

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

THALITA CRISTINA SILVA

**LÚCIDA LOUCURA: TEMPO, ESPAÇO E TRAJETÓRIA
NARRATIVA EM “A LUA VEM DA ÁSIA”, DE CAMPOS DE
CARVALHO**

UBERLÂNDIA
FEV/2018

THALITA CRISTINA SILVA

**LÚCIDA LOUCURA: TEMPO, ESPAÇO E TRAJETÓRIA
NARRATIVA EM “A LUA VEM DA ÁSIA”, DE CAMPOS DE
CARVALHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador: Prof^a Dr^a Joana Luiza Muylaert Araujo

UBERLÂNDIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586L 2018 Silva, Thalita Cristina, 1993-
Lúcida loucura : tempo, espaço e trajetória narrativa em “A lua vem da Ásia”, de Campos de Carvalho / Thalita Cristina Silva. - 2018.
99 f. : il.

Orientadora: Joana Luiza Muylaert Araujo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.918>
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Carvalho, Walter Campos de, 1916-1998 - Crítica e interpretação - Teses. I. Araujo, Joana Luiza Muylaert. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

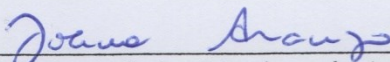
THALITA CRISTINA SILVA

**LÚCIDA LOUCURA: TEMPO, ESPAÇO E TRAJETÓRIA
NARRATIVA EM “A LUA VEM DA ÁSIA”, DE CAMPOS DE
CARVALHO**

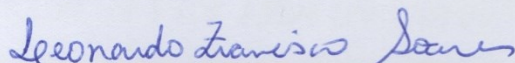
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 07 de fevereiro de 2018.

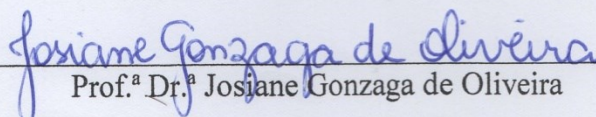
Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Joana Luiza Muylaert de Araújo (Presidente)



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares



Prof.^a Dr.^a Josiane Gonzaga de Oliveira

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, que muitas vezes renunciaram aos próprios sonhos para que eu pudesse realizar os meus. Esta realização é dedicada a vocês!

AGRADECIMENTOS

As palavras, neste momento, refletem, mas não conseguem expressar com exatidão a amplitude da minha gratidão a Deus e às pessoas que estiveram comigo desde que decidi mergulhar nesse universo tão cheio de desafios e obstáculos.

Portanto, agradeço primeiramente a Deus por ter me concedido esta oportunidade, pois levarei comigo muitos ensinamentos adquiridos durante este percurso. Agradeço ainda por ter me dado força nos momentos mais difíceis e por ter me mantido de pé mesmo nas horas de pânico.

Aos meus pais, sempre presentes, por me apoiarem, por se doarem e por confiarem em mim. Esta realização é dedicada a vocês!

À minha irmã, que eu amo tanto! Obrigada por dividir a casa e nossos pais de novo comigo, pela paciência, pelas madrugadas em claro e pelas palavras extremamente sinceras.

Ao Filipe, que sempre esteve comigo, enxugando as minhas lágrimas e me ajudando a manter a calma. Obrigada por todo o carinho.

À Mariana, minha amiga mais distante, mas mais presente, que está sempre disposta a me escutar e me dar os melhores conselhos. Ela quem divide comigo as aflições do mestrado e me manda tantas energias positivas! Obrigada por tudo, *my person!*

À Marina, minha amiga de infância, que me conhece através de um olhar. Obrigada pelo incentivo, pelas palavras, pelo sorriso que sempre carrega, me contagiando mesmo quando estou angustiada.

À Gabi, que embora esteja longe, nunca deixou de se fazer presente. Obrigada pelo companheirismo, pois me apoia em todas as decisões, e se dispõe a lidar com as consequências junto comigo.

Ao Gustavo, meu velho amigo, que sempre me ensinou tanto e esteve comigo em momentos de extrema felicidade e de extrema tristeza. Obrigada, minha estrelinha cadente.

Ao Lucas, meu libriano favorito, por me fazer rir sempre com as suas bagunças e as suas indecisões.

À Hortência, minha dupla eterna, pela amizade sincera, pelo compartilhamento de choros e sorrisos, pelo afeto e também pela leitura cuidadosa e correção desta

dissertação. Sem você, eu estaria descabelada e aos prantos! À você toda a minha gratidão!

Às minhas colegas de mestrado, Silvana, Javiera, Aline e Ana Paula que, mesmo entre tantas responsabilidades, encontravam tempo para me fazer sorrir.

À Joana, minha orientadora, pela disponibilidade, pela dedicação e, principalmente, pela amizade durante o processo. A ela que é sempre tão humana, tão querida, que me ensinou, me aconselhou e me fez crescer, o meu muito obrigada!

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET), por ter me oferecido apoio e condições técnicas para o desenvolvimento da minha pesquisa. Um agradecimento especial à coordenação, à secretaria e a todos os professores envolvidos.

E, finalmente, à FAPEMIG, pela concessão de apoio financeiro, durante os dois anos de curso.

*A verdadeira loucura talvez não seja mais do que a própria
sabedoria que, cansada de descobrir as vergonhas do mundo,
tomou a inteligente resolução de enlouquecer.*

- Heinrich Heine

RESUMO

Concebendo-se a loucura como o princípio estruturador da obra *A Lua Vem da Ásia*, de Campos de Carvalho, postula-se que o protagonista, na forma de um eu excêntrico, adota esta posição como um espaço de fuga da realidade claustrofóbica e insuportável em que vive. Astrogildo, Heitor, Ruy Barbo, põe em xeque o primado da razão e desmantela as instituições burguesas, de maneira bem agressiva e crítica. Ele encontra na escrita a solução para ser livre, falar o que pensa, agir como quer. Partindo disso, este estudo consiste em realizar uma leitura geral da obra *A Lua Vem da Ásia*, partindo da loucura do protagonista, para uma análise do tempo, do espaço e da posição (ou trajetória) do narrador. De acordo com o estudo, todos estes elementos são indissociáveis. Esta é uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório, com orientação analítico-descritiva da própria obra literária, a qual conta com leituras e releituras, diversas reflexões e discussões para alcançar tais resultados.

Palavras-chave: Campos de Carvalho; *A Lua Vem da Ásia*; Leitura da obra; Loucura; Espaço; Tempo; Narrador.

ABSTRACT

Conceiving madness as the structuring principle of *A Lua Vem da Ásia*, written by Campos de Carvalho, it is postulated that the protagonist, in the form of an eccentric self, adopts this position as a space for escape from the claustrophobic and unbearable reality in that lives. Astrogildo, Hector, Ruy Barbo, calls into question the primacy of reason and dismantles bourgeois institutions in a very aggressive and critical manner. He finds in writing the solution to being free, speaking what he thinks, acting as he wants. From this, this study consists of a general reading of *A Lua Vem da Ásia*, starting from the madness of the protagonist, for an analysis of the time, space and position (or trajectory) of the narrator. According to the study, all these elements are inseparable. This is a qualitative research of an exploratory nature, with an analytical-descriptive orientation of the literary work itself, which has readings and re-readings, several reflections and discussions to achieve such results.

