeito ao verbo "zombar", é importante observar que, além de desdenhar e menosprezar, ele significa, também, escapar de algo de forma astuta. Nesse sentido, poderíamos pensar a atividade inventiva, a arte, como uma artimanha, ou estratagema, uma rota alternativa a ser adotada por determinado sujeito com a finalidade de burlar a crueldade e a estupidez do universo. Em termos foucaultianos, essa seria uma estratégia de resistência às restrições de subjetividade impostas pelo poder moderno.

Atentemos ainda para as características de estilo apontadas por Gabriel Brunet: não se trata apenas de fazer da própria vida um poema, esse poema deve ser marcado pela incoerência e pelo absurdo. Ambos os termos que especificam essa criação remetem à ausência ou à abolição de sentido, e o primeiro deles denota, ainda, ausência de ligação, de nexo entre fatos, ideias, ações. Podemos então, desse modo, pensar em

um poema, obra ou ficção, que prima pelo desprezo àquilo que é da ordem do supostamente real ou do racional. Assumindo esse ponto de vista, é possível entender que a criação da qual fala Brunet, ou seja, da vida, no caso, de Alfred Jarry, construída como uma obra contra o real privilegia a liberdade imaginativa e, também, uma construção discursiva não obediente ou não restrita a normas, sejam elas linguísticas, ou mesmo comportamentais.

Assim, podemos dizer que a frase tomada como epígrafe dialoga com as ideias fundamentais do romance e que aponta para os procedimentos que serão adotados em sua composição. A princípio, podemos assinalar a opção por uma prosa baseada fundamentalmente na imaginação, o que faz com que o absurdo e a incoerência sejam incorporados na construção romanesca, instaurando uma espécie de zombaria, para utilizar o termo do crítico francês, tanto em relação ao discurso racional quanto em relação a uma concepção, digamos, realista do fazer literário, ou seja, aquela em que o romancista aspira a uma representação verossímil da realidade empírica e que encontrou sua melhor expressão no realismo europeu do século XIX. Observemos, nesse sentido, o trecho a seguir:

> Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris.
>
> Deixei crescer a barba em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo.
>
> A primeira mulher que possuí foi sob a ponte do Sena, em pleno coração do meu Paris imaginário; [...] Paguei-lhe à vista, e subi eufórico em direção a uma rua de onde vinham sons de uma mandolinata inenarrável, e que se esvanecia à medida que eu me aproximava, e que acabou por desaparecer de todo. (CARVALHO, 2002, p. 36).

O trecho destacado apresenta os parágrafos iniciais do romance e é composto por meio da rememoração de acontecimentos vivenciados pelo narrador-protagonista e que são essenciais para se pensar a composição da narrativa. A primeira oração informa sobre um crime e também especifica a vítima desse crime, um professor de lógica. Nesse sentido, constatamos que a personagem cometeu um ato transgressivo e socialmente condenável, ou seja, infringiu uma norma moral.

O fato de a vítima do crime ser um professor é bastante sugestivo, já que esse profissional é uma peça fundamental para o funcionamento do sistema educacional, sistema esse que, na terminologia do filósofo Louis Althusser (1985), seria um dos aparelhos ideológicos do Estado. Esses aparelhos moldam, por meio de sanções, exclusões e seleções, tanto os funcionários quanto os indivíduos que constituem o alvo de controle de cada instituição. Por exemplo, à escola (que primeiramente molda os mestres) cabe a função de educar ou moldar crianças de todas as classes sociais dentro dos preceitos e saberes da moral e da ideologia dominante. Para Althusser, essa instituição age exatamente na fase em que o indivíduo é mais frágil, já que se encontra também sob a forte influência do aparelho ideológico familiar. Considerando, portanto, a significativa importância do sistema educacional na manutenção da engrenagem social, podemos observar, na frase de abertura do romance, o quanto é simbólico o assassinato do professor, já que se trata de um profissional intensamente envolvido em estratégias de poder. O crime denota, então, a quebra ou transgressão de uma norma e, também, uma atitude de não aceitação, por parte do protagonista, desse processo de imposição de saberes e comportamentos.

Atentemos ainda para o fato de o professor assassinado ministrar a disciplina de lógica. Surgida com os gregos, a lógica encontra-se nas bases da civilização ocidental: na organização política do estado, na elaboração de uma constituição, na fundamentação do direito, no estudo científico, enfim, podemos dizer que a lógica é um dos principais elementos que regem a vida em sociedade. Nesse sentido, uma das hipóteses a ser considerada seria a de que o protagonista de *A lua vem da Ásia* mata, na figura do professor de lógica, um dos alicerces de nossa sociedade. Por outro lado, é fundamental que levemos em consideração que a lógica é um sistema de pensamento que trata de princípios formais ou estruturais e não de conteúdos. Por esse aspecto, poderíamos dizer que a lógica também contempla em sua natureza, de certo modo, um aspecto não-racional e acreditamos que é desse aspecto que a personagem se apropria para construir o seu relato, pois nele encontramos um discurso estruturalmente lógico e gramaticalmente correto, cujo conteúdo nos coloca constantemente em contato com o absurdo. Tendo em vista essa perspectiva, a atitude de matar o professor de lógica pode simbolizar, também, a autonomia do protagonista com relação à disciplina, ou seja, a capacidade de utilizá-la soberanamente de modo livre e independente da figura de um

mestre. Trata-se assim, de uma ironia à lógica, à forma de pensamento que sustenta a sociedade ocidental, na medida em que se desvela e se evidencia o seu aspecto irracional.

A atitude de contestação da personagem em relação aos preceitos sociais parece evidente quando nos deparamos, por exemplo, com as orações seguintes destacadas do fragmento acima: "Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois". O protagonista evoca um termo do Direito Penal que consiste em uma forma de justificar um comportamento condenado pela lei. A legítima defesa é o uso de uma conduta ilícita que tem por objetivo a defesa de uma agressão injusta, no sentido de neutralizá-la. A defesa, neste caso, só é considerada legítima levando-se em consideração os meios e instrumentos utilizados, ou seja, é necessário que haja uma proporcionalidade entre o modo como a ação foi efetuada e a gravidade da agressão sofrida. (LEITE, 2005).

Sendo assim, a absolvição de Astrogildo nos permite entender que o ato transgressivo foi legitimado. Se o ato é legítimo, podemos concluir que a agressão exercida pelo professor de lógica foi considerada de extrema gravidade, fato sugerido pela indagação que fragmenta o período ("e qual defesa seria mais legítima?"), ou seja, o narrador afirma que não há maior legitimidade em um ato do que a defesa de uma agressão sofrida pela influência de um professor de lógica.

Morto o professor de lógica, driblada a lei por meio de artifícios da própria lei, o narrador pode, enfim, instaurar, em seu diário, a autonomia da imaginação, relatando as diversas aventuras vivenciadas em sua trajetória, conforme revela o restante do trecho destacado anteriormente: "fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris". Temos aqui um período composto por subordinação, cujas orações encontram-se conectadas pela palavra "embora", uma conjunção concessiva que tem como função introduzir uma ocorrência oposta à ocorrência da oração principal, sem que isso constitua um impedimento para nenhuma delas. Esse período é, portanto, uma construção sintática possível e correta em termos estruturais, porém no que diz respeito ao aspecto semântico, o trecho revela uma situação absurda, pois, apesar da presença da conjunção concessiva, o acontecimento relatado na oração subordinada (embora nunca tenha estado em Paris) impossibilita o acontecimento prescrito na oração principal (fui morar sob uma ponte do Sena).

A impossibilidade de tal acontecimento só pode ser verificada por meio da adoção de uma perspectiva racional, mas essa não é, conforme vimos, a perspectiva assumida pelo protagonista. Observemos, nesse sentido, o vocábulo Paris: podemos perceber aqui um uso desautomatizado, em que a palavra deixa de se referir à capital francesa, um ponto geográfico, para se tornar um local de acolhimento momentâneo a um indivíduo marginal; trata-se, conforme explicitado pelo narrador, de *seu* "Paris imaginário". O pronome possessivo "meu" particulariza o substantivo, levando-nos à constatação de que essa cidade é uma propriedade privada, uma espécie de universo particular, e o adjetivo "imaginário" nos diz que esse é um universo criado pela imaginação ou regido por suas leis. Tomemos a continuação do trecho: "Deixei crescer a barba em pensamento [...]". A oração ilustra de modo exemplar o funcionamento desse pequeno mundo particular propulsionado pela personalidade inventiva do autor do diário. Assim como no excerto seguinte: "[...] subi eufórico em direção a uma rua de onde vinham sons de uma mandolinata inenarrável, e que se esvanecia à medida que eu me aproximava, e que acabou por desaparecer de todo". Mais uma vez, a estrutura revela o funcionamento desse universo tão peculiar. A razão determina que diante de uma dada manifestação sonora, à medida que nos aproximamos dela, o som tende a ficar mais alto, mas, no caso narrado pelo protagonista, acontece o inverso, o som se esvanece com a sua aproximação, até o momento em que desaparece completamente.

O trecho destacado acima traz ainda algumas informações relevantes sobre o autor do diário: sabemos que se trata de um narrador-protagonista, ou seja, o narrador da história é, também, sua personagem principal. Podemos dizer, então, que se trata de um narrador autodiegético.[12] Para Aguiar e Silva, essa técnica de narração propicia uma

[12] Os romances que compõem o *corpus* deste estudo são narrados por narradores homodiegéticos, ou seja, dentro da terminologia de Genette (1995), aquele que participa da história que conta. Como essas personagens narram a própria história, são identificadas como narradores autodiegéticos. Conforme veremos no decorrer desta análise, apenas as três primeiras narrativas apresentam predominantemente a focalização interna em relação aos próprios narradores, ou seja, somente elas se concentram especificamente na temática do eu, já que os narradores, ao longo de todo o relato, expõem-se fundamentalmente a si próprios. Em *O púcaro búlgaro*, contudo, há o predomínio da focalização externa, pois o protagonista, apesar de narrar a própria história, prioriza o relato e a descrição de fatos e personagens que habitam o universo romanesco em seus aspectos externos. Entretanto, acreditamos que o projeto expedicionário motivador do relato, por partir de um impulso individual, de uma necessidade interna da personagem principal, que, inclusive, em dado momento, expõe a própria interioridade, possamos assinalar a coexistência da focalização interna. Essa definição torna-se relevante na medida em que oferece suporte a um conceito que abordaremos futuramente nesta discussão, que é a "escrita de si". Esse procedimento é aqui entendido como o exercício da escrita com a finalidade de, por meio da

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". (SILVA, 1992, p. 772). Tal é a situação que vislumbramos em *A lua vem da Ásia*, ou seja, a exposição exaustiva de um eu por meio da escrita diarística.

Uma das características fundamentais desse narrador diz respeito à sua resistência em adotar um único nome: Adilson, Heitor, Ruy Barbo e, por fim, Astrogildo são os nomes que a personagem diz ter utilizado. Em nossa sociedade, o nome é aquilo que confere identidade a um indivíduo e funciona como uma espécie de instrumento que permite identificá-lo em determinado grupo. Identificar pode significar, portanto, marcar, designar, individualizar; nesse sentido, a identificação adquire um caráter documental essencial para a organização social. Os documentos de identidade, por exemplo, normalmente trazem algumas informações básicas sobre um indivíduo, como, além do nome, filiação, cidade de origem, data de nascimento. É curioso o fato de que o narrador, ao longo de seu relato, rejeita cada um desses dados contidos em tais documentos.

Com relação à filiação, por exemplo, temos alguns episódios em que nos deparamos com a presença de sua mãe, mas, segundo o narrador, trata-se de uma "falsa mãe". (CARVALHO, 2002, p. 66). Novamente, uma referência é feita à família no episódio em que relata uma visita ao médico: "*O senhor tem tuberculosos na família?* Tuberculosos não tenho, não senhor, nem tampouco tenho família. Sou órfão por todos os lados, como se pode ver perfeitamente". (CARVALHO, 2002, p. 139).

Sobre a sua origem, sabemos que o narrador se auto-denomina um "apátrida cidadão do mundo" (CARVALHO, 2002, p. 81) que desconhece ou ignora até mesmo o seu país, conforme demonstra o trecho a seguir: "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).

---

exploração da temática do eu, auxiliar o indivíduo em seu processo de auto-elaboração e de conduzi-lo em seu percurso ascético.

Astrogildo também ignora a sua data de nascimento, como podemos depreender do trecho a seguir, em que ele faz uma referência à sua idade: “Devo ter meus cinquenta anos, a julgar pela carne flácida que sinto quando passo as mãos pelo rosto e em volta do pescoço [...]. Mas minha idade não tem muita importância, contanto que eu não me olhe ao espelho, e o que vale é essa juventude perene [...]” (CARVALHO, 2002, p. 110).

Se observarmos esse processo de documentação/identificação dos indivíduos a partir da perspectiva de Foucault, poderemos visualizá-lo como um mecanismo específico de controle do poder disciplinar, que produz conhecimento sobre determinado corpo, tornando-o também objeto de saber. Trata-se de um mecanismo que impõe uma visibilidade crescente a cada um dos indivíduos submetidos a ele, permitindo que cada corpo seja observado, classificado e utilizado. A resistência em adotar o nome permite ao protagonista burlar esse sistema de identificação, exame e adestramento.

Há, contudo, uma outra possibilidade de interpretação para a atitude do protagonista no que diz respeito à adoção de um nome. Partindo ainda do pressuposto de que o nome se conecta à ideia de identidade, torna-se relevante recorrermos à etimologia desta palavra. O termo possui origem latina e é formado pelo adjetivo “idem”, que significa “o mesmo”, e do sufixo “dade”, que é um indicador de estado ou qualidade. Sendo assim, a etimologia da palavra revela a sua aplicação como qualificadora daquilo que é idêntico ou o mesmo, ou seja, indica algo que permanece. (PAIXÃO, [2012]). Desse modo, recusar um nome único ou adotar nomes diversos denota uma atitude crítica do narrador a uma concepção essencialista ou fixa de identidade.

Com o propósito de aprofundar essa questão, julgamos relevante elencar algumas discussões sobre esse tema propostas por Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*. Hall distingue três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. A primeira concepção se baseia na crença de que a pessoa humana é “um indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado das capacidades da razão, de consciência e ação”. (HALL, 2007, p. 10). Há, portanto, um núcleo interior, que surge com o nascimento da pessoa e que se

desenvolve com o tempo, embora permanecendo essencialmente o mesmo, contínuo ou idêntico.

A segunda concepção, a do sujeito sociológico, acompanha a complexidade do mundo moderno. Nesse contexto, surge a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não é autônomo e auto-suficiente, mas que se forma a partir das relações estabelecidas com outros indivíduos importantes para ele, que são os mediadores do mundo cultural que esse indivíduo habita. Trata-se, portanto, de uma concepção interativa da identidade, já que ela se forma a partir da interação entre indivíduo e sociedade.

Nessa concepção, permanece a ideia de que o sujeito possui um núcleo ou essência interior (eu real), mas que se forma e se modifica à medida que estabelece um diálogo constante com os mundos culturais exteriores e com as identidades por eles oferecidas. Desse modo, os sentimentos subjetivos se alinham com os lugares que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, "estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis". (HALL, 2007, p. 12).

Hall assinala, contudo, que essa situação vem se modificando e o sujeito antes supostamente unificado está se tornando fragmentado, "composto não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas". (HALL, 2007, p. 12). Até mesmo o processo por meio do qual nos projetamos com relação a nossas identidades culturais tem se tornado mais transitório, incerto e questionável.

Assim, surge a terceira concepção arrolada pelo autor, a do sujeito pós-moderno, que se caracteriza por não possuir uma identidade fixa, essencial ou permanente, já que esta se torna uma "celebração móvel", em constante transformação, refletindo o modo como somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos cercam. Desaparece, então, a noção de um eu coerente e assumimos "identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas". (HALL, 2007, p. 13).

Hall assinala o nascimento do "indivíduo soberano" a partir do Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII. Essa concepção representa uma ruptura com a concepção de um indivíduo antes apoiado em estruturas estáveis divinamente estabelecidas e parte integrante da "grande cadeia do ser". Alguns

acontecimentos, como a Reforma e o Protestantismo, possibilitaram essa ruptura, pois permitiram a libertação da consciência individual com relação às instituições religiosas da Igreja. Nesse contexto, o homem se torna o centro do universo.

As revoluções científicas demonstram que o homem é uma entidade capaz de pensar, indagar, investigar os mistérios da natureza; e o Iluminismo, embasado na imagem do homem racional e científico, liberta o indivíduo das concepções dogmáticas e intolerantes que marcaram até então a história humana. Uma das figuras importantes que sustentou essa concepção de sujeito é o filósofo René Descartes. Segundo Hall, o filósofo, para explicar o mundo em termos mecânicos e matemáticos, identificou duas substâncias distintas: a espacial ou matéria, e a pensante, ou seja, a mente. Para Descartes, segundo Hall, as coisas devem ser explicadas "por uma redução aos seus elementos essenciais à quantidade mínima de elementos e, em última análise, aos seus elementos irredutíveis". (HALL, 2007, p. 27). No centro da "mente", Descartes coloca o indivíduo por sua capacidade de pensar e raciocinar, assim, ele se torna o centro do conhecimento. Desde então, essa concepção do sujeito racional ficou conhecida como "sujeito cartesiano".

De todo modo, mesmo com o surgimento do sujeito pós-moderno aludido por Hall e, ainda, da consciência da fluidez da identidade, existe uma forte permanência dessa concepção cartesiana de sujeito, sobretudo naquilo que é exigido do indivíduo diante das diferentes instituições sociais. É contra essa percepção de identidade que o narrador-protagonista de *A lua vem da Ásia* parece se chocar. A este respeito, observemos o trecho a seguir:

> Cada dia, aliás, eu pertenço a uma raça diferente, negra, amarela, roxa ou simplesmente furta-cor, e já me tem acontecido despertar sob a pele de uma raça ainda inexistente e de que só darão notícia os etnólogos dentro de mil anos, se até lá chegar a raça humana. Sob a máscara unicápita que reflete o meu espelho jazem os milhões de rostos que formam o meu *homo multiplex*, e é em vão que tento iludir-me a mim mesmo quando me faço a barba, como se fora um ser único e cotidiano. [...] Eu e meu irmão somos apenas uma partícula ínfima do meu todo onímodo e universal, que de fato compreende toda uma multidão incalculável, e é com pasmo que nos vejo a todos sentados sobre este metro quadrado de terra e de sombra, sem que sequer nos esmaguemos com nossos mil braços e pernas, quando porventura levamos a mão aos olhos para chorar um pouco. (CARVALHO, 2002, p. 136-37).

A fala do protagonista revela um eu fragmentado, ou seja, sem uma referência de identidade racial fixa. Astrogildo enumera algumas raças, designando-as por cores, encerrando a enumeração por uma suposta raça furta-cor. O adjetivo refere-se à qualidade de alguns materiais de alterarem sua cor ou tonalidade de acordo com a luz do ambiente que incide sobre eles. Nesse sentido, ao dizer que pertence a uma raça furta-cor, o narrador sugere que sua identidade racial se modifica também em contato com o meio no qual ele se encontra, ou seja, a sua identidade caracteriza-se por uma multiplicidade racial, o que pode acabar por ser a afirmação da inexistência de raças específicas aplicadas na categorização (e, portanto, segregação) de cada ser humano.

Há, no trecho, uma espécie de dualidade entre aparência e essência, representadas respectivamente pelas expressões "máscara unicápita" e "*homo multiplex*". A primeira expressão denota que a imagem de um ser indivisível ou uno é apenas uma imagem falsa (aparência) que oculta a diversidade de "eus" que compõem uma espécie de identidade múltipla (essência). O narrador, que acredita, de início, na duplicidade de seu ser (pois menciona em alguns episódios anteriores a existência de um irmão gêmeo dentro de seu próprio corpo), agora se transforma em uma "multidão incalculável". A essência do sujeito narrador, portanto, não possui um eu coerente, único e estável, ao contrário, ela se apresenta como uma confluência de vontades e personalidades divergentes, o que fica bastante evidente na fala que se segue: "sou uma legião de criaturas, como o louco do evangelho". (CARVALHO, 2002, p. 131).

Essa perspectiva do protagonista com relação à própria personalidade coaduna-se, de certo modo, com a concepção de sujeito pós-moderno proposta por Stuart Hall, pois a personagem, assim como o sujeito descrito pelo autor, apresenta uma identidade em constante transformação, que se modifica à medida que responde à representação e à interpelação dos sistemas culturais circundantes, ou seja, apresenta-se como uma "celebração móvel".

Há, no romance, uma luta constante do narrador para preservar sua individualidade, que já sabemos ser múltipla, mutável, inconstante. O trecho abaixo é bastante revelador no que diz respeito a esse processo:

> 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 desse 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. Nesse 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 (CARVALHO, 2002, p. 54-55).

Podemos perceber, no fragmento, uma clara oposição entre a vontade individual do protagonista e o comportamento coletivo. O sujeito narrador busca resistir à imposição comportamental de um "monstro de mil cabeças", cuja função é transformá-lo num ser sem características próprias (um palito), ou com características iguais à de "todo mundo". O protagonista parece sugerir que a sua prisão se deve à sua insistência em manter-se único frente a um mundo de comportamentos massificados, normalizados. Nesse caso, o protagonista encarna, mais uma vez, a figura do excêntrico, já que individualizar-se implica em desviar-se do que é normal, do que é comum, do que é imposto.

O protagonista revela reiteradamente sua aversão por seguir normas e caminhos pré-estabelecidos, conforme revela o trecho a seguir:

> Houve um chinês que disse, resumindo tudo numa frase de uma clareza meridiana e que no entanto desnorteia os ingênuos ledores de bússola e seus fiéis discípulos: *O caminho que é um caminho não é o verdadeiro caminho.* Eu, quando percebo que o meu caminho vem assinalado nos manuais de geografia ou nos tratados de filosofia de vinte *shillings,* trato logo de desviá-lo para a esquerda ou para a direita, quando não simplesmente para as nuvens, tão certa é a minha certeza de que o caminho aberto por outro não pode guiar meus passos de boêmio errante [...]. Nosso caminho tem que ser como nosso esquife, único e individual, a menos naturalmente que prefiramos desintegrar-nos no ar, numa explosão de misticismo barato e de grande efeito, às barbas de Deus inexistente. (CARVALHO, 2002, p.145).

Neste trecho, destaca-se a frase evocada pelo narrador, uma espécie de provérbio chinês e que acreditamos se relacionar à filosofia taoísta. Embora possua um significado mais abstrato para a religião e para a filosofia chinesa, a palavra "tao" é frequentemente traduzida como "via", "caminho" ou "o caminho". Seu conceito, porém, só pode ser apreendido por meio da intuição e não pode ser explicado, diz respeito à totalidade, à

espontaneidade de todas as coisas, o tao é a origem de todas as coisas. Uma das fontes dessa filosofia é o livro de aforismos místicos *Tao Te Ching* ("O livro do caminho e da virtude"), escrito por Lao Tse. Neste livro, a frase que abre o primeiro capítulo é "O caminho que pode ser expresso não é o Caminho constante" (LAO TSE, 1998). Podemos verificar, portanto, que a citação feita por Astrogildo dialoga com o dizer de Lao Tse. Enquanto a frase do taoísta se refere à impossibilidade de descrição do tao, pois o tao do qual é possível falar não é o verdadeiro, Astrogildo parece se referir ao fato de que os caminhos pré-estabelecidos ou impostos não constituem para ele caminhos autênticos. Essa hipótese parece se confirmar com o desenvolvimento do trecho, quando o protagonista revela a necessidade constante de desviar de quaisquer rotas previamente delineadas, seja de ordem geográfica ou filosófica. Desse modo, a versão da sentença promovida por Astrogildo e atribuída a "um chinês", cumpre a função de reiterar a oposição indivíduo/massa, que equivale ao par desvio/norma.

O comportamento excêntrico do protagonista e a necessidade reiterada ao longo da narrativa de manter sua individualidade num mundo em que os comportamentos são massificados e controlados por código morais explicam a sua segregação no hotel de luxo/campo de concentração/hospital psiquiátrico, pois a personagem escapa àquilo que é considerado normal ou saudável. Nesse sentido, Astrogildo encarna a figura do desarrazoado, com o qual a sociedade não pode conviver.

O tempo da narrativa é o presente do discurso diarístico entremeado pelo uso constante de *flashbacks*. Desse modo, 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 onde os garçons, o gerente e o subgerente andam todos de branco, e têm também os dentes brancos e não vermelhos ou amarelos como toda gente. (CARVALHO, 2002, p. 37).

É interessante notar que o narrador demonstra certa consciência de que é considerado um indivíduo excêntrico e de que essa é a razão para sua condição de hóspede. Observemos, no discurso de Astrogildo, as expressões "me deram por excêntrico" e "me jogaram neste hotel de luxo". As construções revelam que o protagonista é alvo de ações executadas por uma terceira pessoa do plural, ainda

indefinida. Há, portanto, um choque entre uma individualidade singular e uma coletividade que detém o poder de agir sobre essa individualidade.

Se o motivo da situação forçada de hóspede é a excentricidade da personagem, faz-se necessário que analisemos melhor esse rótulo que lhe é imposto. Excêntrico é aquilo ou aquele que se desvia ou se afasta do centro; é considerada excêntrica a pessoa que age ou pensa de maneira extravagante, fora dos padrões de normalidade; nesse sentido, a excentricidade sempre pressupõe uma norma. Podemos assim observar que o comportamento do protagonista se marca por um desvio em relação àquilo que é considerado normal e é esse comportamento desviante que motiva a sua condição de segregado.

No trecho aparecem ainda as primeiras descrições sobre o espaço da narrativa: de início, sabemos, tanto quanto a personagem que escreve seu diário, que se trata de um hotel de luxo em que os funcionários se vestem de branco. Esse é um dado curioso, que acaba por criar uma atmosfera de mistério em torno do lugar, sugerindo que ele possa ser, na verdade, um hospital psiquiátrico.

O comportamento desviante do protagonista se manifesta também em seu discurso, conforme podemos observar na última oração do fragmento acima: "e têm também os dentes brancos e não vermelhos ou amarelos como toda gente". Notemos que o fato que causa estranhamento na personagem é uma constatação óbvia e padrão numa perspectiva racional, porém, a constatação de que toda gente possui dentes vermelhos ou amarelos fere o bom senso, e nos parece desarrazoada.

Ainda com relação ao elemento temporal, é possível constatar a construção de um enredo não-cronológico, em que a sobreposição caótica de memórias e acontecimentos presentes acaba por compor uma narrativa fragmentada. Tomemos o trecho a seguir:

> Chuva, chuva, chuva.
>
> 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 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).

O trecho é narrado no presente e nele temos um indivíduo desorientado em relação ao tempo, que não sabe sequer precisar a estação do ano, devido à ausência de uma bússola. Temos aqui o uso desautomatizado da palavra bússola, pois a função desse objeto é indicar direções e, na perspectiva do narrador, ele deveria situá-lo em relação ao tempo. A investigação da personagem acerca do tempo também possui uma lógica peculiar que nos soa absurda. Astrogildo acredita que a demarcação das estações esteja conectada com a trajetória de um rio, que assinala a chegada da primavera somente quando sua rota é deslocada da direita para a esquerda, ou seja, sua perspectiva, novamente, rompe com o pensamento racional, na medida em que contraria uma lei da natureza.

Um símbolo de grande relevância para se pensar a questão do tempo em *A lua vem da Ásia* é o "relógio do enforcado". Trata-se de um objeto roubado pelo protagonista dos bolsos de um cadáver com o qual se depara ao fugir do hotel. O relógio é o único bem de Astrogildo e o acompanha em todas as suas aventuras durante sua vida em liberdade. Dele, a personagem só se desvencilhará no final do romance, quando envia uma carta ao *Times*, dirigida ao "redator de assuntos fúnebres", comunicando seu suicídio:

> E para que o sr. me acredite em parte, e bem assim não se sinta de todo roubado em seu precioso tempo, deixo-lhe de presente o meu relógio de estimação, que pertenceu a um enforcado 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).

Apesar da precisão cronométrica assinalada pelo narrador, sabemos que o relógio foi, assim como seu dono, enforcado, ou seja, o tempo está simbolicamente morto. Nesse sentido, o trecho, de acordo com a nossa compreensão, dialoga com o próprio processo de estruturação do romance, que se faz por meio da opção por um encadeamento não-cronológico dos episódios e pela eliminação das leis de causalidade.

No que diz respeito ao espaço, é interessante observar inicialmente o processo de metamorfose que esse elemento sofre no decorrer da narrativa. Inicialmente, é possível identificá-lo como um hotel de luxo com uma rígida disciplina, o que causa

certa desconfiança no narrador, que começa a acreditar que se encontra, de fato, em um campo de concentração. Várias são as sugestões que o levam a cogitar essa hipótese, como, por exemplo, a delimitação de horários, a falta de permissão para que os hóspedes 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.

As mesmas sugestões que levam o protagonista a acreditar que se encontra em um campo de concentração também guiam o leitor no caminho da percepção ou da intuição de que o espaço que o aprisiona possa ser, na verdade, um hospital psiquiátrico. Basta observar, além do tratamento disciplinar rígido, do uso de medicamentos e das "terapias de choque", a descrição minuciosa e caricatural das personagens também excêntricas, que convivem com o narrador, e, ainda, as situações e peripécias inusitadas e conflituosas que gera a convivência entre tantos indivíduos dotados de personalidades e comportamentos tão incomuns.

Essas personagens são descritas por Astrogildo, no "Capítulo Doze", como uma "fauna rica e por vezes miraculosa". (CARVALHO, 2002, p. 43). O espaço, ainda identificado como hotel, reúne um representante do Imperador da Rússia que não sabe uma só palavra em russo; um potentado hindu que coleciona palitos de fósforo; um professor de matemática que se declara 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"; 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"; o senhor Valadão, que possui o hábito 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). Trata-se, portanto, de um hotel muito peculiar, habitado por indivíduos também excêntricos, que, assim como o

protagonista, demonstram uma conduta que se marca pelo afastamento do que é considerado normal e saudável.

O mistério criado em torno da definição do espaço em *A lua vem da Ásia* promove uma aproximação, segundo uma perspectiva crítica, entre duas instituições, que são o campo de concentração e o hospício:

> Razão tinha eu de suspeitar. Dissipou-se afinal a cortina de fumaça que encobria em parte o mistério desse hotel internacional em que me jogaram há mais de vinte anos. Não estamos num hotel, e sim num tenebroso campo de concentração, com tortura e tudo, a julgar pela que me infligiram ontem.
>
> Levaram-me, logo pela manhã, a uma câmara de gás onde havia uma cadeira elétrica (que logo constatei ser uma cama e não uma cadeira) e na qual sem dúvida pretendiam extorquir-me algum segredo de Estado, de que sou portador mas que sinceramente ignoro qual seja. Fizeram-me deitar nessa pseudocama, inteiramente nu e amarrado – com toda uma equipe de guardas ao lado, disfarçados de enfermeiros – e puseram-me na cabeça uma espécie de capacete de aço (um pouco mais confortável, sem dúvida) do qual saía ostensivamente um par de fios elétricos.
>
> Não me deram chance nenhuma de defesa, pois nada me perguntaram nem responderam a nenhuma das minhas perguntas, como se o meu caso já fosse um caso perdido e que tribunal nenhum pudesse mais apreciar. (CARVALHO, 2002, p. 57).

Sabemos que os campos de concentração são, *grosso modo*, espaços militares utilizados, normalmente em tempos de guerra, para o confinamento de prisioneiros civis ou militares. Sua arquitetura se define pela utilização de um terreno amplo cercado por algum tipo de barreira, que é constantemente vigiada. Os registros históricos apontam que, em alguns campos de concentração, havia a exploração de mão de obra, tortura e também a exterminação de grupos étnicos ou de presos cuja ideologia fosse contrária à ideologia do grupo detentor do poder nessas instituições. [13]

Se observarmos essa sumária descrição dos campos de concentração, podemos constatar que sua anatomia não difere substancialmente da descrição espacial feita por Astrogildo. Como podemos perceber, há na cena o confronto entre o protagonista e os funcionários representantes da instituição; a tortura é vivenciada em uma localidade identificada pelo narrador como uma câmara de gás, um aparato que, para além dos limites da ficção, sabemos ter sido utilizado para a execução de prisioneiros durante a Segunda Guerra Mundial.

---

[13] Informações disponíveis em: http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005144 . Acesso em: 21 jan 2012.

O que nos parece interessante é que o mistério, parcialmente desvendado pelo protagonista ("dissipou-se afinal a cortina de fumaça que encobria *em parte* o mistério desse hotel internacional"), torna-se, para o leitor, cada vez mais claro. O campo de concentração pode ser, na verdade, vislumbrado como um hospital psiquiátrico, já que vários são os indícios deixados pelo protagonista ao longo de todo o relato. Nesse trecho, por exemplo, tomemos os guardas, que estão, na perspectiva do narrador, disfarçados de enfermeiros.

Ao assumirmos que esse espaço seja, de fato, um hospital psiquiátrico, poderíamos então ler nas entrelinhas uma associação crítica entre o campo de concentração, com seu regime de guerra, e o hospício, com seus mecanismos de tratamento psiquiátrico. Tendo como base a perspectiva do narrador, podemos entender que a mesma essência subjaz a ambas as estruturas. Em todo caso, trata-se da prática do internamento, cujo objetivo é segregar minorias que se diferenciam comportamental ou ideologicamente de uma determinada norma, tratando-as ou mesmo eliminando-as. Temos, portanto, uma instituição que serve como palco onde se propagam relações de poder. Observemos o trecho a seguir, retirado de uma carta enviada ao *Times* por Astrogildo:

> 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 ou de arte. Pois o que ocorre neste campo de concentração onde me encontro, como deve acontecer em todos os demais, é apenas isto [...]: 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).

Ao refletir sobre o espaço institucional do hospital psiquiátrico, Foucault (1998, p. 121) assinala que a prática do internamento, no começo do século XIX, teve início a partir do momento em que a loucura começou a ser percebida menos como erro do que com o desvio em relação à conduta normal e regular. Assim, o asilo é entendido pelo filósofo como um espaço de desvelamento e confronto. Desvelamento, porque permite

ao médico encontrar a verdade da doença, e confronto, na medida em que sua função é a de impulsionar o movimento de retorno às condutas regulares.

O que acontece, nessas instituições, no contexto delimitado por Foucault, é um processo de oposição, de luta e dominação, no qual se recomenda a aplicação de um método perturbador para que o caráter de certos doentes seja subjugado, suas pretensões vencidas e seus arroubos domados. Esse é, portanto, um "espaço fechado para um confronto, lugar de disputa, campo institucional onde se trata de vitória e submissão". (FOUCAULT, 1998, p. 122).

Desconsiderando-se a delimitação temporal, o que percebemos no trecho do romance destacado acima é a mesma situação de confronto descrita pelo pensador francês com relação ao hospital psiquiátrico. Em sua carta, o protagonista denuncia uma situação de confinamento, logo em seguida apresenta o confronto estabelecido entre a minoria detentora do poder e os indivíduos confinados. É também apresentado ao leitor o fator que motiva tal situação, que é a existência de diferenças ideológicas entre as partes envolvidas, em outras palavras, os "indivíduos realmente individuais", que se encontram encarcerados, não compartilham das ideias impostas pela minoria que age dentro da instituição. Sabemos, contudo, que essa minoria age de forma autorizada por uma maioria que se encontra além dos portões do campo de concentração/hospital psiquiátrico, ou seja, por uma sociedade normalizadora.

Como indícios desse aparato de controle, temos algumas expressões utilizadas pelo autor do diário, como, por exemplo, "cartilha de primeiras letras" ou "catecismo religioso". Na primeira expressão, o vocábulo "cartilha" tanto pode ser entendido como um livro que introduz os primeiros ensinamentos da leitura quanto como modelo de comportamento a ser seguido. Na segunda expressão, temos o termo "catecismo", que diz respeito ao conjunto de instruções sobre os princípios, dogmas e preceitos de determinada doutrina religiosa. Assim, é possível constatar que as expressões destacadas se conectam, de alguma forma, à idéia de normatividade, de ensinamento e imposição de códigos comportamentais, portanto, o conflito, na verdade, se estabelece entre um código normativo e o indivíduo que dele escapa ou a ele resiste.

Temos, assim, um protagonista cujo anseio é libertar-se tanto das paredes que o cercam quanto de todas as verdades que lhe são impostas e que cerceiam a sua individualidade. De todo modo, embora indefinido, podemos observar, na construção da

narrativa, a contraposição entre um espaço de clausura e um espaço de libertação, representado pela imaginação do protagonista, que, ao narrar suas memórias, se move compulsoriamente por diversas cidades e países do mundo, extrapolando a lógica temporal e lançando-se para fora das paredes do hospício.

No que diz respeito à trama, o romance se divide em duas partes: "Vida Sexual dos Perus" e "Cosmogonia". Na primeira parte, o protagonista relata sua rotina no hotel de luxo/campo de concentração, e a narrativa é construída num grau de desordenação bastante intenso. O título desta fase inicial, aparentemente sem relação com o relato da vida no espaço de confinamento, talvez possa ser mais bem 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. 149-50). O narrador se refere à insignificância dos perus, animais dóceis que normalmente são criados e confinados para o abate, e, por essa via, ironiza sua própria insignificância. Esses animais metaforizam os "loucos" confinados no hospício e a menção à "vida sexual" desses indivíduos nada mais é, em nossa perspectiva, do que um blefe tragicômico do protagonista, dada a sua inexistência ou constante coibição, conforme demonstra o trecho a seguir:

> Não temos sequer a liberdade de amar – já não digo uns aos outros, o que seria demais, mas a uma mulher de nossa predileção, ou mesmo a uma simples mulher [...], dada a vigilância a que estamos continuamente submetidos. Há casos profundamente dolorosos, como o do dr. Keither por exemplo, que se vê obrigado a masturbar-se como um menino de colégio só porque os nossos carrascos decidiram que não somos homens [...]. Eu, neste particular, vivo à custa de minhas boas recordações de todos os bordéis e salões de luxo que freqüentei dos vinte aos 35 anos, na Europa, na Ásia, na Oceania, na América, na África, e sobretudo em sonho. (CARVALHO, 2002, p. 73-74).

Os capítulos, nessa primeira parte do livro, dispõem-se 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.

A desconcertante disposição dos capítulos nessa primeira fase, que parece corresponder ao transtorno e à angústia vividos pelo protagonista no espaço de clausura, revela, ainda, o anseio por liberdade, que se concretiza por meio da desobediência a um enredo cronológico e racional. O narrador opta, assim, por dar livre curso às suas reminiscências, pois estas o projetam para um espaço livre, um mundo imaginativo em que tudo lhe é permitido, fora do cerceamento das paredes do hospício.

O título da segunda parte de *A lua vem da Ásia,* "Cosmogonia", é também bastante significativo, já que trata da vida da personagem após a suposta fuga do espaço que julgava ser um campo de concentração. As 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, podemos pensar a segunda parte do romance como o relato da criação de um mundo em que o protagonista se encontra fora dos limites do campo de concentração, em busca da afirmação de sua liberdade e autonomia. Assim como nas cosmogonias, o projeto de ação parte do caos – no caso de Astrogildo, daquele vivenciado na prisão. Nesse período, permanecem 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. Após perambular por diversos países e exercer diferentes atividades para sobreviver (assassino, 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 autodegradação, em que reconhece o absurdo da vida e opta pelo suicídio.

Desse modo, acreditamos que a linearidade da disposição dos capítulos, representada por letras que seguem a ordem alfabética, revela o sentido encontrado pelo indivíduo no projeto da busca de sua liberdade. Isso se levarmos em conta a disposição caótica dos capítulos na primeira parte do romance, o que evidenciava o próprio caos e a ausência de sentido da vida em prisão. O último capítulo, que traz uma condensação do

alfabeto, parece ilustrar uma espécie de enfado da existência, uma ansiedade para se chegar ao fim do relato, cujo desfecho é o suicídio do protagonista.

Vimos até agora que os elementos estruturais do romance *A lua vem da Ásia* extrapolam a moldura do romance realista, ou seja, uma tendência estética que visa à representação verossímil da realidade empírica, o que sugere o anseio do protagonista de criar uma realidade outra, também, verossímil, porém, pautada na imaginação e na supressão do bom senso e da razão. Trata-se, portanto, de uma forma romanesca que escapa a definições precisas no que diz respeito às categorias narrativas, como é possível observar, nesse sentido, em relação à indefinição do elemento espacio-temporal e à construção fragmentada do enredo. Além desses aspectos, podemos ainda assinalar, na construção do romance, um processo de interseção de gêneros, como, por exemplo, o aparecimento de elementos textuais próprios à estrutura do gênero dramático. O diário de Astrogildo se constrói numa espécie de monólogo interior e, praticamente, não apresenta diálogos, exceto no capítulo "H", em que o protagonista decide vender um cadáver de um afogado que encontrou no mar à "Faculdade de Medicina da Universidade Católica de..." (CARVALHO, 2002, p. 125). O episódio é introduzido pelo narrador e logo em seguida o diálogo é transcrito da seguinte maneira:

> EU – O sr. não quer comprar um cadáver?
> O DIRETOR – Um cadáver?! Onde está?
> EU – Está enxugando; mas eu trago logo.
> O DIRETOR – E de quem é o cadáver?
> EU – É o meu, ora essa. Ou antes, é do meu irmão que morreu afogado esta manhã, quando pescava lagosta na entrada da barra. (*Voz lacrimosa*)
> O DIRETOR – Meus pêsames. E quanto é que o sr. quer pelo seu irmão?
> EU – O sr. não quer vê-lo primeiro?
> O DIRETOR – (*Impaciente)* Não precisa. Ele não está em bom estado de conservação?
> EU – Excelente. Apenas faltam dois dedos da mão e, se não me engano, um pedaço do pé esquerdo ou direito.
> O DIRETOR – Ótimo! Quer dizer, lamento profundamente, mas serve assim mesmo.
> EU – *(De repente)* Cinco mil francos, está bem?
> O DIRETOR – É muito. Um irmão, depois de morto,não vale tanto. Se ainda fosse um pai...
> EU – Está bem, faço um abatimento. Três mil e quinhentos francos, nem um franco menos. *(Voz lacrimosa, novamente).*
> (CARVALHO, 2002, p. 125-26).

Temos, nesse trecho, uma espécie de representação teatral, com o aparecimento de elementos inerentes à estrutura do drama, a saber, a indicação do comportamento

cênico, por meio das didascálias, e a presença do diálogo sem a mediação do narrador. Temos aqui as falas marcadas pela anteposição dos personagens (réplicas), "EU" e "O DIRETOR"; e as rubricas diferenciadas visualmente do restante do diálogo, escritas entre parênteses e em itálico. Essas marcas parecem denotar uma vontade explícita do protagonista de ressaltar que o episódio está sendo "encenado" por atores, ou seja, os indivíduos envolvidos nesse acontecimento incorporam papéis, ambas as personagens representam uma situação; no caso, "EU" exerce um papel de falso irmão e o "DIRETOR" o papel de um pesquisador, que tenta demonstrar uma postura ética e solidária, que é igualmente falsa.

Ainda no que diz respeito à questão do gênero, é interessante observar que temos um romance escrito em forma de diário; nas palavras do protagonista, trata-se de um "diário íntimo" (CARVALHO, 2002, p. 151). O diário (e até então, não estamos falando necessariamente do diário literário) é uma modalidade textual de relato e registro de acontecimentos cotidianos. Para Maurice Blanchot, esta é uma modalidade

> [...] que parece tão livre, tão dócil aos movimentos da vida e tão capaz de todas as liberdades, posto que pensamentos, sonhos e ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se queira, está submetido a uma cláusula aparentemente simples porém temível: deve respeitar o calendário. É o pacto que assina. O calendário é o seu demônio, seu inspirador, seu compositor, seu provocador e guardião. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias correntes, é colocar a escritura sob essa proteção e proteger-se também da escritura submetendo-a a essa regularidade ditosa que nos comprometemos a não ameaçar. (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Temos, desse modo, um texto literário identificado como romance que se apropria de uma forma textual não literária para sua composição. É possível perceber que as características assinaladas no comentário de Blanchot conjugam-se, em grande medida, com alguns aspectos da narrativa até então analisados. A este respeito, destacamos principalmente o foco em uma temática do eu, ou seja, todos os episódios, pensamentos, desejos, enfim, toda a narrativa encontra-se centrada em uma vontade individual.

Há, no entanto, se seguirmos a perspectiva de Blanchot, um aspecto subvertido pelo autor do diário, que é a ordenação de um calendário. Astrogildo dispensa completamente a marcação de datas, suas anotações são separadas em capítulos que, conforme vimos anteriormente, não apresentam nenhuma referência cronológica.

Mesmo na segunda parte do romance, em que os capítulos seguem a ordem alfabética, não há nenhuma alusão a datas. Assim, o princípio de regularidade, única norma apontada como fundamental pelo autor, é suspensa pelo narrador de *A lua vem da Ásia*, o que implicaria na descaracterização da forma ou, ainda, numa outra perspectiva, na soberania do indivíduo sobre o seu processo de escrita. Desse modo, podemos visualizar mais uma vez no romance a oposição entre aspectos normativos e a individualidade excêntrica do protagonista.

Outro aspecto que se refere à constituição estrutural de *A lua vem da Ásia* diz respeito à incorporação de estilos discursivos diversos. Compõem o diário de Astrogildo, cartas, aforismos e discursos oratórios. 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, e a segunda o comunicado do seu suicídio.[14]

Encontramos ainda, na narrativa, uma série de aforismos, dos quais destacamos aquele que faz referência ao título do romance: "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).

Esse aforismo se destaca dentre os demais concebidos por Astrogildo, pois, além da referência ao título, revela em sua estrutura alguns aspectos da lógica narrativa. A primeira oração nos traz um saber estabelecido em relação a uma perfeição cósmica, pois trata-se de uma afirmação verificável, já que a Ásia se encontra no oriente, o 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 no 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 constituídos.

O diário de Astrogildo segue a mesma estruturação do aforismo, ou seja, temos uma narrativa que desestrutura as crenças constituídas e baseadas no pensamento racional, uma narrativa em que até as afirmações do protagonista são por ele mesmo

---

[14] 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.

questionadas, relativizadas ou mesmo negadas, representando a sua personalidade paradoxal.

Temos, ainda, alguns trechos em que o protagonista encena alguns discursos que parodiam o tom sério e inflamado de discursos oratórios, instaurando, a partir da utilização de uma linguagem pertinente a esse estilo, uma tonalidade cômica, como por exemplo, no trecho a seguir, em que, após se exceder em algumas doses de uísque num salão aristocrático em Castelnuovo, Astrogildo decide se dirigir a todos os convidados:

> 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 o vosso cu que vos conclamo olheis diante do espelho, se preciso de joelhos e com uma vela na mão para enxergar melhor, toda vez que vos sentirdes possuídos de um orgulho oceânico e vos julgardes tão poderosos quanto vosso Deus, que pelo menos (que eu saiba) não tinha nenhum cu à vista. (CARVALHO, 2002, p. 133).

Observemos que o orador utiliza uma linguagem rebuscada, a partir de elementos próprios de discursos formais, como, por exemplo, o uso dos pronomes pessoais "vós", "vos" e do possessivo "vossos", para tratar de um tema considerado grotesco e, a partir desse tema, adentrar numa profunda indagação filosófica sobre o orgulho e a insignificância do ser humano. Desse modo, podemos perceber que os elementos sério e cômico coexistem nesse trecho em que Astrogildo se apropria do estilo oratório, com sua linguagem rebuscada e pomposa, como forma de provocar seus "dessemelhantes" e de, ironicamente, ridicularizar a vaidade humana.

Nesse romance, conforme vimos, a voz é dada ao louco, ou seja, temos uma narrativa tecida por um narrador cujo comportamento e ideias se marcam notadamente por um desvio com relação às normas sociais e ao pensamento considerado racional pela sociedade. Assim, a estruturação da narrativa e o trabalho realizado com a linguagem refletem o próprio comportamento desviante do protagonista.

Assim como o conceito de loucura é elaborado em termos relacionais, esta análise também não escapa a esse procedimento, e se a noção de desvio pressupõe uma norma, os "desvios" promovidos na tessitura da narrativa podem ser observados na medida em que são levados em consideração os códigos literários que compõem uma dada forma de expressão artística. Neste caso, nossas referências normativas seriam as noções de

gênero romanesco e, também, as normas tradicionais de composição narrativa. Significa dizer, portanto, que o romance em questão promove uma série de comprometimentos do próprio código literário em que se insere, o que, de acordo com Foucault, conforme veremos mais adiante, seria uma das tendências da literatura moderna.

Sendo assim, é possível verificar no romance, além de uma série de desautomatizações no uso cotidiano da língua e do próprio código literário, a inserção de percepções desautomatizadas com relação aos modos convencionais de apreensão do mundo e das relações humanas, especificamente no que diz respeito às normas que regem a vida em sociedade.

Desse modo, podemos dizer que o protagonista representa "um modo de vida estranho às normas do grupo mais amplo ou da classe dominante". Mas, além de representar *o outro* em relação aos outros, na construção romanesca, Astrogildo também pode ser visto como "um modelo de liberdade ética, cultural e política". (PESSOTTI, 1998, p. 60) possível, ainda que apenas numa esfera imaginária, promovido pelo fazer literário.

A seguir, acompanharemos a trajetória libertária do protagonista de *O púcaro búlgaro* e, nesse percurso, será possível observar a maneira como essas narrativas dialogam entre si e, ainda, o modo como certas questões de ordem temática e formal serão desenvolvidas e aprofundadas nesse diário de bordo.

2.2. *O PÚCARO BÚLGARO:* UMA INCURSÃO NECESSÁRIA NOS PRESSUPOSTOS DA *METAPSICOBULGAROSOFIA*

O púcaro búlgaro, último romance da *Obra reunida,* publicado em 1964, tem também o formato de um diário (como *A lua vem da Ásia*) e possui como propósito "relatar, com o máximo de fidelidade, a experiência pessoal que [...] teve o autor" (CARVALHO, 2002, p. 309) ao organizar uma expedição, cujo intuito era o de comprovar a existência da Bulgária e, ainda, dos púcaros búlgaros. O romance é narrado em primeira pessoa e o tempo é o presente entrecortado por algumas reminiscências do protagonista, que, ao contrário dos demais, privilegia a observação e o relato de acontecimentos externos, deixando em segundo plano a exploração e exposição de seu universo interior.

A narrativa possui como epígrafe a seguinte frase do crítico de cinema Henri Agel: *"Puisque l'impossible accède à la catégorie du vrai, le vrai à son tour peut accéder à la categorie de l'impossible"*.[15] Podemos perceber, no enunciado, a exploração de categorias de sentidos opostos, que são os vocábulos "impossível" e "verdade". Primeiramente, atentemos para o significado de tais palavras: "impossível" é aquilo que se opõe à razão e ao bom senso; é algo desprovido de sentido e racionalidade; extravagante, absurdo. Etimologicamente a palavra impossível deriva de poder (capaz de), sendo assim, o par possível/impossível revela o que pode acontecer e existir/o que não pode acontecer e existir. Verdade ou verdadeiro é aquilo que se encontra em conformidade com a realidade; que não é fictício, imaginário ou enganoso, em outras palavras, podemos dizer que verdade é aquilo que pode acontecer.

A primeira oração se organiza em torno do verbo "ascender", esse, por sua vez, indica um movimento de subida, ou elevação. Há, portanto, uma ideia de que tais categorias, o impossível e a verdade, encontram-se em patamares diferentes, sendo que o primeiro encontra-se em nível inferior. Contudo, a segunda oração, também organizada em torno da locução verbal "pode ascender", inverte essa constatação, pois estabelece, do mesmo modo, um movimento de ascensão da verdade em relação ao

[15] Porque o impossível ascende à categoria da verdade, a verdade por sua vez pode ascender à categoria do impossível. (Tradução realizada por Leandro de Oliveira Freitas).

impossível. Assim, em vez de pensar em uma oposição hierárquica dos termos, podemos considerar um processo de comunicação entre as duas categorias e, talvez, uma proposta de flexibilização de tais conceitos. Se assumirmos que a verdade e o impossível correspondem, numa aproximação possível, respectivamente, àquilo que é da ordem do real e àquilo que é da ordem do ficcional, poderíamos pensar a problematização instaurada pela epígrafe em termos discursivos. Nesse sentido, seria pertinente uma reflexão acerca do discurso científico e do discurso literário.

Segundo Foucault (1998, p. 13), cada sociedade possui o seu regime de verdade, ou seja, os tipos de discursos que aceita e veicula como sendo autênticos; trata-se, de acordo com o pensador, de uma "economia política" da verdade. Em nossa sociedade, uma das características fundamentais dessa economia é que a verdade é situada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem. Por outro lado, ela também se situa no chamado bom senso, que podemos denominar de pensamento médio.

Essa questão é abordada por Friedrich Nietzsche no texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral,* em que o filósofo aponta o intelecto como meio de conservação da vida humana e da paz em rebanho, ou seja, como um instrumento de manutenção do equilíbrio no interior das sociedades. O intelecto opera por via da dissimulação: "descobre-se uma designação uniformemente válida e impositiva das coisas, sendo que a legislação da linguagem fornece também as primeiras leis da verdade". (NIETZSCHE, 2008, p. 29).

Contudo, Nietzsche alerta para o caráter arbitrário das convenções da linguagem, para o fato de que elas não constituem a expressão adequada a todas as realidades: "acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáforas das coisas, que não correspondem, em absoluto, às essencialidades originais". (NIETZSCHE, 2008, p. 33-34). Significa dizer que todo o trabalho do homem da verdade, do pesquisador, do filósofo, do cientista, e, ainda, os comportamentos do homem de bom senso, assentam-se sobre um fundo falso, e que nossas verdades, de fato, conservam a vida em sociedade, porém, não passam de meras ilusões, enganos alicerçados em enganos.

Partindo dessas reflexões, Nietzsche elabora o seu conceito de verdade: trata-se, em sua perspectiva, de

> um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 36-37).

Observemos, pois, que, aliado ao fato de ser elaborada a partir de ilusões, uma verdade se torna verdade por meio de seu uso reiterado ao longo dos tempos, o que nos leva ao encontro de um elemento fundamental nesse processo, que é a tradição. Ser verdadeiro, portanto, é prestar obediência aos costumes ou, em outras palavras, mentir conforme a moral do rebanho. De outro modo, o mentiroso, por sua vez,

> [...] serve-se das designações válidas, as palavras, para fazer o imaginário surgir como efetivo [...] ele abusa das convenções consolidadas por meio de trocas arbitrárias ou inversões dos nomes, inclusive. Se faz isso de uma maneira individualista e ainda por cima nociva, então a sociedade não confiará mais nele e, com isso, tratará de excluí-lo. (NIETZSCHE, 2008, p. 29, 30).

Esse discurso avesso às convenções encontra-se, portanto, às margens do regime de verdade do qual nos fala Foucault. Aos indivíduos que promovem a experimentação da linguagem, dos conceitos, dos comportamentos e normas instituídas, reserva-se o lugar da exclusão. Notemos ainda, que, na descrição acima, a atividade do mentiroso se aproxima, de certa forma, do exercício literário, na medida em que tal discurso, diferentemente do discurso científico, marca-se essencialmente pelo seu caráter inventivo e, embora ancorado em referências da realidade concreta, não se restringe às normas do pensamento racional nem visa necessariamente à utilização normativa da língua com a finalidade de busca ou estabelecimento de verdades. Ao contrário, o fenômeno literário tem como especificidade a experimentação da língua, o desvio em relação à sua utilização cotidiana ou prescritiva.

Se pensarmos conforme a reflexão nietzschiana, podemos dizer que o poeta ou o ficcionista também se vale das palavras para fazer com que o imaginário apareça como efetivo, também experimenta as convenções linguísticas e comportamentais. Apesar disso, a sociedade aceita esse discurso, institucionaliza-o, desde que ele seja demarcado como arte ou ficção, desde que lhe seja conferido o caráter de fantasia, e assim, de certa forma, também o exclui, demarcando como seu território o universo do impossível. Esse discurso institucionalizado, contudo, não raras vezes, torna-se nocivo à sociedade, à paz

do rebanho, na medida em que esgarça as fronteiras tão claramente demarcadas entre realidade e ficção. Nesse caso, ele se mostra ameaçador e passa a sofrer as devidas sanções estabelecidas pelo regime de verdade de um dado meio social.

Seguindo a hipótese de que as categorias postas pela epígrafe (a verdade e o impossível) possam ser pensadas em termos discursivos, teríamos, então, um processo de comunicação e problematização dos limites estabelecidos entre o discurso da verdade (em sua forma científica) e o discurso literário (com seu caráter inventivo e supra-real). Em *O púcaro búlgaro*, esse processo de comunicação desdobra a própria composição do romance, já que, conforme poderemos observar no decorrer desta análise, o protagonista utilizará um discurso de cunho racional para compor o seu relato imaginoso e absurdo e de uma maneira lúdica desautoriza uma série de discursos que compõem a nossa economia de verdade.

Em *O púcaro búlgaro*, o primeiro aspecto que nos envereda pelo universo do impossível é o próprio enredo da narrativa, que gira em torno do desejo do protagonista de comprovar a existência da Bulgária. O fato motivador dessa espécie de obsessão é um "estranho acontecimento": a aparição de um exemplar de púcaro búlgaro no Museu Histórico e Geográfico da Filadélfia. A partir de então, o romance se desenvolve por meio de uma série de absurdos, como, por exemplo, a publicação de um anúncio no jornal à procura de voluntários para participar de uma expedição à Bulgária; o diário é o registro dos eventos que se sucedem a essa divulgação.

A obra é composta por três partes: a primeira contém os capítulos "Explicação Necessária", "Os prolegômenos" e "Explicação desnecessária" e funciona como uma apresentação do diário; este, por sua vez, constitui a segunda parte da narrativa; e a terceira, uma espécie de documento anexo do relato, é denominada "A partida".

Os capítulos da introdução parecem ser escritos por outra personagem, um provável editor do relato, já que o eu narrativo trata seu autor como uma terceira pessoa. É possível, contudo, que esse seja apenas um recurso do protagonista para conferir credibilidade à sua narrativa, nesse caso, poderíamos constatar um processo de desdobramento de personalidades ou de fragmentação da personagem central, o que indicaria, desde já, um caráter de instabilidade no que diz respeito à sua elaboração. Ao longo do romance, essa hipótese ganha consistência, pois surgem notas de rodapé

assinadas pelo “editor”, pelo “linotipista”, pelo “revisor” e pelo “tio do editor”, entidades que, muitas vezes, estabelecem uma espécie de diálogo com o protagonista.

Do narrador-protagonista sabemos ainda que se trata de um indivíduo de classe média, filho único de um pai abastado que lhe deixou uma “herança fabulosa”, e vive, portanto, numa “espécie de orfandade total e ao mesmo tempo bastante cômoda”. (CARVALHO, 2002, p. 320). Essa ausência de elo ou referência familiar também contribui para realçar o seu caráter instável, e mesmo a sua condição de herdeiro nos parece incerta, pois a expressão “herança fabulosa” tanto pode se referir a um legado de grandes proporções como a uma herança imaginária, fantasiosa ou irreal. Outro elemento na narrativa que contribui para realçar esse perfil impreciso é o nome da personagem. A seguir temos o trecho a partir do qual inferimos sua identidade:

> Mas quem, eu pergunto, em seu perfeito juízo pode levar a sério um sujeito que se chamava e sobretudo se deixava chamar Estrabão [...] quando já naquele tempo havia tantos nomes belos e sugestivos entre os quais pudesse escolher livremente, alguns mesmo belíssimos e sugestivíssimos, como Radamés, Expedito, Ivo, Pernacchio, Rosa e Hilário – para só citar uns poucos exemplos? (CARVALHO, 2002, p. 344).

Esse é o único momento em que encontramos uma referência ao nome de Hilário e só deduzimos que se trata do narrador pelo fato de a enumeração conter a denominação de todas as demais personagens que compõem o grupo de expedicionários, acrescida desse, até então não mencionado.

No que diz respeito à segunda parte da narrativa, o diário da expedição, o primeiro componente a ser observado é sua página de abertura, que contém as seguintes informações:

Livro de Horas e Desoras
OU
DIÁRIO DA FAMOSA EXPEDIÇÃO ‘TOHU-BOHU’
AO FABULOSO REINO DA

Bulgária
(MCMLXI – ...)

COM O QUE SE PASSOU OU NÃO SE PASSOU
DE IMPORTANTE NESSE, COM O PERDÃO DA PALAVRA,
INTERREGNO
(CARVALHO, 2002, p. 317)

Observemos inicialmente o jogo de palavras criado entre os termos “horas” e “desoras”: o segundo vocábulo possui o significado de inoportuno, fora de hora, o que nos permite entender o diário como um livro inconveniente, fato declarado pelo possível editor nos “Prolegômenos”, ao relatar a dificuldade do autor em encontrar auxílio para sua empreitada, já que “todos se recusavam cinicamente a discutir sequer de longe o assunto”. (CARVALHO, 2002, p. 312).

Se tomarmos a palavra “desoras” tendo por base, ao desmembrá-la, que o prefixo “des” funciona como oposição ao sentido original da palavra, o vocábulo poderia transmitir um significado aproximado a “horas inexistentes”, o que corrobora as informações contidas na abertura do diário, que insinuam que o documento contém tudo “o que se passou *ou não se passou* de importante nesse [...] interregno”. (CARVALHO, 2002, p. 317; *grifo nosso*).

O diário possui ainda um segundo título: “Diário da famosa expedição ‘tohu-bohu’ ao fabuloso reino da Bulgária (MCMLXI – ...)”. A expressão “tohu-bohu” significa, no francês moderno, grande desordem, confusão. É de origem hebraica e, no livro do Gênesis, é normalmente traduzida como “sem forma e vazio” e refere-se ao caos anterior à criação do mundo. Dentro da narrativa, essa expressão é o nome da própria expedição e tanto pode se referir à confusão provocada pela atividade exploratória como, também, pode nos remeter à inexistência da Bulgária, caso tomemos como base o sentido bíblico (“sem forma” e “vazio”) que, nesse caso, denotaria um estado anterior à criação.

Se buscarmos esse diálogo com o mito bíblico, torna-se relevante recordar que, no livro do Gênesis, a criação de todas as coisas é precedida pelo verbo, ou seja, pelo ato de dar nomes. Desse modo, podemos inferir que, ao nomear a expedição “tohu-bohu”, o autor insinua que a Bulgária não será descoberta, mas sim inventada, criada, já que ainda não existe, a não ser enquanto palavra. Tal idéia se confirma por meio da expressão “fabuloso reino da Bulgária”, que indica o local para onde se segue a expedição “tohu-bohu”. De imediato, podemos entender que o reino da Bulgária é um reino grandioso, incrível, mas o termo “fabuloso”, usado de forma recorrente na narrativa, conforme vimos, associa-se à fábula, ao mito, à invenção; nesse sentido, sugere-se que a existência da Bulgária seja apenas uma ficção.

Quanto ao tempo da narrativa, podemos dizer que esse é um dos elementos que revela o caráter instável do próprio narrador. A primeira referência temporal do romance pode ser verificada em "Os prolegômenos" e marca o momento em que o autor do diário se depara com o exemplar de um púcaro búlgaro: trata-se do ano de 1958. Consternado pelo acontecimento, "passado o primeiro instante de surpresa que durou exatamente 18 meses" (CARVALHO, 2002, p. 312), depois de outros 18 meses numa espécie de luta de interesses travada contra o imperialismo norte-americano, Hilário decide finalmente organizar uma expedição ao reino dos búlgaros, no verão de 1961. Até então, podemos observar que o elemento temporal se desenvolve de forma lógica, mas alguns itens no discurso destacado já demonstram certa incoerência, como, por exemplo, as expressões "primeiro instante" e "18 meses", que transmitem ideias praticamente opostas de um período breve de tempo e outro relativamente longo.

O diário da expedição é datado de 1961 (MCMLXI), conforme podemos observar na mencionada página de abertura, e o relato se inicia em 31 de outubro. A data que se segue é 32 de outubro, um dia inexistente. A partir daí, a disposição é a seguinte: 4 de novembro; 7 de novembro; Novembro, 7; Novembro, 10; Novembro, 11; 13 de novembro; Novembro, 14; Novembro, 17; Novembro, 18; Novembro, 19; Novembro, 20; Novembro, 22; Novembro, 24; Novembro, 25; Novembro, 26; Novembro, 28; Novembro, 28 1/2; 30 de novembro; Dezembro, 2; Dezembro, 3; 4 de dezembro; 5 de dezembro; Dezembro, 6; Dezembro, 7; Outubro; Outubro; Outubro?; Outubro; Outubro; Outubro; (Outubro); Século XX; Século XX (?)–; Século XX; Século; Século; Século; Século; Século; Século; –?_____; Outubro, 27; Outubro, 27 (ainda). Tal distribuição nos indica uma espécie de confusão do narrador com relação ao elemento temporal, o que pode ser constatado especialmente por meio do uso do ponto de interrogação e da marcação cada vez mais genérica.

Um fato a ser observado é o retorno a "Outubro, 27" (data anterior ao início do diário) e o uso do advérbio "ainda" após a datação do último capítulo ("Outubro, 27 (ainda)"). Esse artifício nos parece uma sugestão de que os fatos registrados não aconteceram, assim como a expedição nunca acontecerá.

O espaço da narrativa é outra categoria que se demonstra, a princípio, instável, pois as páginas de apresentação criam no leitor a expectativa de que serão narrados os

fatos ocorridos durante a expedição ou a própria expedição, o que é reforçado na primeira cena descrita no relato:

> O vento fustiga as velas, corre-me pela nuca e pelos cabelos, e volta para o mar alto.
>
> Aqui em cima, no alto da Gávea, as estrelas cintilam mais perto: houvesse lua e eu talvez pudesse banhar as mãos de luz, no seu bacio de cristal [...] (CARVALHO, 2002, p. 318).

No trecho, as palavras "velas" e "Gávea" criam a ambiguidade no que diz respeito à definição espacial. Em relação à primeira, acreditamos, inicialmente, que se trata de uma referência a embarcações, especialmente quando a correlacionamos com a expressão "mar alto". Contudo, o segundo vocábulo, "Gávea", grafado em letra maiúscula, remete-nos, de imediato, ao bairro da cidade do Rio de Janeiro, embora seja, também, o nome de uma parte específica dos navios que serve como posto de observação. Apesar de a grafia apontar para a área urbana carioca, a expressão "em cima da Gávea" faz com que certa dúvida ainda permaneça. A ambiguidade é totalmente desfeita no segundo capítulo, quando tomamos conhecimento de que há um racionamento de energia que obriga o narrador a escrever apenas durante o dia e a usar velas durante a noite.

Esses elementos, que nos confundem com relação à definição do espaço, constituem, também, algumas referências que nos permitem observar o diálogo estabelecido pelo romance com a história das grandes navegações realizadas por exploradores europeus entre os séculos XV e XVII, em busca de novas rotas de comércio, terras e poder. É interessante recordar que a Era dos Descobrimentos marcou a passagem do feudalismo da Idade Média para a Idade Moderna, uma época de intensas mudanças sociais, que seguiu rumo à afirmação do modo de produção capitalista. Esses eventos se encontram, portanto, na base constitucional da sociedade tal qual a conhecemos hoje.

Em *O púcaro búlgaro*, essas atividades exploratórias são satirizadas, na medida em que representam formas de hierarquia e poder, instâncias que constituem alvos recorrentes da crítica combativa do ficcionista mineiro. É o que podemos notar no trecho a seguir: "Colombo [...] arremeteu contra as Índias e foi descoberto por indígenas a que chamou de índios e índios continuaram até hoje". (CARVALHO, 2002, p. 318).

O narrador cita um dos mais famosos exploradores e seu grande feito, o descobrimento da América, e promove certa inversão dos acontecimentos. O protagonista explora o engano cometido por Colombo ao acreditar ter chegado às Índias e transforma esse evento numa situação risível: o descobridor é transformado no elemento descoberto e quem o descobre são justamente os nativos (futuros indivíduos explorados e submetidos à cultura européia), nomeados de maneira equivocada, como se fossem indivíduos provenientes da Índia – erro que se perpetuou até nossos dias, uma herança dos processos de colonização. Desse modo, o narrador problematiza o próprio discurso histórico e seu estatuto de verdade.

É, portanto, em um apartamento situado no bairro carioca que convivem as demais personagens do romance, que são Rosa, a empregada e amante do narrador, e os expedicionários escolhidos por meio do anúncio publicado no jornal: Radamés Stepanovicinsky, um professor de bulgarologia, nascido em Quixeramobim, "dono de uma cultura realmente fabulosa"; Pernacchio, um indivíduo que morou muito tempo ao lado da Torre de Pisa e "parecia um pouco inclinado para a esquerda"; Ivo que viu a uva, descendente do inventor do zero; e Expedito, "que pelo nome foi imediatamente incorporado à Expedição" (CARVALHO, 2002, p. 331-332). Dentre todas elas, destacam-se Hilário e o professor Radamés, pois são os organizadores da expedição, as demais são personagens secundárias. A este respeito discorre Nelson de Oliveira:

> Todos esses coadjuvantes são representados quase como se fossem meros objetos, sem profundidade psicológica e sem nenhum traço de caráter: eles estão aí para servir de escada, para que Hilário e Radamés tenham onde se apoiar. Haja vista que o que lhes vai no íntimo jamais é revelado, são como marionetes – mas nesse ponto assemelham-se todos, em maior ou menor grau: os dois protagonistas e os coadjuvantes. Por mais que acompanhemos o desenrolar dos fatos a partir das anotações de Hilário no seu diário, *O púcaro búlgaro* é o tipo de romance em que até mesmo a figura do narrador é totalmente esquemática dado o enfoque rígido de seu discurso. Hilário descreve a si mesmo e aos outro sempre de fora: apreende apenas o seu comportamento exterior e lhes reproduz os diálogos, jamais penetrando na sua alma. (OLIVEIRA, 2003, p. 95).

Podemos perceber, assim, que o aparecimento dessas personagens coadjuvantes segue o mesmo padrão dos romances de Campos de Carvalho, são personagens secundárias com pouca ou nenhuma profundidade psicológica. A novidade em *O púcaro búlgaro* está no fato de o protagonista, em grande parte da narrativa, contracenar

com uma personagem de igual importância dentro do enredo. Portanto, a tendência introspectiva dos demais narradores da *Obra reunida* cede espaço ao aparecimento do outro, o que pode ser comprovado pela manifestação de diversos diálogos ao longo da narrativa. A seguir, temos as primeiras impressões do protagonista sobre o professor:

> [...] o que me pareceu mais simpático foi um professor de bulgarologia – o que me poderá ser muito útil. Chama-se, ou chamava-se até há pouco, Radamés Stepanovicinsky, natural de Quixeramobim, no Ceará [...]. Pediu-me explicações sobre um gato que eu não tinha, examinou detidamente sob o tapete da sala para ver se não havia alguma Bulgária, disse gentilmente *até ontem* e partiu. (CARVALHO, 2002, p 331).

O fragmento introduz alguns aspectos da personalidade de Radamés, e o primeiro dado que cria certo estranhamento encontra-se no uso do verbo "chamar-se", que, conjugado no presente do indicativo e seguido pelo pretérito imperfeito, faz com que o bulgarólogo seja visto como um elemento duvidoso. O verbo vem acompanhado da partícula "se", que expressa reflexividade, ou seja, o sujeito sofre e pratica a ação, nesse sentido, chamar-se Radamés Stepanovicinsky é apenas uma autodenominação, que pode ou não ser autêntica. A dúvida a esse respeito e a instabilidade com relação ao caráter da personagem são reforçadas também pela expressão "até há pouco" que, no trecho, indicia transitoriedade e volubilidade.

Um outro aspecto interessante no segmento em destaque é a relação entre o nome (Stepanovicinsky) e a origem de Radamés (Quixeramobim, no Ceará). O fato, embora não seja impossível, se mostra um tanto incomum. Também inusitadas e desarrazoadas nos parecem todas as ações da personagem, especialmente a busca embaixo do tapete por "alguma Bulgária". O uso do pronome indefinido anteposto ao substantivo próprio cria uma estrutura paradoxal e sugere a existência de mais de uma Bulgária, provocando uma experimentação do termo e demonstrando que, na perspectiva do professor, o vocábulo possa ter um outro significado.

O professor de bulgarologia, após ser incorporado ao grupo de expedicionários, decide ir morar no apartamento de Hilário. Logo após sua chegada, o leitor começa a ter contato com toda a sabedoria do mestre, que passa a ensinar ao protagonista uma série de lições acerca de temas relativos à Bulgária e a outros assuntos:

> O professor Radamés, enquanto arrumava seus trastes no quarto que lhe destinei, pôs-se então a dizer que me achara um tipo muito apegado à realidade, em vez de à sua realeza, na última e primeira vez em que estivéramos juntos.
>
> – Quando perguntei pelo seu gato o sr. foi logo procurar pelo gato, como se isso tivesse realmente a menor importância. Ainda bem que não encontrou gato nenhum, o que não deixa de ser um castigo.
>
> E começou a acariciar o gato que havia trazido para uso próprio, e que me pareceu antes o dorso de sua mão esquerda – é verdade que bastante peluda e irritadiça. (CARVALHO, 2002, p. 334).

O excerto revela inicialmente as impressões de Radamés sobre o narrador-protagonista, que, curiosamente, é visto como um indivíduo realista. Podemos perceber, assim, uma progressão em relação ao nível de absurdidade das duas personagens e, nesse sentido, o professor constitui-se como um mestre na arte do absurdo, uma espécie de filósofo que tenta transmitir ao discípulo, no caso, Hilário, todas as nuances de seu sistema de pensamento.

A primeira lição do sábio é uma crítica à atitude empírica do protagonista, ou seja, ao fato de Hilário procurar o gato a fim de responder ao seu questionamento. O elemento cômico, contudo, encontra-se exatamente na procura do narrador por algo que ele mesmo sabe não possuir. Assim, é possível perceber que ambas as personagens demonstram comportamentos irracionais, mesmo que haja uma hierarquia entre elas. Desse modo, o professor será aquele que conduzirá o narrador a um processo de desaprendizagem cada vez mais intenso e, também, de desapego a todo e qualquer pensamento racional.

O trecho fornece ainda uma informação interessante para se refletir sobre a personalidade de Radamés, que é o fato de o professor carregar um gato "para uso próprio". Um dos significados do substantivo "gato" é larápio, indivíduo que rouba ou esperto; a partir do contexto mencionado acima, podemos perceber que o animal de estimação confunde-se com a própria mão do bulgarólogo (ou é a sua mão). Sendo assim, a imagem do gato encontra-se colada ou fundida à sua personalidade e, desse modo, mais uma vez, fica acentuado o seu caráter duvidoso.

O que os demais "expedicionários" possuem em comum é o fato de demonstrarem, assim como Hilário e Radamés, comportamentos desarrazoados, ou seja, todos eles, aos nossos olhos e ao nosso bom-senso, apresentam-se como indivíduos loucos ou como personagens absurdas. Observemos, por exemplo, Pernacchio:

> [...] tinha vindo um tal de Pernacchio, que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa e, como era natural, acabou ficando neurótico com a idéia de que aquilo lhe pudesse desabar sobre a cabeça. Pareceu-me um pouco inclinado para a esquerda, mas como não tenho preconceitos políticos e julgo que cada um é o que é e não o que diz ou o que pensa, afirmei-lhe que seria bem-vindo ou bem-ido sempre que se dispusesse a vir ou ir. (CARVALHO, 2002, p. 331).

O primeiro trecho narra a aparição do expedicionário no romance e o traço mais marcante com relação à personagem é o fato de ser "um pouco inclinado para a esquerda". A expressão sugere tanto uma característica física (refletindo a particularidade do próprio monumento causador da neurose) quanto um posicionamento ideológico (indicado pela expressão "preconceitos políticos"). De todo modo, o trecho define Pernacchio, além de neurótico, como um indivíduo diferente dos demais, um indivíduo desviante, conforme nos insinua o verbo "inclinar", que possui como sentido possível "desviar da verticalidade". Podemos observar, portanto, que na narrativa, a desrazão e o absurdo constituem as normas comportamentais.

Se tomarmos os demais romances da *Obra reunida*, poderemos notar que o conflito loucura *versus* razão encontra-se nos enredos e pode ser visualizado por meio do embate que cada narrador estabelece com uma determinada instituição normalizadora. Assim, temos, em *A lua vem da Ásia,* o enfrentamento de um indivíduo considerado louco com o hospital psiquiátrico; em *Vaca de nariz sutil*, o confronto entre um ex-combatente de guerra esquizofrênico, o Estado e o meio social hipócrita em que vive; e em *A chuva imóvel*, o embate do protagonista incestuoso com a família e as normas que a fundamentam.[16]

Em *O púcaro búlgaro*, essa oposição não se verifica em termos de enredo, já que se trata de uma espécie de universo paralelo com regras próprias (e absurdas) e que são compartilhadas por todas as personagens, ou seja, não há conflito entre as instâncias individuais e as estruturas normativas. A questão só é considerada, nesse caso, pelo leitor afeito ao pensamento racional (referência normativa para a percepção da loucura) e, na narrativa, é representada na própria linguagem e na composição romanesca, por meio da opção por um discurso racional. Interessa-nos, assim, observar de que modo esse discurso é utilizado na elaboração do romance.

---

[16] Os romances *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* serão estudados no próximo capítulo.

No primeiro capítulo, intitulado “Explicação necessária”, temos uma série de elementos pertencentes ao universo da lógica, conforme podemos observar a partir da seguinte frase: “Se a Bulgária existe, então a cidade de Sófia terá que fatalmente existir”. (CARVALHO, 2002, p. 309). Em lógica, chama-se proposição toda oração declarativa que pode ser valorada em verdadeira ou falsa, mas não simultaneamente verdadeira e falsa. Como se trata de uma oração, deve ter sujeito e predicado, e por ser declarativa, não pode ser exclamativa, interrogativa, imperativa ou optativa. Na estrutura em destaque, temos uma proposição composta por duas proposições simples (a primeira denominada antecedente ou condição “necessária” e a segunda, conseqüente ou suficiente) ligadas por meio de conectivos condicionais, “se... então”. Nesse sentido, a “Explicação necessária”, título do capítulo de abertura do romance, seria sinônimo para a primeira premissa, “Se a Bulgária existe”, e também condição necessária para o desenvolvimento do enredo, que gira em torno da cogitação da existência da Bulgária, fato que já nos soa absurdo.

No que diz respeito às proposições condicionais (“se... então”), a lógica matemática estabelece que uma sentença é considerada inválida *se, e somente se,* a primeira proposição for verdadeira e a segunda falsa, conforme demonstrado na “tabela-verdade” transcrita a seguir (AZEVEDO, 2009):

Antecedente	**Consequente**	**Proposição**
A Bulgária existe (V)	Sófia existe (V)	V
A Bulgária existe (V)	Sófia não existe (F)	F
A Bulgária não existe (F)	Sófia existe (V)	V
A Bulgária não existe (F)	Sófia não existe (F)	V

Temos assim, uma proposição válida, ou seja, estruturalmente lógica (primeiro caso da tabela). Contudo, se retomamos a proposição, podemos observar, a princípio, que, apesar de se tratar de uma afirmação categórica e logicamente válida, ela é, no mínimo, questionável no que se refere a seu conteúdo, basta levar em consideração, por exemplo, alguns aspectos históricos da cidade e do país nela mencionados.

Sófia possui uma história de mais de 7.000 anos e é uma das capitais mais antigas da Europa. Já possuiu diferentes nomes no decorrer de sua existência, como Sérdica ou Sardica e Triaditsa, e já foi a capital da Dacia Mediterrânea e da província turca de Rumélia. Em 809 passou a chamar-se Sófia e somente em 1376 tornou-se a capital búlgara. A Bulgária, por sua vez, teve o primeiro estado formado no século VII; no final do século XIV foi invadida pelo Império Otomano, só recuperando sua independência em 1878 como um principado autônomo; sua independência total foi proclamada em 1908.

Levando em conta tais dados referentes à história da Bulgária e de sua capital, a afirmação contida na sentença de abertura do romance não nos parece válida, já que a existência da Bulgária não implica necessariamente na existência de Sófia, visto que ambas possuem histórias, digamos, até certo ponto, independentes.