Keywords: Campos de Carvalho; *A Lua Vem da Ásia*; Reading of the work; Madness; Space; Time; Narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - BREVE OLHAR SOBRE O PERCURSO DE CAMPOS DE CARVALHO	
1.1 Vida e obra.....	17
1.2 Polêmica sobre o diabo.....	21
1.3 Silenciamento.....	24
1.4 O (não) lugar de Campos de Carvalho.....	27
1.5 Personagem de si.....	32
CAPÍTULO II - COMPOSIÇÃO DE ‘A LUA VEM DA ÁSIA’	
2.1 Título.....	36
2.2 Citação.....	39
2.3 Composição do romance.....	41
2.4 Tempo e Espaço.....	47
CAPÍTULO III - A TRAJETÓRIA DO NARRADOR PROTAGONISTA NA OBRA	
3.1 Autor e narrador.....	59
3.2 “ <i>Eu</i> ” como protagonista.....	65
3.3 Múltiplo x Duplo.....	68
3.4 Louca lucidez.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
ANEXOS.....	84

INTRODUÇÃO

“À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito.”

(Campos de Carvalho)

Tomei conhecimento da literatura de Campos de Carvalho em 2013, enquanto cursava letras na UFTM, em Uberaba. Uma das professoras de literatura precisou se ausentar, deixando as disciplinas nas mãos dos coordenadores que as destinariam a algum professor substituto. Uma graça divina adveio sobre nós, letrandos, letristas, letrólogos, que tivemos a sorte e o prazer de ter a Dr^a Josiane Gonzaga de Oliveira como nossa professora substituta.

Em duas disciplinas de literatura brasileira que cursei com ela, ouvi, na apresentação da ementa, o nome “Campos de Carvalho”. “Quem?” os alunos se perguntavam e se entreolhavam. “Ele mesmo, Campos de Carvalho,” ela dizia, com aquele olhar entusiasmado de quem queria compartilhar aquela paixão. “Escritor uberabense, irreverente, irônico, polêmico.” Surgia, então, a pergunta: “como nunca tínhamos ouvido falar o seu nome? Ainda mais estando ali, em sua cidade!” Os títulos de suas obras soavam estranhos aos nossos ouvidos: “A Lua vem da onde? Púcaro o que?” Mas eram uma boa promessa de ironia, estranhamento, e disso todos nós gostávamos.

Atirei-me à leitura, primeiramente, de *A Lua Vem da Ásia*. Infelizmente, os livros estavam esgotados, pelo menos nas livrarias onde procurei, e precisei ler, contrariada, pelo computador. Ainda assim, pude constatar que o entusiasmo de Josiane em relação ao autor fazia sentido. Li a obra, que não é lá muito grande, em uma única sentada. Não me continha de tanta empolgação. Queria dividir com todos ao meu redor aquela experiência com a temática da loucura que nunca tinha tido antes. Fiquei em êxtase por um tempo e a única coisa que eu conseguia pensar era em agradecer a professora por ter me apresentado aquele autor.

Não me dei por satisfeita em ler apenas *A Lua*. No mesmo mês, já tinha lido *O Púcaro Búlgaro* e estava à procura de uma *Obra Reunida*. Na esteira daquele entusiasmo, fiz um comentário sobre o autor com um dos meus professores que, na época, era o meu tutor do Programa de Educação Tutorial (PET), o Dr. Ozíris Borges Filho. Ele me disse que tinha a *Obra Reunida* e que, se eu quisesse, poderia me emprestar. Obviamente, eu aceitei. Devorei os quatro romances. E, tempos depois, consegui comprar, pela internet, um exemplar para mim.

Como descrever tal experiência? Faço das palavras de Carlos Felipe Moisés, sobre um dos romances, *O Púcaro Búlgaro*, as minhas, para falar de toda a obra do autor: “Vendaval? Terremoto? [...] Certamente, um livro de tirar o fôlego, um livro que pode provocar abalos sísmicos, fazendo desaparecer, assim sem mais nem menos, o chão firme onde o leitor julgara pisar, até então.” (MOISÉS, 2004, p.02).

No final de 2015, candidatei-me para o curso de mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pude contar com total apoio e incentivo tanto do Ozíris quanto da Josiane durante todo o processo seletivo. Fiz a prova e enviei o meu projeto sobre o primeiro livro de Campos de Carvalho que havia tomado meu coração: *A Lua Vem da Ásia*. Fui aprovada e tive mais uma felicidade nesse processo: a de ser orientanda da professora Dr^a. Joana Luiza Muylaert de Araujo.

Juntas, mergulhamos no mundo carvalhiano, com o intuito de aprofundar o nosso conhecimento em relação ao autor. Arremessei-me na leitura de artigos, dissertações e teses que falavam sobre ele. Comecei, inclusive, a comprar livros que o autor dizia gostar. Li também as suas cartas e crônicas. E, mais uma vez, a professora Josiane surgiu em meu caminho, dizendo ter um material que poderia me ser útil. Busquei em sua casa vários documentos, incluindo jornais, artigos, livros e teses sobre o autor, e, com isso, pude compor a minha fortuna crítica.

Dado o primeiro passo, iniciei a dura missão da escrita, dedicando o primeiro capítulo ao autor e à sua obra, já que ambos são desconhecidos por muitos, inclusive por estudantes de letras. Conteí, nesta primeira parte, com muitos artigos de Carlos Felipe Moisés, publicados em jornais e, também, com várias escritas acadêmicas, principalmente, a dissertação *Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*, de Geraldo Noel Arantes, a tese *A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho*, de Josiane Gonzaga de Oliveira e o livro *Quem tem medo de Campos de Carvalho*, de Juva Batella.

Como, na graduação, trabalhei muito próxima ao professor Oziris, me interessei bastante pela questão do espaço e quis trazer isto ao mestrado. Fui compilando as minhas experiências pessoais com os meus estudos e, ao final, pude obter duas coisas em uma só: a realização pessoal juntamente com a profissional.

Campos de Carvalho surgiu na minha vida como um ciclone, bagunçando e derrubando alguns conceitos preestabelecidos e me induzindo a refletir a respeito de várias questões existenciais. Porque ele também faz isso. Há quem pense que suas frases são apenas para fazer rir e servir de deboche, mas não. Há muita filosofia, existencialismo e humanidade em suas palavras. Campos de Carvalho usa a literatura para fazer refletir. E foi desta maneira, com o seu humor crítico e cínico e sua ironia, que sua escrita me conquistou.

A obra literária de Campos de Carvalho é constituída por pelo menos quatro livros que trouxeram notoriedade ao autor e marcaram a literatura brasileira do século XX. São eles: *A Lua Vem da Ásia* (1956), *Vaca de Nariz Sutil* (1961), *A Chuva Imóvel* (1963) e *O Púcaro Búlgaro* (1964). Além destes, Campos de Carvalho também foi autor de mais dois livros que ele mesmo renegou: *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1954). Durante a vida, ainda escreveu cartas, contos e crônicas para o *Pasquim*, materiais que foram reunidos e publicados pela José Olympio postumamente.

Embora tenha produzido uma obra relativamente extensa e tenha tido sucesso na maioria de seus livros, esse escritor ocupa um lugar restrito na história da literatura brasileira, ficando sempre às margens da nossa formação. Há, portanto, certa inclinação em classificar Campos de Carvalho como um “autor marginal” e, por conseguinte, excluído do cenário literário.

No entanto, creio que, para ser considerado um escritor de qualidade, não é preciso ter dezenas de publicações. É necessário apenas que as que se tem sejam qualificadas e singulares. Entra, aqui, a questão do gosto e das autoridades que selecionam o cânone, questão esta que será debatida, em momento adequado, no desenvolvimento do estudo.