Contudo, é importante lembrar que, quando falamos de estruturas lógicas no campo da matemática, nos referimos a princípios formais, ou seja, esses princípios não se referem aos objetos ou aos conteúdos pensados, mas dizem respeito, apenas, ao modo como conduzimos o raciocínio e o pensamento. Assim, podemos dizer que a estrutura utilizada pelo autor para iniciar o romance *O púcaro búlgaro* é, de fato, fundamentada em princípios lógicos, embora o conteúdo veiculado seja de natureza inexata. Por meio desse procedimento, podemos visualizar em *O púcaro búlgaro* a exploração do aspecto não lógico da própria lógica.

No que diz respeito à presença do discurso racional nesse romance, cabe ainda assinalar a utilização reiterada de recursos formais próprios de textos acadêmico-científicos. Os primeiros elementos que parecem familiares a esse discurso podem ser observados por meio do campo lexical. Apenas no capítulo inicial temos uma série de palavras e expressões que nos remetem a esse universo, como, por exemplo: “verdade definitiva”, “documentos irrefutáveis”, “provam ou tentam provar”, “outros mais abalizados”, “assembléias”, “conferências”, “à luz das novas ciências”, “experiência”, “exatidão”. (CARVALHO, 2002, p. 309). Elementos semelhantes a esses serão encontrados ao longo de toda a narrativa.

Outro indício desse formato encontra-se também no título do segundo capítulo, “Os Prolegômenos”, palavra que significa introdução ou prefácio a uma obra ou a um estudo científico, ou seja, é um estudo prévio que prepara o leitor para a compreensão

do assunto que será explorado posteriormente. E esse é, de fato, o papel que a parte introdutória se propõe a exercer, já que o diário é considerado um documento e seu autor, um cientista. Assim, encontramos no relato uma série de artifícios que revelam certa "pretensão documental" da narrativa, como a transcrição de atas de reunião, notas de rodapé, citações em latim, referências bibliográficas, alusões a teorias, cientistas, filósofos, historiadores e fatos históricos. Observemos a maneira como alguns desses itens são apropriados e reelaborados no texto. A seguir temos um fragmento da ata de umas das reuniões do grupo de expedicionários:

> ATA DA PRIMEIRA OU SEGUNDA REUNIÃO ORDINÁRIA OU EXTRAORDINÁRIA DO MSPDIDRBOPMDB (MOVIMENTO SUBTERRÂNEO PRÓ-DESCOBERTA OU INVENÇÃO DEFINITIVA DO REINO DA BULGÁRIA OU PELO MENOS DE BÚLGAROS) REALIZADA A 28 OU 26 DE OUTUBRO OU DE DEZEMBRO DE 1963 NO ESTADO DA GUANABARA OU CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO OU SIMPLESMENTE RIO, DISTRITO OU MUNICÍPIO OU BAIRRO DO ALTO DA GÁVEA. (CARVALHO, 2002, p. 356).

A ata é um documento de valor jurídico que consiste na descrição fiel dos fatos, ocorrências e decisões de uma determinada reunião ou assembléia e possui algumas características essenciais, como a composição do texto em parágrafo único com verbos no pretérito do indicativo, o estabelecimento de data, local, pauta da reunião, discussões, decisões e assinatura dos presentes. A partir dessa descrição, é possível notar que, em *O púcaro búlgaro*, o autor se apropria desse formato ora preservando, ora subvertendo ou distorcendo alguns de seus elementos.

O texto é disposto em um só parágrafo, conforme requer a convenção tipológica, mas inicia-se elencando alguns dados que, em vez de indicar as especificidades da reunião, provocam indefinições e instabilidades, que podem ser observadas por meio do uso repetitivo da partícula "ou". Assim, ao mesmo tempo em que constatamos a opção por uma forma textual de caráter oficial, que busca descrever minuciosamente o acontecimento e conferir autenticidade ao relato, notamos, também, a escolha por estruturas e palavras que se chocam com essa tentativa. Como exemplo, temos os vocábulos "ordinário" e "extraordinário", que tanto podem indicar algo previsto ou não em determinado cronograma ou calendário como podem, ainda, contrapor os sentidos daquilo que é comum e normal com o que é fantástico, fabuloso, inacreditável.

Outros elementos que obedecem ao formato da ata são a data e o local da conferência, porém, seguem o mesmo padrão das "especificações" iniciais. Ainda por meio da conjunção "ou", o narrador permanece nessa espécie de jogo de definição/indefinição: "28 *ou* 26 de outubro *ou* de dezembro", "estado da Guanabara *ou* Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro", "distrito *ou* município *ou* bairro do alto da Gávea", e assim prossegue na constituição de uma série de inconsistências.

Além disso, a transcrição do encontro do MSPDIDRBOPMDB em termos formais provoca uma quebra de expectativas, pois, num primeiro momento, acreditamos que o partido possua como pauta de discussão questões relativas à expedição, contudo, o redator inicia uma série de descrições de acontecimentos sem nenhuma relação com o projeto exploratório. Assim, constituem temas de debate assuntos como: a perpetuação da espécie, o motivo de o urubu não cantar e o papel da vaselina na história da humanidade, dentre outros tópicos banais e cômicos por sua absurdidade, que contrastam com o tom sério, oficial e cerimonioso do formato utilizado.

Um dos itens mais polêmicos registrado no documento é a razão de "o testículo esquerdo ser mais caído que o direito" (CARVALHO, 2002, p. 358). Para essa questão, o narrador-protagonista e presidente do partido tece a seguinte hipótese: "[...] provavelmente para que as estátuas antigas tivessem mais equilíbrio, dado que o braço direito é sempre mais pesado do que o esquerdo; razão por que também nas mulheres as nádegas são muito mais volumosas, para compensar o peso dos seios" (CARVALHO, 2002, p. 358). O trecho é seguido pela seguinte nota de rodapé:

> Interpretação inteiramente gratuita. Sábios como Forel, Havelock Ellis, Krafft-Ebing, Wilhelm, Steckel, Magnus Hirschfeld, Litzmann Fischstest, Raffalovitch, Wernick, Haller, Kirsch, Van de Velde, Moll, Guenther, Baumann e outros são unânimes em afirmar que, se o testículo esquerdo está situado mais baixo do que o testículo direito, isso se deve unicamente ao fato de este último se encontrar no plano realmente mais alto do que aquele. *(Nota do Editor.* (CARVALHO, 2002, p. 358).

Trata-se de uma nota explicativa, procedimento que, em textos acadêmicos, possui como objetivo elaborar comentários ou esclarecimentos que não são incluídos no corpo do texto para que não se distancie do tema central. No romance, a nota gera um efeito contrário, pois não esclarece o assunto nem acrescenta nenhuma informação

relevante e contribui, ainda, para que se crie um distanciamento progressivo em relação ao tema "expedição à Bulgária".

A frase que inicia o segundo fragmento parece apontar para o próprio texto, tanto no que diz respeito à hipótese aventada pelo narrador quanto para a utilização da nota, e, nesse sentido, assinala a gratuidade de ambas. A seguir o editor referencia uma série de nomes de "sábios" (atitude também familiar ao meio acadêmico) e, embora possamos crer que a gratuidade se estenda também à extensa lista, nela são elencados nomes de personalidades reais, cientistas que de fato se debruçaram sobre questões sexuais e fisiológicas. Temos assim, médicos, psiquiatras, psicólogos, sexólogos, anatomistas, fisiologistas, sociólogos, e, também, profissionais de áreas não afins, como arte e economia, que são evocados a fim de validar o comentário do editor e, ainda, como forma de demonstrar sua "erudição". Esse artifício, utilizado para conferir credibilidade à sua hipótese, por esta se constituir em uma tautologia acerca de um assunto irrisório, simultaneamente descredibiliza os pesquisadores citados.

Outro procedimento formal adotado para dar ao relato um aspecto documental e ao narrador o *status* de cientista é o uso de expressões em latim. Conforme sabemos, a comunidade científica frequentemente se apropria de termos da língua, seja para denominação de seus objetos de estudo, como no caso da biologia, seja para a construção do discurso, nas ciências humanas e no meio jurídico, e, também, como normas de citação e referência em textos acadêmicos.

No romance, podemos observar a incorporação de algumas expressões do idioma, tanto pelo narrador como por outras personagens, conforme indica o fragmento em destaque, retirado de uma palestra proferida pelo professor Radamés: "até um náufrago agarrado à sua tábua poderia vir a descobrir a Bulgária, desde que, condição *sine qua non*, a Bulgária lhe aparecesse pela frente". (CARVALHO, 2002, p. 363-364).

Trata-se de um período composto por subordinação em que as orações (1ª oração = a; 2ª oração = b) encontram-se conectadas pela locução conjuntiva "desde que", a qual, nesse contexto, possui um valor condicional. Significa dizer que ela introduz a condição necessária para a realização do fato expresso na primeira oração. Em outras palavras, se "b" é condição necessária para que "a" aconteça, então, a exclusão de "b" implica na impossibilidade de realização de "a". Ao utilizar a expressão *sine qua non* (em português, "sem a qual não"), a personagem provoca uma sobreposição de termos que

funcionam, na estrutura, como sinônimos, enfatizando o papel ativo da Bulgária no processo de sua própria descoberta, ou seja, a Bulgária se revela por si mesma, não pode ser descoberta. Assim, observamos, mais uma vez, a veiculação de um conteúdo improcedente por meio de elementos lógicos. Nesse caso, a expressão em latim torna-se dispensável, e apresenta-se como uma espécie de adereço retórico que contribui para ressaltar o perfil (pseudo)intelectual da personagem.

Temos ainda outros dizeres, como *Similia similibus curantur* ("semelhante se cura pelo semelhante", p. 350); *Per omnia saecula saeculorum* (expressão da liturgia católica traduzida por "para sempre", "eternamente", p. 321), além de outras expressões em italiano e inglês, e, por fim, uma nota de rodapé com uma suposta citação bíblica, que transcrevemos a seguir, juntamente com o excerto que a antecede:

> – Minha mulher, disse eu, achava que esta proliferação de veados era uma conseqüência da bomba atômica. Mas para ela tudo era conseqüência da bomba atômica, até o Concílio Ecumênico.
>
> – Sobretudo o Concílio Ecumênico – fez o professor, e fechou-se em copas.
>
> (*Nota*) A propósito, é oportuno lembrar as palavras do apóstolo Paulo na sua Epístola aos Romanos: "...tradidit eos Deus faedis affectibus; nam et feminae illorum transmutarunt naturalem usum in eum qui est proter naturam: similiterque etiam masculi, relicto naturali usu feminae, exarcerunt sua libidine alius in alium, masculi in masculis faeda perpetrantes, et compensationem (quum oportuit) erroris suis in sese recipientes." *(Nota do tio do Editor).* (CARVALHO, 2002, p. 354). [17]

Como podemos observar, o conteúdo da nota se relaciona ao tópico discutido por Hilário e Radamés, a homossexualidade. A versão em latim citada pelo "tio do editor" aproxima-se realmente do referido texto bíblico, a Epístola de Paulo aos romanos, em seus versículos 26 e 27[18]:

---

[17] Deus entregou-os a feios afetos, as mulheres deles transmutaram o uso natural em um que é ("proter" – palavra inexistente) da natureza e similarmente também os machos (homens), abandonado o uso natural da mulher, exerceram sua libido um contra o outro, machos perpetrando "fodas" contra machos e recebendo em si próprios a compensação de seus erros. (Tradução gentilmente elaborada pelo Prof. Dr. Cláudio Aquati - Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários do Ibilce/Unesp).

[18] Texto original em latim: Propterea tradidit illos Deus in passiones ignominiae nam feminae eorum inmutaverunt naturalem usum in eum usum qui est contra naturam 27 similiter autem et masculi relicto naturali usu feminae exarserunt in desideriis suis in invicem masculi in masculos turpitudinem operantes et mercedem quam oportuit erroris sui in semet ipsis recipientes. Disponível em: http://www.bibliacatolica.com.br/busca/09/98/los#.UI52k29X3Wc. Acesso em: 09 set 2012.

> 26. Por isso, Deus os entregou a paixões vergonhosas: as suas mulheres mudaram as relações naturais em relações contra a natureza. 27. Do mesmo modo também os homens, deixando o uso natural da mulher, arderam em desejos uns para com os outros, cometendo homens com homens a torpeza, e recebendo em seus corpos a paga devida ao seu desvario. [19]

Apesar de muito próximos, o texto de Campos de Carvalho apresenta pequenas variações que, consequentemente, produzem diferentes efeitos de sentido. Na epístola aos romanos, encontramos a expressão "paixões vergonhosas" e, no romance, a versão correspondente é "feios afetos". A primeira parece acentuar, por meio do substantivo "paixões", o aspecto negativo de um sentimento desmedido, uma imperfeição moral que é, segundo indica o adjetivo "vergonhosas", indigna, obscena, indecorosa. Já a segunda expressão reveste-se de certa ambiguidade, pois se, por um lado, parece atenuar o caráter repugnante aferido no primeiro caso à relação homossexual, representando-a como um sentimento terno (afetos), apenas desprovido de beleza (feios), por outro, insinua o caráter reprovável de tal relação, já que o termo "feio" é, também, comumente utilizado como forma de admoestação moral, como forma de condenar determinada atitude.

Em seguida, temos na epístola a expressão "relações contra a natureza" e em *O púcaro búlgaro,* "[uso] que é 'proter' a natureza". Na versão epistolar, as relações homossexuais são vistas claramente como antinaturais, enquanto na versão romanesca essa caracterização se mostra um tanto problemática, pois o vocábulo "proter", que "substitui" a preposição "contra" do texto oficial, não existe no latim clássico, o que nos permite acreditar que se trata de um neologismo. Sendo assim, ao desmembrá-lo, encontramos em sua base a partícula "pro", cujo correspondente aproximado em língua portuguesa é "pró", ou seja, "a favor de", curiosamente o antônimo de "contra". É relevante apontar que esta palavra possui a mesma forma em ambas as línguas, desse modo, o "tio do editor", à maneira do versículo bíblico, mantém o correspondente aproximado ao português, e acrescenta apenas uma partícula ("ter") para que o vocábulo ganhe, numa espécie de jogo lúdico, ares de latim. Se aceitarmos essa hipótese, poderíamos entender a homossexualidade como uma relação que colabora com a própria natureza, tese proposta anteriormente por Radamés:

> − Quanto mais veados, melhor para nós; veja se fica bonzinho. Ou você acha que já não basta a concorrência tremenda que temos que enfrentar

[19] Versão disponível em: http://www.bibliaonline.com.br/vc/rm/1. Acesso em: 09 set 2012.

> a toda hora, em toda parte, até dentro da igreja, sobretudo dentro da igreja? Eu adoro os veados, mas a longa distância como fazem os crentes com o seu deus, que fazem tudo para ver o mais tarde possível, se possível nunca. [...] Mas voltando aos veados [...], acho-os uma das coisas mais necessárias de Copacabana ou de qualquer parte do mundo; e espero que lá no inferno eles sejam pelo menos tão numerosos quanto aqui. (CARVALHO, 2002, p. 354).

Na perspectiva da personagem, os "veados" serviriam como uma espécie de agentes de equilíbrio da natureza (representada no trecho pelos elementos "Copacabana" e "qualquer parte do mundo"), sendo, portanto, seus colaboradores, pois atenuam a concorrência entre indivíduos heterossexuais. O que pode ser entendido, claro está, como mais um pensamento logicamente absurdo, ou absurdamente lógico, aplicado à realidade das relações humanas.

Ainda no que diz respeito às diferenças entre o texto oficial e a versão de Campos de Carvalho, temos os fragmentos "arderam em desejos" e "exerceram sua libido". Aqui o contraste é marcado, principalmente, pelos verbos "arder" e "exercer", já que os substantivos desejo e libido podem ser considerados como sinônimos. Nesse caso, o primeiro verbo suscita a ideia de que o sujeito sucumbe ao próprio desejo ou é controlado por ele, já o segundo sugere uma ação efetiva em que o sujeito detém o domínio de suas próprias vontades. De outro modo, as expressões em destaque, tomadas em sua totalidade, também podem revelar sentidos opostos: "arderam em desejo", desejaram intensamente; "exerceram sua libido", efetivaram a relação sexual.

Temos também os segmentos, "cometendo homens com homens a torpeza" e "machos perpetrando 'fodas' contra machos". Novamente o trecho extraído do versículo da Bíblia se refere à relação entre homens como um ato condenável, por meio da palavra "cometer", geralmente empregada para indicar um erro, o que fica claro quando unimos o verbo ao seu complemento "torpeza", que significa algo infame, indigno, indecente, ou mesmo repulsivo. Já a versão do romance utiliza o verbo "perpetrar", que deriva etimologicamente do latim (*perpetrare*, "fazer inteiramente, levar a cabo") e pode indicar a prática de um ato condenável ou não. Contudo, a ideia de crime subsiste ao verbo, que, há tempos, tem seu uso quase restrito ao campo jurídico. Nesse sentido, se considerarmos apenas o seu sentido etimológico, ele pode ou não assinalar a mesma negatividade do texto fonte na medida em que o complemento "foda", apesar de vulgar, traduz, apenas, uma cópula ou ato sexual. A partir desta perspectiva, o fragmento parece abrandar o julgamento contundente realizado pelo texto bíblico. Se observarmos,

entretanto, a apropriação do verbo pela esfera jurídica, de fato, teremos a sugestão de um ato criminoso, mas ainda assim, atenuado pelo vocábulo que se segue.

Por fim, encontramos as orações finais "recebendo em seus corpos a paga devida aos seus desvarios" e "recebendo em si próprios a compensação de seus erros". Nesse caso, a diferença mais marcante pode ser notada nos trechos "paga devida aos seus desvarios" e "compensação de seus erros". O primeiro se refere a um pagamento merecido por um comportamento insensato, trata-se, portanto, de uma espécie de castigo, e o segundo assinala uma recompensa ou benefício que se adquire por se desviar de um caminho considerado correto ou apropriado.

Nesse sentido, podemos afirmar que a nota elaborada pelo "tio do editor" promove uma parodização do texto contido no Novo Testamento; trata-se, assim, de uma "síntese bitextual", de acordo com a acepção de Linda Hutcheon, em que se observa um processo de interação da versão romanesca com um discurso pré-existente, que, nesse contexto específico, é subvertido de maneira que se ressalte a diferença e não a semelhança. (cf. HUTCHEON, 1985, p. 17).

Há, portanto, um deslocamento da escritura sagrada para um contexto artístico-literário, em que vemos problematizados os preceitos e a autoridade do texto bíblico. O que se observa é que, enquanto a epístola apresenta um caráter prescritivo e estabelece a condenação das relações homossexuais, a versão de promovida em *O púcaro búlgaro* parece questionar esse estatuto de verdade, por meio da exploração de certas ambigüidades criadas pelo campo lexical utilizado, conforme vimos acima, deixando em suspenso, num primeiro momento, o juízo sobre tais ações. Contudo, o texto paródico acaba por demarcar uma posição diante do tema, incitando, inclusive, a transgressão dessas normas, ou seja, a prática do erro (relação homossexual) como forma de se obter alguma recompensa.

Podemos dizer ainda que o processo paródico diz respeito não apenas ao diálogo estabelecido com o discurso bíblico em questão, mas, também, com o próprio formato acadêmico-científico do qual o autor se apropria, utilizando de maneira cômica e absurda os recursos que lhe são peculiares. Dessa forma, é possível afirmar que o romance parodia o próprio discurso racional (combinação de elementos lógicos e acadêmico-científicos) e, por meio do humor e da zombaria, desautoriza esse mesmo

discurso que adota, propiciando o desenvolvimento de uma paradoxal ciência do absurdo.

Dos eventos que se sucedem à criação do MSPDIDRBOPMDB, são fundamentais para o "desfecho" da narrativa a escolha do meio de locomoção, que seria marítimo, a escolha do roteiro, a organização de uma lista com itens necessários para a viagem, e a fuga de Rosa e Expedito com o cheque doado por Hilário para as primeiras compras. Depois da fuga e da perda do cheque, o professor Radamés decide revelar ao grupo, agora reduzido, que é um búlgaro. Inicia-se, assim, a última parte do romance, "A partida", onde ocorre, mais uma vez, uma quebra de expectativas, pois somos levados a acreditar que a expedição tão esperada partirá, enfim, em busca do reino da Bulgária. Contudo, o que temos é apenas o relato de uma partida de pôquer entre Radamés, Pernacchio e Hilário.

Surge, desse modo, um elemento indispensável para refletirmos sobre o romance: o jogo. Acreditamos que, para além da passagem mencionada acima, vários aspectos constitucionais de *O púcaro búlgaro* permitem vislumbrá-lo em sua totalidade como uma espécie de jogo. O primeiro elemento a suscitar essa possibilidade encontra-se na capa da *Obra reunida*, que exibe ao lado do título da última narrativa, uma pilha de fichas sobrepostas a duas cartas de baralho.

Para uma observação mais criteriosa desse aspecto, buscaremos algumas reflexões de Johan Huizinga em seu livro *Homo ludens* (2000), obra em que o filósofo enumera uma série de características desse fenômeno cultural. O jogo é, essencialmente, uma atividade livre que se marca por uma atitude de evasão da vida real. Diferencia-se da vida ordinária, pois se desenvolve dentro de limites específicos de tempo e espaço, possui um sentido e uma trajetória própria com início e fim.

No que diz respeito ao espaço, essa prática se processa em um lugar delimitado previamente, seja de forma material ou imaginária, constituindo-se, assim, uma espécie de território sagrado cujas formas e funções se caracterizam como lugares proibidos, fechados, isolados, onde se obedecem a determinadas regras. Nesse território existe uma "ordem específica e absoluta" que não pode ser desobedecida, caso contrário o jogo termina, pois perde todo seu sentido e valor.

Retomando o objeto de nosso estudo, o romance *O púcaro búlgaro*, podemos perceber que várias de suas características nos remetem ao conceito de jogo elaborado

por Johan Huizinga. Temos, assim, uma pára-realidade destoante do universo cotidiano, marcada pela liberdade das personagens em relação às normas comportamentais e discursivas ditadas pela razão. Desenvolvida em um determinado intervalo de tempo, ou seja, com início e fim, embora dotado de especificidades que denotam certa indefinição ou confusão em relação à ordem cronológica, a narrativa possui como espaço sagrado o apartamento do protagonista, onde as regras do absurdo imperam, são obedecidas e compartilhadas por todas as personagens. Nesse sentido, observemos, por exemplo, a atuação do psicanalista. No episódio, o protagonista, tomado por uma crise de amnésia, decide procurar o médico para que ele o auxilie a recordar o motivo que o levou a escrever o diário. A seguir, destacamos um fragmento do diálogo entre as duas personagens:

> – Responda depressa: se ponho vinte e duas melancias nas suas mãos e depois tiro cinco e acrescento três, com quantos dedos o senhor fica?
> – Vinte. Contando o dos pés, naturalmente.
> – Em que ano estamos?
> – Mil novecentos e sessenta e três.
> – Século?
> – Vinte.
> – Antes de Cristo ou depois de Cristo?
> – Que Cristo?
> – Não faça perguntas, já disse. O mar é vermelho ou é amarelo?
> – Depende. No mapa lá de casa, tanto o mar Vermelho quanto o Amarelo são azuis. Da minha janela às vezes ele é cor de abóbora. [...]
> – Agora vai dizer em voz alta, e sem pensar, tudo que lhe vier à cabeça. Relaxe-se o mais possível e nada de escrúpulo.
> – Escrúpulo. Cabeça. O oceano é azul. Que calor está fazendo. A morte de Danton. As metamorfoses de Ovídio. O senhor é uma besta. Com quantos paus se faz uma canoa? Vinte e um, vinte e dois, vinte e três, vinte e quatro. As laranjas da Califórnia são deliciosas. Umbigo. Rapadura. Otorrinolaringologista. É a tua, mulher nua, vou pra Lua [...], diametilaminatetrassulfonatosótico, [...] Rzhwpstkj, [...] Dedé, Dodô, Dudu, holofote, oliveira, olá Olavo, Alá, ali, alô sua besta já não basta?...
> – Basta.
> O sábio agora me olhava atentamente, o lápis suspenso no ar, o bloco de papel com rascunhos sobre o joelho. Sua máscara traia uma grande inquietação [...]. Até que, simulando uma calma absoluta, arriscou com o ar mais natural deste mundo:
> – O senhor já foi à Bulgária? (CARVALHO, 2002, p. 327-28).

O que podemos observar é que o próprio psicanalista demonstra um comportamento irracional, como, por exemplo, na primeira pergunta em que, ao tentar avaliar a capacidade de raciocínio do paciente, elabora um teste absurdo para o qual Hilário fornece a resposta, a princípio, exata. Observemos melhor a questão proposta

pelo psicanalista: primeiramente o fato de colocar vinte e duas melancias nas mãos de um só indivíduo já soa absurdo; em seguida, notemos que a atitude de acrescentar ou retirar essas unidades das mãos do paciente não altera a quantidade de dedos que ele possui. Apesar do resultado coincidente, podemos inferir que médico e paciente tomam como objeto do raciocínio elementos diferentes, enquanto o primeiro se refere às melancias, o segundo focaliza os dedos.

Destaca-se ainda no episódio o momento em que o psicanalista pede ao protagonista que dê voz ao fluxo natural de seus pensamentos. Apesar da sucessão de disparates proferidos, o médico é capaz de formular uma hipótese surpreendente: a de que a amnésia sofrida por seu paciente se conecte, de alguma forma, à Bulgária. Sua conclusão é motivada pelo aparecimento, no discurso do protagonista, de palavras como otorrinolaringologista, Rzhwpstkj e diametilaminatetrassulfonatosótico, fato esclarecido pelo próprio protagonista no capítulo posterior:

> O doutor depois me confessou que, quando eu proferi certas palavras-chave [...] não teve mais dúvida nenhuma de que eu havia estado na Bulgária ou lá acabaria por estar fatalmente – a menos que, ponderou com sabedoria, a Bulgária não passasse de um mito. Mito ou não, era a causa única do transtorno da minha mente, dos lapsos e colapsos que desde o útero materno me perseguiam como um ladrão embuçado na esquina – como de resto ocorrera com muitos de seus pacientes mais impacientes, em diversas épocas e até em sonho. Ele próprio, e sorriu o mais amarelo de seus sorrisos, já fora atacado de bulgarite aguda na sua mocidade, podendo assim falar de cátedra sobre o assunto – e aproveitou para sentar-se em sua cátedra.
>
> [...] Com a invenção do radar e do avião-foguete o mal parece ter decrescido um pouco no mundo [...] e calcula-se que dentro de cinco mil anos não se falará mais em bulgarite sobre a face da terra, a menos que nesse meio-tempo se venha a provar a existência da Bulgária, da Atlântida e do Canadá, para só citar os nomes que lhe ocorreu citar no momento. (CARVALHO, 2002, p. 329-30).

O aparecimento do psicanalista provoca uma certa quebra de expectativas, pois, costumeiramente, essa figura representa o sujeito detentor do conhecimento e da verdade, e, nesse caso, a personagem compartilha da mesma lógica absurda de seu paciente e encontra-se em perfeita sintonia com a pára-realidade representada nesse universo ficcional, ou seja, joga de acordo com as normas estabelecidas pelo jogo.

Nesse mesmo trecho surgem alguns elementos que representam outros aspectos fundamentais para refletirmos sobre o romance, trata-se da intensa atividade de exploração das palavras, o que confere ao texto um aspecto lúdico em que o autor

parece jogar com a própria linguagem. Um procedimento recorrente na escrita de Campos de Carvalho é a utilização de um mesmo vocábulo em seus sentidos literal e figurado. Tomemos no trecho acima, por exemplo, o vocábulo "cátedra". No primeiro caso, ele expressa uma noção de autoridade e, no segundo, é utilizado como sinônimo de cadeira. Contudo, se tomarmos o segmento em seu contexto, recordaremos que, na consulta descrita pelo narrador, o psicanalista é, também, portador de uma postura ilógica, e admite, inclusive, ter sofrido de bulgarite, o que cria uma identificação entre paciente e analista. Portanto, é possível ler no episódio a desautorização do discurso psicanalítico, o que confirmamos por meio do vocábulo em questão, pois a segunda expressão tanto pode ser lida como uma simples atitude do analista de sentar-se no móvel como, também, evidenciar uma forma de subjugar ou eliminar a própria autoridade.

Observemos, a seguir, mais um exemplo do jogo estabelecido por Campos de Carvalho na elaboração do romance:

> O inferno na boca.
>
> Não perdi o mau hábito de falar mais do que devo. O mau hábito não: o mau hálito.
>
> Tem um sujeito aqui em frente que tem o péssimo costume de me olhar de binóculo, e eu a ele, e o resultado foi que acabamos conversando à distância um com o outro – e sem abrir a boca, o que chega a ser espantoso. (CARVALHO 2002, p. 322).

No fragmento destacado, a palavra "boca" cria certa instabilidade, seja porque logo no início não está fixo a uma oração, seja porque a palavra parece ser retomada como uma fixação do narrador. Se por um lado, "boca" está, no primeiro encadeamento, desconectada de um verbo, por outro, é o elemento que encadeia o jogo de palavras "mau hábito"/"mau hálito", que assim se apresentam unidas não apenas por sua similitude fônica. Desse modo, o vocábulo é explorado alternando sentido figurado e literal, ora se refere à postura maledicente ou indiscreta da personagem ("inferno na boca"), ora representa a parte do corpo ("mau hálito") e, por fim, é utilizada como forma de indicar a interação silenciosa entre Hilário e o vizinho ("sem abrir a boca").

A primeira expressão do excerto nos permite traçar uma associação com a alcunha "Boca do inferno", do poeta barroco Gregório de Matos Guerra, também conhecido por sua postura crítica e maledicente com relação aos costumes sociais e

religiosos de sua época. Tendo em vista tal característica, poderíamos vislumbrar uma identificação comportamental entre o poeta e o protagonista de *O púcaro búlgaro*. Nesse sentido, sua boca seria um elemento de provocação e desestabilização do universo à sua volta.

Logo abaixo encontramos um outro exemplo do jogo de sentidos literal e figurado:

> Este diário não sei do quê será escrito também no escuro, e não importa que eu esqueça de pôr aqui as palavras que não foram escritas e apenas pensadas, as palavras da noite que ainda acabará desembocando no dia. Não nesta merda de dia.
>
> [...] Estou cansado de andar com a vela na mão – e outro dia, de tão cansado e perturbado, por pouco não metia a vela entre as pernas de Rosa, já não sabendo o que era meu e o que não era meu. (CARVALHO, 2002, p. 326).

Dessa vez, encontram-se em foco os elementos "vela", que exibe o significado de objeto de parafina usado para iluminar e, num segundo momento, se refere ao órgão genital masculino; e "dia", no primeiro caso, indicando clareza ou discernimento e, em seguida, unidade de tempo ou cotidiano. É possível perceber um jogo de luz e sombra no excerto, promovido pelas palavras "escuro", "noite", "dia" e "vela", que podemos associar inicialmente ao racionamento de energia elétrica pelo qual o narrador está passando; uma outra possibilidade diz respeito à perda e busca da memória e do fato que motivou o protagonista a escrever o diário. Contudo, o trecho nos sugere ainda uma nova possibilidade de interpretação, se tomarmos a palavra "vela", objeto que é fonte de luz, como uma metáfora da razão.

Se assumirmos essa possibilidade, teremos uma reflexão da própria personagem sobre o seu próprio processo de escrita, assim, o diário "escrito no escuro" simbolicamente apontaria para um procedimento em que o narrador opta pela ausência de luz, pela ausência da razão ou, para usar um termo que já nos é familiar, opta pelo absurdo. Essa hipótese se confirma quando observamos o fragmento que se segue ("não importa que eu esqueça de pôr aqui as palavras que não foram escritas e apenas pensadas"), pois, de um ponto de vista racional, um diário é composto exatamente por aquilo que é materializado pela escrita. Nesse caso, ao afirmar a relevância das palavras que foram somente pensadas, o discurso do narrador parece, realmente, avesso à razão. As palavras "apenas pensadas" são denominadas "palavras da noite", ou seja, são aquelas desprovidas de luz ou irracionais, mas essas são as mesmas que conduzirão a

personagem ao "dia", à clareza, à compreensão (observemos que Hilário se refere a "dia" não enquanto portador do sentido "cotidiano"). Ao optar por uma escrita fundada no absurdo, o protagonista demonstra certa descrença em relação ao poder iluminador da razão e, por conseqüência, do próprio homem como entidade racional.

A seguir encontramos, mais uma vez, o mesmo procedimento:

> E eu mesmo, aqui digressionando sobre o nada enquanto não atino com a razão deste diário, sou bem o melhor exemplo do que digo e redigo e torno a dizer, só que no caso em vez de língua eu uso a Língua e em vez de tomar a palavra tomo as palavras, neste labirinto em que me engolfo, em que te engolfas, em que nos engolfamos [...] (CARVALHO, 2002, p. 324).

Aqui são explorados os vocábulos "língua" / "Língua", o primeiro remetendo ao órgão produtor da fala e o segundo ao sistema de códigos lingüísticos. O narrador parece assinalar a diferenciação entre língua falada e língua escrita, o que se confirma por meio do próximo par explorado, palavra/palavras em que "tomar a palavra" indica o direito ao discurso reivindicado e assumido por determinado indivíduo perante outros falantes em um dado momento, ou seja, uma situação oral; e "tomo as palavras" sugere a atitude de empregar as palavras para a elaboração do diário.

O excerto cria uma espécie de movimento circular em que a linguagem focaliza a própria linguagem e as "digressões sobre o nada" nos remetem ao próprio enredo do romance, já que este é composto por diversos episódios ou ações secundárias, pequenos "nadas" que acabam por se sobrepor à ação principal da narrativa anunciada na introdução do diário, que é a expedição à Bulgária. Esse movimento pode ser percebido por meio da repetição de expressões similares, como as já anunciadas anteriormente e, ainda, por outras como, "digo, redigo e torno a dizer", que expressam um retorno constante à palavra, ao ato de dizer ou relatar.

O fragmento exerce, assim, uma função metalingüística, que fica mais perceptível na passagem a seguir: "neste labirinto em que me engolfo, em que te engolfas, em que nos engolfamos". O vocábulo "neste" aponta para o próprio relato e a narrativa é descrita como um labirinto, ou seja, um emaranhado de caminhos que enreda respectivamente emissor ("em que me engolfo") e receptor ("em que te engolfas"). O verbo "engolfar", por sua vez, também sugere um mergulho ou um retorno à tessitura da

narrativa, tanto por parte do narrador como do leitor, ambos conectados pelo texto labiríntico (“em que nos engolfamos”).

O romance pode ser visto, portanto, como um jogo na medida em que apresenta elementos que compõem esse conceito e, também, porque sua matéria é a linguagem, uma atividade humana, que, de acordo com Huizinga, é inteiramente marcada por esse fenômeno, pois é o “primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar” – jogo de definição, constatação e designação (HUIZINGA, 2000, p. 7). Numa outra instância, é possível pensar que essa matéria é, além do mais, linguagem poética, exercício lúdico, segundo a percepção do filósofo, em que as palavras e as coisas possuem uma fisionomia também diferente daquelas que normalmente apresentam na vida ordinária, pautada nas relações lógicas e de causalidade.

Huizinga acrescenta que, apesar de limitado ao tempo, o jogo tem a capacidade de se fixar como fenômeno cultural e, “[...] mesmo depois de [...] ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição”. (HUIZINGA, 2000, p. 11). Essa é outra característica que nos permite vislumbrar *O púcaro búlgaro* como um jogo, já que o universo ficcional temporariamente partilhado entre os membros da expedição materializa-se em forma de livro, eternizando-se como elemento de nossa cultura.

Por fim, Huizinga descreve as funções do jogo, que podem ser determinadas, de maneira geral, como a luta por algo ou pela sua representação. Essas funções podem fundir-se, ou mesmo, confundir-se de modo que o jogo represente uma luta ou, ainda, se transforme em uma luta para representar alguma coisa (2000, p. 12). O último romance de Campos de Carvalho é a representação da busca de um grupo pela Bulgária e pelo púcaro búlgaro, uma espécie de santo graal, artefato “sagrado” capaz de conferir algum significado à existência humana.

O projeto é frustrado e a busca finaliza-se com um retorno ao jogo, especificamente ao pôquer, uma modalidade cuja essência é o blefe, termo curiosamente adequado para se pensar a própria atividade exploratória, já que ela é constantemente insinuada, de modo a criar uma espécie de ilusão em que o leitor é ludibriado a crer num empreendimento que não se realizará. Podemos, ainda, enxergar o blefe como um elemento fundamental para a gênese da narrativa, pois, conforme vimos, ela é elaborada

por meio de uma série de artifícios que buscam criar verdades ou "brincar" com a questão da verdade, utilizando, para isso, diversas "cartadas" documentais.

Tendo em vista que a ação principal do romance não acontece, e que ele é composto apenas por acontecimentos secundários, é possível considerar que o grande projeto expedicionário não consista, de fato, numa busca de desbravamento geográfico, mas antes, numa intensa atividade de exploração do universo das palavras e de suas potencialidades. Observemos, por exemplo, os sentidos ou definições que a palavra Bulgária adquire ao longo do texto: "O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito". (CARVALHO, 2002, p. 343).

Para esta reflexão, tomamos inicialmente como base a noção de signo proposta por Ferdinand Saussure (2006, p. 80). De acordo com o linguista, o signo lingüístico é uma entidade psíquica composta pela combinação de um conceito e uma imagem acústica, termos que, por carregarem ambigüidades, são substituídos, na teoria saussuriana, respectivamente por significado e significante. Nesse sentido, o signo não une uma coisa e uma palavra, mas sim um conceito e uma imagem acústica. Esse elo entre significado e significante é, para Saussure, arbitrário, pois não existe entre eles uma ligação lógica ou uma motivação, trata-se, apenas de uma convenção linguística.

Ainda refletindo sobre a arbitrariedade do signo, Saussure assinala que não se deve entender que, por ser arbitrário, o significado dependa da livre escolha do falante, ou seja, não cabe àquele que fala alterar uma convenção estabelecida dentro de um grupo linguístico. A arbitrariedade diz respeito à ligação significado/significante, já que entre eles não existe "um laço natural na realidade". (SAUSSURE, 2006, p. 83).

Em *O púcaro búlgaro*, o autor explora justamente a natureza arbitrária dos signos. É o que se pode perceber com relação à palavra "Bulgária". Convencionalmente, o significante "Bulgária" nos remete ao significado de "país do leste europeu", já no texto de Campos de Carvalho, embora preservada a imagem acústica, é possível notar uma reinvenção conceitual, significa dizer que o vocábulo passa a ter outros significados, como nesse caso em que indica um estado ou uma disposição emocional. Há, portanto, um processo de ruptura com relação ao uso cotidiano e convencional de tal signo. Nesse sentido, o autor problematiza a condição, digamos, não-racional, não lógica da língua, e, ao mesmo tempo, abre uma possibilidade para se escapar ao seu uso estritamente normativo.

É possível ainda pensar a exploração do vocábulo "Bulgária" em seu aspecto territorial, ou seja, com relação à forma e ao espaço que ocupa na página, nesse sentido, poderíamos refletir sobre a "geografia" da própria palavra Bulgária, que, no texto, é metamorfoseada em uma série de outros vocábulos (Búlgaro; bulgaricidade; BULGÁRIA; BÚLGARO; bulgarite; bulgarologia; Bulgárias; bulgarólogo; bulgarosofia; bulgarófilos; metapsicobulgarosofia; bulgariza-se), promovendo uma diversidade de formas visuais.

Observemos mais alguns exemplos da atividade exploratória com relação à palavra Bulgária:

> [...] o feérico reino da Bulgária possivelmente não passe de um belíssimo continente astral, não confundir com austral, algo assim como uma ilha sideral, um corpo resplandecente, um asteróide, um outro planeta qualquer ainda desconhecido e que logo se fará conhecido [...]. O enigma da Bulgária – de todas as Bulgárias, melhor dizendo – aproxima-se assim de uma solução definitiva, e de uma solução poética e cerúlea [...] o que é mais importante [...] (CARVALHO, 2002, p. 345-46).

> – Faz dias que li seu anúncio e decidi que o melhor ainda seria eu ir para a Bulgária. Se é que a Bulgária é mesmo nome de um lugar e não uma maneira de expedir alguma coisa: expedição à Bulgária, como quem diz à francesa, ou à inglesa, ou simplesmente à milanesa. (CARVALHO, 2002, p. 349).

No primeiro trecho, encontramos uma solução que a personagem Radamés denomina "solução poético-sideral" (CARVALHO, 2002, p. 346) para o enigma da Bulgária. A hipótese não racional, ou melhor, a saída inventiva para um enigma que por si só já nos parece absurdo (descobrir um país já descoberto no universo extra-ficcional) remete, de fato, à atividade poética (termo evocado no trecho), tanto no que diz respeito ao seu caráter descompromissado com a realidade e com a racionalidade, quanto no que se refere ao trabalho de exploração/experimentação das palavras.

No segundo trecho, uma nova possibilidade para a questão búlgara é proposta pela personagem Fulano. Em seu discurso, podemos perceber, mais uma vez, que a expedição à Bulgária, a princípio uma atividade de exploração e busca territorial, volta-se, de fato, para a exploração da própria palavra. Há aqui uma manipulação de categorias gramaticais, no caso, o advérbio de lugar é transformado em advérbio de modo. Assim, a expressão "à Bulgária" passa, na percepção da personagem, de um lugar (percepção automatizada) a uma maneira de ser ou de fazer.

O púcaro búlgaro, portanto, se apresenta como uma forma romanesca marcada por uma série de desautomatizações que abarcam as categorias narrativas (tempo, espaço, personagens, enredo), os formatos discursivos que se encontram em sua base constitucional, e, ainda, os próprios signos linguísticos, criando, assim, uma outra realidade, que tem no absurdo o seu elemento ordenador. No excerto destacado a seguir, Hilário revela uma crítica bastante contundente à mesmice do cotidiano e das relações cotidianas, elementos esses que são completamente banidos desse universo ficcional:

> Ou talvez seja isso justamente o que esteja acontecendo, o que sempre aconteceu, as mesmas coisas sempre as mesmas, apenas passando de um dia para o outro como se fossem outras. A mesma cara no espelho por exemplo, e a paisagem na janela, e os amigos que chamam ao telefone, a obrigação de fazer ou não fazer, a hora de defecar, o Deus nas alturas, os impostos, a gargalhada sempre igual, a demagogia do governo, a ameaça de guerra, a guerra, as palavras de cada dia e de todos os dias – que sei eu?, e que não sei eu? (CARVALHO, 2002, p. 321).

Nesse fragmento, constituem alvo de crítica as crenças, as obrigações, os comportamentos, o poder, a violência e, por fim, as próprias palavras. O excerto, para nós, assinala e condensa não apenas as estruturas alvejadas no romance *O púcaro búlgaro,* mas, também, em toda a *Obra reunida.* Nessa narrativa, contudo, conforme observamos ao longo da análise, o foco de combate recai, principalmente, sobre os saberes pautados na racionalidade e no discurso científico. A crítica do autor nos parece, a princípio, um pouco mais sutil, e até mesmo lúdica, contudo, fundamental no que diz respeito ao desejo de desmantelar todas as relações de poder que compõem uma sociedade disciplinar. O projeto exploratório e a criação de um mundo absurdo revelam a tentativa do protagonista de escapar a tudo que é normativo, rotineiro e ordinário, demonstram uma vontade explícita de romper com todas as estruturas consagradas.

3. A VACA E A CHUVA: A LÓGICA DO ABSURDO

Nesse capítulo, serão analisados os romances *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, os dois relatos da *Obra reunida*. Conforme dito anteriormente, esse agrupamento se deve às aproximações que essas narrativas apresentam tanto no que diz respeito à forma quanto ao tema. Com relação ao aspecto temático, destaca-se principalmente a problemática da morte, uma espécie de obsessão de ambos os protagonistas que, por um lado, é tida como um elemento capaz de conferir à vida um *status* absurdo e, por outro, como uma alternativa para se escapar do mal de existir. Se em *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro* pudemos vislumbrar a presença progressiva do humor na gênese romanesca, em *Vaca de nariz sutil* e *A Chuva imóvel* acompanharemos uma radicalização do trágico que emana, principalmente, do sentimento de inadequação e não pertencimento de seus protagonistas ao meio social que os circunda.

3.1. *VACA DE NARIZ SUTIL*: UM PASSEIO POR ENTRE AS RUÍNAS DE UM HERÓI DE GUERRA

Em *Vaca de nariz sutil*, segundo romance da *Obra reunida,* temos um relato pessoal de um ex-combatente de guerra esquizofrênico, obcecado e atormentado pela ideia de morte e pelo vazio de sentido da existência humana. O protagonista, que não possui um nome, apaixona-se por Valquíria, uma adolescente de quinze anos, filha de um zelador de cemitério e que possui algum tipo de deficiência mental, deficiência essa não percebida ou, pelo menos, não considerada pelo protagonista. Depois de algum tempo vivendo em segredo o seu amor por Valquíria, o ex-combatente a possui sobre a

laje de um túmulo no cemitério da cidade, onde é surpreendido por uma moradora da pensão em que vive e acusado por ela de ter violentado a menor. O narrador-personagem é preso, interrogado, porém libertado devido à sua condição de herói de guerra. Logo em seguida, é banido da cidade e a narrativa termina em uma estação desconhecida, cujos trilhos conduzem o protagonista ao seu "desrumo" (CARVALHO, 2002, p. 219).

O livro é composto por treze capítulos sem títulos, marcados por números que seguem uma ordem crescente, contudo, apesar de tal linearidade, o enredo ainda é desenvolvido de modo bastante caótico. Nesse sentido, destaca-se, no texto, o uso do *flashback,* que traz constantemente a rememoração das experiências vivenciadas no *front* e de raros pedaços da infância do narrador, criando um efeito de fragmentação em seu discurso:

> Daqui a pouco chega o estranho, entra sem bater, despe-se com o seu sexo e as suas nádegas, puxa o lençol e cai no sono – tudo sem dizer palavra. [...] Na guerra mesmo me puseram um fuzil na mão: *safe-se como puder!* Nem o fuzil me deixaram, nem sequer uma granada [...] Também tenho meu livro de provérbios que me mantém nos devidos limites do meu corpo, da minha total insignificância. O que ainda não conseguiram, mas chegarão lá, foi impedir que um cérebro fosse capaz de desvarios tamanhos, em vez de dormir se pusesse a girar como um cata-vento, sem nada de profícuo para este e outros mundos. É a neurose da guerra, da vossa guerra! – eu lhes lanço ao rosto. (CARVALHO, 2002, p. 156).

O trecho destacado reúne fragmentos do quarto e quinto parágrafos do primeiro capítulo do romance e, apesar das supressões aqui realizadas, é possível observar a maneira pela qual é desenvolvida a sua estruturação temporal. O narrador relata a situação atual de morador de uma pensão onde divide um quarto com um estranho, logo em seguida, retoma um acontecimento vivenciado durante a guerra e depois retorna ao presente, "*Julho-agosto, 1960*" (CARVALHO, 2002, p. 219) – data especificada no final do relato –, para refletir acerca de sua insignificância. Observemos que a personagem compara o funcionamento de seu cérebro com o de um cata-vento, artefato que reage e é sujeito à instabilidade de um fenômeno meteorológico. Diante dessa comparação, podemos entender que o raciocínio do protagonista, assim como o objeto, também responde aos estímulos do ambiente que o cerca. No fragmento, seu funcionamento é descrito como a própria "neurose da guerra", ou seja, a guerra é o

acontecimento externo que incita e define a lógica de seu pensamento. Essa instabilidade do ex-combatente se reflete na construção temporal de seu relato, que é elaborado por meio de uma sucessão vertiginosa e arbitrária de episódios passados e presentes, recurso que representa seu próprio caos interior.

No que diz respeito ao aspecto espacial, podemos dizer que a narrativa desenvolve-se em um espaço definido, trata-se de uma cidade que, assim como o protagonista, não possui um nome. Nela encontramos dois micro-espaços de relevância: o da pensão em que o protagonista vive e o do cemitério onde Valquíria mora com o pai. O trecho destacado a seguir é posterior a uma longa descrição do comportamento sexual dos diversos moradores da pensão. Nessa descrição, o narrador relata alguns casos interessantes que descobriu após ter decidido "copular por via indireta, através das fechaduras" (CARVALHO, 2002, p. 167), invadindo a intimidade dos moradores. Havia o caso da filha-noiva da dona da pensão que se masturbava durante a noite e tocava valsas ao piano durante o dia, a mulher que rejeitava o marido, o casal de bailarinos viciados em sexo e o rapazinho de treze anos dentro da banheira com "a escova de dente enfiada até o cabo". (CARVALHO, 2002, p. 167):

> À mesa são todos uns príncipes, a começar por mim, o guardanapo sobre os joelhos, os gestos muito bem ensaiados, bom dia, boa tarde, como vai do lumbago, a senhorita por favor quer passar-me o saleiro, o filme que está no Ritz tem uma passagem que francamente. Já copulei com todas, e não foi uma nem duas vezes, e com alguns dos senhores também, desculpem-me a ousadia: a senhora e o seu marido já faz uma semana que não me dão uma chance, talvez nos pudéssemos entender os três – conhecem-se casos. Nem numa casa mal-assombrada se ouvem gritos da espécie dos que os senhores procuram sufocar dentro da noite, e a senhorita também com esses dedos tão ágeis, não adianta baixar as pálpebras desse jeito, para todos os efeitos somos pianistas. (CARVALHO, 2002, p. 167-168).

O trecho narra um momento de convivência social na pensão, em que se destaca, inicialmente, a nobreza dos comportamentos dos moradores, contudo, na perspectiva do narrador, essa convivência ganha ares de uma grande encenação, ou seja, as pessoas, incluindo o próprio ex-combatente, representam papéis que camuflam a natureza, os instintos e os desejos individuais, que são desmascarados pelo protagonista. Observemos que o foco de crítica do narrador não recai sobre os hábitos sexuais dos companheiros de moradia, mas sim, sobre a adoção de comportamentos hipócritas.

Dentro da narrativa, portanto, a pensão representa um espaço castrador e sufocante, onde os desejos são silenciados, mortificados.

Quanto ao espaço do cemitério, a seguir temos as primeiras impressões do protagonista sobre o lugar: "Então era isso o *Hotel Términus*, ele pastor de mortos, e a filha – e um papagaio [...] assim como estava viviam em paz, e que paz: – às seis horas, o portão fechado, eram donos do seu mundo, não se via vivalma nem morta nas imediações". (CARVALHO, 2002, p. 170). O ex-combatente ressalta a sensação de pertencimento dos habitantes, o zelador e Valquíria, com relação ao ambiente marcado por placidez e privacidade. Nesse sentido, ao compararmos o cemitério e a pensão, notamos que à atmosfera de hipocrisia vivenciada por aquele grupo social se contrapõe o clima de intimidade entre pai e filha, um pequeno mundo particular: no *Hotel Términus*, havia um "crepúsculo acolhedor [...] lá eu me sentia como num mundo à parte, o mundo que fatalmente seria o meu um dia, mais cedo ou mais tarde". (CARVALHO, 2002, p. 172-173). É no cemitério que o protagonista, avesso ao convívio com o *outro*, consegue interagir confortavelmente com alguém, no caso, com o pai de Valquíria. Abaixo temos mais um fragmento que explicita a sensação do narrador em relação a esse espaço:

> [...] a brisa começara a agitar as placas das sepulturas, eram como guizos se respondendo na distância [...] Lembrei-me de alguém, uma mulher, arrastando-me pela mão, eu vestia uma roupa de marinheiro, o céu negro e pesado [...] Havia quanto tempo não me chegava assim nítida uma recordação da infância![...] Esse clarão de infância, assim de novo, talvez quisesse significar alguma coisa. (CARVALHO, 2002, p. 173).

Vemos pelo segmento acima que o cemitério também representa para o narrador um espaço onde é possível reavivar algumas de suas memórias, nesse caso, aquelas que lhes são mais caras – as que foram vivenciadas na infância. É também nesse palco que assistimos à consumação do amor entre o ex-combatente e sua musa, Valquíria: "Reclino-a sobre o túmulo, ela se deixa deitar, seu corpo está mais quente do que o mármore, deito-me sobre Valquíria e sobre o morto, o dia faz-se noite, o mundo já não existe, nenhum mundo". (CARVALHO, 2002, p. 205)

Para se pensar a relação vislumbrada na cena acima, torna-se relevante refletir sobre o objeto de desejo do protagonista. Valquíria possui diversas características que a vinculam à morte. Em primeiro lugar, a personagem é filha de um zelador do cemitério

e vive no mesmo local destinado aos mortos. Na mitologia nórdica, Valquírias são espíritos femininos que conduzem os guerreiros mortos em combates a Valhala, morada de Odin, deus da guerra e da morte. Esses espíritos são também os mensageiros das decisões desse deus, que delibera sobre o desenrolar dos combates, são figuras, portanto, que prenunciam e simbolizam luta e morte. Se considerarmos que Valquíria, no romance de Campos de Carvalho, seja, de alguma forma, conforme tais figuras mitológicas, uma personagem que representa a morte, então, podemos ler, na cena destacada, uma atitude de afrontamento do narrador à própria morte, já que ele possui sua mensageira, em um local tão simbólico como o cemitério e, ainda, sobre um túmulo. Assim, o cemitério, ao contrário da pensão, é revelado na narrativa como um espaço associado à vida na medida em que possibilita a consumação dos anseios sexuais do protagonista, o confronto com a própria morte e, também, permite-lhe reavivar, ainda que parcialmente, a própria memória.

É possível perceber que, assim como *A chuva imóvel*, romance que analisaremos a seguir, *Vaca de nariz sutil* elenca alguns temas e motivos abordados pelo Teatro do Absurdo, como, por exemplo, a morte, o vazio existencial e a solidão. Outro ponto de confluência entre essa vertente do drama e o romance de Campos de Carvalho, para além da esfera temática, pode ser observado a partir do aspecto contextual. Conforme sabemos, os textos do Teatro do absurdo surgem e se desenvolvem nos anos que se seguem à Segunda Guerra Mundial, refletindo toda a descrença, ceticismo e sentimento de desolação promovidos por esse conflito. Recordemos, assim, que o segundo romance do escritor mineiro é publicado em 1961 e que consiste em um relato ficcional datado de 1960, escrito por um indivíduo que sobreviveu a uma guerra, mas que carrega consigo as mesmas sensações teatralizadas pelos dramaturgos do absurdo. Uma das sequelas deixadas pelo universo bélico que podemos vislumbrar na constituição do protagonista é a sua obsessão pela morte, tema que recebe, no romance, um tratamento peculiar.

Observemos, nesse sentido, a utilização reiterada de palavras e expressões que conferem ao texto um aspecto mórbido. Apenas no primeiro capítulo encontramos: “cemitério”, “mão fria”, “frio”, “apagado”, “hospital”, “guerra”, “cemitério”, “fantasma”, “trincheiras”, “mortos”, “fuzil”, “granada”, “cadáver”, “antecadáver”, “bombas”, “consciência morta”, “morrer”, “defunto”, “túmulo”, “morte”. Muitas dessas

palavras são obsessivamente retomadas ao longo de toda a narrativa e inscrevem-se na forma romanesca como uma espécie de sintoma daquilo que o saber médico diagnostica como a neurose causada pela guerra.

Além das marcas discursivas da morte, podemos observar uma série de outros motivos explorados no romance e que se encontram intrinsecamente conectados a esse tema. Vejamos o trecho a seguir:

> A princípio, diziam, era a amnésia, depois a esquizofrenia – tantas palavras belas para camuflar esse vazio, esta cratera de suas bombas que se abriu dentro de minha consciência: um buraco, eis o nome. [...] Puseram-me uma medalha no peito [...] por dentro eu estava que era só vazio [...] Quando vi já estava chorando no meu canto, sem uma tristeza, chorando simplesmente, como se me derretesse ao sol [...] todos me saudavam como herói [...] e eu era para mim mesmo um desconhecido [...] Era mais um vômito, o estrebuchamento de uma consciência morta a golpes de baioneta [...] Desde então fiquei sozinho para sempre, com a nova consciência que me pregaram a martelo no peito, este fundo abismo sem fundo, frio frio frio, como um ressuscitado em verdade mais morto do que nunca, sem passado, sem futuro, enxergando as coisas por um binóculo tão distante de tudo, todos. (CARVALHO, 2002, p. 157-158).

O primeiro motivo elencado no fragmento é a amnésia e vem seguido pela esquizofrenia, ambos, segundo o narrador, são apenas nomes cunhados para ocultar seu vazio existencial. Na tentativa de definir esse vazio, o ex-combatente utiliza um campo lexical relacionado à guerra: no lugar de sua consciência, há uma cratera causada por bombas, em seu peito vazio há uma medalha, o título de herói não o faz mais conhecido para si mesmo, seu choro é um estrebuchamento. O narrador, marcado pela solidão, parece-nos, portanto, um amontoado de resquícios da guerra, trata-se, em sua própria acepção, de um cadáver vivo e frio, cujo passado é inexistente e o futuro, impossível. A amnésia e a esquizofrenia, na narrativa, evocam, assim, formas simbólicas de morrer, já que a primeira consiste no apagamento da memória do protagonista e torna-o uma espécie de morto em vida, enquanto a segunda coloca-o na condição de inválido.

Outro motivo relacionado ao tema da morte é o onanismo, uma das obsessões do ex-combatente:

> Até copular, que era a minha distração predileta, tornou-se num problema sério, de quase impossível solução [...] o problema era saber como duas pessoas podiam fazer de conta que eram apenas uma, ou nenhuma [...] só porque se punham nuas uma sobre a outra [...] com ou sem auxílio de vaselina [...] o vício solitário passava a ser assim a virtude solitária, era-se

> hermafrodito por princípio e por fatalidade, o indivíduo tornava-se de fato indivíduo, nada de promiscuidade ou confusão. Foi a fase áurea do meu onanismo [...] (CARVALHO, 2002, p. 198-199).

O fragmento expõe a percepção do protagonista acerca do ato sexual, que em sua perspectiva possui um *status* de falsa comunhão, espécie de "faz de conta" em que os envolvidos fingem uma unificação ilusória. Esse ponto de vista revela a dificuldade do narrador em estabelecer vínculos, ainda que carnais, e demonstra, também, a profunda solidão que caracteriza a personagem fatalmente fechada em si mesma.

Outro fato que evidencia o embaraço do ex-combatente no que tange às relações humanas é o hábito da espionagem pelos buracos da fechadura, mais uma das consequências da guerra, conforme podemos verificar no seguinte excerto: "Foi quando decidi copular por via indireta, através das fechaduras: nem a imaginação nem a falta de imaginação, os outros fazendo força e eu simplesmente no meu posto de sentinela, o eterno triângulo numa versão de pós-guerra". (CARVALHO, 2002, p. 167). Notemos que o lugar assumido pelo narrador no "ato sexual" é o de um observador distanciado, uma sentinela, vocábulo que nos remete de imediato à guerra e que traduz o isolamento da personagem. Observemos ainda que entre o ex-soldado e os "parceiros" há sempre a interposição de uma porta cuja fechadura, uma abertura minúscula, é o único ponto de contato com o outro. É, portanto, possível correlacionar tais hábitos à morte, obsessão do narrador-personagem, na medida em que ambos constituem, em certa medida, heranças dos combates bélicos e, ainda, por representarem uma espécie de mortificação das possibilidades de relação eu/outro.

A morte deixa também sua marca na elaboração de algumas personagens secundárias, conforme pudemos notar anteriormente com relação a Valquíria; observemos agora como se dá a constituição de seu pai na narrativa. A personagem que não possui um nome é identificada por sua profissão, um zelador de cemitério e, assim como o narrador, tem a sua vida assolada pela guerra, em seu caso, trata-se especificamente da Primeira Guerra Mundial. Antes do conflito, era professor de latim, casado com uma ex-prostituta chamada Suzana; depois dele, seu latim se tornou desnecessário e indiferente e, então, começou a trabalhar em um jornal como redator de avisos fúnebres:

> [...] passou para a revisão onde voltou a encontrar os mesmos avisos fúnebres, até que lhe veio a ideia salvadora [...] mudaram-se de armas e

> bagagens para uma grande necrópole, era ainda na capital [...] Praticamente Valquíria nasceu dentro de um cemitério, ou pelo menos lá foi feita e embalada. Quando Suzana morreu foi que dei por toda a solidão que havia sob o meu uniforme de funcionário bem comportado: abriu-se um abismo sob os meus pés, peguei a menina e fugi com ela para o mais longe possível [...] Ainda andei por outros cemitérios antes de chegar até aqui [...] agora é que me sinto como se tivesse afinal chegado ao meu destino [...] Daqui só saio para não sair [...] (CARVALHO, 2002, p. 172).

Podemos notar que o zelador é constantemente confrontado pela morte, tanto no campo profissional quanto no pessoal. No trecho, a mudança para a "grande necrópole" se apresenta como uma espécie de resposta da personagem às suas investidas, mas trata-se não de uma de resistência, e, sim, de uma rendição, pois o zelador passa a aceitá-la como uma adversária invencível, parte indissociável da vida.

Outra personagem ligada ao tema da narrativa é Aristides, o companheiro de quarto do ex-combatente, um surdo-mudo discreto: "diz boa noite com a cabeça, ou bom dia, e é tudo: dará um excelente defunto [...] o homem é um túmulo [...] Aristides por acaso, eu também por acaso, cada um com o seu umbigo e a sua morte..." (CARVALHO, 2002, p. 159). A descrição de Aristides nos permite relacionar a morte ao silêncio, à incapacidade de falar e de comunicar-se. Por outro lado, apesar de tal incomunicabilidade e da estranheza que paira entre os colegas de moradia, a morte apresenta-se entre eles como um ponto de comunicação.

Desse modo, podemos notar que a morte abrange vários aspectos da construção romanesca, como a linguagem, a elaboração do espaço e, também, das personagens. Importa dizer ainda que, em *Vaca de nariz sutil*, esse tema, assim como no teatro beckettiano, é explorado como condição inerente à vida, ou seja, o homem é cercado pela morte, pois a traz em si desde o nascimento, trata-se assim, de um "antecadáver". (CARVALHO, 2002, p. 157). Nas palavras do próprio narrador, "[...] a morte é uma náusea e não adianta querer disfarçar com bebida ou com perfume, o seu cheiro é este cheiro de vômito, qualquer recém-nascido tem este cheiro, a vida toda nos acompanha". (CARVALHO, 2002, p. 192). Como podemos perceber, o trecho revela uma visão pessimista e repulsiva da existência humana que desemboca na consciência da ausência de sentido de toda e qualquer ação: "Sei que poderia aplicar-me em outras coisas, mas todas inúteis: tudo é inútil". (CARVALHO, 2002, p.156).

Apesar dessa perspectiva niilista, o narrador-protagonista assume em seu relato uma postura de denúncia em que critica os comportamentos sociais que considera

hipócritas e, ao mesmo tempo, promove uma série de problematizações acerca de vários códigos morais, confrontando-se com diversas instituições. Observemos o fragmento que se segue:

> Há que implantar o quanto antes a pena de morte, dizia o promotor – e com o joelho roçava a perna da mulher do prefeito, e este a da mulher do juiz e este a mulher do promotor. Três vezes cinco quinze vai um, três vezes sete vinte e um... – e o vigário mentalmente ia calculando o lucro: esses cornos falam mais do que bebem: que tal mais um *Lacrima Christi,* meritíssimo? – Esse caso Chessman é um caso típico, ponderou grave o juiz, e quase ia esporrando: esta cadela não perde por esperar. E que pensa o senhor vigário, pode mandar vir outra garrafa, daquela história tenebrosa em que um idiota do marido, deixe a perna aí minha flor, em que o... mas que é mesmo que eu ia dizendo? Vejam só que memória, eu nem sei como ainda tenho cabeça para dar minhas sentenças – mas a senhora, dona Ifigênia, estou gostando de ver essas faces tão rosadas, devem ter sido os ares do campo – eu é que sei, sua sonsinha, com esse estupor de seu marido! (CARVALHO, 2002, p. 162-163).

A cena acima se desenvolve em uma quermesse e é protagonizada pelo promotor, pelo juiz, pelo prefeito, por suas respectivas esposas e, ainda, pelo vigário, sendo o tópico de discussão a pena de morte. O ex-combatente, dotado de uma visão privilegiada, como uma espécie de narrador onisciente, relata os acontecimentos que se passam na parte superior da mesa onde o grupo se encontra reunido, os fatos que se camuflam em sua parte inferior e, ainda, os pensamentos de cada personagem. Sobre a mesa adota-se uma postura de falsa moralidade enquanto, para justificar o desejo da legalização da pena de morte, as personagens evocam o caso *Chessman,* caso de grande repercussão nos anos 50 e 60. O maníaco praticava crimes sexuais no atalho dos namorados (*lover's lane*), nas colinas de Hollywood, e ficou conhecido como o bandido da luz vermelha. As personagens reclamam, portanto, a formalização de uma medida de punição radical contra um comportamento sexual que acreditam indevido e, ao mesmo tempo, protagonizam uma cena erótica, eticamente condenável de um ponto de vista moral, assim como o crime que hipocritamente condenam. Notemos que, no segmento, até mesmo o juiz se questiona sobre a sua capacidade de julgar. Como coadjuvante, temos ainda a figura do vigário, calculando os lucros que adquiria para sua igreja, regando a "*Lacrima Christi*" o vício dos seus fiéis.

No que diz respeito às instituições sociais, podemos observar que o protagonista encontra-se em constante tensão com a medicina, a família, a escola e o Estado. O

fragmento a seguir é retirado do episódio em que o ex-combatente recebe do médico da família "o diploma de esquizofrênico". (CARVALHO, 2002, p. 161):

> [...] trate de ver as coisas como se acabasse de chegar a uma terra estrangeira e que simplesmente não figure em nenhum mapa, onde sua presença tenha que permanecer incógnita como de fato ela é incógnita para você mesmo, sob risco de represálias e de torturas indescritíveis [...] Isso dizia e redizia, a mão no meu ombro, o médico da família, o médico das famílias, como se estivesse diante de um cachorro ou de um retrato a óleo. (CARVALHO, 2002, p. 160).

Perante o protagonista angustiado pela convivência dos diversos eus que habitam seu corpo, os conselhos do médico se fazem no sentido de induzir a personagem a neutralizar ou camuflar essa realidade por meio da adoção de um comportamento artificial, porém que se enquadre nos padrões do que é tido como normal e saudável. Trata-se, assim, de uma terapêutica de apagamento do indivíduo naquilo que diz respeito às suas características fundamentais. Notemos que a não aceitação do modelo comportamental sugerido pelo médico implica em "represálias e torturas indescritíveis". Tal situação evidencia um trabalho de coerção sobre o corpo que tem como finalidade fabricar corpos úteis e dóceis. Assim, a medicina é desvelada na narrativa como uma das diversas formas de micro-poderes que compõem a sociedade e que visam à sujeição e aproveitamento dos indivíduos. Podemos notar, no fragmento, que o protagonista se refere ao seu interlocutor como "o médico da família" e, posteriormente, como "o médico das famílias". Desse modo, podemos inferir que esse profissional atua tanto no âmbito individual, ao "tratar" um membro específico de determinado grupo familiar (no caso, o ex-combatente), como, também, medica ou cura as anomalias que se desenvolvem no interior da instituição familiar, normalizando-a.

Outra instituição denunciada pelo protagonista enquanto parte integrante de uma teia de micro-poderes é a escola, conforme demonstra o trecho em destaque: "[...] a função do mestre é amestrar, para isso foi amestrado". (CARVALHO, 2002, p. 213). Destaca-se no fragmento o jogo de palavras estabelecido a partir do vocábulo "mestre", que ordinariamente designa aquele que ensina; indivíduo possuidor e transmissor de determinado conhecimento. O ex-combatente flexiona o substantivo a fim de definir de modo irônico a função do professor por meio do verbo "amestrar" e, assim, perspectiva a sua atividade como um processo de adestramento. O mestre, contudo, além de um agente, é, também, vítima desse mesmo processo, pois, assim como aqueles a quem

ensina, também foi "amestrado". Desse modo, a instituição escolar é apresentada como mais um aparato tecnológico da sociedade disciplinar que visa ao aumento das habilidades dos corpos, sua sujeição e, novamente, a sua docilidade e utilidade ao todo social.

Por fim, temos a tensão entre o ex-combatente e seu grupo familiar, conforme demonstra o segmento em destaque:

> Foi a fase áurea do meu onanismo [...] e cheguei mesmo a tentar uma espécie de ioga baseada estritamente na contemplação do falo e na sua, deste, autodidaxia, com implicações filosóficas do mais alto grau. Não fosse o avô ter-me descoberto um dia, qual um encantador de serpentes, com o pênis a um palmo da boca – *mas isso é o fim do mundo!* – é muito provável que a esta altura eu figurasse entre os dez maiores místicos do Ocidente [...] O velho abriu a boca no mundo, veio um creio especialista em falos serpentinos, fui examinado dos pés à cabeça e da cabeça aos pés, houve o inefável conselho de família, decidiu-se pela minha extrema periculosidade. (CARVALHO, 2002, p.199).

O trecho nos apresenta a família enquanto instituição reguladora que atua na normalização comportamental do protagonista a partir de uma associação com o poder médico, que no texto é ridicularizado, pois seu representante é ironicamente especificado pelo narrador como um "especialista em falos serpentinos". Vemos assim, uma dinâmica da censura social operando sobre determinado corpo, tornando-o objeto de saber e, posteriormente, de interdição. A instituição familiar, nessa perspectiva, também é revelada enquanto uma das formas de governo que compõem a sociedade normalizadora, na medida em que funciona como um agente que busca "estruturar o possível campo de ações dos outros". (FOUCAULT, 1995, p. 221).

Outro alvo de denúncia e combate da personagem central de *Vaca de nariz sutil* é o Estado: "não tenho dúvida de que fui sordidamente espoliado pela guerra e de que o Estado, mesmo pagando-me mil pensões, jamais poderá reparar todo o dano que me fez" (CARVALHO, 2002, p. 177). É possível afirmar que o ex-combatente é uma espécie de produto fabricado pela guerra na qual combateu, cujos resultados são a esquizofrenia, a neurose e a amnésia, transtornos psíquicos que, juntos, compõem uma identidade em cacos. Esse indivíduo fragmentado busca constantemente em seu relato o entendimento acerca da lógica de funcionamento do Estado. Observemos o fragmento a seguir:

> Matei dezenas, centenas de criaturas em nome da pátria e ainda me pagavam para matá-las: fui recebido de braços abertos e me condecoraram em praça pública; agora não matei a ninguém, não fiz mal a ninguém, e tenho que andar rente aos muros como se fosse um criminoso, as mãos nos bolsos para que tremam menos. (CARVALHO, 2002, p. 210).

O protagonista coloca em questão a noção de crime por meio da comparação entre a acusação sofrida pelo abuso sexual exercido contra a menor Valquíria e a realização da guerra por parte do Estado. Furtando-nos a problematizações de ordem jurídica, observemos algumas definições desse vocábulo: o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa o define por extensão de sentido como uma "ação com consequências sociais desastrosas ou desagradáveis", como "qualquer ação, individual ou coletiva, ética e socialmente condenável" (HOUAISS, 2009). Tendo em vista tais definições, podemos notar que o entendimento acerca desse tópico se estabelece na medida em que levamos em consideração o outro perante determinada ação. Nesse sentido, uma guerra poderia ser considerada um crime, já que provoca danos não apenas a indivíduos isolados como a toda uma coletividade. Observemos que a atividade exercida na guerra é contemplada pelo próprio ex-combatente como um "mal" cometido contra seus oponentes, trata-se assim, da prática de inúmeros homicídios que, nesse contexto, é legalizada, financiada e incentivada pelo Estado. Este, por sua vez, ao impulsionar os conflitos bélicos, torna-se responsável pelas ações danosas empreendidas contra os inimigos. Apesar de encontrar-se na condição de co-autor dos delitos, o próprio narrador se apresenta na narrativa, também, como um indivíduo lesado, como uma vítima desse processo. No que diz respeito à relação sexual e amorosa com Valquíria, o ex-combatente é incapaz de vislumbrá-la enquanto ato nocivo à menor, daí o seu estranhamento, pois, perante a sociedade, a quantidade de mortes que provocou durante a guerra faz dele um herói, enquanto o ato apaixonado vivenciado com a filha do zelador o coloca na condição de criminoso.

Sendo assim, a narrativa também põe em questão a concepção social de herói e, também, a sua percepção literária. Etimologicamente, o vocábulo herói deriva do grego *heros* e significa semideus; de modo genérico, designa o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Segundo Massaud Moisés, na Antiguidade clássica, o termo era utilizado para se referir a todo ser incomum capaz de realizar ações sobre-humanas, fruto de uma aliança entre um deus e uma mortal. De acordo com o autor, Hércules é

um exemplo por excelência de herói: “instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se impelido por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital”. (MOISÉS, 2004, p. 219). Assim como o herói mitológico, o herói literário caracterizava-se por sua valentia, coragem e moral.

Para António Moniz, tais figuras são dotadas de uma natureza ambígua, já que representam a complexidade da condição humana em seus aspectos psicológicos, sociais e éticos, mas são, também, portadores da habilidade de ultrapassar essa condição, pois possuem virtudes que o homem comum, a despeito de sua vontade, não consegue atingir (MONIZ, [2012]). Seu conceito, contudo, avalia Moniz, varia de acordo com as épocas, as correntes e os gêneros literários, nesse sentido, suas diversas formas de representação na literatura são o reflexo das transformações do homem e da sociedade ao longo dos séculos.

Segundo Aguiar e Silva (2009, p. 700), em determinados contextos socioculturais, os heróis são criados em conformidade com os seus códigos, ou seja, eles refletem os ideais de um grupo ou classe social que personifica os valores morais e ideológicos que essa comunidade adota. Em outros contextos, contudo, é possível que algum movimento artístico, ou mesmo um escritor, valorize justamente a transgressão dos códigos dominantes, assim, o herói coloca-se como um indivíduo em conflito e ruptura com tal meio social e seus paradigmas, optando por aquilo que essa coletividade rejeita e reprime. Sendo assim, o herói, quando julgado de acordo com a ótica da sociedade que ele renega, assume o estatuto de um anti-herói.

Flávio Köthe (1987, p. 23), em sua análise, identifica dois tipos de anti-herói, o primeiro é aquele que, por possuir um caráter frágil e conformista, se opõe ao herói clássico. Trata-se, portanto, de uma personagem subjugada pelo meio e pelas situações vivenciadas e, por isso, incapaz de solucionar os conflitos com os quais se defronta, sejam eles de ordem social ou psicológica. O segundo representa um indivíduo em confronto com as normas morais vigentes em uma determinada época e, desse modo, encarna a figura do marginal, sujeito inadequado que não consegue compactuar com valores e comportamentos que considera injustos ou hipócritas.

Os anti-heróis, de acordo com Victor Brombert, são entidades que:

> Contestam a pertinência de postulados transmitidos de uma geração para a outra, induzem o leitor a reexaminar categorias morais e ocupam-se, muitas

> vezes de maneira desconcertante, da sobrevivência de valores. Força que assume a forma de fraqueza, deficiência traduzida em força, dignidade e vitórias ocultas conseguidas por meio do que pode parecer perda de dignidade, a coragem do fracasso vivido como a afirmação de honestidade fundamental. (BROMBERT, 2004, p. 20,21).

Há, assim, um processo de deslocamento em relação à figura do herói, que passa de uma imagem idealizada ou divinizada, conforme o que encontramos nos heróis clássicos, para uma visão mais humanizada e, nesse sentido, mais realista.

É possível dizer que a imagem do protagonista de *Vaca de nariz sutil* se aproxima do segundo tipo de anti-herói apontado anteriormente por Flávio Köthe. Trata-se, assim, de um indivíduo inadaptado e em conflito com o meio social que o circunda e que busca constantemente problematizar não apenas os códigos comportamentais, como, também, a postura hipócrita dos indivíduos perante tais códigos e a si mesmos, seus desejos e intenções. Sendo assim, de acordo com um ponto de vista social, o ex-combatente incorporaria a figura do não-saudável, do desviante, do imoral. Por outro lado, a personagem também se apresenta como um indivíduo fiel a si mesmo e a seus desejos, ou seja, possui a capacidade de expor suas fraquezas e contradições, que são os seus aspectos mais humanos. Observemos, nesse sentido, algumas peculiaridades do comportamento sexual do protagonista:

> As crianças são adoráveis, vejam só esta: que coxas! É um perigo ter uma criança dessas dentro de casa, dentro do quarto [...] Aquela carnação só se encontra nessa idade, a culpa é de Deus não é minha, quer me enganar que o bispo não se sente também comovido diante desta realidade: – *deixai vir a mim as criancinhas* [...] Por elas tudo seria tão fácil, não pedem outra coisa, foi-se o tempo em que a inocência tinha um metro e pouco de altura, eu é que não vou nessa conversa [...] isso de corrupção de menores é tão crime quanto a corrupção de maiores, e não se faz outra coisa desde que o mundo é mundo. Acredito mais na inocência de uma avó do que na de mil netos – só que a avó não me interessa. (CARVALHO, 2002, p. 176).

No excerto acima, o ex-combatente revela o seu interesse sexual por crianças, ou seja, a personagem assume a pedofilia, comportamento considerado um desvio sexual e crime previsto na legislação de vários países. Sendo assim, a sua perspectiva sobre tal comportamento se choca com aquilo que a moral social veicula como uma postura sexual aceitável e saudável. O ex-combatente passa então a confrontar algumas instâncias de representação dessa moral, como a ética cristã representada pela figura do

bispo e, também, pelo próprio Cristo, por meio do texto bíblico. No evangelho de Lucas, os versículos que compõem a passagem da qual é retirado o segmento utilizado no texto de Campos de Carvalho permite uma leitura ambígua e é dessa ambiguidade que o protagonista parece se apropriar. Observemos outros trechos do episódio bíblico em questão: "Traziam-lhe também as crianças **para que as tocasse**; mas os discípulos, vendo isso, os repreendiam. Jesus, porém, **chamando-as para si**, disse: **Deixai vir a mim as crianças**, e não as impeçais, porque delas é o reino de Deus". (Lucas 18:15-16). Podemos notar que, devolvido ao seu contexto, o fragmento citado em *Vaca de nariz sutil* possibilita, de fato, uma interpretação ambígua em que fica sugerido um comportamento pedófilo por parte do filho de Deus (observemos, nesse sentido, os segmentos em negrito). Assim, as figuras afrontadas (o bispo e Jesus) são, sob certa perspectiva, hereticamente evocadas como forma de justificar o seu desejo por crianças. Outro aspecto a ser observado diz respeito ao questionamento que a personagem central elabora com relação à inocência infantil; ao questioná-la, consequentemente, o narrador desestrutura a própria noção de criminalidade que embasa a lei prevista no Código Penal, ou seja, a corrupção de menores.

Ainda sobre a pedofilia, temos a seguir algumas reflexões do narrador-personagem retiradas do capítulo em que são relatados os fatos que se seguem à relação sexual com Valquíria e a sua prisão:

> Agora por exemplo, como convencê-los da minha inocência se não me julgo culpado de coisa alguma [...] e não tenho por que me arrepender e não me arrependerei nunca? Pior fazem eles que fazem a mesma coisa às escondidas, ou têm vontade de fazer e não fazem, e têm simplesmente medo uns dos outros e chamam isso uma virtude: e copulam toda noite com quem nem ao menos amam, no escuro para terem a ilusão de que estão no cemitério copulando com a sua criatura. (CARVALHO, 2002, p. 207).

Há no trecho um embate entre a moral individual e a social, pois, para o protagonista, é impossível infringir uma norma que ele não compartilha, nesse caso, a relação sexual com a menor Valquíria. O ex-combatente problematiza, ainda, a noção de virtude, que diz respeito à qualidade daquilo ou daquele que se encontra em conformidade com determinado comportamento considerado correto e desejável do ponto de vista moral. No parecer do ex-combatente, o que a sociedade toma como virtude é apenas o mascaramento dos desejos individuais, assim, o virtuoso é aquele que

melhor camufla a realidade de suas intenções. Desse modo, em sua perspectiva, a moral social contempla, inevitavelmente, a noção de hipocrisia. Podemos notar assim, mais uma vez, que a crítica do protagonista não é dirigida à adoção de comportamentos tidos socialmente como imorais e, sim, à hipocrisia latente nos comportamentos regidos pela moral.