Decidi, portanto, realizar este trabalho, com o objetivo de contribuir, primeiramente, para a valorização do autor e de sua obra tantas vezes esquecida por nossos críticos e estudiosos brasileiros. Em segundo lugar, porque acredito que este autor tem muito a oferecer à crítica através da sua literatura polêmica, do contra, pouco convencional e marcada pela ousadia. Além disso, constatei, através de pesquisas em bibliotecas digitais e bancos de teses e dissertações que a obra nunca recebeu nenhum

estudo voltado especificamente para o tempo e para o espaço. Sendo assim, um dos propósitos deste estudo é preencher esta lacuna.

Para isto, selecionei, como matéria desta dissertação, *A Lua Vem da Ásia* (1956), por ser considerado um dos textos literários mais significativos da obra do autor. Além disso, foi o livro que efetivou a entrada do autor no cenário literário, embora esta entrada tenha se dado de maneira discreta e, como disse, o autor tenha estado sempre às margens das nossas letras. Não se pode excluir, ainda, a preferência pessoal com relação ao romance, que já ficou evidente na apresentação anterior.

A narração de *A Lua Vem da Ásia* se dá em primeira pessoa e o texto pode ser lido como um diário íntimo de um alienado que, a princípio, crê estar em um hotel de luxo e, posteriormente, em um campo de concentração. O enredo se desenrola em torno das peripécias e das alucinações que transpassam a rotina do personagem.

Um dos pontos importantes da narrativa é o deslocamento geográfico pelo qual o protagonista é acometido. Ele é transportado de um lugar para o outro em questão de instantes. Em um momento ele está em Paris, no minuto seguinte, em Melbourne, e assim consecutivamente. Não há explicação lógica durante a narrativa que explique esse deslocamento tão frequente e tão veloz. O efeito que esta movimentação produz é o humor e, nas entrelinhas, evidencia tanto a loucura do protagonista quanto a sua busca por um caminho, por um lugar próprio, e possivelmente, pela sua própria identidade.

Tendo isto em vista, este estudo fará uma breve apresentação da vida de Campos de Carvalho, propondo uma reflexão a respeito do lugar que ele ocupa no cenário literário, problematizando questões sobre o cânone e a “literatura marginal”. Além disso, abordará também a questão do tempo e do espaço associados à loucura e a trajetória narrativa do protagonista. Ou seja, a pesquisa é uma leitura geral da obra do autor. Para esta leitura, a dissertação será dividida em três capítulos.

No primeiro, reuni um *corpus* consistente que possibilita a análise da vida e da obra do autor, desde a década de 1950 até os dias atuais, ou seja, realizei um breve levantamento de sua fortuna crítica, o que permitiu a análise da relevância da obra no cenário da literatura brasileira do século XX.

Considerando que Campos de Carvalho sempre esteve distante de veículos que pudessem levar a sua imagem a público, e, raramente, quando decidia se mostrar, transformava-se em um personagem de si mesmo, ironizando acontecimentos sérios e debochando de circunstâncias graves, houve certa dificuldade em traçar sua trajetória

biográfica. Sendo assim, ainda paira muita imprecisão em torno da figura do escritor e muitas dúvidas em torno de suas entrevistas inquietantes.

No entanto, tentei ser extremamente minuciosa na análise do material que lhe diz respeito, o qual tive acesso em busca de informações consistentes sobre ele, pois acredito sobremaneira na importância do tratamento do assunto para este estudo. Embora não tenha sido a minha intenção produzir um grande arquivo sobre a vida e a obra do autor, acredito que o interesse e o esmero acabou por trazer bons resultados, principalmente no que tange à fortuna crítica. Acrescento ainda que é nesta primeira parte que a questão do cânone e da “literatura marginal” é discutida.

Em seguida, no segundo capítulo, realizei um estudo analítico da obra acerca da estrutura que a compõe. Analisei, com base na teoria literária, o título, a disposição dos capítulos, o narrador, o tempo e a questão do espaço, que é o que realmente me chama a atenção na obra em foco. Na parte que dediquei ao tempo e ao espaço, tentei capturar os principais episódios que perpassam toda a obra, demonstrando as funções específicas que estes elementos da narrativa cumprem e exemplificando de forma a elucidar e tornar claras as teorias.

Finalmente, no terceiro capítulo, abordei a relação que se estabelece entre autor e narrador; a estrutura narrativa adotada pelo protagonista, baseando-me nas teorias de Norman Friedman; questões concernentes à composição múltipla e/ou dupla do narrador e, por fim, pensei a questão da loucura lúcida que acomete o personagem em foco.

CAPÍTULO I
BREVE OLHAR SOBRE O PERCURSO DE CAMPOS DE
CARVALHO

“Tornei-me insano com longos intervalos de uma horrível sanidade.”

Edgar Allan Poe

1.1 Vida e obra

Walter Campos de Carvalho nasceu no dia 1º de novembro de 1916, em Uberaba, Minas Gerais. Segundo ele, ter nascido em plena Guerra Mundial e em um dia de Todos os Santos, próximo ao Dia de Finados “explica um antibelicismo [de sua parte], [sua] profunda irreligiosidade e [seu] pendor pelo macabro e pelo trágico.” (ENEIDA, 1962, p.19). Permaneceu na cidade natal durante toda a sua infância e adolescência, completando lá mesmo o ensino fundamental e médio, este último no colégio Marista Diocesano. Somente em 1933, deixou Uberaba para ingressar na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Em 1938, formou-se e começou a trabalhar na Procuradoria Geral do Estado, onde permaneceu até 1969, isto é, até se aposentar.

Três anos depois de se formar, Campos de Carvalho publicou o seu primeiro livro, *Banda Forra* (1941). Segundo Arantes (2004), o próprio título fornece a razão que motivara esta realização: “dividido já entre as obrigações da magistratura e a inclinação literária via na literatura a possibilidade de uma realização pessoal e intelectual que, à época, não encontrava no Direito.” (p.25). De acordo com Campos de Carvalho, *Banda Forra* é:

um pequeno livro de ensaios humorísticos (...) 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. (CARVALHO *apud* ENEIDA, 1962, p. 20)

Pouco tempo após a sua publicação, Campos de Carvalho renegou-o, considerando-o apenas um estímulo da juvenildade. Monteiro Lobato tece um

comentário a respeito do ensaio que, para o autor, provavelmente vai ser tomada como uma destruição de seu desejo de projeto literário. Vejamos:

Banda Forra surpreendeu-me como amável visão do passado, o tempo em que escrever bem era a meta dos cultores da arte de fixar o pensamento no papel – antes do futurismo, da antropofagia, da subversão dos velhos e discretíssimos valores clássicos. Pois ao ler os seus originais tive a impressão dum retorno ao tempo em que a literatura era uma coisa de sala de visitas e não de cosinha, porão, lenheiro, galinheiro e o resto. Matei saudades, ali, do apuro de língua, da correção sempre graciosa, das sutilezas de forma e ideia, e da justa medida em tudo.¹

Este suposto “elogio” de Lobato tem relação com o próprio Modernismo, ou seja, ao tecer estas palavras, o autor retira Carvalho do movimento modernista. Nesse sentido, “renegar” os primeiros romances está associado com um projeto de literatura visado, ambicionado pelo próprio autor.

Mas se *Banda Forra* era insignificante, por que foi publicado? E se realmente era considerado um livro miserável, por que se esgotou dos sebos e os raros exemplares se encontravam a um preço altíssimo? São perguntas que perturbam a mente do leitor.