Em contraposição ao tom sério que predomina na narrativa, encontramos alguns jogos de linguagem em que o narrador-protagonista parece brincar com o potencial polissêmico das palavras, recurso esse que, como vimos, é explorado exaustivamente no último romance da *Obra reunida, O púcaro búlgaro*, e que em *Vaca de nariz sutil* apenas assinala uma comedida porção de humor, conforme podemos verificar no trecho a seguir: "Pago a pensão com a pensão que o Estado me paga pelo meu estado". (CARVALHO, 2002, p. 165).

Observemos as palavras pensão e (E)estado: a primeira se refere a um hotel de pequeno porte e, posteriormente, ao auxílio financeiro recebido pelo atributo de herói de guerra; a segunda exibe o sentido de um país soberano politicamente organizado e, em seguida se refere à condição física, psicológica e emocional do ex-combatente. Por meio desse procedimento, que nos parece, à primeira vista, bem humorado, flagramos o narrador a ironizar a própria condição de esquizofrênico e neurótico, ao utilizar um jogo de palavras banal e um tanto óbvio que aponta para a insignificância de sua história e expõe a banalidade de sua própria existência, conforme denota o fragmento que encerra o parágrafo do qual destacamos o segmento anterior: "assim se escreve a história de um herói da última guerra, ou de qualquer guerra, ou de qualquer herói". (CARVALHO, 2002, p. 165).

A seguir, temos mais um fragmento que revela o mesmo procedimento: "daqui a pouco vêm saber o que se passa, o que se passa é o que se passa" (CARVALHO, 2002, p. 193). Podemos notar a exploração do verbo "passar" que, nas duas primeiras aparições, possui um sentido aproximado ao do verbo acontecer e, na última, indica algo que se vivencia, o que, nesse caso específico, diz respeito a uma crise de vômito sofrida pelo narrador-protagonista. Aqui o vocábulo se abre a uma dupla interpretação, pois tanto pode se referir à reação orgânica do ex-combatente ao excesso de álcool ingerido em um bordel como, também, ao sentimento constante de náusea perante a própria existência.

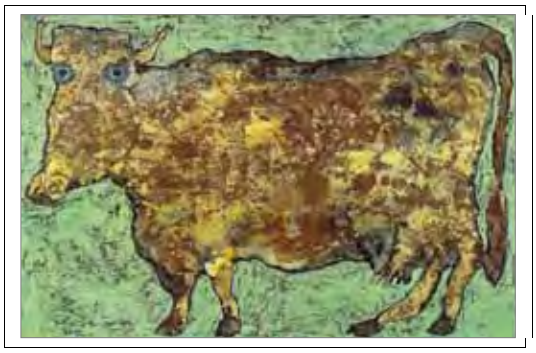
Outro exemplo desse recurso encontra-se destacado a seguir: “Os fogos de artifício não impressionam a quem já os viu sem nenhum artifício”. (CARVALHO, 2002, p.163). Nesse contexto, o termo artifício é utilizado para especificar os artefatos pirotécnicos utilizados para celebração festiva de um desfile de saudação aos heróis de guerra. Tomemos as expressões “fogos de artifício” e “sem nenhum artifício”: se o vocábulo “fogos” for utilizado, assim como sugere o narrador, sem o termo “artifício” contido na primeira expressão, então nos resta apenas a palavra “fogos”. Desse modo, o ex-combatente evoca a lembrança da guerra, que contrasta com a atmosfera festiva promovida pelo desfile militar. Resta, ainda, a possibilidade de conectar o sentido da palavra “artifício” a fingimento, nesse sentido, é possível entender que a personagem, ao utilizar a palavra, em ambos os casos, denuncia a atitude hipócrita que subjaz à celebração em questão.

Outro aspecto a ser observado no romance diz respeito ao seu título, trata-se de uma apropriação tomada de um quadro de 1954, do pintor francês Jean Dubuffet. Nas páginas finais da narrativa, o protagonista afirma ser, desde a guerra, perseguido por vacas: “me perseguem pastando desse jeito, calmas, calmas” (CARVALHO, 2002, p. 218). Ao se deparar com as vacas no caminho de sua viagem rumo ao desconhecido, o ex-combatente lembra-se de certa obra do pintor Jean Dubuffet:

> Lembra-me um quadro que vi certa vez numa revista, do pintor Dubuffet se não me engano, onde todo o espaço era ocupado por uma vaca em todo igual às outras vacas, mas com um focinho e um olhar que não deixavam dúvida sobre a sua segunda sabedoria, e mesmo a terceira e a quarta – de tal forma que se tinha a impressão de que a vaca era quem a fitava e não ela, com ou sem os chifres que nos arrumaram os outros. *Vaca de nariz sutil*, assim se chamava o quadro, e em vão tenho procurado uma vaca assim entre as vacas e sobretudo entre os homens: e uma única vez lobriguei um olhar semelhante, no olhar de Valquíria (CARVALHO, 2002, p. 218).

O quadro dialoga, na percepção do narrador, com uma de suas principais obsessões com relação a Valquíria – o olhar, um olhar que a faz única num mundo habitado por seres sempre iguais –, conforme demonstra o trecho a seguir: “É este olho, não sei o que você guarda nele, ou se é ele que guarda você, a mim sei que me diz coisas que nunca ninguém me disse, é como se fosse meu este olho Valquíria, e ele é meu”. (CARVALHO, 2002, p. 184). Para o protagonista, o olhar de sua musa, a própria *Vaca de nariz sutil,* guarda uma sabedoria maior que extrapola o senso comum, já que

Valquíria é classificada na narrativa como uma débil mental. Interessante lembrar que o narrador afirma sentir como se o olho da garota fosse o seu próprio olho, recordemos que o ex-combatente é, também, alguém classificado pelo saber médico como não saudável ou anormal. Talvez possamos ler nas entrelinhas uma alusão do protagonista a uma espécie de sabedoria superior dos sujeitos que habitam as margens desse sistema de classificação. Voltemos à pintura de Jean Dubuffet:



***The Cow with a Subtile Nose,* 1954.** Museum of Modern Art**.**

Podemos observar que a vaca parece estar enclausurada no espaço da tela, já que ocupa a quase totalidade da área retangular horizontal da pintura. Ela está apertada neste espaço: suas pernas traseiras se curvam para não ultrapassarem os limites da borda da tela, e seu rabo também parece quase sair para além desse limite. A impressão que se tem é que o animal anseia por libertação. Podemos, então, entender a tela, metaforicamente, como o espaço que expõe, classifica e enclausura a espécie em questão. Nesse sentido, além do aspecto do olhar, aludido pelo ex-combatente, o romance de Campos de Carvalho continua a dialogar com a obra de Dubuffet na medida em que podemos verificar, no decorrer de todo o relato do narrador, uma série de denúncias sobre esse processo classificatório que reduz, rotula, aprisiona e exclui os indivíduos que não se enquadram no sistema normativo de uma dada sociedade.

Tendo como base a trajetória analítica elaborada nesse estudo, podemos considerar que, tomado em relação ao conjunto da *Obra reunida,* o romance *Vaca de nariz* apresenta uma característica fundamental que contrasta com a tendência absurdista das demais narrativas: trata-se de um universo ficcional em que os episódios e o próprio

discurso não evidenciam aspectos sem sentido, fantásticos ou irracionais; cada peripécia narrada é perfeitamente possível e razoável na chamada realidade empírica. Temos, de fato, um narrador-personagem em conflito com o meio social e rotulado como um indivíduo desviante, porém, a sua loucura, desta vez, não é incorporada na forma romanesca. O que podemos perceber em seu relato é a persistência de idéias fixas (todas conectadas à morte) na materialidade textual, o que pode ser entendido como uma manifestação formal de sua neurose. Contudo, de modo geral, é possível observar que as categorias narrativas se apresentam bem delineadas: temos, nesse sentido, um espaço definido, uma marcação temporal estabelecida, apesar de sua estruturação fragmentada. O absurdo encontra-se, portanto, em uma esfera temática e filosófica, na medida em que a vida (constantemente ameaçada pela morte), as relações humanas e as organizações sociais são desveladas pelo protagonista enquanto estruturas desprovidas de qualquer sentido e razão.

A exploração dessa perspectiva em relação à existência é, também, um dos aspectos fundamentais do romance seguinte da *Obra reunida* que, conforme veremos a seguir, promove um aprofundamento e uma radicalização das questões problematizadas pelos dramaturgos do absurdo, trazendo-as de um nível temático para um nível estrutural.

3.2. *A CHUVA IMÓVEL* OU O RELATO DE UM EU EM ESTADO DE PUTREFAÇÃO

O terceiro romance da *Obra reunida, A chuva imóvel,* também um relato em primeira pessoa, traz, por meio do monólogo interior, as angústias e os devaneios da personagem central, André Medeiros, funcionário medíocre de um arquivo público, que alimenta um sentimento incestuoso e platônico por sua irmã Andréa. O amor impossível, aliado à sua dificuldade de conviver e aceitar as imposições normativas de seu grupo familiar e de toda a sociedade, geram uma profunda crise existencial que acaba por conduzi-lo ao suicídio. Temos assim, uma atmosfera angustiante e sombria, em que o humor, recurso frequentemente utilizado por Campos de Carvalho, praticamente desaparece.

Podemos dizer que a figura da irmã gêmea é o que motiva, em grande parte, o conflito identitário do narrador-personagem, que é marcado pela necessidade de unir-se sexualmente a ela a fim de atingir sua plenitude e, ao mesmo tempo, pelo desejo de entender-se enquanto indivíduo autônomo e independente. Nesse sentido, a questão do incesto revela-se um dos pontos fulcrais do romance, pois desvela a personagem enquanto indivíduo possuidor de um comportamento sexual desviante e, ainda, caracteriza-se como motivo principal do embate e conseqüente ruptura de André com a família.

Campos de Carvalho evoca como abertura de sua narrativa a frase de Arthur Rimbaud: *"Voici le temps des assassins"*[20] – sentença extraída do texto "Manhã de embriaguez". Separado de seu contexto, o dizer de Rimbaud nos permite tecer algumas correlações imediatas com o romance, primeiramente, porque inscreve a transgressão como elemento crucial para o desenvolvimento da narrativa, o que pode ser observado a partir do vocábulo "assassino", e de outro modo, pelo fato de o poeta aludido ser tradicionalmente conhecido como possuidor de um discurso transgressor. Nesse sentido, é possível visualizar certa identificação não apenas entre o discurso do poeta e do protagonista como, também, entre o perfil da personagem de Campos de Carvalho e a

[20] "Eis o tempo dos assassinos". Tradução de Ivo Barroso.

imagem, digamos, biográfica do escritor maldito. A epígrafe aponta, assim, para um momento de manifestação ("eis o tempo") de um eu marcado por uma postura de insubordinação comportamental. Esse momento é o próprio relato de um sujeito que se diz, a certa altura da narrativa, "um assassino de ideias". (CARVALHO, 2002, p. 236).

Devolvendo a sentença de Rimbaud ao seu contexto, é possível ainda observar uma série de relações com o romance *A chuva imóvel*. Para que possamos observá-las, transcrevemos logo a seguir o texto "Manhã de embriaguez":

> Ó meu Bem! Ó meu Belo! Fanfarra atroz em que não mais tropeço. Cavalete feérico! Hurra pela obra inaudita e pelo corpo maravilhoso pela primeira vez! Tudo começou com risos de crianças, com eles vai terminar. Este veneno permanecerá em as nossas veias mesmo quando acabar a fanfarra e voltarmos à nossa antiga inarmonia. Ó agora que somos tão dignos dessas torturas! Recolhamos fervorosamente esta promessa sobre-humana feita ao nosso corpo e a nossa alma criados: esta promessa, esta demência! A aparência, a ciência, a violência! Prometeram-nos enterrar a sombra da árvore do bem e do mal, desterrar as honestidades tirânicas, para que pudéssemos realizar nosso mais puro amor. Começou com certas repugnâncias e terminou – não nos sendo possível apreender de imediato essa eternidade – terminou com uma debandada de perfumes. Risos de crianças, discrição dos escravos, austeridade das virgens, horror das faces e objetos daqui, sagrados sede vós pela lembrança desta vigília (celebração noturna à véspera de uma festa sagrada). O que havia começado com toda a grosseria, eis que vai acabar em anjos de chama de gelo. Curta vigília de embriaguez, sagrada! Ainda que não seja pela máscara com que nos glorificaste. Nós te confirmamos, método! Não esquecemos que ontem glorificaste cada uma de nossas idades. Temos fé no veneno. Sabemos dar nossa vida inteira todos os dias.
> Eis o tempo dos *Assassinos*. (RIMBAUD, 1998, p. 231).

O texto, para nós, dialoga, de certo modo, com um dos principais episódios do romance, que é o relato da suposta relação sexual entre os gêmeos:

> Numa festa do Divino, nossos pais festeiros, propus tomarmos banho juntos no chuveiro do quintal, você me mostra os seios e eu lhe mostro os meus, ela se ria arrepiada, eu tenho mesmo dois seios, dois ovos se você prefere, veja! – as coxas da idiota me deixaram ereto para sempre, outro argumento irrespondível. Não há ninguém em casa, vamos! – fomos [...] a água batia-nos em cheio nas costas, no umbigo, os seios de Andréa hirtos de frio, dois pêssegos entremaduros, sexo contra sexo, de novo voltávamos ao útero, os foguetes do Divino ao longe, ríamos uma risada só, as paredes de zinco abafando os nossos gritos: *atrás, não!* Lá fora o domingo azul, pelas frestas se via parte do caramanchão, o mesmo de sempre [...] Andréa agora tiritando nos meus braços, esfrego-lhe com força as nádegas e as costas para que não sinta frio, com a pressa esquecemo-nos de trazer a toalha, dois seios gelados aos poucos se aquecem no meu peito, com a ponta do dedo corro-lhe entre as nádegas, até o sexo: *aí não!* – apenas um balbucio. E os foguetes, três quatro, agora mais perto, proclamando nosso grande feito. Enchemo-nos de coragem e saímos nus pelo jardim [...] de novo no Paraíso como devera

> ser sempre [...] De tão puros fomos cair deitados na sala de jantar, André-Andréa, a mesma placenta de antigamente, [...] as mãos dadas e os pés, olhando o teto e acima do teto, coração único, sem medo, sem medo, o sangue correndo de um para o outro, simples vasos comunicantes, nada mais do que isso, André-Andréa-André [...] a mesma corda: a mesma. (CARVALHO, 2002, p. 264).

O primeiro elemento do texto do poeta francês que nos remete ao episódio destacado é o título, "Manhã de embriaguez". O termo "embriaguez", dentro da concepção poética de Rimbaud, diz respeito ao desregramento de todos os sentidos e, de certa forma, é isso que encontramos também no fragmento de Campos de Carvalho. Inicialmente, podemos dizer que a própria palavra "desregramento" sintetiza de modo quase que exemplar a relação incestuosa. Quanto aos sentidos, é possível afirmar que a passagem é construída por meio de uma explosão sensorial que fica bastante visível quando observamos palavras e expressões como: "se ria arrepiada", "veja", "me deixaram ereto", "a água batia-nos em cheio nas costas", "seios [...] hirtos de frio", "foguetes [...] ao longe", "se via", "esfrego-lhe", "não sinta frio", "se aquece", "com a ponta do dedo corro-lhe entre as nádegas". Tato, audição e visão são os sentidos que se sobressaem no texto e que possibilitam a criação de uma intensa atmosfera de erotismo, intensificada pela utilização abundante de vocábulos que remetem ao corpo e, especificamente, a suas partes erógenas, como, "umbigo", "seios", "sexo", "coxas", "nádegas", "dedo", "ovos".

Falamos até então de uma associação possível entre o texto e a concepção poética rimbaudiana, mas, no que diz respeito ao título, embora no romance não haja uma referência específica à manhã, sabemos que o episódio se passa em um domingo de sol, um momento de luz e embriaguez.

No primeiro excerto, o termo "fanfarra" assinala um instante de festividade, que tanto pode ser associado, no texto de Campos de Carvalho, à festa do divino quanto à comunhão carnal dos irmãos. De todo modo, esse momento festivo não é mais vivenciado pelo eu lírico do fragmento de Rimbaud ("em que não tropeço mais"), assim como acontece com André e Andréa, pois, no presente do protagonista, a irmã encontra-se casada, ou seja, aquela comunhão, momento festivo, só existiu no passado. Observemos o fragmento "Hurra pela obra inaudita e pelo corpo maravilhoso": é possível associá-lo ao "grande feito" dos irmãos, e ainda podemos pensar nessa

“fanfarra” até mesmo como metáfora de um orgasmo que reverbera por esse “corpo maravilhoso”.

Em “Manhã de embriaguez”, temos os seguintes dizeres: “Tudo começou com risos de crianças, com eles vai terminar. Este veneno permanecerá em nossas veias mesmo quando acabar a fanfarra e voltarmos à nossa antiga inarmonia”. Notemos que os elementos “risos” e “infância” inserem-se no discurso de André Medeiros e marcam o início e o término de uma relação harmônica. O veneno, ou seja, a sensação de completude, contudo, permanece na memória (“na veia”), quando se volta ao estado de fragmentação ou de “antiga inarmonia”.

Rimbaud faz uma alusão à “realização de nosso amor mais puro”, André nos relata: “de tão puros fomos cair deitados na sala de jantar” unificados, “uma curta vigília de embriaguez, sagrada!”. Há ainda o fragmento a seguir: “Começou com certas repugnâncias e terminou - não nos sendo possível apreender de imediato esta eternidade - terminou com uma debandada de perfumes”. Tais orações nos parecem uma descrição da relação que existiu entre André e Andréa, uma relação, a princípio, repulsiva (por tratar-se de algo proibido e condenado culturalmente) que se torna, na prática, bela, prazerosa e natural, mas que logo se esvanece. Desse modo, o diálogo entre o romance e sua epígrafe é instituído também pelo discurso que a antecede e que não é dito, porém, representado em forma de enredo.

Para além desse diálogo, o fragmento do romance destacado anteriormente suscita uma série de problematizações em torno da temática do incesto, que podem ser vislumbradas por meio de alguns aspectos textuais que julgamos pertinente retomar. O primeiro deles que pode ser observado na cena é a celebração de um ato considerado condenável, pecaminoso, paralelamente a uma comemoração religiosa, há, portanto, uma condensação de elementos sagrados e profanos. Nesse contexto, a festa do Divino compõe o cenário como uma espécie de coadjuvante, atuando como pano de fundo para que o ato “pecaminoso” ganhe destaque. O quintal, espaço íntimo da propriedade, é colocado em foco juntamente com uma casa vazia, ou seja, a família, entidade normativa, é deslocada de seu ambiente, para que este ganhe nova conotação, a de um espaço favorável ao prazer. Desse modo, alguns fragmentos contribuem para que esse ambiente se sobreponha à atmosfera castradora imposta por preceitos familiares e

religiosos: “Foguetes do Divino **ao longe**”, “**pelas frestas se via parte** do caramanchão”, “**Não há ninguém** em casa”.

O episódio promove, ainda com relação ao espaço, um jogo intertextual com o livro do Gênesis, em que o jardim da família Medeiros é comparado, nesse contexto específico, ao Paraíso. O primeiro livro da Bíblia, conforme sabemos, traz uma versão mitológica da criação do mundo e nele encontramos algumas reflexões acerca de temas como a pureza e o pecado, o bem e o mal, obediência e ousadia, normatividade e transgressões, estruturas presentes não apenas na cena destacada como em todo o romance. Nessa passagem, o narrador busca uma referência no texto sagrado para conferir ao incesto uma noção de pureza que, no Éden, é anterior à atitude transgressora de Eva: “saímos nus pelo jardim [...] de novo no Paraíso como devera ser sempre [...] De tão puros fomos cair deitados na sala de jantar”. Na escritura bíblica, só após experimentar o “fruto proibido” as criaturas de Deus começam a perceber e a envergonhar-se da própria nudez. A partir de então, Adão e Eva começam a cobrir o corpo e a conviver com a culpa. O que André demonstra em seu relato é o desejo de retornar a um estado anterior ao pecado e estar despido da própria noção de pecado e de culpa, difundidas culturalmente a partir do mito.

Na perspectiva da personagem estilhaçada, a junção carnal com a irmã traz o sentimento de unificação, o que pode ser visualizado na materialidade textual. Tomemos o trecho considerando uma possível divisão: uma parte anterior ao fragmento, “E os foguetes, três quatro, agora mais perto, proclamando nosso grande feito”, e outra, posterior a ele. O excerto se apresenta como um marco no episódio, pois o artefato pirotécnico normalmente utilizado como forma de celebração pode ser entendido como uma representação do clímax do envolvimento sexual de André e Andréa, já que são tomados pelo próprio narrador como a proclamação do grande feito, que segue uma progressão cada vez mais intensa e aproximativa, numa espécie de simulação do gozo. A primeira parte, ou seja, o estágio anterior à cópula, apresenta um campo lexical que nos remete à ideia de duplicidade, são eles, “seios”, “coxas”, “ovos”, “mãos”, “pés” e, ainda, o vocábulo “dois”, que é repetido por quatro vezes. Essa noção de duplicidade pode ser pensada como representação dos irmãos enquanto seres individuais, e, ainda, na própria fragmentação da personagem André, que se vê incompleta quando separada da irmã. Na segunda parte, temos uma série de palavras e expressões que representam a

unicidade pós-coito: “uma risada só”, “único”, “mãos dadas e os pés”, “vasos comunicantes”, “um para o outro”, “a mesma”, repetida três vezes, “corda”, elementos que evidenciam um estado de completude e que transformam o protagonista em “André-Andréa-André”, encadeamento sígnico cuja sonoridade nos remete ao ciclo cardíaco com seus movimentos sistólico e diastólico. Em posição de destaque encontra-se o vocábulo “corda”, imagem da própria unificação do ser, representado visualmente pelos hífens que intercalam e amarram os nomes André e Andréa, traduzindo a sensação de plenitude e a pulsação da vida.

Percebemos assim, que o conceito de incesto, na perspectiva do protagonista, é esvaziado de seu significado usual, pois não constitui um delito comportamental e porque se trata de um tipo de envolvimento natural que visa à satisfação dos desejos como forma de condução à plenitude do ser.

Voltemos agora à observação dos aspectos constitucionais do relato de André Medeiros. Dividido em três partes, “O centauro a cavalo”, “Girassol, giralua” e “Zona de Treva”, seu enredo é composto por uma sobreposição caótica de episódios – lembranças, cacos de infância e da adolescência do narrador-protagonista – misturados ao presente, que podemos definir como uma angustiante fase de autodegradação. A partir desse procedimento de composição, as categorias narrativas de tempo e espaço são esvaziadas, demonstrando o vazio e a fragmentação da própria personagem articuladora do discurso. Nesse sentido, o primeiro parágrafo do romance é bastante revelador: “Foi então que me vi numa gare extremamente vazia. Tão vazia que nem a minha sombra se refletia nela. Alguém, uma voz, me sussurrou ao ouvido: CAFARNAUM”. (CARVALHO, 2002, p. 224).

O cenário evocado no começo da narrativa é marcado por um esvaziamento, inicialmente indicado pelo vocábulo “vazia”, que é repetido e intensificado pelo advérbio “tão”. O trecho concentra ainda outros elementos que nos remetem a essa peculiaridade do espaço, como, por exemplo, a palavra “sombra”, representação de algo impalpável, imaterial, projeção de um corpo que, no trecho, paradoxalmente, não se projeta. Na oração que se segue, temos a indefinição do sujeito que executa a ação por meio do pronome “alguém”, que, de pessoa, passa a uma voz, que, por sua vez, também é esvaziada, pois é apenas um sussurro, emissão vocal sem vibração das cordas.

Há, ainda, uma alusão a "CAFARNAUM", referência pouco precisa, já que, além de nomear a extinta cidade bíblica onde, de acordo como o Novo Testamento, Jesus residiu, ensinou e realizou milagres, também possui o significado de um lugar em que há tumulto, falta de ordem e confusão. Desse modo, a suposta definição do espaço aponta, no primeiro caso, para um lugar inexistente e, na segunda acepção do termo, para o próprio relato que se desenvolve numa atmosfera delirante, desordenada e confusa. De todo modo, a possibilidade de um diálogo com a mitologia cristã encontra-se, desde já, sugerida.

Podemos observar, portanto, que o parágrafo de introdução de *A chuva imóvel* revela uma série de indefinições que transmitem ao leitor uma perspectiva borrada do elemento espacial. Observemos o parágrafo que dá sequência à narrativa:

> Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo nome para sentir minha presença, em vão busquei o último cigarro sob o paletó: os trilhos, apenas os trilhos por todos os lados. Não era noite nem dia, as lâmpadas não sabia se estavam acesas ou estavam apagadas, um portão luzia ao fundo e todas as setas se dirigiam para ele. Senti-me tão lúcido que nem um instante me ocorreu a hipótese de estar sonhando, dormindo, ou mesmo morto [...] (CARVALHO, 2002, p. 224).

O trecho nos apresenta um indivíduo desorientado, perdido em relação a si mesmo, ao espaço que o cerca e, também, ao tempo. Sua presença parece ofuscada pelos trilhos que o cercam, o que evidencia uma tensão do sujeito angustiado pelo seu apagamento diante de um espaço indefinido, porém, opressor. Na sequência, a impossibilidade de se orientar em relação ao tempo ("Não era noite nem dia") e a incapacidade de distinguir os componentes do cenário ("as lâmpadas não sabia se estavam acesas ou estavam apagadas") nos permitem conjecturar que a personagem vivencia uma espécie de delírio, hipótese contestada por André, logo a seguir, por meio da afirmação "Senti-me tão lúcido". Desse modo, há um choque entre o discurso do protagonista e o próprio conceito de lucidez que, utilizado como definidor da situação descrita, torna-se desprovido de seu sentido habitual. Desse modo, os elementos que possuem a função de definir o tempo e espaço da narrativa e, também, nesse contexto específico, o estado de consciência do protagonista, contraditoriamente não os definem.

É possível dizer que a narrativa apresenta referências temporais esparsas conectadas aos episódios relatados em fragmentos, ou seja, são impressões confusas que

o protagonista possui com relação a cada momento vivenciado. Temos assim, por exemplo, a sua percepção do tempo no espaço do arquivo público em que trabalha:

> Nunca senti necessidade de dizer *sine qua non* a ninguém, e muito menos *sine die*: e não faço outra coisa o dia inteiro, os dedos amestrados [...] *Prezado senhor, Respeitosas saudações,* o relógio rindo-se com todos os dentes, até o tempo tem aqui sua marca registrada, ambos trabalhando com um nome falso e ainda vigiados pelos outros [...] E dizer que chamam a isto empregar o tempo, só se for o tempo do relógio, o que vai entre o meio-dia e as seis, e de novo entre o meio-dia e as seis, e de novo entre o meio-dia e as seis – como se não existissem a casa e o quarto, e o que está debaixo do quarto, e o que está sobretudo fora do quarto [...] (CARVALHO, 2002, p. 241).

O tempo, no fragmento, reflete as características do próprio ambiente de trabalho, torna-se burocratizado, possui marca registrada e é, assim como os funcionários do arquivo, controlado. Representa uma espécie de realidade virtual que não corresponde à vida em si, mas antes, diz respeito apenas ao mecanismo de funcionamento de um instrumento vigiado/vigilante, com os seus movimentos fixos a uma rota circular cuja monotonia nos é transmitida por meio da repetição das expressões "do meio-dia as seis" e "de novo". É possível notar ainda certa identificação entre o tempo materializado na imagem do relógio e o protagonista em sua função de arquivista, pois, assim como o aparelho, a personagem executa ações programadas, monótonas e artificiais.

Por outro lado, o tempo, assim como o espaço, também corresponde ao estado de confusão mental no qual o narrador se encontra. É o que se pode notar no excerto a seguir retirado da terceira e última parte da narrativa, "Zona de treva", em que encontramos André numa espécie de delírio pré-morte. Ao contrário das partes precedentes, "O centauro a cavalo" e "Girassol, giralua", que concentram episódios da infância e adolescência do narrador-protagonista, sendo, portanto, constante o uso do *flashback*, aqui deparamo-nos com um discurso que se encontra em andamento, ou seja, o relato é construído numa espécie de "aqui e agora". Observemos o excerto a seguir: "Há quanto tempo estou vagando neste mar, neste deserto – neste abismo? Há quantas noites? Ainda estão comigo a minha carne e os meus ossos, esteja onde estiver ainda é em mim que eu estou viajando". (CARVALHO, 2002, p. 277).

Inicialmente, notemos que o espaço em seu delírio assume formas diversas: mar, deserto, abismo. Assim como no começo da narrativa, permanece indefinido,

porém, agora se apresenta de forma ainda mais obscura, pois se encontra diluído no interior de uma individualidade delirante. Quanto ao tempo, é possível notar a presentificação do discurso a partir da abundância de verbos no presente do indicativo e no gerúndio, como, por exemplo, “estou vagando”, “estão”, “estou viajando”. Contudo, embora ao leitor a definição da instância temporal nessa “Zona de treva” pareça clara, para o narrador ela ainda se apresenta de uma maneira problemática e indefinida, é o que podemos notar com a utilização das sentenças interrogativas, “Há quanto tempo” e “há quantas noites”, que inserem o tempo no fragmento como um componente tradutor de seu estado de desorientação.

No que diz respeito à personagem principal, sabemos até então que se trata de um indivíduo em conflito consigo mesmo e com o meio social que o circunda. Trata-se, portanto, de uma crise composta por dois movimentos, um que se volta para o interior do sujeito (e que possui suas bases no sentimento incestuoso) e outro exterior a ele. Entendemos que o choque gerado entre a perspectiva de André Medeiros acerca do incesto e a visão social que o tem como uma “proibição universal”. (STRAUSS, 1982), promove na narrativa o desenvolvimento de um *drama íntimo*.

De acordo com Sofia Rosado, o *drama íntimo* indica uma tensão interior típica do herói modernista ou anti-herói, personagem que, entregue a si mesma, consciente de si e perdida nessa consciência, carrega uma espécie de cruz que a sociedade desconhece. Esse herói atribui, assim, a culpa ao meio social, pois acredita que este é o responsável por seu conflito. Essas figuras são normalmente marcadas por uma intensa solidão interior, por uma inquietação perante a própria existência e mostram-se, muitas vezes, exauridas pelo “demônio da análise”. Esse estado de sensibilidade é indissociável do drama da escrita, pois, esta constitui um meio de traduzir as perturbações íntimas.(ROSADO, [2012]).

Tal situação é compatível com aquela vivenciada pelo protagonista de *A chuva imóvel,* cuja “cruz” é o amor pela irmã gêmea, impossibilitado pela censura social. Em constante estado de auto-análise, André encontra-se voltado para o seu próprio eu e, diante da total incompatibilidade com o outro, busca na escrita uma forma de auto-representação e de resistência perante a sociedade que abomina. Seu relato é uma espécie de missão sagrada que se funde e confunde-se com o seu próprio drama e nele podemos observar a maneira como se desenvolve sua crise existencial.

Observemos agora o segundo movimento do conflito íntimo vivenciado por André e que diz respeito às estruturas que lhe são exteriores. Tomemos como exemplo um fragmento do capítulo de abertura do romance, no qual André narra o episódio em que se metamorfoseia em um centauro:

> [...] agora as minhas pernas me levavam contra a minha vontade, eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido: mesmo se houvesse uma parede em frente eu a transporia sem dificuldade. (CARVALHO, 2002, p. 225).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 219), os centauros, na mitologia grega, são seres que possuem cabeça, braços e tronco de um homem e o restante do corpo de um cavalo e "representam a besta no homem". Para os autores, poucos mitos são tão significativos como esse no que diz respeito ao embate entre razão e instinto. Na cena destacada, podemos observar alguns vocábulos que representam essa dualidade, são eles, além do "centauro", "cavalo" e "nome". Observemos ainda que o indivíduo diz ser conduzido pelas pernas contra a própria vontade, ou seja, o corpo é o seu condutor. A oração "eu estava a cavalo sobre mim mesmo" parece demonstrar certa subjugação do aspecto humano pelo animal, assim, o cavalo, símbolo da impetuosidade dos desejos, sobrepõe-se ao próprio sujeito, cujo nome, elemento cultural, criação humana, pertencente à esfera racional, deixa de possuir qualquer sentido. Desse modo, a figura do centauro traduz o próprio conflito vivenciado pelo protagonista, entidade híbrida, assim como o ser mitológico, hesitante entre os impulsos instintivos e as normas sociais.

Outra evidência da tensão entre o indivíduo e a sociedade encontra-se na utilização reiterada do vocábulo "trilhos". Ao retornarmos à cena de abertura do romance, temos a impressão de que o relato de André Medeiros inicia-se exatamente onde termina a trajetória do ex-combatente de *Vaca de nariz sutil.* Seguem-se trechos dos momentos finais de *Vaca de nariz sutil* e, mais uma vez, o parágrafo inicial de *A chuva imóvel*:

> O trem apitando na curva
> [...] Absurdo os trens terem um destino [...] é o trem e só ele que importa, a locomotiva sou eu com todos esses vagões dentro: os trilhos são para fazer de conta, na primeira oportunidade eu os despeço: vão para as estações que quiserem!

> [...] Aproveito para entrar no meu desrumo: deixo-vos os trilhos, vou ver se ainda me alcanço: não disponho de vossa eternidade para viver, muito menos para pensar.
> É agora ou nunca. (CARVALHO, 2002, p. 212, 219)

> Foi então que me vi numa gare extremamente vazia. Tão vazia que nem a minha sombra refletia nela. Alguém, uma voz, me sussurrou ao ouvido: CAFARNAUM.
> Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo nome para sentir minha presença, em vão busquei o último cigarro sob o paletó: os trilhos, apenas os trilhos por todos os lados. (CARVALHO, 2002, p. 224).

O protagonista de *Vaca de nariz sutil*, banido de sua cidade, assombrado pelo fantasma da amnésia, parte para algum lugar em busca de si mesmo. Sem destino, o narrador afirma ser a própria locomotiva, e os vagões transmitem ao leitor a ideia do vazio que o constitui. A aversão aos trilhos, rotas prontas e programadas, possível metáfora da normatividade social, é explícita e o que importa ao narrador é o próprio indivíduo. Tal postura denuncia sua condição marginal, já que, em vez de se enquadrar e seguir caminhos preestabelecidos, ele prefere lançar-se num "desrumo" com a finalidade de alcançar-se. A busca do protagonista de *Vaca de nariz sutil* permanece com André Medeiros nas páginas de *A chuva imóvel,* "recusando-se terminantemente a continuar caminhando sobre os trilhos". (CARVALHO, 2002, p. 225).

Essa recusa pode ser observada por meio das relações problemáticas que a personagem mantém com cada indivíduo e instituição com os quais é impelido a estabelecer contato. A tensão no campo familiar é, nesse sentido, reveladora. A seguir encontramos o episódio em que André relata a morte do avô:

> Quando morreu o avô foi o dia mais feliz da minha vida, e eu até que queria bem ao avô, mas eram abraços, confidências, piadas velhas e novíssimas, a gente bolinando sem querer ou por querer, as filhas do vizinho querendo consolar e consolando realmente, a noite de junho e os balões no céu: só faltaram mesmo os fogos de artifício. Foi quando justamente os seios de Andréa resolveram aparecer, nem um minuto antes: aquele rebuliço todo pela casa, meus pêsames, é preciso dar de comer às crianças, foi um grande homem o coronel e que alma boa! [...] dona Arminda muito prestimosa levando-nos para a cozinha: de repente os seios estourando sob a blusa fina de Andréa – e eu pasmo! A importância que tem a morte de um avô, é o que eu sempre me digo! (CARVALHO, 2002, p. 247).

Em seu discurso, André promove uma condensação de vocábulos e expressões que sugerem certa sobreposição da vida em relação à morte. Das palavras que criam um campo semântico mórbido, temos apenas o verbo "morreu", "pêsames", a oração "foi um grande o homem o coronel e que alma boa" e "morte". O velório se torna assim uma espécie de acontecimento secundário que subjaz ao evento principal, que é o despertar da sexualidade e a sexualização da irmã, Andréa. Notemos a abundância de componentes discursivos que se conectam, de alguma forma, à vida: "vida", "abraços", "confidências", "piadas velhas e novíssimas", "bolinando sem querer ou por querer", "balões no céu", "os seios de Andréa resolveram aparecer", "rebuliço", "comer", "seios estourando". Podemos observar, desse modo, que a figura autoritária do avô coronel é duplamente apagada, primeiro pela morte em si e, em seguida, pelo obscurecimento da mesma em sua própria narração. Assim, assistimos no episódio a uma espécie de profanação ou banalização de um rito familiar, o ritual fúnebre que, em tese, deveria possuir um caráter trágico, adquire inesquecíveis ares festivos e eróticos na perspectiva do narrador.

A relação problemática com a família também se estende ao pai, conforme demonstra o seguimento abaixo:

> [...] punha-me indefeso diante da sua fúria, dos seus golpes, na cabeça, nas costas, *isto são horas de voltar para casa!* [...] seria mesmo o cúmulo se eu lhes dissesse que estava amando, que estivera simplesmente amando a tarde toda [...] longe até de mim mesmo [...] longe desses golpes dados a esmo sobre a minha carcaça, com o cinto e depois com a fivela do cinto, uma especialidade de meu pai em fúria que me fez, uma vez ele morto, debruçar-me sobre a fivela na sua barriga para ver se me via lá dentro, com a mesma inocência de antigamente, os mesmos olhos. (CARVALHO, 2002, p. 260).

O trecho concentra algumas marcas discursivas da violência por meio das palavras "fúria" e "golpes" (utilizadas duas vezes) e dos instrumentos de agressão "cinto" e "fivela". Tais elementos traduzem e definem a natureza da relação pai e filho: encontramos aqui um indivíduo indefeso subjugado de modo cruel pela autoridade paterna. Outro aspecto relevante contido no excerto diz respeito à atitude do protagonista, após a morte do pai, de debruçar-se sobre a fivela em sua barriga. Tal imagem (o encontro do rosto do filho com a região genital do pai) nos parece uma sugestão de que a violência sofrida possa não se restringir apenas aos espancamentos, mas se estender também a alguma forma de abuso sexual. Essa possibilidade ganha

consistência quando André nos revela que, por meio de sua atitude, busca, não apenas a si, mas, também, a uma inocência que se perdeu no corpo paterno.

Há ainda a figura do irmão, único membro da família, excetuando-se Andréa, por quem o protagonista nutre certa simpatia:

> O irmão chegava na bicicleta: pássaro: estafeta para os outros. (*Morreu como um passarinho:* e como queriam que morresse?)
>
> Pedalava que pedalava, cada hora num lugar, quase que o dom da ubiqüidade: *Olha o telegrama!* – olhavam. A vergonha da família, dizia o pai [...] o neto de um coronel da campanha não sei do quê: coronel de merda, de merdíssima! A vergonha, estou de acordo, um opróbrio, aquelas asas sob o sol e sob a chuva [...] sempre com a bronquite mal se lhe ouvia a voz [...] Olhava-me como a um estranho, na minha gravata, no meu porte todo de príncipe, o eleito da família, *este sim!,* estudando para isso e para aquilo, a respiração perfeita, o primeiro da classe [...] belo ou quase belo [...] será um diplomata na certa [...] Punham-me a mão do avô sobre o ombro, morto mas sempre vivo, este menino vai longe, e sem bicicleta o que é mais importante. (CARVALHO, 2002, p. 264-265).

As duas personagens, André e o irmão, são apresentadas no fragmento respectivamente como o "eleito da família" e a "vergonha da família". Há, portanto, uma comparação entre os irmãos, a diferença entre eles é observada pelos membros do grupo familiar e também pelo próprio protagonista. Para os Medeiros, o "irmão ciclista" é, apenas, um sujeito frágil, adoentado e com um emprego medíocre, enquanto André é o depositário de toda a esperança familiar, futuro diplomata. Já na percepção da personagem central de *A chuva imóvel*, o irmão ("pássaro") é a imagem da liberdade, "como se o hábito da bicicleta lhe dera o dom do vôo" (CARVALHO, 2002, p. 266), uma liberdade ultrajante para a família, porém digna de admiração por parte de André. Com relação a si mesmo, sente-se como um estranho, reprimido pelo poder do avô-coronel, refém dos planos elaborados pelos pais, alheios a sua própria vontade. A admiração de André pelo irmão é, contudo, um motivo a mais para o desenvolvimento de uma crise interior irreversível, pois a sua morte constitui-se, para ele, um acontecimento traumático insuperável que, aliado ao casamento de Andréa, acaba desembocando no rompimento com a família. A dificuldade de relacionar-se com o outro também extrapola a esfera familiar e assim encontramos o protagonista em seu ambiente escolar:

> Havia o Castanheira, sempre com o canivete na mão, hoje está morto [...] de novo via-o brandindo a arma em todas as direções, agora era no colégio e tínhamos de novo 12 a 13 anos, os olhos do Castanheira fitos nos meus, fitos em todo mundo, aprender geografia nessas condições só mesmo sendo um louco, e eu aprendia, a capital da Pérsia é, o golfo de Aden fica no, olhos no monstro furando-me a nuca, queimando-me as orelhas, no fim do mês eu era ou o primeiro ou o segundo, isso o Castanheira não podia admitir, agarrava-me pela gola, um mau hálito insuportável [...] no fundo o primeiro da classe acabava sendo era o último, não é com o álgebra nem com Revolução Francesa que se resolvem os problemas do mundo [...] (CARVALHO, 2002, p. 258).

O trecho nos expõe um caso de *bullying,* ou seja, a escola é, para a personagem, mais um contexto marcado pela violência. Em foco, na cena, temos a agressão vivenciada por André na adolescência pelo colega Castanheira. Perpassa pelo episódio a ironia crítica do narrador ao ambiente escolar, intercalando a descrição de uma situação limite, extremamente hostil ao indivíduo, com os pontos decorados da disciplina de geografia ("a capital da Pérsia é", "o golfo de Aden fica no"). Desse modo, a instituição é ridicularizada pela sua desimportância e ineficiência perante os reais "problemas do mundo".

A crítica do protagonista também se dirige a Deus, conforme revela o trecho abaixo:

> Também tinha um Deus [...] era mais um Deus de pavor e de vingança, uma espécie assim de avô do avô, tão coronel e tão importante quanto ele, muito mais sem dúvida, de qualquer forma inacessível e atravancando-me o caminho, dentro e fora de mim, onipresente e invisível [...] (CARVALHO, 2002, p. 261).

A figura divina é associada à imagem do avô coronel e apresenta-se ao protagonista como símbolo da mesma autoridade. Assim como na mitologia bíblica, é um Deus onipresente, mas, também, pavoroso e vingativo. A percepção do protagonista não difere em essência da imagem cultuada pelas religiões e difundida nos próprios textos sagrados em que a fé, a devoção e a obediência dos fiéis são adquiridas por meio do temor. Observemos que o fragmento se inicia com duas orações cujos verbos encontram-se no pretérito imperfeito do indicativo. A partir da utilização desse tempo verbal, sabemos que o fato (a admissão da existência de Deus) já aconteceu relativamente ao momento do discurso, ou seja, podemos inferir que a crença nessa divindade e o sentimento de pavor pertencem a um tempo anterior e não mais ao

presente do protagonista. De todo modo, embora superadas, a fé e a religiosidade são desvendadas como elementos de castração e censura.

O primeiro capítulo da segunda parte da narrativa concentra grande parte dos episódios que evidenciam o conflito do narrador com as instituições sociais que apresentamos até o momento e é composto fundamentalmente por fragmentos de memórias da infância e adolescência. Essas memórias são atravessadas por uma série de frases destacadas em itálico que são provenientes da liturgia católica. São elas: "*Creio em Deus Padre Todo-Poderoso criador do céu e da terra*"; "*Glória ao Padre e ao Filho e ao Espírito Santo*" (CARVALHO, 2002, p. 258); "*Um óbolo para as Missões*" (CARVALHO, 2002, p. 259); "*Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve!;* "*Kyrie eleison*"; "*Christe eleison*"; *"Oração para afastar os maus pensamentos"; "Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo, tende piedade de nós!* (CARVALHO, 2002, p. 261); "*Ite, Missas est. Dominus vobiscum!"* (CARVALHO, 2002, p. 263).

Nesse sentido, podemos entender o catolicismo como um dos componentes da memória do narrador, mas, também, podemos considerar que o discurso religioso encontra-se na base do relato de todos esses conflitos, conforme o demonstrado na própria materialidade textual, o que nos encaminha para a percepção de uma atitude crítica da personagem, que, ao denunciar uma série de violências vivenciadas no ambiente familiar, satiriza, consequentemente, a instituição que a fundamenta. Ambas são aqui desveladas como instituições camufladas por rituais de moralidade e pureza que não correspondem à realidade das relações humanas.

Assim, é possível notar uma série de deslocamentos no campo das relações eu/outro: a família que, em tese, deveria acolher e abrigar é representada como uma instituição promotora de violência e castração; a escola, espaço de ensino e aprendizagem, não ensina e propicia o possível *bullying*; a Igreja, por meio da fé e do medo, impede a livre realização dos desejos individuais. Esse eu tenciona-se com categorias distintas, inclusive consigo mesmo e com as próprias instâncias narrativas. Nesse sentido, é possível dizer que André Medeiros é um indivíduo que não se sujeita nem ao poder instituído, nem mesmo ao próprio discurso. É a esse discurso que voltamos agora o foco de nossa atenção.

Analisando os romances da *Obra reunida,* de Campos de Carvalho, podemos notar a presença recorrente da loucura representada enquanto desvio comportamental pelas figuras de seus narradores. Esse tema também aparece atrelado à materialidade textual, por meio do absurdo que pode ser percebido tanto no enredo, composto de episódios que desafiam a razão, quanto nos procedimentos de estruturação das narrativas, que desobedecem aos princípios lógico-formais de composição. O absurdo manifesta-se também numa esfera que poderíamos denominar temático-filosófica e, nesse sentido, torna-se relevante observar a relação que tais romances estabelecem com a estética do Teatro do Absurdo. De acordo com Célia Berrettini (2004, p. 14), ao analisar a obra de Samuel Beckett, um dos maiores expoentes desta vertente do drama moderno, "solidão, sofrimento, fracasso, angústia, absurdo da condição humana e morte" constituem as temáticas fundamentais de suas peças. Essas mesmas estruturas perpassam de modo flagrante as páginas de *A chuva imóvel,* cujo narrador nos coloca em constante contato com uma existência marcada essencialmente pelo absurdo, que é traduzido em termos discursivos por uma série de *imagens poéticas*. Esse conceito, de acordo com Octávio Paz, diz respeito a "toda forma verbal, frase ou conjunto de frases" que, interligadas, criam uma referência poética. Segundo o autor, a imagem aproxima ou promove a fusão de realidades adversas ou distantes entre si e "resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição". (PAZ, 2005, p. 37-38). Desse modo, poderíamos pensá-la como uma espécie de materialização da loucura na linguagem, já que ambas apresentam naturezas avessas à razão.

A primeira imagem do absurdo que se destaca no terceiro romance da *Obra reunida* é o seu próprio título, *A chuva imóvel.* Trata-se da junção de conceitos paradoxais, pois o vocábulo "chuva" carrega a noção de fluidez, mutabilidade, mobilidade e transitoriedade, ao passo que a palavra "imóvel" nos transmite uma ideia totalmente diversa, de algo que não se movimenta, do que é fixo, parado ou imutável. Ambos os elementos são utilizados reiteradamente ao longo da narrativa, algumas vezes fundidos, outras, separados. Observemos inicialmente a maneira como é utilizada a palavra "chuva".

> [...] mal ouço a chuva que começa a cair lá fora [...] sinto-a nos nervos mais do que no ouvido [...] Acabarei abrindo o guarda-chuva, o escuro no escuro, até as luzes se apagaram de repente, as minhas luzes: é sempre assim quando há um dilúvio, torno-me como um inseto na sarjeta [...]

> Não precisava chover tanto assim de repente, é uma injúria aos mortos tanto quanto aos vivos, sinto-me como um morto que recebesse seu batismo de tempestade na primeira noite [...] Então foi por isso que me senti perdido nestas últimas horas [...]
>
> Ainda me vejo de cabelos compridos, com este mesmo pavor de agora, no colo de minha mãe, era num domingo, os trovões rondando a casa, o quarto até poderia ser este, os trovões e os relâmpagos, havia morrido um menino na véspera, o cheiro do menino de repente no ar, minha mãe em vão tentando dizer as coisas, o cheiro da terra misturado com o do menino, de novo os trovões, eu sozinho no colo quente e quase no útero da minha mãe [...] Desde então, e por mais que eu me explique com mil razões científicas ou morais [...] sempre que desabam as nuvens sobre a miséria deste corpo, eu me transformo ou me transformam num feixe de nervos [...] (CARVALHO, 2002, p. 235-236).

Temos, no fragmento, a representação da reação de um corpo a um estímulo externo (“chuva”), em que constatamos a eclosão de uma série de sensações físicas (“ouço”, “sinto”, “sinto-me”, “me senti”, “me vejo”, “cheiro”, “quente”) e psicológicas (“inseto”, “morto”, “perdido”, “pavor”, “sozinho”). O trecho revela, desse modo, a percepção da personagem sobre o elemento “chuva” que, nesse contexto, associa-se à ideia da própria morte e evoca, ainda, a memória da morte do irmão.

Na sequência da narrativa, o protagonista retoma o vocábulo: “A chuva é porque é a chuva, não sou planta nem defunto para ter que suportá-la ano após ano, dia após dia, e a mesma sempre” (CARVALHO, 2002, p. 237). Nesse segmento, André atribui à “chuva” características que consistem no contrário daquelas que lhe atribuímos ordinariamente, ou seja, a de fluidez, dinamismo e efemeridade. Na voz do narrador, ela adquire o caráter de um acontecimento monótono, e por constituir-se um evento periodicamente repetido, torna-se fixo ou, ainda, conforme sugere o título, imóvel.

A seguir encontramos mais um fragmento que nos traz uma nova percepção do narrador acerca dessa palavra:

> Quando menos se esperava, lá vinham madame Só-Só e a filha dobrando uma esquina [...] E às quartas-feiras havia a aula de música. [...]
>
> A filha não tinha um nome, era como uma boneca com a sua corda [...] coxas como aquelas eu nunca tinha visto, jamais veria, o começo do sexo dando-me um comichão entre as pernas [...] Quando caía a chuva os acordes se prolongavam[...] eu rilhando os dentes para que a chuva não passasse [...] Ás vezes com tanta chuva, vinha o cafezinho [...]
>
> Assim descobri o sexo ao som de escalas e mais escalas, Beethoven e suas jubas protegendo-me de olhares indiscretos, também ele cúmplice como a chuva [...] (CARVALHO, 2002, p. 262, 263).

Agora o elemento é associado à memória do despertar da sexualidade e, no trecho, constitui um acontecimento que promove o prolongamento de um momento de prazer. Nesse caso, a palavra, antes associada à morte, agora marca um momento de transição de uma vida que praticamente se inicia, ou seja, ela se torna "cúmplice" de um ritual de passagem da infância à adolescência da personagem. Desse modo, podemos dizer que a palavra "chuva" flui, chove pelo tecido da narrativa, pois suscita, na personagem, sentimentos diversos, proporcionando a eclosão de memórias de naturezas até mesmo divergentes. É, portanto, um elemento em constante metamorfose e que escapa ao estabelecimento de um sentido único e fechado.

O "imóvel", por sua vez, além de compor o título do romance, não é apenas dito e redito no texto, é também algo construído. Podemos assim perceber certa imobilidade tanto no que diz respeito ao enredo quanto ao discurso. Temos, nesse sentido, um romance no qual a única voz percebida é a do protagonista, ou seja, trata-se de uma construção desprovida de diálogos, o que faz com que a narrativa se desenvolva de forma menos dinâmica. A focalização do eu é outro aspecto que contribui para criar um efeito de imobilização, pois esse recurso se sobrepõe ou praticamente anula o desenvolvimento da ação. Desse modo, podemos dizer que as ações efetivas aparecem predominantemente em forma de *flashback,* enquanto o presente se marca pela monotonia de uma consciência obsessivamente voltada para si. Essa monotonia e a sensação de imobilidade são acentuadas em "Zona de treva", durante o delírio pré-morte do protagonista. Observemos como se inicia o capítulo de abertura dessa terceira parte:

> Onde está o vento?
>
> Este peso nas costas, no pensamento – vem do teto ou das nuvens assim paradas, invisíveis me vendo: sinto que estão ali paradas, AQUI, bem sobre o meu corpo também imóvel – eu e o meu corpo paralisado e talvez já morto: mas ainda eu [...] Se ao menos houvesse o vento [...]
>
> Mas apenas ouço, vejo, o peso destas nuvens e do que está ainda mais em cima, de todo esse ar que me falta e me traz esta asfixia, esta paralisia – como se me houvessem enterrado e eu estivesse enterrado: dentro desta mortalha. (CARVALHO, 2002, p. 276).

Podemos notar, a partir do conteúdo veiculado no fragmento, a descrição de um ambiente claustrofóbico. Trata-se de um espaço, aparentemente psíquico, em que são assinalados a ausência de vento, o peso de nuvens paradas e a imobilidade de um corpo asfixiado que se avizinha da morte. Essa sensação de enclausuramento e

imobilidade descrita e vivenciada pelo protagonista pode ser percebida, também, na materialidade discursiva, por meio do campo lexical que elenca vocábulos como: "**p**eso" e "**p**ara**d**as" (repetidos duas vezes), "**p**aralisa**d**o", "mor**t**o", "**t**e**t**o", "en**t**erra**d**o", "mor**t**alha". Para além dos significados de tais signos, podemos considerar, ainda, seu aspecto fonético, pois todos eles evidenciam a presença de consoantes oclusivas, ou seja, aquelas que se marcam, em sua articulação, pelo fechamento ou bloqueio total do ar. Temos, assim, a repetição da bilabial surda: [p] e das linguodentais [t] e [d]. Desse modo, observamos uma construção textual claustrofóbica, tanto no que diz respeito aos aspectos semânticos quanto aos lexicais e fonéticos. À medida que se fecha sobre si mesmo, esse discurso provoca no leitor a mesma sensação de inércia vivenciada pelo protagonista. Fundidos, os elementos "chuva" e "imóvel" aparecem no parágrafo final do romance:

> Levarão séculos para me içar, se é que estão me içando, e enquanto dure esta longa ascensão do meu cadáver, mas também do que está dentro dele [...] continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência, com esta corda no pescoço mas cuspindo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo – por mim e por todos esses que morreram nos meus testículos [...]
>
> Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspindo. (CARVALHO, 2002, p. 306).

É possível observar que a "chuva imóvel" surge como a imagem do próprio relato, por um lado, composto por um discurso fluido e que escapa a qualquer tentativa de categorização e, por outro, "imóvel" por uma monotonia que se traduz em ausência ou não desenvolvimento de ações e mudança. Desse modo, a imobilidade do enredo suscita a questão da espera tanto do narrador, que vivencia um drama do qual anseia por libertar-se e que parece não ter fim e, também, do leitor, que aguarda a resolução do conflito.

Ao analisar a peça de Samuel Beckett *Esperando Godot*, Martin Esslin (1968) afirma que seu assunto não é Godot e, sim, a espera. A ação de esperar é, segundo o crítico, um aspecto essencial e característico da condição humana. Assim, o homem está sempre à espera de algo, um acontecimento, uma pessoa, uma coisa, a morte. Para Esslin, "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).

Em *A chuva imóvel,* são apresentados dois eventos como possíveis desfechos que sinalizam a suspensão da espera, são eles, o testemunho e o suicídio. O primeiro se conecta a uma referência bíblica e constitui um mistério em torno do qual não é possível tecer nenhuma afirmação categórica, o narrador lança pistas que não nos levam a lugar nenhum, mas que nos fornecem algumas impressões. Trata-se do Apocalipse, referência um tanto problemática, já que apresenta significações diversas. Normalmente o termo é entendido ou confundido com o próprio "fim do mundo", mas, na verdade, se trata do último livro do Novo Testamento e consiste no relato de revelações de Jesus Cristo aos seus servos de "coisas que brevemente devem acontecer" (JOÃO: 1; 1) e que foram enviadas por um anjo a João, servo escolhido como relator. Dentre as revelações mais impactantes encontra-se a do Juízo Final, o julgamento de Deus sobre todas as nações, evento precedido pela ressurreição dos mortos. Por extensão de sentido, o apocalipse pode se referir a um discurso obscuro, simbólico e aterrorizante, características que podem, também, ser atribuídas ao relato de André Medeiros. Observemos, contudo, as possíveis relações que o texto de Campos de Carvalho estabelece com os escritos bíblicos:

> A verdade é que algo se passa, não dentro mas fora de mim, em Cafarnaum e fora dos seus limites, desde ontem e desde sempre, como se as coisas se precipitassem rumo a um desconhecido, a um caos, as setas e as tabuletas tudo de cambulhada, e o governo no meio, e Deus no meio com as suas piruetas, como dizer ter sido quando ainda não era [...] quando atinarem com o fato se mostrarão ainda mais desarvorados do que eu, mesmo nus virão para a rua aos gritos, e as mulheres darão à luz antes do tempo, e mesmo os homens se sentirão grávidos e se porão a estrebuchar, de cócoras [...] Pode até não ser hoje, meu faro talvez seja o mais sensível [...] mas até um cego, ele mais do que ninguém pode testemunhar comigo esta iminência de uma hora que não prevê nenhum relógio. (CARVALHO, 2002, p. 227-228).

Podemos perceber que o trecho possui um caráter profético, ou seja, contém predições acerca do futuro. Inicialmente insere-se no discurso, a questão da verdade enquanto revelação de algo, um acontecimento grandioso que é atemporal e ubíquo. Temos, ainda, a presença de um eu narrativo que possui certo entendimento acerca desse evento capaz de promover acontecimentos incomuns ou sobrenaturais. Esse eu dotado de faro e sensibilidade aguçados coloca-se como relator, portador de uma

mensagem. Nesse sentido, André Medeiros pode ser identificado como uma espécie de "escolhido", algo compatível com a figura do evangelista João. Desse modo, o narrador vivencia a espera por um momento grandioso do qual será testemunha e, simultaneamente, cria no leitor essa mesma expectativa, conforme demonstra o excerto a seguir:

> Que nos espreitam não há dúvida: lá estão seus miradores. [...] Tramam alguma coisa, sempre tramaram: para isso vivem, vivem em razão disso. E eu com os meus dois pés, sem asas, igual a todos: nesta expectativa talvez de nada, pode demorar cem anos essa invasão, talvez uma hora, a eternidade talvez [...] a todo instante podem soar as trombetas, ou já os saxofones, e os próprios mortos terão que vir à tona com suas roupas e o sexo de antigamente [...] eles sabem que a véspera ainda é pior do que o dia, fazem-se anunciar de mil modos diferentes, até dentro de mim já os pressinto, sou o arauto deles e a sua vítima: TODOS [...] Desconfio que até Deus já desconfie de alguma coisa, o Deus deles [...] acabarão acabando com o seu Deus nesse Apocalipse às avessas, o feitiço enfim voltado contra o feiticeiro (CARVALHO, 2002, p. 229-230).

O protagonista parece descrever uma espécie de "teoria da conspiração". É possível notar, no fragmento, o aparecimento de uma série de verbos em terceira pessoa do plural e que se referem a inimigos não identificados, mas que sabemos, pela personagem, que se tratam de espiões e invasores. O narrador, mais uma vez, assim como uma personagem beckettiana, coloca-se à espera de algo, que pode até mesmo não existir ("nesta expectativa talvez de nada"), uma espera, portanto, absurda.

O jogo intertextual com o texto bíblico intensifica-se, pois são evocados elementos sabidamente pertencentes a esse universo narrativo: as "trombetas", e a profecia da ressurreição dos mortos, ambos prenunciadores do dia do Juízo Final. Somos, então, levados a acreditar que o evento constantemente esperado seja, de fato, o mesmo profetizado pelo texto fonte, contudo, o fragmento revela que tal acontecimento, do qual o narrador é o mensageiro, diz respeito a um "Apocalipse às avessas", que prevê, inclusive, a destruição de Deus. Tal expressão nos deixa, portanto, em suspenso, pois não podemos definir o contrário de algo que por si só no próprio texto apresenta-se de modo indefinido.

Conforme vimos, o termo "Apocalipse" suscita várias interpretações, todas elas possíveis de serem, de alguma maneira, relacionadas ao romance. Desse modo, se o tomarmos enquanto relato prenunciador de um evento específico (como o fim do mundo) podemos considerar que André Medeiros elabora um anti-relato, na medida em que o texto não se desenvolve, não relata e não prevê nada de concreto, além dos

devaneios de um eu. Por outro lado, se o considerarmos como sinônimo do próprio fim do mundo ou dia do Juízo Final, acontecimento que, no texto fonte abarcaria a coletividade, o seu contrário poderia dizer respeito a uma espécie de fim de um mundo individual, em que o suicídio do protagonista, um auto-sacrífício, representaria a coroação do próprio testemunho. Essas são, contudo, hipóteses vagas que, conforme dito anteriormente, não podem ser comprovadas, assim como o suicídio, o segundo evento pelo qual esperamos juntamente com o narrador-personagem.

A auto-aniquilação de André Medeiros é sugerida ainda na primeira parte da narrativa, no quinto capítulo, que se inicia com a seguinte frase: "A corda." (CARVALHO, 2002, p. 253). O objeto capaz de prender ou amarrar encontra-se, em sua primeira aparição, paradoxalmente solto, desconectado do corpo textual em que o narrador digressiona sobre seus conflitos interiores. Logo no final do mesmo capítulo o elemento é retomado e torna-se também parte da crise vivenciada pelo narrador:

> Tenho que safar-me desta corda e deste laço por minhas próprias mãos, ou então valer-me deles para cumprir o rito necessário e essencial [...] De qualquer forma teria que tomar uma decisão e tomei-a, comprando essa corda e dependurando-a do teto da casa, do teto do mundo, como uma aranha que de repente descesse pelo fio e me viesse impor seu ultimato, toda ela um olho desmesuradamente aberto, uma boca sem dentes pronta a devorar-me ao primeiro gesto de renúncia, o último. (CARVALHO, 2002, p. 254).

A "corda" é comparada a uma espécie de predador que se encontra à espreita, rondando a personagem central, sua possível vítima, a fim de cumprir o seu papel. Vemos assim, um indivíduo acuado, hesitante entre executar ou não aquilo que considera um "rito necessário e essencial", ou seja, o objeto é apresentado como um meio de eliminação da vida. Assim, o suicídio é, desde já, sugerido como possível desfecho do romance, solução para uma individualidade em conflito.

O elemento, contudo, não é apenas um vocábulo solto na narrativa, é antes uma imagem que, à medida que transita pelo corpo textual, adquire significados divergentes. Anteriormente assinalamos a utilização dessa palavra como a representação da unificação dos irmãos André e Andréa e elemento tradutor de um sentimento de plenitude, agora ela suscita uma nova percepção:

> Já a asfixia, eu não estando morto, corro até o risco de que ela me roube esta calma necessária e esta lucidez nesta calma, pois tenho que despender todo este esforço a cada respiração, sem nunca me esquecer de que estou respirando – para dentro e para fora: como um fole.

.....
Mas por que estaquei? – por que me estacam?
Acabou-se a corda? – qual delas?
.....
(CARVALHO, 2002, p. 280-281)

Podemos notar, no fragmento em destaque, que o narrador emprega o termo "corda" como um elemento que conjuga funções de naturezas diversas: é ao mesmo tempo instrumento de manutenção da vida e condutor da morte. Essa sugestão pode ser percebida por meio do segmento ("Acabou-se a corda? – qual delas?") e é reforçada pela representação visual em que o trecho aparece entrecortado por duas linhas pontilhadas. Essa perspectiva permanece no excerto a seguir:

> Talvez esteja é mesmo nascendo e não morrendo, nascendo ou por nascer, aqui dentro deste útero de minha mãe, só que não sei que mãe, ou renascendo, é assim que se renasce, deve ser assim, esse ar que me falta e esse vento, essas paredes que se aproximam e logo se afastam, este peso de um corpo sobre o meu corpo, o que será ainda o meu corpo, esse cordão umbilical me sustendo e me puxando para frente (CARVALHO, 2002, p. 293).

O narrador compara o próprio delírio de morte a uma gestação, o ambiente claustrofóbico que nos descreve, até o momento associado à asfixia provocada pela corda no pescoço, agora é comparado com o próprio útero materno e o instrumento utilizado para dar fim à vida torna-se, em sua alucinação, o "cordão umbilical". Mais uma vez, a corda é vislumbrada como portadora da vida e da morte.

Outra possibilidade seria pensá-la como um fio condutor do enredo já que, recorrentemente, atravessa o tecido da narrativa, contudo, por se constituir uma imagem ambígua, a corda, em vez de criar vínculos no discurso, cria instabilidades. Como podemos verificar a seguir: "Isso sem falar da corda, do ultimato da corda, cujo laço não sinto no pescoço mas tampouco sinto o próprio pescoço: e que me deixa assim em suspenso, senão suspenso" (CARVALHO, 2002, p. 285).

A instabilidade promovida pelo vocábulo, desta vez, diz respeito à efetivação do próprio suicídio, pois o narrador, ao alegar, em pleno delírio, não sentir o laço em seu pescoço, assinala a possibilidade de não estar se enforcando de fato. A dúvida é intensificada a partir da última oração na qual se destacam os termos "em suspenso" e "suspenso". O primeiro, diz respeito a algo não concluído, não acabado, incompleto, enquanto o segundo, se refere a algo ou alguém que se encontra pendurado. Sendo

assim, podemos entender que o protagonista encontra-se, de fato, pendurado pela corda ou, ainda, que o ato não chegou a ser efetivado. Desse modo, ficamos, assim como o narrador, "em suspenso", sem poder afirmar o suicídio como desfecho da narrativa. Se aceitarmos a hipótese de que o suicídio tenha ocorrido, nossa espera, e a do narrador, desemboca na morte, e se não a aceitarmos, nos deparamos, de todo modo, com o nada.

Surge aqui mais uma confluência entre o romance de Campos de Carvalho e o Teatro do Absurdo e, especialmente com os escritos de Beckett, que é o tratamento dado à questão da morte. De acordo com Célia Berrettini (2004, p.21, 22), esse é um tema central na obra beckettiana, suas personagens, devido à sua condição mortal, convivem com ela trazendo-a sempre consigo, através do tempo. Segundo a autora, em seus textos, principalmente os do início de carreira, o escritor nos mostra a pré-morte, traduzindo uma visão pessimista da vida humana, e esse certo caminhar para a morte representa a própria dissolução do mundo.

Berrettini acrescenta, que em Beckett, a morte é "um apagar da vida" e uma libertação que representa o "retorno à não-consciência, característica do antenascimento" (BERRETTINI, 2004, p. 25-26). Suas personagens, contudo, não morrem, vivenciam uma agonia que não encontra termo, condenando o homem a arrastar a sua vida. Se tais personagens não conseguem morrer, sugere o escritor, é porque não nasceram. Por outro lado, nascer já é morrer, o homem, portanto, traz a morte em si.

Conforme vimos, o tema perpassa todo o romance *A chuva imóvel,* ora se apresentando como ameaça, ora como solução para a vida agônica do narrador-personagem. A relação morte-vida é expressa pela própria imagem da corda, um único elemento a fundir e a representar os termos contrários. Observemos também nesse sentido, o trecho destacado anteriormente em que acompanhamos o protagonista em delírio cogitando a hipótese de estar nascendo ou "por nascer" e não morrendo e, ainda, o fragmento a seguir:

> Mas essa Coisa existe, estou prisioneiro dela, útero ou-não me sufoca e me estrangula, tenho que libertar-me enquanto é tempo, já estou sendo um feto tardio, um feto infeto, um parto é laborioso mas não tanto assim, nem o parto de uma montanha, desta montanha em cima de mim, ou então [...] sou um rato e não um deus [...] um rato lúcido e nítido [...] plantado ainda na esquina e à espera, à espera do quê, não sei: à espera: à espera da sua putrefação final e que já se anuncia, da sua e da putrefação do mundo [...] (CARVALHO, 2002, p. 295).

Nascimento e morte são as estruturas que perpassam e se tencionam no excerto retirado do delírio vivenciado pelo narrador-personagem. Podemos notar inicialmente que o útero, elemento protetor e propiciador da vida, é representado como um espaço de prisão e aniquilamento do eu narrativo. Na sequência encontramos as expressões "feto tardio" e "feto infeto", que sugerem a putrefação como um fenômeno que acompanha a existência humana desde o estágio anterior ao nascimento; a vida é, portanto, o próprio processo de putrefação. Vida e morte encontram-se, portanto, fundidas encenando um teatro absurdo.

A morte apresenta-se, no texto, por meio de outras diversas imagens, uma delas é o vazio, cuja presença é notória na constituição do narrador-personagem: "Mas eu só sei do meu vazio". (CARVALHO, 2002, p. 229). Nesse caso, o vocábulo revela a sensação angustiante de André com relação à ausência de sentido da existência humana: "Ás vezes me assalta é este hiato, esta espécie de mergulho no vácuo". (CARVALHO, 2002, p. 250). Notemos que esse sentimento de vazio é traduzido, no trecho, pelos correspondentes "hiato" e "vácuo", ambos representando uma espécie de lacuna existencial, que, no texto, é construída tanto pela abundância de palavras que revelam esse significado (além das já mencionadas, há a utilização reiterada de termos como, "branco", "zero", "nada", "silêncio"), como pela própria estruturação dos capítulos.

Nas duas primeiras partes da narrativa, ao contrário do que acontece com os demais romances da *Obra reunida,* podemos perceber que os capítulos são marcados pela completa ausência de títulos. Eles se iniciam com letras em caixa alta que ocupam um espaço equivalente a três linhas do texto e apresentam subdivisões, ou seja, são atravessados por espaços em branco, possíveis marcas de vazio existencial, que desembocam na última parte "Zona de treva", cujos títulos compõem uma série numérica iniciada com o numeral "nove" perfazendo uma trajetória decrescente, espécie de contagem regressiva, que tem seu termo com o número "um" e o suposto suicídio de André Medeiros. Observemos, uma vez mais, o aparecimento do "branco", na narrativa, enquanto representação do vazio que cerca a morte:

> ... O branco, o branco, o branco, o branco – até o azul desapareceu neste branco, até eu desapareci neste branco [...] a minha consciência já se vai

> fazendo branca neste branco, assim cada vez mais branco e branco – a minha consciência, o branco.
>
> ... Acabaram os trilhos, ou então já não os percebo mais. – Acabaram: aqui estão de cada lado, os dois, assim parados de repente, de repente aqui parados – diante deste lago branco. ESTE LAGO BRANCO. (CARVALHO, 2002, p. 300-301).

Podemos notar que o vocábulo "branco" aparece treze vezes apenas nesse trecho. A supremacia da palavra promove o apagamento do sujeito, de sua consciência e, também, do espaço do delírio. A utilização dos pronomes demonstrativos "neste", "deste" e "este" cria certa ambiguidade no fragmento, pois eles nos remetem tanto ao cenário descrito quanto ao próprio texto. Nesse sentido, a personagem assinala o esvaziamento do relato sugerindo o vazio da existência ali narrada. Podemos observar também a presença, nesse espaço esbranquiçado, de trilhos que indicam o fim de uma jornada, possível metáfora da morte, desembocando em um "lago branco", dessa vez, representado visualmente, na medida em que o pronome "ESTE" faz referência ao que será dito/mostrado posteriormente, ou seja, o imenso espaço em branco que "ocupa" a página do livro.

A imagem do vazio apresenta-se, portanto, como uma questão paradoxal no romance, pois, ao mesmo tempo em que traduz ausência e, especificamente, a ausência de sentido da existência, surge na narrativa como uma presença visível e insistente, repleta de significados que, de todo modo, nos conduzem à consciência da morte e do nada. O mesmo podemos dizer a respeito da própria morte, cuja presença enquanto palavra é, contraditoriamente, muito viva na materialidade textual.

A partir desta trajetória analítica, pudemos observar que o protagonista de *A chuva imóvel* se apresenta em sua narrativa como um indivíduo em conflito com toda uma trama de micro-poderes que compõem uma sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2008). Os fios dessa complexa rede são desemaranhados no tecido da narrativa e revelados enquanto um aparato de violência e assujeitamento. Nesse sentido, seu relato pode ser visto como um espaço de revolta no qual, por meio da escrita, a personagem central busca constituir a si mesmo como um indivíduo autônomo e resistente a toda uma série de imposições comportamentais.

Por não se enquadrar nos limites da normatividade social, André Medeiros se constitui, assim como os demais narradores da *Obra reunida*, um indivíduo desviante, cuja loucura é traduzida por meio de uma total incapacidade de obediência e adaptação.

Essa postura existencial do protagonista manifesta-se na forma romanesca por meio de uma estruturação caótica, pela desarticulação das categorias narrativas, e pela utilização de imagens – materialização poética da desrazão – que nos colocam imóveis diante do ilógico e do absurdo que cerca a existência humana.

4. ENTRE O PODER E A RESISTÊNCIA: A BUSCA POR UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Essa reflexão parte do pressuposto de que a questão do poder é intrinsecamente ligada ao tema da loucura. Tal associação pode ser percebida desde as tentativas de elaboração de um conceito que a defina até a criação dos mecanismos de exclusão, de tratamento e de "cura" que são aplicados aos "loucos". Trata-se, portanto, de uma relação de confronto entre o universo da razão e o do desatino em que o primeiro, baseado em suas normas, busca diagnosticar, subjugar e retificar as irregularidades comportamentais que julga encontrar no segundo.

Ao analisar a questão da relação de poder, Michel Foucault procura definí-la como sendo "um modo de ação que não age direta e imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes". (FOUCAULT, 1995, p. 243). Para Foucault, ela difere, portanto, de uma relação de violência, pois esta atua sobre um corpo (e não sobre uma ação), forçando-o, submetendo-o e destruindo-o, acabando por excluir qualquer possibilidade de ação desse corpo; ou seja, uma relação de violência tem como pressuposto a passividade do outro. Já a relação de poder se baseia em dois elementos fundamentais: que o outro seja mantido como um sujeito de ação e que seja capaz de responder, reagir ou mesmo inverter as imposições desse jogo de poder. Em outras palavras, para que o poder possa ser exercido, é fundamental que exista a liberdade.

Foucault entende como sujeito livre, o indivíduo que possui diversas possibilidades de escolha, que pode optar por diferentes tipos de conduta e comportamento; sendo assim, para o pensador, "não há relação de poder onde as determinações estão saturadas". (FOUCAULT, 1995, p. 244). Essas reflexões permitem concluir que o problema central do poder não é o da servidão, mas o da liberdade.

Observando os romances que constituem o *corpus* deste estudo, podemos verificar a presença recorrente de instituições sociais que são desveladas nos textos como mecanismos de poder enviesadamente transformados em promotores de relações de violência . Temos, portanto, nos quatro romances, personagens que sempre se colocam

contra determinado discurso de poder, ao mesmo tempo em que são violentamente coagidas por esse mesmo discurso. Nesse sentido, encontramos, por exemplo, em *A lua vem da Ásia* um narrador-protagonista excêntrico enclausurado em um hospital psiquiátrico, um espaço de correção que visa à normalização de comportamentos, e que se não busca supostamente estabelecer uma cura, ainda assim, promove a segregação social do indivíduo considerado aberrante. No contexto do romance, a personagem central é diagnosticada como anormal pelo fato de insistir obsessivamente em manter a sua individualidade em uma sociedade marcada pela massificação comportamental. Desse modo, a instituição normalizadora age no sentido de coibir a postura individualizante do protagonista.

Esse sujeito transita, portanto, entre os estreitos limites das relações de poder e das relações de violência. Por um lado, se durante as torturas na cadeira elétrica suas possibilidades de ação encontram-se minadas, por outro, ainda lhe restam a fuga pela imaginação e a rememoração das aventuras vivenciadas durante a vida anterior à prisão. Nesse contexto, a escrita surge como uma possibilidade de ação na medida em que o diário íntimo se torna um veículo de denúncia e resistência a todo um aparato de assujeitamento. Nesse romance, portanto, deparamo-nos com forças que agem não somente sobre a ação do indivíduo, mas, também, com forças que atuam sobre o seu corpo, ou seja, de acordo com a terminologia foucaultiana, temos representadas nesse espaço ficcional relações de poder e de violência.

Para Foucault, a sociedade Moderna é marcada pelo aparecimento de um tipo específico de poder, o poder disciplinar, que, de acordo com Scavone, atua sobre os corpos individualmente, "por meio de técnicas de vigilância, de sanções normalizadoras e de uma organização panóptica do espaço das instituições" (SCAVONE, 2006, p. 181). Os indivíduos dessa sociedade encontram-se, portanto, enredados numa teia de poderes que os limitam, coagem, impõem obrigações ou proibições com a finalidade de moldá-los.

Para que esse processo se realize, existem diversos métodos, que são as chamadas disciplinas. Elas permitem que as ações de um corpo sejam meticulosamente controladas e que suas forças sejam subjugadas. As disciplinas, de acordo com Foucault (2008b, p. 119), surgem nos séculos XVII e XVIII como procedimentos de dominação que buscam criar "corpos submissos e exercitados". Em outras palavras, elas possuem

como objetivo primordial aumentar a capacidade produtiva dos corpos, explorando economicamente sua utilidade, tornando-os politicamente obedientes.

Dos quatro romances, o único a focalizar de modo enfático uma instituição panóptica, ou seja, organizada em um espaço físico fechado de observação, controle e subjugação, é *A lua vem da Ásia,* que, conforme vimos, representa a atuação do hospital psiquiátrico no seu papel social e normativo de neutralizar as excentricidades do protagonista Astrogildo.

Contudo, é relevante ressaltar que o conceito de panóptico é desenvolvido por Jeremy Bentham em 1785 ao idealizar um centro prisional cuja arquitetura permitiria ao vigilante observar os prisioneiros sem que estes pudessem saber que estavam sendo observados; por outro lado, esse modelo de vigilância pode ser estendido a outras instituições sociais. Segundo a perspectiva do crítico Scavone, Foucault, em *Vigiar e punir* (2008b)*,* ao analisar a prisão como instituição disciplinar, apresenta-nos a tese de que não se trata de

> [...] uma instituição marginal, que apenas diz respeito aos delinqüentes que lá são punidos, mas sim uma espécie de laboratório das relações de poder do mundo moderno, pois a tecnologia de poder que se constitui no interior das prisões acaba por espalhar-se por toda a sociedade, em instituições como fábricas, hospitais, escolas, etc, acabando mesmo por desenhar uma sociedade disciplinar, ou seja, uma sociedade permeada por uma rede de instituições e práticas de poder disciplinares. (SCAVONE, 2006, p. 56).

Na perspectiva de Scavone, Foucault pretende nos mostrar que o poder que atua dentro das prisões, adestrando corpos e estabelecendo vigilância e controle, extrapola os limites prisionais, atingindo, também, o homem moderno, entidade aparentemente livre, porém encarcerada por esse sistema disciplinar e normalizador que abrange os mais variados campos e instituições sociais.

Tal situação é vivenciada pelo próprio protagonista de *A lua vem da Ásia* ao desvencilhar-se da arquitetura normalizadora do hospital psiquiátrico para cair em uma sociedade também vigilante e hostil às particularidades de sua personalidade, conforme revela o trecho a seguir:

> [...] devo deixar claro que morro tão antipático como sempre vivi, tomando-se por base naturalmente a opinião dos outros a meu respeito, não a minha própria [...] a antipatia que me inspiram os outros, e vice-versa, é algo que nasceu comigo e será hoje comigo assassinado e que só pode ter explicação

> na perfeita dessemelhança existente entre mim e os meus semelhantes, entre o meu EU e o que se convencionou chamar o homem comum. Todas as normas de educação que me tentaram impingir no cérebro tinham por objetivo convencer-me de que eu e o meu vizinho éramos feitos da mesma massa e consequentemente da mesma qualidade de alma, [...] a experiência, porém, convenceu-me exatamente do contrário, e não foi preciso muito tempo para eu descobrir que não passava de um pequeno monstro dentro da minha espécie [...] e que já nascera fatalmente marcado pela solidão. E como eu não podia andar metido num escafandro todas as horas do dia [...] deu-se o entrechoque fatal entre a minha multidão de almas e a alminha dos meus pseudo-semelhantes, com conseqüentes ódios e ressentimentos de parte a parte [...]. (CARVALHO, 2002, p. 151).