Depois de *Banda Forra*, o autor permaneceu treze anos sem publicar nenhuma obra literária. Isto não significa que ele deixou de escrever. Os anos quarenta foram para ele “tempo de buscar uma expressão que lhe parecesse condizente com o seu ideal de escritor.” (ARANTES, 2004, p.27) Ele praticou diversas experiências em diferentes gêneros literários e, finalmente, em 1954, veio à tona a sua segunda publicação. Tratava-se de *Tribo* (1954):

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

Como podemos perceber na fala do autor, assim como o primeiro, poucos anos após a publicação de *Tribo*, Campos de Carvalho dizia renegá-lo, porque o via como obra não representativa de seu ideal de escritor. No entanto, tais afirmações devem ser relativizadas, e não devem impedir a aproximação do leitor com as obras renegadas,

¹ Comentário de Monteiro Lobato retirado da revista *Convergência - Especial Campos de Carvalho* - ano XLV – Nº 30/ Fevereiro - 2017

uma vez que todas as técnicas e temas desenvolvidas nos romances posteriores já estavam presentes em *Tribo*: a loucura, a fragmentação da narrativa (tempo e espaço), a crítica a todas as formas de poder, entre outras.

Ao que consta, a carreira literária do autor só se deu efetivamente com a publicação de *A Lua Vem da Ásia*, em 1956. De acordo com Carlos Felipe Moisés (1996),

A Lua vem da Ásia (1956) causou sensação e trouxe 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, 1994, p. 73)

Diferentemente dos livros publicados anteriormente, este, pouco tempo depois de lançado, já era raridade nos sebos. No entanto, a segunda edição só veio a ser publicada nove anos depois da primeira.

A Lua Vem da Ásia é uma narrativa tecida sob o ponto de vista de um personagem que foge dos padrões convencionais, ultrapassando as barreiras da normalidade instauradas socialmente e adentrando o universo da loucura. O enredo se desenvolve através dos relatos que o personagem registra em seu diário, que nos leva a acompanhar a narrativa através das lentes do protagonista, que retrata sua rotina repleta de temas polêmicos como religião, morte, impulsos incestuosos, sexualidade, entre outros. A partir de *A Lua Vem da Ásia*, a literatura de Campos de Carvalho ficou marcada como uma literatura polêmica e audaciosa, apesar de que os títulos renegados pelo autor já carregavam essas marcas. A questão é que como *A Lua* foi o primeiro sucesso efetivo do autor, isto ficou mais evidente a partir desta obra.

O livro seguinte do escritor apareceu completo somente em 1961 e foi publicado pelo editor Ênio Silveira. De acordo com a esposa do autor, Sra. Lygia Rosa de Carvalho: “Walter escreveu *Vaca de Nariz Sutil* aos prantos”. O livro narra a história de “um ex-combatente, obcecado com a morte, fixado com cadáveres e cemitérios, dilacerado por uma sexualidade naturalmente mórbida, passeia seu desespero pelas ruas de uma cidade hostil.” (MOISÉS, 1995, p. 2).² A obra apresenta uma justaposição de procedimentos e tem tons de pessimismo, abandono e morte.

² Jornal O Estado de S. Paulo.

Dois anos depois, em 1963, veio à luz *Chuva Imóvel*, livro favorito de Jorge Amado, que narra a história de “um pequeno burguês fracassado, imobilizado por uma angústia existencial onde se misturam sentimento de culpa, religiosidade mal resolvida, libido incestuosa, auto execração e auto adoração.” (MOISÉS, 1995, p. 2).³ Com esta obra, Campos de Carvalho abandona o seu viés “irônico” para dar lugar à uma tendência romântica, trágica e, certamente, melodramática.

No entanto, esta tendência é cultivada pelo autor por pouco tempo, pois sua próxima publicação, em 1964, retoma, com mais força do que nunca, a sua típica ironia, carregada de um humor vivo, criativo e diverso. *O Púcaro Búlgaro* narra a tentativa de um grupo de “organizar uma expedição à Bulgária, a fim de verificar se tal país de fato existe, e, caso a hipótese se confirme, verificar também se é possível encontrar por lá algum púcaro búlgaro.” (MOISÉS, 1994, p. 4).⁴ A narrativa traz um humor desconcertante e é a favorita de Campos de Carvalho. Segundo Arantes (2005),

Todos esses títulos contribuíram para robustecer a imagem de escritor criativo e dono de um estilo exuberante, porém bastante diverso daquele praticado pelos principais autores brasileiros, e que projetava, à época, uma longa e produtiva carreira literária. Como sabemos, a expectativa não se realizou. (ARANTES, 2005, p. 34).

Talvez, essa tenha sido uma das razões de o autor não ter sido incluído no cânone literário nacional: possuir um estilo completamente diverso daquele praticado na época pelos outros autores brasileiros, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, entre outros.

Após o último romance, o autor publicou somente mais um conto, intitulado *Espantalho Habitado de Pássaros* (1965), o qual ele também renegou. Em seguida, silenciou-se definitivamente.

Em meio ao silêncio, a editora José Olympio se propôs a reunir em um único volume os principais romances do autor. Campos de Carvalho, ainda vivo, aceitou a proposta, desde que as obras renegadas fossem suprimidas. A editora publicou, então, as quatro novelas escritas entre 1956 e 1964. A primeira edição da *Obra Reunida* foi lançada em 1995, três anos antes do falecimento do autor mineiro.

Em 2006, a mesma editora publicou um pequeno volume de cartas e crônicas, organizado por Cláudio Figueiredo, intitulado *Campos de Carvalho: Cartas de viagem*

³ Jornal O Estado de S. Paulo.

⁴ Jornal da Tarde.

e outras crônicas. Nele, foram reunidas crônicas que o autor escrevia para *O Pasquim*, semanário brasileiro conhecido pelo seu papel de oposição ao regime militar, e cartas que o autor enviava para si mesmo enquanto estava em uma viagem na Europa. Segundo Antonio Prata, no prefácio da obra, estas foram as únicas palavras escritas pelo autor (além do conto renegado) no longo silêncio que se estendeu desde 1964, ao colocar o ponto final no *Púcaro Búgaro*, até a hora de sua morte, na Sexta-feira Santa de 1998.

Em se tratando da morte do autor, Mário Prata fez questão de escrever uma crônica, que se encontra em alguns prefácios das obras de Carvalho, que relatasse o desenrolar do velório e do enterro que, como já podíamos esperar, fugiu do padrão usual. Morreu em uma Sexta-feira Santa, o que deixou em seus conhecidos “a desconfiança de se tratar de uma última ironia do escritor ateu”. O seu corpo foi velado por apenas quatro pessoas, desta forma, precisaram pedir ajuda ao motorista do carro fúnebre para carregar o caixão que, como pedia a ocasião, não podia ter outro nome: Jesus. Destino? Será que nisso Campos de Carvalho acreditava? Nascer em um dia de todos os Santos, morrer em uma Sexta-feira Santa. Ser ateu e crer no diabo. São muitos enigmas para uma vida só.

No ano de 2016, ao completar 60 anos da primeira publicação de *A Lua Vem da Ásia*, a editora Autêntica decidiu lançar uma edição comemorativa ao centenário de Campos de Carvalho, inovando e trazendo à tona os mistérios de uma obra que precisava ser revista. Além disso, a editora pretende publicar os outros três romances que completam a obra reunida e uma coletânea de inéditos e dispersos. O volume de inéditos e dispersos será chamado de “Espantinho Inquieto”, organizado pelo pesquisador e crítico Geraldo Noel Arantes, que desde 2004, quando fez o seu mestrado, vem reunindo os textos do autor.

Encontrar os romances de Campos de Carvalho, uma figura tão notória quanto oculta, é uma tarefa árdua. Sua última edição foi realizada em 1995, pela José Olympio, ou seja, há mais de duas décadas. Esta reedição, portanto, é um presente para os fãs do autor e uma maneira de reconhecer que ele merece ser revisto.

Ao final do trabalho, foram anexadas algumas fotos que ilustram rapidamente a vida e a obra que estamos abordando do autor.

1.2 Polêmica sobre o diabo

Um importante acontecimento na vida de Campos de Carvalho foi o seu rompimento com a tradição religiosa familiar católica, que ocorreu na adolescência quando ainda morava em Uberaba. Vindo de uma família extremamente religiosa, o autor foi criado de acordo com as doutrinas da religião católica. Aos 16 anos, porém, em meio a reflexões, teve a noção de que Deus não existia.

Eu me lembro 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.⁵

A partir deste momento, Campos de Carvalho deixou de acreditar em Deus, isto é, se tornou ateu. Essa escolha acabou por gerar uma temática que ocupou boa parte de sua literatura, deixando-a ainda mais polêmica e desconcertante.

Em uma entrevista a Eneida, em 1962, que foi publicada no livro *Romancistas também personagens*, o autor confirma, mais uma vez, a sua escolha pelo ateísmo e manifesta certa revolta por não ter sido acolhido tão bem por seus familiares após a exposição de sua crença ou ausência desta. Passou a ser visto por eles, a partir de então, como a “ovelha negra”, ou seja, o desajuizado, o insensato, o corrompido:

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

Como já dissemos, essa escolha influenciou abundantemente a sua maneira de fazer literatura. Por um lado, seu estilo radical deixou muita gente entusiasmada e, por outro, promoveu muitas censuras e críticas. Sua mãe, religiosa e tradicional, não aprovou o estilo corrosivo e polêmico de fazer arte do filho, ameaçando renegá-lo logo depois da publicação de *A Lua vem da Ásia*:

Em carta que me escreveu recentemente, ela me proíbe (é bem o termo) de oferecê-lo a quem quer que seja, ao mesmo tempo em que me intima a nunca mais publicar coisa semelhante, sob pena de

⁵ Jornal O Estado de São Paulo, edição 11 de abril de 1998.

renegar-me. – Você está louco? – ela me pergunta textualmente; e acrescenta: ‘Palmério escreveu com palavras diferentes, e você podia ter feito o mesmo, que eu ficaria toda orgulhosa.’⁶

Em verdade, não se sabe se a carta realmente foi escrita pela mãe ou se é somente matéria da imaginação do autor. Portanto, partindo da hipótese de que Campos de Carvalho a criou, é possível supor que ele fez isto, de forma irônica, apontando para uma comparação entre ele e Mário Palmério que, à época, já era comum. Há, entre os autores, muitas coincidências interessantes: ambos nascem em 1916, na cidade de Uberaba. Na juventude, em São Paulo, acabam sendo companheiros de quarto em uma pensão. Em 1956, Campos de Carvalho publica a sua primeira obra de renome, *A Lua Vem da Ásia*, e, coincidentemente, Mário Palmério publica *Vila dos Confins*. Por fim, Carvalho morre dois anos depois de Palmério.

A principal diferença entre eles é que Palmério se dedica a um tipo de narrativa já consagrada e aceita pela crítica que a compreende e a saúda em um contexto em que era esperado certo engajamento dos escritores e intelectuais. Já Carvalho vai na contramão de tais expectativas. Não escreve literatura regional, nem engajada, ao contrário, apresenta uma escrita com múltiplas influências, como do surrealismo e também do drama do absurdo, em uma vertente mais intimista, que a crítica não conseguiu enquadrar em nada do que era realizado na época. Talvez isto explique um pouco a sua marginalização, que abordaremos mais detalhadamente a frente.

Como se não bastasse colocar em sua obra o puro ateísmo, colocou também blasfêmias em excesso. Associou o ateísmo às blasfêmias e fez deles temas recorrentes em suas novelas, assim como o seu polêmico encontro com o diabo, que se tornou assunto indispensável em suas entrevistas:

- Sou um dos poucos sul-americanos que já viram o diabo em pessoa, isto é, em carne e osso – às quatro e quinze da manhã – e lamento apenas que não tenha voltado a encontrá-lo nunca mais. Foi acerca de sete anos, dentro do meu quarto em penumbra, e vi-o nitidamente encostado à parede, sorrindo-me só como o diabo sabe sorrir aos seus em hora tão propícia. A visão durou bem uns trinta segundos, e decidi para sempre do meu destino como escritor e sobretudo como homem, pois nem por um instante me ocorreu a hipótese de estar dormindo ou sendo vítima de alguma alucinação.⁷

⁶ Suplemento Literário do Jornal Tribuna da Imprensa ed. nº 04, de 09 e 10 de fevereiro de 1957.

⁷ Jornal de Letras, nº 121, setembro de 1959.

Esta foi, pelos documentos que se tem hoje, a primeira entrevista de Campos de Carvalho relatando a sua experiência com o diabo. Em *Chuva Imóvel* aparece uma cena semelhante a este relato. Este encontro, como o autor mesmo disse, decidiu o seu destino como escritor e como homem. Portanto, sendo este relato metáfora, invenção ou blefe, o fato é que Campos de Carvalho tomou-o como sua verdade e utilizou-se dele para compor suas obras e reforçar seu perfil polêmico e diabólico.

O assunto apareceu novamente em 1962, na entrevista concedida à jornalista Eneida:

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

Podemos perceber que este relato é quase que uma reprodução do que foi dado ao Jornal de Letras em 1959. Por fim, depois de mais de duas décadas, o tema sobre o diabo se transformou em uma crônica do *Pasquim* e, desta vez, contou com uma ilustração de Lygia, esposa do autor.

Concluindo, esse acontecimento foi decisivo na formação da escrita de Campos de Carvalho. Tanto a antirreligiosidade/ateísmo quanto o encontro com o diabo refletiram em praticamente todos os seus livros e foram uma das características que marcaram a obra como uma das temáticas mais polêmicas do autor.

1.3. Silenciamento

Embora tenha tido sucesso em grande parte das suas publicações, Carvalho se recolheu a um silêncio de vários anos. Devido a isto, uma das perguntas mais repetidas a ele fora: “por que a decisão de parar de escrever?” Uma das primeiras entrevistas que abordou de forma mais profunda esta questão foi publicada na revista *O Cruzeiro*, em 1969, e seria um dos registros jornalísticos mais marcantes sobre o autor. Nela, e sobre este assunto, o autor afirma:

Não sou um escritor apressado. Há treze anos separando meu primeiro livro do segundo, e cinco entre *Lua* e *A Vaca*. Agora mais cinco entre *O Púcaro* e *Maquinação da Máquina*. Não me fascina publicidade, as colunas sociais, a letra de forma, meu nome nas bancas ou as academias. Academia de Letras é casa de tolerância da Literatura. Já tenho prontos os planos de mais duas obras para um futuro mais próximo. Um será *Maravilha no País das Alices*, e a outra leva um título que por si só já justifica todo um poema em prosa: *O Vaso Noturno*.⁸

Tudo leva a crer que o hiato na produção de Campos de Carvalho não se tratava meramente de um intervalo longo e desprezioso de um escritor que se dizia desapressado, mas de uma dificuldade em escrever uma obra profícua que pudesse ser publicada. Isso se torna evidente em entrevistas posteriores em que o próprio autor admite sua tentativa frustrada de retornar à literatura. Enfim, favorecido pela distância, o estudioso contemporâneo consegue notar que o afastamento do autor ia se tornando cada vez mais definitivo.