O narrador demonstra no fragmento o modo pelo qual a sua imagem é construída pela sociedade, ou seja, por seus "pseudo-semelhantes" e, também, a sua própria visão acerca desse meio social. Trata-se de uma relação de antipatia marcada por ódio e ressentimento de ambas as partes. Podemos dizer, tendo como base esse caso, que a vigilância não é exercida apenas pelas instituições, mas pelos próprios membros da sociedade normalizadora que, uma vez moldados e disciplinados, passam a rejeitar aqueles que se diferem do estereótipo do "homem comum". Nesse sentido, é possível notar que o narrador estabelece uma série de enfrentamentos não apenas com as instituições normalizadoras, mas, também, com a imagem do homem dotado de bom senso, que é a expressão do comportamento desejável e instituído pela moralidade média. O sentimento de náusea em relação ao outro e a impossibilidade de conviver em um meio odiado conduz a personagem central do romance ao suicídio, uma forma de auto-exclusão definitiva e, ao mesmo tempo, libertadora.

Mesmo que os demais romances não coloquem em relevo um espaço disciplinar físico, é possível visualizar, de modo recorrente, a representação de indivíduos que se encontram aprisionados a uma série de poderes normalizadores, embora essas entidades busquem constantemente escapar ou burlar esse sistema de controle e aproveitamento dos corpos.

Observemos nesse sentido o narrador de *Vaca de nariz sutil*, uma personagem em constante conflito com o Estado, instituição promotora da guerra na qual ele combateu. Esse narrador se apresenta como um indivíduo lesado pelos combates bélicos, que parecem ter sido os responsáveis pela sua amnésia e por sua condição de neurótico e esquizofrênico. Contudo, antes de constituir uma individualidade assolada pela guerra, o

ex-combatente é, também, objeto de uma economia política dos corpos que age no sentido de adestrá-lo para sua melhor utilização. Observemos o excerto a seguir:

> Não se era um homem, mas um soldado [...] aqui estamos a serviço de uma causa, não somos causa de coisíssima nenhuma, ou pensam que os chamamos pelo número para poder treinar a matemática, ou que somos tão imbecis que aceitaríamos comandar tantos sendo assim tão poucos, dez contra mil? (CARVALHO, 2002 , p. 179).

Nesse trecho o protagonista evoca o discurso do tenente-coronel durante um dos combates, e em sua fala podemos observar a visão do homem enquanto mero objeto, peça fundamental para a conquista de uma causa que sequer lhe pertence. Notemos que o indivíduo sofre, no texto, uma espécie de apagamento gradativo em que, de homem passa a soldado para, enfim, transformar-se apenas em um número. A personagem avessa à guerra acaba sendo induzida, no processo de treinamento do exército, a incorporar a lógica desse universo e não por acaso torna-se um herói: "eu era um assassino muito melhor do que pensavam [...]." (CARVALHO, 2002, p. 181); um herói nas estatísticas do governo, porém crítico em relação a esse sistema e em relação a si mesmo, o protagonista revela-se como um assassino fabricado pelo Estado.

Livre da guerra, o ex-combatente defronta-se com uma sociedade moralista em que as relações humanas seguem um mecanismo de funcionamento baseado em uma hipocrisia que lhe é insuportável. Os comportamentos são dirigidos por códigos normativos que exigem dos indivíduos uma série de atitudes que camuflam a realidade de seus instintos e vontades e, desse modo, a vida em sociedade é apresentada como uma encenação absurda. Como membro desse rebanho, a personagem se vê coagida a comportar-se também de maneira hipócrita, dissimulando, inclusive o amor que sente pela menor Valquíria e, por isso, mostra-se em toda a sua narrativa como um indivíduo sufocado que alimenta uma espécie de náusea pelo outro e por si mesmo. A partir do momento em que confronta as normas desse meio social, assumindo a relação sexual com a filha do zelador de cemitério, o protagonista é finalmente banido da cidade, ou seja, é excluído desse meio devido ao seu desvio comportamental.

Em *A chuva imóvel*, do mesmo modo, encontramos André Medeiros enclausurado não pelos limites de um hospital psiquiátrico, mas por uma rede de micro-poderes que impedem o seu desejo constante de autoconstituir-se enquanto indivíduo completo,

unificado. Essa vontade de unificação esbarra em normas sociais, já que a possibilidade de sentir-se pleno depende da consumação do amor que a personagem sente por sua irmã gêmea, ou seja, como obstáculo à realização pessoal encontra-se o tabu do incesto. Nesse sentido, a principal instituição disciplinar combatida pelo protagonista é a família, que é vislumbrada como um aparato de coerção, de limitação do eu e de assujeitamento. É no meio familiar que a personagem vivencia uma série de violências promovidas pela figura paterna que se manifestam sempre no sentido de coibir qualquer tipo de prazer. Por outro lado, o narrador deixa implícita a possibilidade da existência de uma relação também incestuosa por parte de seu pai, sendo que, desta vez, André Medeiros constitui o próprio alvo de desejo de seu genitor. De todo modo, essa personagem demonstra sérias dificuldades em lidar com a questão da autoridade familiar e de conviver nesse meio que lhe parece extremamente hostil e castrador. Essa hostilidade se estende a outras instituições sociais como a escola, um ambiente também marcado pela violência dos constantes *bullyings* impostos pelo colega Castanheira e, ainda, a Igreja cujo discurso se apresenta à personagem como um discurso autoritário e limitador que se impõe aos indivíduos por meio de uma política de propagação do medo.

O conflito vivenciado por esses narradores com a sociedade, se observado a partir de uma perspectiva freudiana, revela a tensão entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre o indivíduo e a civilização. Para Freud, o programa do princípio do prazer é o que decide o propósito da vida humana, que é a busca pela obtenção da felicidade.[21] Essa busca é composta por dois aspectos: o intuito de eliminar o sofrimento e o desprazer e, ainda, o de experimentar intensos sentimentos de prazer. Apesar de dominar, desde o início, o funcionamento do aparelho psíquico, o programa deste princípio não é passível de realização plena, já que "todas as normas do universo lhe são contrárias". Desse modo, acrescenta Freud, "a intenção de que o homem seja 'feliz' não se acha incluída no plano da 'Criação'" (FREUD, 1969, p. 33).

Entendidos a partir desse ponto de vista, os processos reguladores das relações entre os sujeitos que vivem em sociedade, relações fundadoras da chamada civilização, são entendidos como uma das fontes de sofrimento dos indivíduos, ou seja, a "fonte

[21] Segundo Freud, "o que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica". (FREUD, 1969, p. 33).

social de sofrimento", na medida em que inibem ou frustram a realização das necessidades instintivas individuais.[22] Partindo dessas premissas, Freud nos leva a considerar a seguinte hipótese: a de que a civilização "é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas" (FREUD, 1969, p. 43).

Contudo, Freud destaca a significativa parcela de agressividade que os homens trazem em si mesmos, ou seja, seu instinto de destruição. Nesse sentido, o seu próximo não representa apenas um possível ajudante ou objeto sexual, mas também, "alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo, matá-lo". (FREUD, 1969, p. 71). A civilização se esforça, então, para impor limites aos instintos agressivos do homem e controlar as suas manifestações, representando assim, a luta entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de destruição (Tanatos). Segundo Freud, "nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida". (FREUD, 1969, p. 83).

Podemos observar a representação recorrente do instinto de destruição por meio de personagens e episódios diversos nas narrativas da *Obra reunida.* Nesse sentido, os protagonistas são revelados não apenas como vítimas da agressividade alheia, seja ela individual ou institucional, mas, também, como agentes desse mesmo instinto. Esse fato pode ser percebido, por exemplo, desde o primeiro romance, em que Astrogildo, ao retomar sua vida em liberdade, após a fuga do hospital psiquiátrico, executa uma série de planos e ações hostis a seu "próximo" a fim de enriquecer ou obter qualquer tipo de prazer. [23] Em *Vaca de nariz sutil*, conforme vimos anteriormente, o protagonista é moldado e utilizado pelo Estado para combater na guerra e, por sua vez, "utiliza" o outro, de maneira não consentida, para a satisfação de seus desejos sexuais.

Portanto, a trajetória dos narradores da *Obra reunida* nos permite constatar que, se por um lado, a problematização e a rejeição das normas sociais do mundo civilizado podem ser vistas como um exercício ético, na medida em que possibilitam ao indivíduo

---

[22] "A palavra civilização descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar seus relacionamentos". (FREUD, 1969, p. 47).

[23] Observar o trecho do romance em destaque na página 189 deste trabalho.

elaborar-se como uma entidade livre, por outro, revela que esse impulso libertário caracterizado pela busca da plena realização dos desejos instintivos, sinaliza, também, o risco da instauração da barbárie.

De todo modo, não podemos afirmar que os protagonistas em questão se coloquem como idealizadores de uma sociedade despida de normas ou regida por normas específicas baseadas em suas próprias crenças e concepções. Não há um projeto coletivo, há apenas um projeto individual de não-aceitação ou não adequação à vida em sociedade e a crítica constante do processo civilizatório, que é desvelado como uma espécie de fracasso coletivo, também, inútil e absurdo como a própria existência humana.

Retomando a questão do poder, cabe dizer que em *O púcaro búlgaro* ela é abordada de uma perspectiva, sob certo ponto de vista, menos séria do que nos demais romances. Nesse caso, encontramos um protagonista livre das imposições subjetivantes dos poderes disciplinares. Contudo, essa problemática ainda insere-se na narrativa por meio das críticas irônicas e bem humoradas que o protagonista direciona aos discursos histórico, lógico e acadêmico-científico que se encontram na gênese da sociedade ocidental moderna e que são, nesse contexto, colocados em jogo. Desse modo, Hilário nos apresenta um espaço ficcional fundado em uma lógica absurda, trata-se, portanto, de um universo dotado de autonomia em relação às normas do pensamento racional que são incorporadas na estrutura narrativa apenas como um discurso subjugado pela soberania da imaginação. Nesse sentido, observamos a revisão paródica de diversos fatos históricos que são reinventados sempre no sentido de ridicularizar os mecanismos de poder e dominação que marcaram a trajetória humana, como, por exemplo, a tradição exploratória das grandes navegações européias. Temos ainda a utilização de estruturas lógicas e a exploração de seus aspectos não-lógicos e a risível apropriação de recursos textuais próprios ao discurso acadêmico-científico, conferindo ao romance uma moldura racional que contrasta vivamente com o seu conteúdo absurdo. Desse modo, o narrador promove uma espécie de desautorização risível dos discursos que fundamentam as relações de poder da sociedade disciplinar.

Observemos ainda alguns aspectos dessa sociedade que Foucault (2008b) denominou disciplinar ou normalizadora. Ela se constitui, segundo o filósofo, por meio do entrecruzamento das tecnologias disciplinares e de outra tecnologia denominada

bioregulamentadora. Esta última também busca incrementar a produção de forças e a docilidade dos corpos, mas ela não se direciona ao indivíduo e sim ao corpo como espécie biológica, agindo através de políticas de controle e regulação da proliferação, mortalidade, saúde e longevidade.

Dessa junção das tecnologias disciplinares e bioregulamentadoras surgem as normas que, ao mesmo tempo, obrigam os indivíduos "à homogeneidade e também individualizam, permitindo observar, graduar e classificar todos os desvios e/ ou diferenças singulares". (ANDRADE, 2007, p. 68). Segundo Daniel Pereira Andrade (2007, p. 68), é neste contexto que emergem a medicina e a psiquiatria como mecanismos disciplinares. A técnica do exame, por exemplo, torna os indivíduos submetidos a ele cada vez mais visíveis ou observáveis, permitindo a documentação e o registro que acabam por tornar o sujeito um caso. O sujeito psicológico surge, portanto, como um campo possível de conhecimento, como indivíduo que pode ser formado e adestrado, e seus eventuais desvios considerados patológicos, uma vez detectados e expostos, poderão enfim, sofrer as intervenções normalizadoras. O indivíduo deixa de ser apenas objeto de poder para se tornar também objeto de saber.

Essa percepção do indivíduo enquanto objeto de saber pode ser vislumbrada especialmente nos romances *A lua vem da Ásia* e *Vaca de nariz sutil.* No que diz respeito ao primeiro, observemos o trecho a seguir: "Vou falar mesmo com a mulher do subgerente nesse sentido, assim que ela venha aplicar-me a injeção de soro da juventude que o governo manda aplicar gratuitamente em todos os hóspedes do hotel". (CARVALHO, 2002, p. 47). Embora inicialmente desconheça a sua real situação, a personagem elenca durante toda a sua narrativa uma série de indícios, como o que transcrevemos acima, que sugerem a realização de procedimentos de tratamento psiquiátrico, ou seja, a atuação do poder sobre o corpo enquanto unidade biológica. Interessante notar que, apesar da inocência parcial sobre a sua condição de interno, Astrogildo revela em seu discurso certa consciência sobre as relações de poder que o envolvem nesse contexto, na medida em que assinala a hierarquia presente nessa espécie de ritual diário, ou seja, o sujeito se submete à mulher do subgerente que, por sua vez, se submete às ordens do governo. A seguir destacamos alguns fragmentos do capítulo XXVI em que o narrador relata uma das sessões de tortura na cadeira elétrica:

> Mas eis que de novo o olhar de minha mãe volta, agora úmido de pranto, a escrutar-me a dois palmos do meu nariz [...] Ao seu lado, imponente em seu uniforme branco e com o ar de vitória nas bochechas rosadas, o meu maior inimigo [...] Ele, o chefe dos torturadores [...] ele, o carrasco-mor, o inquisidor sem entranhas, debruça-se com minha mãe sobre o meu futuro cadáver e tenta ainda uma vez interrogar-me [...]
>
> Como acreditar na afeição materna de uma mulher que assim se alia, sem o menor escrúpulo, ao meu maior inimigo [...] 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 [...]. (CARVALHO, 2002, p. 67-68).

O episódio revela, antes de tudo, uma relação de violência cujo alvo é o próprio protagonista. Sendo assim, esse corpo é representado como um objeto de análise e intervenção médica. Destaca-se no trecho a visão do supliciado acerca daquele que é considerado seu maior inimigo: "chefe dos torturadores", "carrasco-mor", "inquisidor sem entranhas" são as expressões que traduzem a perversidade dessa espécie de agente regulador do Estado. Astrogildo nomeia esse aparato disciplinar de "inimigos do gênero humano" e desvela a sua atuação como um processo que visa à homogeneização de comportamentos e a correção de desvios. Sendo assim, a produção de "bons cidadãos" é vislumbrada como um procedimento de domesticação em que o indivíduo, depois de corrigido e tornado dócil, pode, enfim, ser utilizado como colaborador desse mesmo sistema que o suplicia. Outro fato a ser observado é a conivência de sua mãe com esse processo de dominação. Notemos que a figura materna, a partir da perspectiva do protagonista, pode ser vista, também, como instrumento adestrado(r), pois, para agir como cúmplice nesse ritual de normalização do comportamento de seu filho, é preciso antes que ela seja, de fato, criada e cultivada para esse fim. Trata-se, assim, de mais uma peça forjada para contribuir com o funcionamento dessa engrenagem social.

Em *Vaca de nariz sutil*, o protagonista, conforme vimos, inicialmente um corpo treinado e adestrado para a guerra, torna-se, após o conflito, também, um objeto de análise e intervenção médica. Recordemos que ao retornar da guerra, o ex-combatente apresenta sérias dificuldades em se readaptar à vida social, uma delas é a de se relacionar sexualmente. Para esse problema, a personagem encontra como solução o onanismo, que se torna um hábito obsessivo. Ao ser surpreendido pelo avô, o narrador é conduzido ao médico que, em conjunto com o conselho de família, delibera por sua "extrema periculosidade". (CARVALHO, 2002, p. 199). Nesse episódio, o ex-soldado

nos revela: “O Exército já sabia disso, tanto que me condecorou e me mandou pra casa [...]”. (CARVALHO, 2002, p. 199). Vemos aqui a atuação de três instituições sobre o indivíduo: a família, a medicina e o Exército. A primeira detecta aquilo que considera uma anomalia comportamental, ou seja, a prática do onanismo, que o protagonista denomina “uma espécie de ioga baseada estritamente na contemplação do falo”. (CARVALHO, 2002, p. 199). A partir daí, a família solicita a intervenção médica e, após o exame, o paciente é diagnosticado como esquizofrênico. De acordo com a perspectiva social, o ex-combatente torna-se, portanto, um indivíduo perigoso, ou seja, indócil e consequentemente inútil. É a partir da consciência de sua inutilidade que o Exército lhe atribui o título de herói de guerra e, desse modo, o Estado o transforma em aposentado. Nesse sentido, tais instituições demonstram uma maneira hipócrita de desfazer-se do corpo lesado, porém utilizado até a exaustão.

Tendo em vista essas reflexões, podemos afirmar que, a partir do tema da loucura, a questão do poder pode ser vislumbrada, também, como um elemento recorrente em todas as narrativas da *Obra reunida*, seja por meio da representação de instituições disciplinares ou, ainda, por meio das problematizações estabelecidas acerca dos discursos que as fundamentam. Nesse sentido, é possível perceber nessa produção ficcional a presença de forças opostas que se encontram em constante conflito, ou seja, o poder normativo e as individualidades desviantes. Levando em consideração esse aspecto, evocamos a premissa de Foucault (1995) de que onde há poder, há resistência. Este elemento, por sua vez, constitui um dos pontos fulcrais da perspectiva foucaultiana em relação ao conceito de ética na medida em que aponta para uma busca subjetiva de auto-elaboração em que o indivíduo deixa de ser mero objeto de poderes disciplinares para se tornar um sujeito moral de suas próprias ações.

4.1. AS IMPLICAÇÕES ÉTICAS DA LOUCURA NA *OBRA REUNIDA*

A palavra ética, de acordo com Danilo Marcondes, tem origem no termo grego *ethos*, cujo sentido diz respeito ao

> [...] conjunto de costumes, hábitos e valores de uma determinada sociedade ou cultura. Os romanos traduziram para o termo latino *mos, moris* (que mantém o significado de *ethos*), dos quais provém *moralis,* que deu origem à palavra *moral* em Português. (MARCONDES, 2009, p. 09).

Vemos, portanto, a partir dessa definição que os hábitos e valores de um código moral estão condicionados a um determinado contexto e, consequentemente, a um momento histórico, ou seja, eles variam no tempo e no espaço. Esta característica das diversas morais existentes faz com que questões referentes à problemática da ética estejam sempre em aberto e que sejam constantemente rediscutidas.

Danilo Marcondes (2009, p. 10) aponta três sentidos diferentes em relação ao que habitualmente entendemos por ética. O primeiro é o sentido básico ou descritivo do termo, que diz respeito ao conjunto de hábitos, costumes e práticas de um povo. O segundo se refere ao seu sentido prescritivo ou normativo, ou seja, como conjunto de normas que instituem e justificam valores e obrigações de um povo ou grupo social, por fim, há o sentido reflexivo ou filosófico, que se refere às concepções teóricas da ética, que visam a discutir e analisar a natureza e o funcionamento dos sistemas normativos e das práticas sociais, trata-se, portanto, de uma metaética.

Com a finalidade de fundamentar a sua visão acerca do conceito de ética, Foucault, por sua vez, parte de uma reflexão sobre o termo "moral". De acordo com o filósofo, podemos entender a palavra moral "como um conjunto de valores e regras de conduta que são propostas aos indivíduos e aos grupos por meio de diversos aparelhos prescritivos como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc." (FOUCAULT, 2006a, p. 211). Esse conjunto prescritivo é denominado por Foucault de *código moral*.

O pensador atenta, contudo, para a ambiguidade que subjaz a essa palavra, pois também é possível entender por moral o procedimento real que os indivíduos adotam em relação às regras que lhes são propostas. Trata-se, então, da "maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta, pela qual obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição, pela qual respeitam ou negligenciam um conjunto de valores". (FOUCAULT, 2006a, p. 211). Assim, essa relação dos indivíduos com os códigos de conduta é denominada *moralidade dos comportamentos*.

A partir dessa questão alcançamos o entendimento de Foucault acerca do conceito de ética que, em sua visão, diz respeito ao "tipo de relação que se deve ter consigo mesmo [...] e que determina a maneira pela qual o indivíduo deve se constituir a si mesmo como sujeito moral de suas próprias ações". (FOUCAULT, 1995, p. 263). Não se trata, portanto, de uma obediência cega a um código, mas, antes, de uma atitude de problematização e de crítica em relação a ele.

Segundo Lilian Jacoto (2007), as reflexões foucaultianas revelam que o sujeito moderno, transformado em objeto pelas relações de poder e saber, não pode ser considerado um indivíduo ético, pois não tem poder de escolha, nem de resistência em relação à identidade que toma como sua. Para que ele se torne um sujeito ético, é necessário que, após a desconstrução dos jogos de verdade que fundamentam a sociedade disciplinar, instaure-se "um espaço vazio onde [...] possa, enfim, escolher-se, sujeitar-se criticamente aos códigos, ou resistir a eles". Nesse sentido, temos uma noção de ética que tem em foco o indivíduo e não os códigos morais.

De acordo com Ortega (1999), esse é um trabalho de moderação em que o indivíduo se constitui como sujeito moral, não a partir da submissão a uma lei, ou a partir da definição de um código, mas, sim, por meio da busca de um estilo, uma estilização do comportamento elaborada de acordo com os critérios de uma *estética da existência.* Este termo, por sua vez, diz respeito às "formas por meio das quais o homem se apresenta e se esboça, se esquece ou se desmente ante seu destino de ser vivo e mortal". (FOUCAULT, *apud* ORTEGA, 1999, p. 75), demonstrando um esforço constante de auto-elaboração.

É nesse sentido que Foucault defende a necessidade de que cada indivíduo faça de sua da vida uma obra de arte:

> O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser objeto de arte, e não a nossa vida? (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Existências materializadas em obras, vidas ficcionais estilizadas por meio da prática da escrita do eu é o que podemos vislumbrar nos diários e nos relatos que compõem a *Obra reunida*, de Campos de Carvalho. Esse processo encontra-se sugerido desde a sentença adotada como epígrafe do romance *A lua vem da Ásia* e que assinala a capacidade que cada homem possui de elaborar a própria vida dotando-a de critérios de estilo específicos de modo a zombar da crueldade e da estupidez do universo. Nesse sentido, as características essenciais que particularizam tais existências são o absurdo e a excentricidade que, em nossa perspectiva, constituem, para essas personagens, alternativas para escapar de ou burlar todo um processo de imposição identitária e comportamental. Sendo assim, tais individualidades se auto-elaboram como sujeitos que se colocam fora de rotas normativas traçadas por uma sociedade à qual não desejam pertencer. Podemos dizer então que os protagonistas encarnam, de fato, a imagem do excluído, mas que revelam, também, um desejo de exclusão desse meio que lhes parece hipócrita e castrador.

A *Obra Reunida* nos apresenta, assim, personagens cujas ações se caracterizam pela desobediência aos preceitos morais que fundamentam o universo extra-ficcional regido pela razão e por normas exteriores aos indivíduos, esta constitui, portanto, a moralidade de seus comportamentos, ou seja, a maneira pela qual essas personagens se relacionam com o código social que lhes é prescrito. Por outro lado, esses protagonistas agem de modo coerente com a própria lógica moral desse universo narrativo pautado por leis que possuem como foco o próprio indivíduo, ou seja, esses sujeitos obedecem e encontram-se em sintonia com os critérios de estilo que estabelecem para si mesmos.

Desse modo, a atitude de problematização estabelecida pelos narradores e a resistência adotada em relação à objetificação imposta pelos códigos normativos revelam um comportamento que se aproxima da noção de ética elaborada por Foucault, pois as relações de poder e os jogos de verdade são, ao longo das narrativas, expostos, denunciados e desconstruídos de modo a possibilitar a criação de um espaço em que

essas entidades possam optar por uma auto-elaboração que não se restrinja ao assujeitamento imposto pelos mecanismos de coerção do poder disciplinar.

De acordo com Foucault (2006b, p. 620), esse caminho a ser percorrido por um indivíduo rumo à construção de uma subjetividade que escape às "técnicas de dominação (poder) ou às técnicas discursivas (saber)" em busca de uma estetização da existência, pode ser auxiliado por determinados procedimentos denominados *técnicas de si.*

As *técnicas de si* constituíram o objeto dos estudos foucaultianos na última fase de seu percurso filosófico, em que seus esforços se direcionaram essencialmente à temática da ética. No texto "Técnicas de si" (1994), Foucault retoma os diversos exercícios de autoconhecimento e autoformação dos indivíduos praticados desde a Antiguidade grega até o início da era cristã.[24] Essas práticas, na acepção de Foucault (2006b), baseiam-se na idéia de que o indivíduo deve "ocupar-se consigo", "cuidar de si mesmo". Trata-se do preceito do "cuidado de si" ou, em grego, *epiméleia heautoû*, que constitui, na Grécia antiga, um dos grandes pilares da vida em sociedade, uma regra da vida social e pessoal, é um "dos fundamentos da arte de viver". (FOUCAULT, 1994).

Os estudos foucaultianos mostram que esta noção tornou-se obscura atualmente, e o princípio moral que rege toda a filosofia da Antiguidade não é "tome conta de você mesmo", mas o princípio délfico, *gnôthi seauton*, "conhece-te a ti mesmo". De acordo com Foucault, nossa tradição filosófica se esqueceu do primeiro princípio, concentrando-se no último. Em sua interpretação, o filósofo observa que o princípio délfico "é um conselho técnico, uma regra a se observar para a consulta do oráculo. 'Conhece-te a ti mesmo' significa: 'Não imagines que és um deus', ou ainda, 'Saiba bem qual é a natureza de tua pergunta quando vierdes consultar o oráculo'". (FOUCAULT, 1994). A observação dos textos gregos e romanos, seguindo a perspectiva foucaultiana, nos permite a constatação de que o conhecimento de si mesmo está condicionado ao

---

[24] O texto "Les Techniques de soi", de Michel Foucault, foi publicado originalmente em *Dits et Écrits.* Paris: Gallimard, 1994, vol. IV. A publicação da coleção *Ditos e escritos*, da editora Forense Universitária, não segue o mesmo padrão de seleção da edição francesa, portanto, este texto não encontra, na coleção em português, uma tradução disponível. A tradução que utilizamos nesta pesquisa encontra-se disponível no site Espaço Michel Foucault, organizado por Wanderson Flor do Nascimento, professor do Departamento de Filosofia da UNB. Texto disponível em: http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/.

princípio do cuidado de si, ou seja, a atitude de tomar conta de si é que torna possível a aplicação do preceito délfico.

De acordo com as pesquisas do filósofo, o princípio do cuidado de si foi sendo aos poucos obscurecido pelo "conhece-te a ti mesmo" devido à profunda transformação vivenciada pela sociedade ocidental a partir do advento do cristianismo:

> Experimentamos a dificuldade de fundamentar uma moral rigorosa e princípios austeros sobre um preceito que mostra que devemos nos preocupar conosco mesmos mais do que qualquer outra coisa. Inclinamo-nos, em princípio, a considerar o cuidado de si como qualquer coisa de imoral, como um meio de escapar a todas as regras possíveis. Herdamos isso da moral cristã, que faz da renúncia de si a condição da salvação. Paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo (FOUCAULT, 1994).

O filósofo ressalta que herdamos uma tradição secular que busca em leis externas ao indivíduo o fundamento de toda a moral. Nessa moral, as regras comportamentais são cunhadas levando-se em consideração a relação com os outros e eliminando desse processo o respeito que o indivíduo deve ter por si mesmo: "'Conhece-te a ti mesmo' eclipsou "cuida de ti mesmo", porque nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode rejeitar". (FOUCAULT, 1994).

A partir desses apontamentos, é possível entender que os romances de Campos de Carvalho dialogam, de certa forma, com a cultura do cuidado de si, na medida em que nos apresentam individualidades ficcionais que se encontram engajadas na observação do eu, ou seja, envolvidas nessa angustiante e laboriosa tarefa de "ocupar-se consigo". Percebemos, por meio de tal opção, uma atitude de recusa por parte dos narradores dessa tradição moral da qual nos fala Foucault, que é fundamentada no apagamento da instância individual. Esses romances, ao contrário do que pede a "moral do ascetismo" colocam em foco o indivíduo, seus desejos e a busca da plena satisfação do eu. Além disso, podemos ainda observar que, para essa empreitada de ocupar-se de si, os protagonistas da *Obra reunida* utilizam, também, algumas das práticas específicas adotadas pelos gregos com a finalidade de auto-estilização, ou seja, as técnicas de si.

No texto "Técnicas de si", Foucault apresenta essas práticas baseado na divisão proposta pela filosofia estóica, são elas: cartas (ou escrita de si), exame de consciência, interpretação dos sonhos e ascese. Dentre as quatro técnicas, a última parece exigir uma atenção especial. Para alcançar o conceito foucaultiano de ascese buscaremos

primeiramente alguns apontamentos de Francisco Ortega em seu livro *Amizade e estética da existência em Foucault* (1999), em que o autor assinala a influência de Pierre Hadot na obra tardia de Michel Foucault.

Pierre Hadot, em seu livro intitulado *Exercícios espirituais e filosofia antiga* (1987) se propõe a rediscutir a definição de filosofia. Ao retomar os filósofos antigos Hadot encontra uma concepção de filosofia como "exercício espiritual, como forma e estilo de existência". (ORTEGA, 1999, p. 52). Para Hadot, a filosofia antiga se baseia em exercícios espirituais e não pretende dar informações teóricas e abstratas e sim, formar a alma dos alunos, "trata-se de um exercício de formação de si". (ORTEGA, 1999, p. 53). Hadot procura reabilitar o conceito Antigo de *askêsis* como arte de vida, auto-elaboração, que em nada se parece com o conceito moderno e cristão do termo (auto-renúncia, auto-restrição). Esta também parece ser a intenção de Foucault, retomar a filosofia como uma arte da existência, como uma ascese. De acordo com o pensador francês, "na tradição filosófica inaugurada pelo estoicismo, a *askêsis*, longe de indicar a renúncia a si mesmo, implica na consideração progressiva de si, a maestria de si". (FOUCAULT, 1994).

Em *A hermenêutica do sujeito* (2006b), Foucault define este termo como um "trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor". (FOUCAULT, 2006b, p. 20). É uma atividade transformadora do indivíduo que deverá guiá-lo rumo à construção de si mesmo como um sujeito capaz de verdade. Na descrição de Foucault parece haver certa confusão em relação a este conceito, já que em alguns momentos a ascese indica o processo de autoconstituição dos indivíduos como um todo e em outros, aparece apenas como uma dentre as demais técnicas de si. Como optamos, para este trabalho, pela primeira definição, assumiremos a ascese como um processo de autoconstituição que engloba as demais técnicas de si.

Desse modo, ao acompanhar a trajetória dos narradores da *Obra reunida* adentramos com essas personagens em um percurso ascético em que podemos vislumbrar a busca por uma *maestria de si*, ou seja, por uma autonomia no que diz respeito à tarefa de construirem-se a si mesmos. Para essa tarefa esses sujeitos utilizam algumas das técnicas de si adotadas pelos gregos são elas, *a escrita de si* e o *exame de consciência.*

A primeira, no texto *A escrita de si* (2006), é descrita por Foucault como uma tecnologia do eu, uma arte da existência praticada na Antiguidade como um exercício diário e a divide em duas modalidades, os *hupomnêmata* e correspondências. Essas formas são "os primeiros desenvolvimentos históricos do relato de si" (FOUCAULT, 2006a, p. 157). O primeiro correspondia a livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais usadas como lembrete que o público culto freqüentemente utilizava como uma espécie de "livro de vida" e guia de conduta. Esses livros "constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores". (FOUCAULT, 2006a, p. 147). Uma das lições de Sêneca pontuada por Foucault acerca dos *hupomnêmata* é a necessidade do indivíduo criar a própria alma naquilo que escreve. Tendo em vista esse aspecto, poderíamos pensar a escrita de si, desde suas primeiras manifestações, como uma atividade de auto-elaboração do indivíduo.

A outra modalidade de escrita como exercício diário na Antiguidade é a correspondência. Conforme denota a própria nomenclatura, esta modalidade tem como característica principal o fato de ser um texto destinado a outro indivíduo, desse modo, a carta age sobre aquele que a recebe e sobre aquele que a envia. No parecer de Sêneca, na tarefa de elaboração da alma sobre si mesma a ajuda do outro é essencial.

De acordo com Foucault, outra lição de Sêneca, com relação às correspondências, é que "ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz". (FOUCAULT, 2006a, p. 153). Assim, o exercício da escrita permite ao indivíduo refletir sobre si mesmo e observar-se a si mesmo a partir de diferentes pontos de vista.

A modalidade de correspondência pode tomar, por vezes, a forma de um relato de um dia comum, trata-se do hábito de fazer a revisão do dia. Nesse sentido, aparece atrelada à técnica da escrita, outra técnica de si, que é o exame de consciência. Em diversas correntes filosóficas como a pitagórica, a epicurista e a estóica, o exame de consciência aparece como forma de o indivíduo transformar-se num "inspetor de si mesmo" de modo a avaliar as ações, as faltas e impor-se regras de comportamentos (FOUCAULT, 2006a). Foucault acrescenta que não há como comprovar que esta espécie de "revisão do dia" tenha sido incorporada a textos escritos: "parece que foi na relação epistolar – e conseqüentemente para colocar a si mesmo sob os olhos do outro –

que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si mesmo [...]". (FOUCAULT, 2006a, p. 160).

Cabe assinalar, por fim, uma das principais características da escrita de si no contexto da reflexão foucaultiana: trata-se da sua função *etopoiética.* Essa é uma expressão de Plutarco e diz respeito à função específica da escrita de ser "operadora da transformação da verdade em *êthos*" (FOUCAULT, 2006a, p. 147), ou seja, a escrita de si congrega uma função estética e ao mesmo tempo política de auto-criação. Nas palavras de Ortega (1999, p. 57), a escrita é uma "prova transformadora de si", um indivíduo escreve-se com a finalidade de transformar-se, e essa busca por uma (trans)formação é o aspecto *etopoiético* da escrita.

Podemos dizer que, de certo modo, os romances que constituem o *corpus* deste estudo são elaborados por meio da escrita de si, embora não se trate aqui de uma reprodução fiel das modalidades praticadas pelos gregos e nem mesmo do relato ou da transcrição de vidas reais. É conveniente ressaltar, ainda, que a utilização desse conceito (assim como o exame de consciência) como instrumento de interpretação dos romances indica um exercício de transposição de uma problemática sociológica para o campo artístico-literário, sendo assim, a fim de assinalar essa apropriação, demarcaremos de agora em diante o uso de ambos os termos entre aspas. De todo modo, encontramos quatro narrativas do eu nas quais a escrita, apesar de revelar um esforço de auto-formação por parte de seus protagonistas, adquire diferentes peculiaridades e significações.

No primeiro romance, *A lua vem da Ásia,* o narrador se propõe a escrever um "diário íntimo" e revela ao longo de sua narrativa alguns dos motivos que o levaram a tomar para si essa empreitada:

> Tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma ideia exata da minha situação presente […] conto, também, porque o dia aqui para mim tem 72 horas, e às vezes até mais, e eu necessito ocupar-me com qualquer coisa que não sejam os mosquitos da sala ou a minha coleção de palitos de fósforo […] Descobri que escrevendo a história da minha vida, antes que a escrevam os outros ou que não a escreva ninguém, estarei prestando um seviço enorme não só à cultura, por isso que _ _ _. (CARVALHO, 2002, p. 37).

Podemos observar, de acordo com o fragmento acima, que a escrita constitui, para o protagonista, um meio de construção da própria identidade na medida em que, ao

rememorar o passado, delineia aos olhos de seu possível leitor a própria existência anterior à clausura de modo a desvendar não só para o outro, mas para si mesmo, as razões que justificam a sua situação presente de hóspede forçado de um hotel de luxo. A escrita significa, também, uma forma de ocupação ou entretenimento que o auxilia a preencher o seu tempo durante a enfadonha estadia no hotel. Além disso, ao materializar a própria existência em um diário, a personagem acredita manter-se livre do esquecimento. Astrogildo também assinala um significativo valor cultural às suas memórias, mas que não chega a ser revelado ao possível leitor devido à brusca interrupção promovida pela "gentil senhora do gerente ou do subgerente do hotel" (CARVALHO, 2002, p. 37) ao lhe trazer um prato de sopa amarga. Essa aparição repentina pode representar a presença de um desejo de silenciamento, que se contrapõe à atividade do protagonista de relatar a sua rotina nesse espaço de clausura, nesse caso, "a escrita de si" torna-se, também, uma forma de resistência. Essa hipótese se confirma por meio das cartas que o narrador envia ao *Times* denunciando os mal-tratos vivenciados nessa instituição, que passa a ser identificada como um campo de concentração com todo um aparato de tortura cujo objetivo é a correção dos prisioneiros.

De certa forma, esse exercício representa, ainda, para o narrador, uma possibilidade de elaborar-se enquanto sujeito livre, pois lhe permite, além de recordar a vida em liberdade, lançar-se, por meio da imaginação, para fora dos limites da instituição que o aprisiona. Nesse sentido, as viagens fabulosas e as peripécias absurdas protagonizadas pela personagem são bastante significativas, pois revelam não apenas sua capacidade de transitar por diversas cidades e países a despeito da lógica espacial e temporal, como, também, de agir de acordo com suas crenças e desejos, mesmo que esses se choquem com os valores morais. Observemos o trecho a seguir:

> Reduzido à miséria, deflorei a filha de um capitalista que era dono de uma mina de estanho, e com o dinheiro da chantagem que lhe impus montei uma fábrica de relíquias e outros objetos de culto religioso, que prosperou durante algum tempo mas acabou indo à falência devido à perseguição do clero local. Como o capitalista ainda dispusesse de outra filha virgem, dei-lhe o mesmo destino da irmã e impus dessa vez um preço mais alto do que da primeira, o que me permitiu financiar com êxito a minha candidatura às próximas eleições locais e ser eleito deputado por expressiva margem de votos. (CARVALHO, 2002, p. 64).

No fragmento, o protagonista narra algumas atitudes condenáveis de um ponto de vista moral como, a violência cometida contra as virgens, o enriquecimento às custas de chantagem e da exploração da fé, a compra de cargos públicos. Há na narrativa uma série de episódios que revelam esse mesmo teor, e que assinalam um processo recorrente de ascensão e queda da personagem. Desse modo, Astrogildo utiliza sempre de recursos escusos para sobreviver durante a sua suposta vida em liberdade. Por meio do relato de sua trajetória, o protagonista acaba por constituir-se como um sujeito às margens da moral e, ainda que apenas pela imaginação e no espaço de sua escrita, é capaz de libertar-se das imposições identitárias e comportamentais de seu meio social.

É importante ressaltar que, nos romances da *Obra reunida,* as técnicas de auto-formação da "escrita de si" e do "exame de consciência" apresentam-se frequentemente interligadas, como no fragmento anterior em que temos o relato e a reflexão em torno das ações diárias. Observemos uma vez mais esse procedimento no excerto seguinte:

> Mas tudo isto são desvarios de um espírito tresnoitado, dirão talvez meus inimigos eternos, que vivem dentro e fora de mim – e bastará que você calce os sapatos para que a realidade volte a funcionar sob os seus pés, a dura e feia realidade de todos os dias, inclusive feriados e dias santos. É bem possível que assim seja, respondo calado, e por isso mesmo tratarei de não pôr os sapatos tão cedo, e se preciso não os porei nunca mais, a fim de pousar sobre os meus próprios alicerces e ter os sonhos que quiser ter, e que para mim serão certezas. O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo, e a minha defesa está justamente nos meus sonhos, ou desvarios como queiram, em cujas asas vôo a alturas que vocês nunca atingirão de foguete, e de onde avisto as cúpulas dos edifícios como se fossem cabeças de alfinete, como são realmente. (CARVALHO,2002, p.147).

Nesse fragmento, o narrador-protagonista estabelece uma cisão entre si mesmo e o que denomina "o resto do mundo". A razão dessa separação encontra-se em sua maneira peculiar de apreensão da realidade, ou em outras palavras, em sua atitude de recusa em aceitar uma realidade mesquinha e cotidiana. Essa postura perante a própria existência, de acordo com a personagem, permite que seus "inimigos eternos" construam em relação a ele a imagem de um desvairado, imagem essa, sob certa perspectiva, heroicamente assumida por Astrogildo, que opta por criar uma espécie de pára-realidade absurda e alicerçada em sonhos, porém, libertadora. Temos assim, um sujeito voltado para si mesmo em uma atitude de auto-análise e, simultaneamente, de

autocriação propiciada pela escrita, que constitui, nesse caso, um instrumento estético de fundação dessa existência ficcional.