Ainda na mesma entrevista, o autor afirma:

... o título do livro que estou escrevendo no momento é exatamente *Maquinação da Máquina, Especulação do Espelho*. Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ivens exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, para ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores. (CARVALHO apud BATELLA, 2004, p. 62).

Esse título sofre algumas modificações em outras entrevistas, no entanto, independentemente disso, o livro não chegou a ser lido por ninguém, pois não foi publicado, assim como nenhum outro livro a partir de 1964. De acordo com Batella (2004), há ainda mais dois ou três títulos estéreis, ou seja, que o autor imaginou, mas, infelizmente, não conseguiu concretizar: “*Mosaico com Moisés*, ou *Mosaico sem Moisés*, a depender da entrevista, *Concerto no ovo* e/ou *De novo no ovo*.” (BATELLA, 2004, p. 62). Em suas últimas declarações, o autor confessara ter tentado retornar à literatura diversas vezes, no entanto, foram tentativas sem sucesso.

Em uma entrevista à Folha de S. Paulo, em 1996, dois anos antes de falecer, já conformado com as circunstâncias, Campos de Carvalho faz a seguinte declaração:

Não publico nada há 32 anos. Isso quer dizer que também não escrevo nada há 32 anos. Eu abandonei por completo a literatura, por razões

⁸ Jornal de Letras, 1959.

que não quero contar, porque me faz lembrar de tudo. Não quero mais lembranças.⁹

Esta declaração faz surtir inúmeros questionamentos. Batella, por exemplo, expõe alguns deles: “Por que [o autor] começou [a escrever]? (...) Por que parou? Será por que parou de fazer sentido tudo aquilo que o fez começar, e continuar a escrever? É a ignorância de que se é ignorado que preserva o autor do risco da desistência?” (BATELLA, 2004, p. 269).

Não podemos esclarecer, com certeza, quais foram os motivos que levaram o autor ao silenciamento. No entanto, sabemos que este silenciamento se tornou, para certos estudiosos, objeto de interesse. De acordo com Arantes (2004), “a retirada do autor da cena literária foi suporte para a análise de seu estilo, como se não fosse possível o ler fora desse paradigma” (p.36). O autor se tornou, assim, objeto de investigações.

Há uma tentativa, por parte dos estudiosos, de se explicar o inexplicável em relação a este afastamento. Como explicar se nem o próprio autor dispunha de explicações para a sua renúncia? Segundo Arantes (2004), “sabemos apenas o quanto esse exílio o penalizou e o quanto ele ainda tentou reacender, ao menos durante certo tempo, a chama da criação. As tentativas mal sucedidas de vários livros, que não passaram do título, demonstram isso.” (p. 38).

Concordamos com Arantes (2004) quando ele diz que “o afastamento repentino [de Campos de Carvalho] foi, para o momento, uma atitude imprevista.” (p.38). Isto porque, quando deixou de escrever, o autor estava no auge de sua carreira, gozando de grande prestígio, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Campos de Carvalho era idolatrado por uma parcela de jovens que viveram um momento crucial da história do país. Ainda de acordo com autor: “Aos olhos dos comentadores, seus livros tornaram-se uma espécie de emblema para uma geração de jovens leitores, ávidos por repudiar uma ordem mundial que já assustava, e cuja vocação autoritária fazia ecos na sociedade local.” (ARANTES, 2004, p. 39).

Naquela época, o país e o mundo estavam em desarmonia. Havia muitas guerras, a política e a economia estavam de pernas para o ar. O Brasil passava pela ditadura

⁹ Marcelo RESENDE. “Campos de Carvalho espera que a profecia se cumpra – Escritor completa 80 anos e diz ter abandonado a literatura por mágoa” e “Minha literatura é lugar nenhum’- Campos de Carvalho fala de seu ‘nonsense’ e diz que a prosa não avançou depois das vanguardas”. Folha de S. Paulo, São Paulo, Folha Ilustrada, terça-feira, 29 de out. 1996.

militar. Enfim, com tantos acontecimentos conturbadores, intelectuais e pensadores acabavam se tornando referência para a sociedade que se via perdida e oprimida. Diante disso, sabemos que a literatura de Campos de Carvalho ocupou, ao menos por um instante, uma das expressões condizentes com o sentimento e o espírito de uma parcela de jovens da época.

Podemos inferir que este momento de prestígio tenha sido muito valioso para o autor. No entanto, não podemos concluir nem afirmar com certeza nada no que diz respeito a seu afastamento neste momento de auge. Ficam, portanto, para nós, pesquisadores, apenas os questionamentos e as hipóteses sobre seu afastamento da cena literária. A declaração seguinte foi feita pelo autor em sua última entrevista:

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.¹⁰

1.4. O (não) lugar de Campos de Carvalho

Como já dissemos, apesar de ter tido certo reconhecimento e um público leitor fiel, quando pensamos em âmbito nacional, esse escritor ainda ocupa um lugar restrito na história da literatura brasileira, ficando sempre às margens da nossa formação literária. Há, portanto, certa inclinação em classificar Campos de Carvalho como um “autor marginal” e, por conseguinte, excluído do cânone literário brasileiro.

Qual sentido, contudo, tem o termo “marginal”? Como são selecionadas as obras que devem ser canonizadas e as que devem ser marginalizadas? Quais seriam os comportamentos e as características que diferenciariam os autores a ponto de delinear uma fronteira / uma geração? O que faz uma obra ser considerada canônica em detrimento de outras que restam nos limites do cânone? O que é, de fato, o cânone? Em que medida se configura a relação do cânone com a noção de poder? Qual é o funcionamento do cânone e para que propósito ele serve?

Antes, porém, de iniciar as reflexões a seguir, gostaria de esclarecer que o objetivo desta parte do estudo é o de constituir uma indagação, uma formulação, a qual visa o debate em relação ao modo como a crítica literária seleciona e exclui os textos

¹⁰ Antonio PRATA. “Não gosto de mim trágico”. O Estado de S. Paulo, São Paulo, Caderno 2, sábado, 11 de abr. 1998.

que vão para o cânone. Além disso, gostaria também de aclarar que a leitura, que aqui se coloca, propõe uma visão que não crê na existência de um discurso crítico “inocente”, uma vez que todo discurso é parcial e carrega em si uma determinada perspectiva, um determinado ponto de vista.

O termo “crítica”, como o seu próprio nome indica, supõe o sentido de “julgamento”. Levando em consideração os apontamentos de Manuel Frias Martins | Dez 30, 2009, em o E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia (2010), “a crítica literária tem um papel relevante na dinâmica interna de qualquer cultura nacional, na medida em que é por ela que se articula o diálogo entre as propriedades das obras e as exigências literárias de um determinado período”¹¹. É por meio das críticas que se pode compreender a recepção e o valor estético em uma determinada situação histórico-literária. Tendo em vista a questão da historicidade, retomamos a ideia de que a crítica está condenada à interpretação e, conseqüentemente, não pode ser “imparcial” ou “inocente”:

[...] Porque não é inocente o seu olhar, o crítico literário, seja qual for o plano institucional em que se coloque (académico ou jornalístico) relaciona-se com a literatura, sobretudo com aquela que é sua contemporânea, através de um certo grau de cegueira, como bem observou Paul de Man (P. de Man, 1971), ou através de uma espécie de cegueira interessada que leva o crítico a unicamente ver aquilo que quer ou pode ver. No domínio da crítica literária, faz plenamente sentido a afirmação de M. Merleau-Ponty de que "só encontramos nos textos aquilo que colocamos neles" (1962: viii). Esta é uma realidade inexorável, embora de aceitação difícil quando somos (e nos sentimos) actores culturais coetâneos de uma qualquer prática crítica. No entanto, é ela que agencia a heterogeneidade litigante do conhecimento, e com ela o pulsar agonístico por que uma cultura nacional vive internamente cada um dos seus tempos próprios numa intensa conversação entre diferentes comunidades interpretativas, recorrendo ao conceito de Stanley Fish (S. Fish, 1980), isto é, entre diferentes crenças, diferentes interesses ideológicos, políticos, sociais, sexuais, estéticos; em suma, entre diferentes feixes de estratégias e de normas culturalmente institucionalizadas que coexistem numa relação reciprocamente definidora.¹²

A crítica literária deve contar com critérios que sejam, no mínimo, consensuais, pois, se não, reduzir-se-ia ao ato de leitura interpretativa de “gosto / não gosto”, lugar ocupado pelo leitor “comum”, o qual simplesmente tece suas impressões superficiais a

¹¹ [http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-literaria/Manuel Frias Martins | Dez 30, 2009](http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-literaria/Manuel_Frias_Martins_|_Dez_30,_2009)

¹² Idem.

respeito do livro num dado momento histórico. Surgem, portanto, algumas perguntas: quais são estes critérios? A crítica consegue realmente ser consensual? Ela é justa em seus julgamentos? Para ela, o que faz uma obra ser considerada uma obra literária? Quem define o que é ou não é literatura? Quem diz quais autores são de qualidade e quais não são? Enfim e, novamente, o que é e qual é o valor do cânone?

De acordo com Roberto Reis (1992), “cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras primas dos grandes mestres -, um patrimônio da humanidade a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável.” (p.70). Ou seja, as obras consideradas canônicas, geralmente, detêm valores incontestáveis, qualidades intrínsecas, atemporais e universais e servem para a sociedade como modelos a serem seguidos.

Como explica Leyla Perrone-Moisés, a palavra

vem do grego kanón, através do latim *canon*, e significava “regra”. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares [...] por extensão passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição, sendo a prática de listar autores consagrados tão antiga quanto o da escrita poética, e muito mais antiga do que a que chamamos de literatura. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61).

Roberto Reis, em seu ensaio sobre o conceito de cânone, explica que há, neste, um princípio de seleção e exclusão que não se desvincula da noção de poder, uma vez que os que fazem a seleção estão investidos de autoridade e o farão de acordo com os seus interesses. Portanto, a noção de poder está sempre associada à questão do cânone, por conseguinte, à literatura. De acordo com Reis:

O critério para se questionar um texto não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o. (REIS, 1992, p. 69)

Por um lado, temos os critérios de caráter estético, os quais privilegiam o texto pelo texto, em suas relações internas. Por outro, temos critérios ideológicos que vêm sendo, hoje, problematizados. Reis considera que os textos são inseparáveis de uma certa configuração ideológica, já que o que é dito/escrito depende de quem diz/escreve e de sua inscrição social e histórica. Assim, é possível afirmar que a literatura faz parte de um jogo de “práticas sociais”, convertida numa forma de práxis discursiva e social.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, temos Wilson Martins, que afirma que “a história literária é feita de exclusões e se define tanto pelo que se recusa e se ignora quanto pelo que se aceita e consagra”. (MARTINS apud BATELLA, 2004, p.47). No entanto, por trás desse critério de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, há várias especulações de estudiosos a respeito de uma atitude imoral. Nesse mesmo sentido, temos ainda as formulações de Abreu (2006):

Os critérios de seleção segundo boa parte dos críticos é a literariedade imanente aos textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como o prestígio do autor ou da editora que o publicou, por exemplo. Entretanto, na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores. [...] Entra em cena a difícil questão do valor, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais (ABREU, 2006, p. 39).

Isto é, de acordo com a estudiosa, a seleção, muitas vezes, é realizada não por meio de critérios literários, mas por meio de critérios externos, ou mais especificamente, por determinadas posições políticas e sociais. Portanto, segundo esta hipótese, o cânone que se propõe livre de corrupções está, de fato, dissimulando as formulações ideológicas que o elevaram. Isto significa que, para a autora, o cânone é um projeto de dominação cultural fundamentado em bases ideológicas.

No caso de Campos de Carvalho, esta afirmação é bastante coerente, tendo em vista a própria fala de Jorge Amado em relação ao 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). Podemos perceber que, inclusive Jorge Amado, autor renomado e admirador das obras de Campos de Carvalho, nota que o seu silenciamento, e podemos inferir também o seu “não reconhecimento” no cenário literário, não se deve a fatores internos concernentes às obras, mas sim, a fatores externos e políticos.

De acordo com Batella (2004), “nas mais importantes e supostamente completas histórias da literatura de que dispomos, Campos de Carvalho somente aparece – quando aparece – em meio a um bloco, ao lado de outros que se lhe assemelham no estilo ou na época.” (BATELLA, 2004, p. 47). Ao fazer tal afirmação, ele cita as importantes obras produzidas por Alfredo Bosi, Antônio Olinto, Massaud Moisés, Wilson Martins,

mostrando que em todas estas fontes figura o nome de Campos de Carvalho, no entanto, sempre em meio a um bloco de nomes, rapidamente, e sem muita relevância.

Isso demonstra que, tendo o autor publicado uma obra na contramão das tendências vigentes, acabou ficando “sem lugar” na história literária. Os seus livros, nem engajados, nem regionais, constituídos exageradamente por temáticas polêmicas, influenciados pelo surrealismo e pelo drama do absurdo, não conseguiam se enquadrar em nada do que era realizado na época. E, talvez, por esse motivo, o autor foi sendo marginalizado. De acordo com Moisés:

O armazém geral da coisa literária tem sempre um compartimento reservado a certa mercadoria de circulação problemática, a literatura marginal. Nele entram doses maciças de contestação, deboche, crítica destrutiva, niilismo, violência, loucura, pornografia, ateísmo, demonismo, etc. Já em doses moderadas, tudo isso passaria por pequenas liberdades, pequenas excentricidades, acomodando-se nos compartimentos usuais. Literatura marginal, para valer, pede liberdade total, excentricidade máxima.¹³

E qual sentido devemos compreender por “marginal”? Em meados das décadas de 60 e 70, a palavra adquiriu um sentido “heroico e rebelde”, sintetizado na célebre frase de Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói!”. Nesse sentido, ser marginal representava estar contra os padrões vigentes. Ou seja, os artistas ansiavam pela ruptura e, para isso, recusavam todos os padrões estéticos de sua época.

A “cultura marginal” ou “marginália”, como ficou conhecida na época, passou a fazer parte do debate cultural brasileiro a partir do final dos anos 60. Os trabalhos que tiveram origem neste momento estavam ligados à transgressão, ao radicalismo, à criação de uma arte nova. Fruto direto da contracultura no país, a “cultura marginal” muitas vezes foi associada à ideia de libertinagem, curtição, devassidão, termos que faziam referência a uma parcela da juventude brasileira daquele período.

Foram anos de extrema censura à liberdade de pensamento, e alguns jovens, responsáveis por boa parte das manifestações da época, não estavam dispostos a compactuar com este cerceamento das liberdades individuais. Neste momento, o discurso sério não convencia mais. As instituições de poder como a igreja, a escola, a família, não ficaram imunes a essa crise de consciência que levou à ruptura de valores.