Em *Vaca de nariz sutil* encontramos, também, uma narrativa do eu em que a escrita pode ser vista como um meio encontrado pelo narrador-protagonista para desfazer-se dos traumas adquiridos durante a guerra. Nesse sentido, a utilização recorrente, no relato, de palavras e expressões de teor mórbido e associadas ao universo bélico torna-se bastante significativa na medida em que surgem no texto como uma espécie de obsessão do ex-combatente denotando uma necessidade de libertação em relação aos danos emocionais sofridos no *front*.

Esse relato também constitui um espaço em que o narrador torna-se capaz de bradar toda a sua revolta contra o Estado, as instituições e as normas sociais e, ainda, desfazer-se dessas estruturas:

> Nem sequer trouxe a bagagem, desta vez seria ridículo, se pudesse teria entrado sem o corpo: foi o que fiz [...] ainda posso lembrá-los porque quero, quando quiser mando-os fazer companhia a esses trilhos, dormentes por dormentes é tudo a mesma récua, e o que fui também no meio: - o que fui, vírgula! o que pretenderam que eu fosse. Estão no meu estômago como no estômago do ruminante, tanto posso vomitá-los JÁ como deixar que me saiam com as fezes, nem merecem melhor destino, qualquer destino .(CARVALHO, 2002, p. 212, 213).

Nesse fragmento o protagonista narra a sua partida da cidade, nele vislumbramos um sujeito que busca despir-se de si mesmo e que revela uma autonomia no que diz respeito à satisfação de suas vontades. O ex-soldado, até então angustiado pelas amarras e pelos lapsos da própria memória é, agora, capaz de lembrar e de esquecer. Surge, nesse capítulo, a imagem de um indivíduo que, sempre avesso aos trilhos, ou seja, aos caminhos pré-estabelecidos, consegue, enfim, assumir-se enquanto entidade desviante, livre da identidade e da moral que tentaram lhe impor. Assistimos assim, a um processo de desfazimento de si, de um si moldado pela guerra e pelo Estado e sufocado pela moral, para a construção de um ser capaz de assumir o próprio "desrumo". (CARVALHO, 2002, p. 219). Nesse sentido, a personagem é, por um lado, banida desse meio social, mas, por outro, bane essa sociedade de si evidenciando, assim, uma ascese como capacidade de elaboração pessoal.

No romance *A chuva imóvel* o relato ou a "escrita de si" surge como uma espécie de missão sagrada em que André Medeiros narra a sua condição de indivíduo

aprisionado, porém resistente, a uma série de poderes normalizadores. A seguir temos um fragmento do último capítulo que é encerrado com o suposto suicídio da personagem:

> O que fizeram de mim está feito, o que eu mesmo fiz de mim, este estrangulamento perfeito, eu este pêndulo morto e no entanto ainda vivo [...] O dono deste cadáver sou eu mesmo [...]
>
> Tentaram reduzir-me a pó e não me reduziram, aqui estou eu com a minha corda e com a minha consciência, íntegro e íntegro, fora de suas armas de longo alcance, de suas experiências homicidas ou suicidas, fora do seu sistema solar ou de qualquer outro sistema – eu o rebelde, o rebelado, mesmo que apenas um desertor: o desertor no deserto [...]
>
> Mesmo morto continuarei dando o meu testemunho de morto. (CARVALHO, 2002, p. 306).

Essas palavras precedem o auto-sacrifício do narrador-personagem, que busca com essa atitude dar o seu "testemunho de homem". (CARVALHO, 2002, p. 255). Trata-se de um ato extremado de um indivíduo que, incapaz de vencer ao assujeitamento imposto pelas instituições sociais encontra no suicídio a única possibilidade de libertação. Nesse sentido, matar-se significa uma maneira de deliberar sobre a própria vida, e de eliminar a parte indesejada e moldada de si mesmo. Observemos que o protagonista assinala a autonomia adquirida sobre o próprio corpo ("O dono deste cadáver sou eu mesmo") e, assim, se coloca fora desse sistema de objetificação que abomina. Por outro lado, esse sacrifício é eternizado por meio da escrita e o relato torna-se uma espécie de suporte material que permite a André Medeiros, mesmo depois de morto, continuar dando seu testemunho de rebeldia e insubordinação.

Em *O púcaro búlgaro* temos, conforme vimos, um diário de expedição, que se distancia do caráter intimista do primeiro romance da *Obra reunida, A lua vem da Ásia,* também elaborado na forma diarística. O mesmo acontece em relação aos relatos já que esses também se caracterizam pela observação e narração do interior de seus protagonistas. Desse modo, nessa obra, o foco do narrador encontra-se no relato e na descrição de acontecimentos externos extrapolando a temática do eu. De toda forma, ainda assim, o diário é fundado a partir de uma necessidade interior, o que fica explícito especialmente nas primeiras páginas da narrativa, que o próprio protagonista denomina "fase da sondagem". (CARVALHO, 2002, p. 320).

Essa constitui uma etapa do romance em que Hilário, acometido por uma amnésia, busca desvendar os motivos que o levaram a escrever. Aqui, embora não exista um aprofundamento psicológico, encontramos algumas informações sobre a vida particular do autor do diário como, por exemplo, a sua condição de órfão e único herdeiro de um pai abastado, o fato de ser morador de um bairro de classe média alta do Rio de Janeiro e, também, a sua situação de amante secreto da empregada Rosa. A seguir, temos um dos raros momentos nos quais o protagonista reflete sobre si:

> Um escritor que nem sequer conseguiu escrever, um herdeiro que não herdou nada que prestasse, um cidadão que nasceu numa cidadezinha e acabou sendo menor do que a sua cidade, um desmemoriado para as coisas sem importância e agora para as mais importantes, um sujeito de binóculo que não enxerga sequer diante do nariz: ou isto não é a imagem de um homem ou então eu sou um homem. (CARVALHO, 2002, p. 326).

Observemos que Hilário descreve a sua própria condição existencial como uma espécie de observador distanciado que, por meio de uma série de evidências, cria, sobre ele mesmo, a imagem de um indivíduo completamente fracassado. Nesse sentido, o possível aprofundamento acerca do eu torna-se, de certo modo, apenas uma descrição. Nesse momento, a personagem recobra a memória e com ela a razão de estar escrevendo o diário e passa, então, a focalizar essencialmente os acontecimentos relativos à expedição.

Esse processo revela a personagem em uma trajetória progressiva de desprendimento de si. Se a observamos em relação aos demais narradores da *Obra reunida* encontramos, não mais um indivíduo preso às amarras do poder disciplinar ou, ainda, obsessivamente voltado pra si e para a própria auto-constituição via "escrita de si". Agora encontramos um sujeito que tem como objetivo a fundação de um universo baseado estritamente na lógica do absurdo.

Nesse sentido, torna-se bastante significativo o fato de o último romance de Campos de Carvalho apresentar um indivíduo livre de quaisquer restrições comportamentais ou discursivas, livre de si mesmo e dos profundos conflitos vivenciados pelos outros protagonistas. Por uma outra via, temos, também, um mestre de si, cuja autonomia se dá, não mais pelo combate, pela fuga ou pela desistência, mas pelo viés do humor e da zombaria que se instalam na narrativa como mecanismos de desautorização e pulverização dos discursos de poder e saber. Significa dizer que essas

estruturas de coerção e assujeitamento que nos demais romances ocupavam um espaço significativo e representavam forças ameaçadoras que sempre agiam no sentido de cercear as vontades individuais das personagens centrais, em *O púcaro búlgaro* atuam apenas como coadjuvantes que representam o papel de instâncias subjugadas pela supremacia risível da imaginação.

Podemos, portanto, dizer que a "escrita de si" e o "exame de consciência", nos romances de Campos de Carvalho, constituem técnicas essenciais no processo de elaboração de uma ascese, pois possibilitam aos protagonistas a execução de um trabalho reflexivo e constante de autotransformação e autocriação em que a busca por uma estetização da existência parece constituir um objetivo fundamental. Desse modo, é possível afirmar que esses sujeitos individualizam suas ações dotando-as "de uma beleza e um esplendor únicos" (ORTEGA, 1999, p. 75) o que faz com que essas vidas ficcionais se tornem formas dignas de longa lembrança, e permitindo, ainda, que tais personagens possam ser, sob certa perspectiva, vislumbradas como representações de indivíduos éticos.

4.2. A LOUCURA E SUAS IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS NA *OBRA REUNIDA*: O ABSURDO E O *NONSENSE*

Conforme vimos, a loucura, enquanto tema recorrente dos romances da *Obra reunida* é o artifício que propicia as problematizações de ordem ética e é, também, o que particulariza o trabalho estético realizado nas narrativas. Nesse sentido, acreditamos que o *nonsense* e o absurdo propiciam a instauração de procedimentos que representam a materialização do universo temático da desrazão na forma romanesca.

De acordo com Carlos Ceia ([2005], verbete "absurdo"), os conceitos de absurdo e *nonsense* são de difícil delimitação e normalmente são apresentados como termos sinônimos, esta é, por exemplo, a tese de Thomas Hobbes em *Leviatã.* Já Husserl, em *Investigações lógicas,* diferencia os termos evidenciando que o *nonsense* não possui uma gramática, ou seja, leis naturais de significação. Já o absurdo diz respeito a uma parte especial daquilo que tem sentido apresentando um significado aproximado ao de contrassenso, ou seja, um ato ou dito contrário à lógica.

Carlos Ceia também parece não estabelecer uma distinção entre os termos, conforme podemos observar a seguir em sua definição de absurdo:

> O sem-sentido; a inconformidade com as leis da coerência e da lógica; diz-se de todo o texto que não possua lógica interna e não obedeça a determinadas regras ou condições. O trabalho de desconstrução textual pode ser considerado uma tentativa de redução de um texto a um estado *ad absurdum*, pela revelação das suas contradições internas e impossibilidades lógicas, quer sejam imanentes a esse texto quer lhe sejam impostas. Falamos então dos absurdos de um texto quando nos referimos às suas proposições, ideias ou teses sem sentido. (CEIA, 2005).

Se observarmos o trabalho analítico elaborado neste estudo, é possível constatar que o conceito de absurdo nos romances de Campos de Carvalho pode ser considerado por diversos prismas. Significa dizer que a visão que construímos em relação a esse aspecto das narrativas depende especificamente da perspectiva que adotamos perante esses textos, pois, assim como a noção de loucura, o entendimento sobre o absurdo se faz em termos relacionais. Sendo assim, ao assumirmos que o absurdo diz respeito a procedimentos contrários à razão estamos nos colocando na posição de um observador

imbuído de um olhar racional, que certamente se distingue da óptica ficcional. Nesse sentido, os romances da *Obra reunida* desenvolvem, de fato, uma série de artifícios que absurdizam a estrutura textual: tomemos, por exemplo, a elaboração temporal, que nas quatro obras, se marca por um encadeamento não-cronológico. Nesse caso, a estruturação dos eventos se apresenta absurda, se pensada em relação à lógica cotidiana, porém, se tomada em relação aos próprios universos ficcionais, tal aspecto se mostra de forma bastante coerente, na medida em que é desenvolvido de acordo com o caos interior das personagens articuladoras do discurso. Desse modo, não é possível dizer que tais textos não possuam uma coerência interna e que não sigam normas e condições específicas, essas narrativas possuem sim, uma outra coerência baseada em princípios que parecem estranhos e inusitados aos olhos da razão.

É interessante recordar que, se por um lado, os romances veiculam conteúdos, muitas vezes, desarrazoados, por outro, esse processo é realizado não apenas por meio da adoção de uma linguagem gramaticalmente correta, como, também, a partir da utilização de recursos próprios ao discurso lógico, conforme pudemos observar, especialmente nos romances *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro.* Esse fato pode ser entendido como uma espécie de representação, em termos discursivos, da tensão existente entre o universo da razão e o da loucura, porém, nesse contexto, diferentemente do que rotineiramente acontece na esfera extra-ficcional, os romances parecem promover certa subjugação do discurso racional, já que há a evidência de uma inegável supremacia do absurdo e da imaginação.

De outro modo, se tomamos a perspectiva dos narradores, absurda nos parecerá a própria realidade da condição humana, pois, o homem é apresentado como um ser imerso em mundo normativo e castrador que constantemente impõem limites à livre realização individual. Associado a isso, há a questão da morte que constitui um motivo a mais para que a existência seja encarada como um espetáculo sem qualquer sentido.

Temos, desse modo, uma outra possibilidade para se pensar o termo absurdo, que também, encontra-se relacionada ao existencialismo francês. De acordo com esse ponto de vista, "absurdo é o que resiste a todas as questões existenciais; é o que fica depois de perguntarmos qual o sentido da existência". (CEIA, 2005). Carlos Ceia observa que das ruínas de uma tradição racionalista e da tradição teológico-religiosa que revela o homem como um indivíduo pertencente a uma ordem social equilibrada ergue-se uma

perspectiva do homem como indivíduo solitário, despido de qualquer moral ou verdade constantemente confrontado com o nada para onde é condenado a caminhar.

Conforme vimos, esse tipo de reflexão foi explorado pela vertente do drama contemporâneo conhecida como Teatro do Absurdo, que surgiu na Europa após a Segunda Guerra Mundial, essa tendência encontra-se diretamente conectada aos nomes de Samuel Beckett e Eugene Ionesco. Este último definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: "Absurdo é 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". (IONESCO *apud* ESSLIN, 1968, p.20).

A proposta do teatro do absurdo não era, segundo Martin Esslin, apenas falar sobre a ausência de significados da vida humana, mas apresentá-la por meio de imagens teatrais concretas. Nesse caso, o uso da língua nas peças de Beckett, por exemplo, "investiga as limitações da mesma, seja como meio de comunicação, seja como veículo para a expressão de asserções válidas, como instrumento de pensamento", pois em uma existência em que não há certezas, não existem significados definidos (ESSLIN, 1968, p. 74). O que se observa, portanto, é que o absurdo enquanto reflexão existencial passa a ser incorporado, também, como forma na estrutura dramática.

Podemos dizer que, em certa medida, os romances da *Obra reunida* compartilham a mesma visão acerca do homem e do mundo difundida pelas manifestações do Teatro do Absurdo. Nesse sentido, assinalamos a presença do absurdo, nas narrativas, também, em uma esfera temático-filosófica. Embora todos os romances, em algum momento, apresentem essa percepção em relação à existência humana, essa temática é explorada de modo mais contundente em *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel.*

O primeiro problematiza especialmente o homem do pós-guerra representado pela figura de um ex-soldado solitário que se depara com a insistente presença da morte a ocupar todos os recantos de sua vida. Essa situação estende-se, também, ao seu relato e, desse modo, a morte pode ser vislumbrada na constituição dos espaços, das personagens secundárias e, principalmente, do protagonista que revela o próprio corpo como uma trincheira (CARVALHO, 2002, p. 163). Essa imagem de um morto em vida parece ser reforçada, principalmente, a partir da consideração da amnésia da personagem central, que evidencia o apagamento ou, ainda, um processo de mortificação de parte de sua história.

Já o segundo, apresenta um indivíduo que, embora não tenha vivenciado os horrores da guerra como um combatente, ainda assim, se encontra cercado e atormentado pela ideia da morte como condição indissociável da vida. Nesse sentido, a personagem assume a condição de um "feto-infeto" (CARVALHO, 2002, p. 295) cujo apodrecimento se inicia ainda no útero materno. Essa temática se conecta a um outro tema caro ao Teatro do absurdo que é, conforme vimos, a questão da espera: o narrador espera pela morte inevitável, o leitor espera por um desfecho que não chega a acontecer. Sendo assim, o protagonista elabora uma visão absurda da existência que é incorporada na forma romanesca por meio da abundância de imagens poéticas como o vazio e o branco, vocábulos abundantes no texto, que traduzem insistentemente a ideia da ausência de sentido e a insignificância da vida humana.

Observemos, agora, algumas problematizações acerca do conceito de *nonsense*, procedimento frequentemente assinalado pela crítica em relação à produção ficcional de Campos de Carvalho. O significado comum do termo no Dicionário da Língua Portuguesa é o de "frase, linguagem, dito, arrazoado; desprovido de significação ou coerência; absurdo, disparate; conduta contrária ao bom senso; filme ou escrito que recorre a elementos surreais, a situações ilógicas, absurdas etc". (HOUAISS, 2009). Essa definição demonstra, de fato, uma aproximação com o conceito de absurdo.

Contudo, Rosvitha Friesen Blume propõe uma diferenciação entre o *nonsense* comum, descrito anteriormente, e o *nonsense* literário, um gênero específico que remonta à literatura inglesa do século XIX com os autores Lewis Carroll e Edward Lear, uma fonte de inspiração, segundo a autora, para vários movimentos literários como, por exemplo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Embora esse tipo de literatura esteja inscrito em um contexto específico, julgamos relevante observar seus possíveis desdobramentos na produção de Campos de Carvalho, pois acreditamos que, apesar das diferenças entre ambas as vertentes, inclusive a contextual, os romances ora analisados apresentam significativas confluências estéticas e temáticas com o gênero da Era Vitoriana.

Blume (2004, p. 10) aponta algumas características fundamentais do nonsense formuladas por Win Tigges em sua obra *An anatomy of literary nonsense* (1988), uma delas diz respeito ao fato de que o *nonsense* nunca é lírico. De acordo com Tigges, nesse gênero, o autor nunca expressa seus sentimentos pessoais e o único indício de emoção é o isolamento, já que as personagens são sempre solitárias porque não conseguem se

comunicar. Conforme observamos ao longo deste estudo, os romances de Campos de Carvalho são elaborados a partir dos impulsos subjetivos de seus narradores que se lançam em uma tarefa de exaustiva exploração e exposição do eu. Nesse sentido, é possível notar que essa característica caminha em direção contrária ao aspecto apontado por Tigges. Contudo, existe certa identificação no que tange ao isolamento próprio às personagens do *nonsense*, pois os protagonistas da *Obra reunida* são também marcados pela solidão e, se por um lado, revelam sérias dificuldades de interação, por outro, ainda acreditam na escrita como um meio de comunicação efetivo, na medida em que seus diários e relatos visam a atingir de alguma maneira, um possível leitor, seja como forma de denúncia, de resistência ou de preservação da própria memória.

Uma outra característica do *nonsense* diz respeito ao seu caráter de jogo. O *nonsense* possui regras e leis próprias que se marcam essencialmente pela arbitrariedade e que podem ser abandonadas a qualquer momento. Desse modo, essas normas constituem um desafio ao bom senso e ao senso comum. Essa característica constitui um dos focos da análise realizada neste trabalho com relação ao romance *O púcaro búlgaro* e que também pode ser estendida ao romance *A lua vem da Ásia.* Tais narrativas promovem a criação de um mundo próprio regido por leis que, seguindo uma perspectiva racional, se mostram caóticas e sem sentido, o que não implica necessariamente na inexistência de normas. Em *A lua vem da Ásia,* há o jogo da loucura que é definido por regras que se baseiam no avesso da lógica racional, ou seja, essa é a norma compartilhada, pelo menos, pelas personagens que se situam no espaço do hotel ou campo de concentração. Recordemos que essa espécie de jogo é o que determina a tensão com as instituições normativas que não compartilham das mesmas regras. Já em *O púcaro búlgaro* o absurdo constitui a lei soberana já que é assumido por todas as personagens e, nesse caso, assistimos a um completo banimento das instituições normativas e dos princípios racionais.

Temos ainda, um outro aspecto apontado por Tigges com relação ao *nonsense*: trata-se de sua natureza predominantemente verbal. Significa dizer que, nesse gênero, a linguagem cria a realidade, "a palavra precede a realidade" e "o jogo nonsense é feito para seu próprio propósito, não com um objetivo transcendente". (TIGGES *apud* BLUME, 2004, p. 11). Na *Obra reunida* a realidade peculiar desses espaços ficcionais é, de fato, fundada pela linguagem. Contudo, apesar da abundância dos jogos de

palavras e de, em alguns momentos, esses procedimentos indicarem um trabalho estritamente lúdico ou de mera exploração das potencialidades da língua, não é possível dizer que essa atividade constitua unicamente o objetivo ou a finalidade de tais textos. Afinal, essas narrativas se abrem, também, a outras possibilidades como, por exemplo, a de promover, por meio da negação do universo racional ou do estabelecimento de uma realidade outra, uma série de críticas à realidade mesquinha e hipócrita das relações humanas.

Interessante observar que em seu estudo, Tigges faz uma diferenciação dos termos *nonsense* e absurdo, sendo que, no primeiro, a realidade é criada pela linguagem e, no segundo, a "linguagem representa uma realidade sem sentido". (TIGGES, *apud* BLUME, 2004, p. 12). Podemos notar que, nesse caso, para a sua distinção, Tigges considera o absurdo, especificamente, como manifestação do gênero dramático e como reflexão filosófico-existencialista. Se tomarmos como base essa perspectiva, podemos dizer que os romances que constituem o *corpus* desta pesquisa, conjugam tantos as características do gênero *nonsense* quanto uma visão de mundo explorada pelos dramaturgos do pós-guerra.

Por fim, Blume elenca em seu artigo, baseada na leitura de Tigges, uma série de temas e motivos recorrentes na literatura *nonsense*, são eles: a predileção por números e letras; tempo e espaço que podem ser organizados ou revertidos aleatoriamente; a linguagem; a viagem sem sentido; o labirinto; a identidade insegura e errante; as metamorfoses; a violência; animais e coisas personificadas; comida; roupa; falar; jogar; invenção; todas as coisas relacionadas a jogo regras, leis, rituais, sistemas legais, tribunais de justiça e lógica; a dança; a corte entre casais díspares e mal combinados.

A partir da observação dos itens discriminados pela pesquisadora, é possível verificar uma série de confluências temáticas entre os romances de Campos de Carvalho e o *nonsense*. Dentre elas destacamos especialmente o trabalho exercido pelo ficcionista mineiro com relação à estruturação temporal e espacial das narrativas que, conforme vimos, apresenta uma "organização" caótica reveladora do caos existencial vivenciado pelos protagonistas. Tomemos como exemplo, as viagens compulsórias e os itinerários absurdos (outro tema apontado por Blume) traçados pela personagem central de *A lua vem da Ásia* que, de acordo com Carlos Felipe Moisés, representam "a compulsão do ser que se move sem cessar, à procura de uma rota, um pouso, o seu lugar próprio".

(MOISÉS, 2002, p. 17),. Na mesma condição encontramos Hilário, de *O púcaro búlgaro* perdido em relação ao tempo e obcecado pelo projeto exploratório com vistas à descoberta da Bulgária, à procura de "seu reino ainda nem nascido para poder morrer nele". (CARVALHO, 2002, p. 356).

Há ainda a problematização das questões identitárias tanto no que diz respeito à necessidade de afirmação de uma identidade que fuja aos padrões normativos como no que se refere à assunção de uma personalidade multifacetada, fragmentada e fluída, que constantemente se desvia de rotulações e simplificações.

Outro motivo presente na *Obra reunida* é o da metamorfose que é apresentado em dois episódios de *A chuva imóvel,* inicialmente no capítulo de abertura do romance em que a personagem narra a sua transformação em um centauro, em seguida, André Medeiros se metamorfoseia em lobisomem. Se pensada em termos de transformação não necessariamente física, podemos ainda assinalar, por exemplo, a capacidade da personagem Astrogildo de *A lua vem da Ásia* de mudar radical e constantemente de vida, assumindo para si as mais variadas profissões, nos mais diversos cantos do planeta.

Temos ainda em comum com o *nonsense* alguns motivos já bastante discutidos durante essa reflexão como a questão da violência, da lógica, de códigos jurídicos e da justiça. Contudo, os romances ora analisados também revelam alguns pontos de distanciamento com esse gênero visto que exploram uma série de temas apontados como proibidos, que são, segundo Blume (2004, p. 12), o sexo, o erotismo, o sentimento ou a emoção, Deus e a religião.

O diálogo com o *nonsense* literário permite pensar os romances da *Obra reunida* como uma espécie de releitura do gênero vitoriano. Essa relação torna-se relevante na medida em que demarca na ficção do escritor mineiro a influência de uma vertente literária anti-realista e anti-racionalista. Por outro lado, a ficção de Campos de Carvalho harmoniza-se com as questões difundidas pelo Teatro do Absurdo nos apresentando a existência humana de uma forma brutalmente escancarada, absurdamente real.

Assim, ao revisitarmos os conceitos de loucura, tema recorrente na *Obra reunida,* o de absurdo e *nonsense*, elementos que possibilitam o trabalho de experimentação formal, é possível perceber que todos eles transitam, de alguma maneira, em direção contrária às noções de norma, bom senso e razão. Desse modo, podemos dizer, com

relação a essa produção ficcional, que forma e conteúdo encontram-se em sintonia entre si e que se colocam em constante tensão com o discurso e as ideias do mundo normatizado que subjazem a ela.

A PARTIDA

No decorrer desta pesquisa, deparamo-nos, em dado momento, com o caráter lúdico das narrativas de Campos de Carvalho e a presença do jogo, assinalado, especificamente, em *O púcaro búlgaro.* Um dos elementos que possibilitaram a observação de tal aspecto foi a terceira parte do romance, que narra uma partida de pôquer entre alguns dos expedicionários do grande projeto de exploração da Bulgária. O título do último capítulo, "A partida", surge assim, como uma espécie de blefe do narrador, que parece jogar com a expectativa do leitor, induzindo-o a acreditar que será narrada, enfim, a tão esperada partida rumo ao território búlgaro. Expectativas partidas encerram, portanto, o jogo absurdo promovido no e pelo romance.

Do título desse capítulo de encerramento da última narrativa apropriamo-nos, então, para nomear essas reflexões que constituem as considerações finais desta pesquisa. O termo, que na obra se abre a várias possibilidades de interpretação, também no contexto deste trabalho surge carregado de sentidos.

Se tomarmos o vocábulo "partida" como um jogo conduzido por regras específicas, como competição entre adversários, tensão entre pares opostos, então podemos considerar dessa perspectiva a própria análise aqui realizada acerca da escrita de Campos de Carvalho. Nela pudemos observar o jogo e a tensão entre elementos e estruturas antagônicas: razão e loucura, sociedade e indivíduo, normatividade e desvio, realidade e ficção/imaginação, verdade e mentira, lógica e absurdo (sentido e sem-sentido), enclausuramento e liberdade, História e história, tragicidade e humor, ética e transgressão. Por esse viés, o jogo revela-se como um dos elementos fundadores da obra do escritor mineiro. Nesse território ficcional, delimitados em um espaço e um tempo específicos, esses pares ora se digladiam, ora se fundem, promovendo, por meio dos jogos da (com a) própria linguagem, a criação de imagens poéticas, associação de "realidades irreconciliáveis", como o são, também, os narradores da obra em questão, entendidos, neste trabalho, como entidades simultaneamente transgressoras e éticas.

Dentre os pares conflitantes observados nas narrativas, destacou-se nesta análise o par razão e loucura, discursos partidos e polarizados a partir da época clássica, conforme assinala Foucault, e que nos conduziram às reflexões de ordem ética e estética. Nos textos, a loucura desafia os discursos racionais ora materializando-se na forma romanesca por meio da desestabilização das categorias narrativas, como o tempo e os espaços, e, ainda pela experimentação dos usos arbitrários e cotidianos dos signos linguísticos, ora utilizando-se desses mesmos discursos, expondo suas fragilidades a fim de, nesse jogo, subjugá-los à lógica da imaginação.

Por outro lado, o termo "partida" se refere ao ato de partir: parte-se de um lugar para outro, um deslocamento realizado, muitas vezes, em busca de algo. Considerando esta acepção, encontramos a possibilidade de associar o vocábulo ao elemento jogo, já que a busca constitui um de seus aspectos fundamentais, segundo a perspectiva do filósofo Johan Huizinga, adotada em nossas discussões. Desse modo, esse movimento de procura pressupõe uma trajetória, que nos romances analisados revela-se como uma trajetória de auto-análise, auto-exposição via "escrita de si" com vistas à elaboração de uma ascese pessoal marcada pelo desejo de libertação dos saberes e poderes subjetivantes.

Ainda no que diz respeito à palavra "partida", é preciso lembrar que, em sua origem, está o verbo partir, e que quebrar, dividir em partes, separar, repartir, distribuir são alguns de seus significados, que remetem à atividade crítica e reflexiva do exercício acadêmico. Partimos de um projeto inicial de exploração dos textos literários, que foram quebrados, divididos, separados, obedecendo a certas regras e convenções, e o resultado da busca empreendida por uma compreensão dos procedimentos de escrita adotados por Campos de Carvalho são, enfim, materializados e compartilhados – com aqueles que se dispuserem a jogar – nesta tese, que constitui, também, um jogo de problematização, análise e interpretação.

Como dizia o poeta francês Blaise Pascal, "quando você ama, é preciso partir"[25]. Na contraposição antitética da frase, contraposição também tão característica dos romances aqui analisados, podemos vislumbrar a necessidade da partida na constituição da subjetividade, do empenho afetivo na partilha da vida. Viagem e jogo, rompimento e descoberta, trangressão do conhecido e construção ética de si são, nas diversas acepções

[25] "Quand tu aimes il faut partir", primeiro verso do poema "Tu es plus belle que le ciel et la mer", do livro *Feuilles de route*, de 1924.

dos termos, elementos constitutivos das trajetórias das personagens de Campos de Carvalho, loucos desgraçados tão amorosamente atirados ao mundo pelo seu autor. Afinal, "o mundo inteiro está sempre aí"[26] – o da literatura inclusive – para ser descoberto, analisado, interpretado e compartilhado.

"Partir" indica simultaneamente uma origem e um fim. Sendo assim, o título "A partida" cabe ao encerramento de *O púcaro búlgaro* e de toda a *Obra reunida*, bem como cabe a este processo de investigação acadêmica. Nesse sentido, se por um lado, essas considerações finais buscam delinear um ponto de chegada para o caminho aqui percorrido, por outro, apenas indicam mais um ponto de partida que se abre a futuras investigações, discussões e contestações, a fim de que, por meio desse jogo crítico, possamos prosseguir nessa busca exploratória, ainda em estágio inicial, dos fabulosos territórios textuais fundados por um autor tão singular como Campos de Carvalho, cuja presença encontra-se ainda tão obscurecida no cenário da crítica e da literatura brasileira.

[26] "Le monde entier est toujours là", outro verso do mesmo poema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, A. A lua vem da Ásia: rebelião da máquina panóptica. **Vozes em diálogo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, jan.-jun. 2009. Disponível em: < http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/vozesemdialogo/article/view/932/864>. Acesso em 21 mar 2007.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 2 ed. Trad. Valter José Evangelista; e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVARES, H. Campos de Carvalho: entrevista, depoimento e textos inéditos. **Agulha**: Revista de Cultura, Fortaleza/São Paulo, n. 54, nov.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag54carvalho.htm>. Acesso em 21 mar 2007.

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

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

AZEVEDO, M. F. Noções de lógica. In: ___. **Geometria euclidiana espacial**. Fortaleza: RDS, 2009. p. 1-5.

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

BERRETTINI. C. **Samuel Beckett**: escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLANCHOT, M. O diário íntimo e a narrativa. In: ___. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

BLUME, R. F. A narrativa de Kafka nas bordas do nonsense. **Fragmentos.** Florianópolis, 2004, n 26. p. 9-20.

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

BROMBERT, V. **Em louvor de anti-heróis.** Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê, 2004.

BRUNET, G. Revue de la quinzaine, littérature – Paul Chauveau: Alfred Jarry ou ls Naissance, la Vie e la Mort du Pére Ubu, <Mercure de France>. **Mercure de France,** t. 241, n. 831, fev. 1933, p. 638-647. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2021533.image.langPT. Acesso: 01 out 2012.

CARLOS, A. M. Humor e loucura: a escritura do nonsense em Campos de Carvalho e Ermanno Cavazzoni. In: ___. **Literatura**: caminhos e descaminhos em perspectiva. Uberlândia: EDUFU, 2006. p. 45-56.

CARVALHO, C. de. **Banda Forra.** São Paulo: Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.

_____. **Tribo.** Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editôres, 1954.

_____. **A lua vem da Ásia.** 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. **Vaca de nariz sutil.** 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. **A chuva imóvel.** 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. **O púcaro búlgaro.** 1 ed. Coleção O homem que ri, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. Espantalho habitado de pássaros. In: ___**.** CONY, C. H. **Os dez mandamentos.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 169-204.

_____**. Obra reunida**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

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

CAVALCANTE, R. L. JR. **Campos de Carvalho e Machado de Assis***:* entre a loucura e a sanidade, um estudo sobre Vaca de nariz sutil e O alienista. 2011. 108f. (mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

CEIA, C. (coord.). **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>. Acesso em: 15 fev 2012.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angel Melim e Lúcia Melim. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: ___. TODOROV, T. (Org.) **Teoria da Literatura I**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 73-96.

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

Enciclopédia Itaú cultural de literatura brasileira*:* Outros nomes: Walter Campos de Carvalho. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5791&imp=N . Acesso em 19 nov 2012.

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

FOUCAULT, M. As técnicas de si. In: ___. **Dits et écrits.** Paris: Gallimard, 1994, vol. IV, p. 783-813. Trad. de K. Neves e W. F. do Nascimento. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/tecnicas.pdf>. Acesso em 21 mar 2007.

_____. Sujeito e o Poder. In: ___. DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-239.

_____. **Microfísica do poder.** Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. Loucura, Literatura e sociedade. In: ___. **Problematizações do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Coleção Ditos e escritos, vol. I. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 210-234.

_____. Linguagem e literatura. In: ___. MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Trad. Jean-Robert Weisshaupt. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 139-174.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. 8 ed. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Ética, sexualidade e política**. Coleção Ditos e Escritos, vol. V.Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **A ordem do discurso**. 16 ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008a.

_____. **Vigiar e punir**. 35 ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2008b.

FRAYZE, A. J. P. **O que é loucura**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

FREIRE, M. A prosa feroz de Campos de Carvalho. **O Estado de São Paulo,** 28 fev 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,a-prosa-feroz-de-campos-de carvalho,331423,0.htm>. Acesso em 11 dez 2012.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1969.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, H. Teatro do absurdo. In: ___. CEIA, C. (coord.) **E-Dicionário de termos literários.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option= com_mtree&task=viewlink&link_id=29&Itemid=2>. Acesso em 10 jun 2012.

GONZAGA, J. F. **Um Resgate da obra de Campos de Carvalho**: o Surrealismo e a produção do cômico. 2007. 142 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Trad. Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Dp&A, 2007.

HECK, C. R. A crítica literária e Campos de Carvalho: reflexos da intelectualidade. In: X ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 2010, Santa Maria. **Anais**... Disponível em: <http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/ 1279501373_ARQUIVO_textocompletoanpuh.pdf>. Acesso em 11 dez 2012.

_____. **A gargalhada mostra seus dentes***: o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho*. 2007. 103f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2007.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, J. **Homo ludens.** Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Cultrix, 2000.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**; ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACOTO, L. A ética do desassujeitamento nos contos de Herberto Helder. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic 2007 ebook, 2007. p. 1-7. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/52/25.pdf>. Acesso em 10 jul 2008.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: ___. **Teoria da literatura-I.** Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965. p. 97-108.

JARRY, A. **Ubu-rei.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

KÖTHE, F. **O herói**. Série Princípios. 2 ed. São Paulo: 1987.

LAO TSE. **Tao Te Ching**: O livro do caminho e da virtude. Trad. Wu Jyh Cherng. São Paulo: Mauad, 1998. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/le000004.pdf>. Acesso em: 15 fev 2012.

LEITE, G. Considerações sobre legítima defesa. **Boletim jurídico**, n. 117, 2005. Disponível em: http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=541 . Acesso em: 22 out 2012.

LEVI-STRAUSS, C. Natureza e cultura. In: ___. **As estruturas elementares do parentesco.** Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 41-50.

LUCAS, F. **A ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. São Paulo: Quíron, 1976.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARCONDES, D. **Textos básicos de ética**: de Platão a Foucault. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MARQUES, E. C. S. de. A loucura como crítica social e busca existencial em *A lua vem da Ásia,* de Campos de Carvalho. In: ___. I SIMPÓSIO DE ESTUDOS EM LETRAS, 2008, Cassilândia. **Anais...** Cassilândia: Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, 2008, p. 105-110. Disponível em: <http://www.uems.br/siel/anais-siel.pdf>. Acesso em 10 jul 2009.

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

_____. **História da literatura brasileira, modernismo**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MOISÉS, C. F. Introdução. In: ___. CARVALHO, C. de. **Obra Reunida**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 16-24,

_____. A tribo, a lua, a vaca, a chuva & o púcaro. A literatura marginal de Campos de Carvalho. In: ___. **Literatura para quê?** Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996, p. 73-88.

_____. 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, n 1266, mar 2004.

MONIZ, A. Herói. In: ___. CEIA, C. (coord.) **E-Dicionário de termos literários.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=235&Itemid=2>. Acesso em 10 set 2012.

NAVARRO, R. J. B. Campos de Carvalho e a ficção libertária: o insólito em *A lua vem da Ásia.* In: XI ENCONTRO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais**... Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/ROBERTO_NAVARRO.pdf>. Acesso em 10 jul 2009.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira**. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

OLINTO, A. Vocação de escrever. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 23 set 2008. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8064&sid=617>. Acesso em 19 nov 2012.

_____. A lua que vem da Ásia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 28 out 2008. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8239&sid=619>. Acesso em 19 nov 2012.

OLIVEIRA, J. G. **O discurso da transgressão e a transgressão do discurso.** 2008. 135f. Dissertação (mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

OLIVEIRA, N. **O século oculto e outros sonhos provocados**: crônicas passionais. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. 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?. 2003. 150f. Dissertação (mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ORTEGA, F. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

PAIXÃO, S. Identidade. In: ___. CEIA, C. (coord.) **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=374&Itemid=2>. Acesso em 20 fev 2012.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

PEREIRA, M. R. **O jogo lúgubre**: notas sobre o romance *Vaca de nariz sutil. Triciversa.* Assis, n. 2, 2009.

PESSOTI, I. Miragem da literatura, ditadura da imaginação. **Cult:** revista brasileira de literatura, n. 7. 1998, p. 58-62.

PINTO, F. B. **A ficção não é o que parece**. Autobiografia, cinematographia e escrita diarística em três romances de Carlos Sussekind. 2006. 181f. Dissertação (mestrado em Estudos de Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PINTO, S. R. Poema. In: ___. CEIA, C. (coord.) **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=374&Itemid=2>. Acesso em 3 fev 2012.

PRATA, A. Apresentação. In: ___. CARVALHO, C. de. **Cartas de viagem e outras crônicas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 7-14.

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

REVEL, J. **Michel Foucault:** conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Ed. Bilíngue.

ROSADO, S. Drama íntimo. In: ___. CEIA, C. (coord.) **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=771&Itemid=2>. Acesso em 10 jun 2012.

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

ROSSET, C. Prefácio. In:___. JARRY, A. **Ubu-rei**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986. p. 11-14.

SANTOS, G. A. Bulgária às avessas: a contralógica em *O púcaro búlgaro*, de Campos de Carvalho. **Fragmentos de cultura,** n 7/8, Goiânia, 2009. p. 519-539.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCAVONE, L. (org.). **O legado de Foucault**. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. Vol. I. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1992.

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

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

TEIXEIRA, Ivan. Formalismo russo. **Revista Cult**, 1998. p. 36-39.

VIEIRA, P. P. Foucault, a cultura de si e a problematização dos nossos modos de constituição da existência. In: XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HUSTÓRIA, 2005, Londrina. **Anais**... Disponível em: <http://anpuh.org/anais/?p=17880>. Acesso em 25 jul 2007.

WILLER, C. O cosmos invertido: algumas anotações sobre poesia, ocultismo e gnose. **Agulha**: revista de cultura, Fortaleza/São Paulo, n. 12, mai 2001. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag12willer.htm>. Acesso em 25 out 2012.

_____. Campos de Carvalho: prosador surrealista? **Agulha**: revista de cultura, Fortaleza/São Paulo, n. 4-5, nov 2000. Disponível em: < http://www.revista.agulha.nom.br/ag4willer.html>. Acesso em 19 nov 2006.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 13 / 03 / 2013

Josiane Gonzaga de Oliveira
Assinatura