¹³ MOISÉS, p.01, O Estado de S. Paulo, Cultura, Sábado, 17 de junho de 1995, Um autor que de fato incomoda.

Surgiram, portanto, os raros jovens que contrariavam os padrões vigentes, iam contra a corrente, contra o que estava instaurado. Dentre estes jovens, estava Campos de Carvalho, munido de humor e de críticas contra às diversas instituições disciplinares de poder que regiam a vida em sociedade. A partir de seus textos, o autor estabeleceu confrontos entre os protagonistas, que podiam ser vistos como indivíduos transgressores, e as próprias instituições. Além disso, o autor apresentava temáticas polêmicas como loucura, morte, impulsos incestuosos, a partir de uma vertente intimista, constituída por diferentes influências.

Mas e hoje? Como Campos de Carvalho é visto? Ele ainda é considerado um autor marginal / marginalizado / excluído do cânone literário?

Se considerarmos que o exercício de seleção atual se faz dentro de um espaço institucional, e no caso da literatura, esses espaços são as escolas e, principalmente, as universidades, e que Campos de Carvalho, hoje, está sendo paulatinamente introduzido nesses meios, talvez ele não seja mais tão marginal quanto imaginávamos. O fato de ter se tornado objeto de estudo na academia já o legitima:

O estudo da literatura seria melhor equacionado considerando-o dentro da dinâmica das práticas sociais: a escrita e a leitura estão sujeitas a variadas formas de controle e têm sido utilizadas como instrumento de dominação social. Nos dias atuais, a instituição mais empenhada nesta tarefa é a universidade (onde se ensina a ler as “grandes obras”, chancelando, desta maneira o cânon literário), que se presta a reproduzir a estratificada estruturação social. (REIS, 1992, p.72).

É evidente que, como foi citado na introdução, muitas pessoas ainda não o conhecem, muitos estudantes de letras, inclusive. Pessoas que pertencem à academia. No entanto, podemos perceber que o seu nome já tem sido falado com mais frequência nesse meio. Alguns estudos têm surgido a seu respeito (artigos, dissertações e, até mesmo, teses). As suas obras têm sido, depois de tanto tempo, republicadas em uma nova edição.

Acreditamos que, com o tempo, Campos de Carvalho tem sido, aos poucos, resgatado. O relançamento de sua obra, em seu centenário, evidencia a redescoberta de um autor cujas características merecem ser revistas. Este processo, como se vê, se dá a passos lentos, porém, é inegável que já é um grande avanço.

Partindo destas reflexões, é possível acreditar que a sua obra parece, hoje, ainda mais especial e atual. Façamos das palavras de Carlos Felipe Moisés, as nossas:

Não é justo e nem saudável, para nós, manter no esquecimento um escritor como Campos de Carvalho, essa figura rara, entre nós, de ficcionista, empenhado na função humanizadora da literatura, que sua obra cumpre, ainda hoje, com rigor e autenticidade exemplares.¹⁴

1.5. Personagem de si

É preciso tecer algumas considerações, de caráter mais amplo, em relação ao perfil do autor estudado. Não se trata evidentemente de querer vincular a obra ao fator biográfico que, via de regra, representa apenas mais um dos ingredientes constitutivos do texto ficcional. No entanto, no caso de Campos de Carvalho há uma particularidade que não pode ser ignorada. Refiro-me à postura do autor como personagem.

Ao ser entrevistado por Eneida, em 1962, Campos de Carvalho encarnou o papel de personagem de si próprio, mostrando apenas o que ele gostaria que vissem. Tímido e reservado, o escritor apresentava nas entrevistas uma figura polêmica e excêntrica. Utilizava-se do humor, da ironia e da imprevisibilidade. Não respondia o que lhe era perguntado e, quando respondia, era completamente debochado e ilógico. Os jornalistas precisavam se desdobrar para conseguir uma matéria que tivesse um mínimo de coerência e sentido para que fosse publicada. E sabiam que seria inútil tentar conduzir a entrevista, pois era sempre ele quem dava as coordenadas. A respeito desta mesma entrevista, que veio a público em um livro intitulado *Romancistas também personagens*, perguntavam alguns: “quem é esse homem?” E muitos afirmavam: “é um doido varrido”.

Não foi diferente, em 1969, quando Edney Célio Silvestre o entrevistou para *O Cruzeiro*, um dos mais importantes registros que se tem hoje. “É uma reportagem de muitas páginas, fotos do autor e todo espaço à palavra de um escritor que despertava interesse e polêmica.” (ARANTES, 2004, p. 125) E, pelo que se percebe das falas do jornalista, não foi um trabalho simples de se realizar. O nome dado à reportagem comprova isto: “*Esse homem é um maldito*”. Vejamos um trecho da entrevista:

Homem baixo, de olhos ariscos e cabelos encaracolados, está sentado sobre o tapete cinza, em frente a uma mesinha baixa, de mármore. Seus olhos arreguem o fotógrafo: será que não vão achar teatral a minha atitude. Mas é realmente assim que eu escrevo e vou acabar por

¹⁴ MOISÉS, 1994, p. 07 Jornal da Tarde – SP – Caderno de Sábado – 10/09/1994.

fazê-lo deitado, eu sei, sempre depois da meia noite – como os vampiros – quando eu começo a ser eu de verdade.

Batidas as fotos, o homem se levanta, rearruma os faisões e outros objetos de prata sob o mármore. Fechadas as cortinas e ligado o ar condicionado, a sala branca mergulha na penumbra e Copacabana fica esquecida do lado de fora. Ele continua movimentando-se muito, servindo cerveja ou colocando discos na vitrola, sempre em passinhos curtos e firmes.

- Há quem me tome por louco e eu mesmo já me tomei. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer – desgraçadamente – do contrário. É como se fosse um lobo vestido com a pele de um cordeiro: expulsam-me só pelo faro.

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

É absolutamente inútil tentar levar a entrevista como pretendi. Ele responde a uma pergunta que ainda não fiz e – aprendo – dará respostas conforme estas lhe vierem à cabeça. Mesmo que isto só venha a acontecer daqui a uma hora. Seu silêncio vai durar alguns segundos, o tempo de tomar fôlego ou um gole de cerveja. (...) ¹⁵

Podemos perceber que as suas características são detalhadamente descritas, assim como cada uma de suas ações. O jornalista não o perde de vista, sabendo que não poderá contar com suas declarações desarticuladas. As palavras de Campos de Carvalho são mais uma ficção do que uma biografia, uma confissão. Esta foi a maneira que ele escolheu de se projetar publicamente. E, para alguns, tornou-se habitual associar o autor à figura do louco, devido a essas atitudes imprevisíveis e ilógicas.

É possível depreender desta postura que ele decidiu adotar para si, uma figura excêntrica, debochada, caçoante, irônica, libertina, obscena, pornográfica, indecente e devassa. E estas características refletem em sua obra. Campos de Carvalho se empenhava para parecer excêntrico, apesar de suspeitarmos que sua demonstração de loucura espelhava também sua lucidez. Ele se dizia um *clown*, com o seu sarcasmo e humor negro. Um palhaço que levava o absurdo a sério:

¹⁵ SILVESTRE, Edney Célio – Esse homem é um maldito, In: O Cruzeiro, 30 de outubro de 1969.

Nasci clown e morrerei clown, embora a vida toda tenha sido um mero funcionário público. (Todos os funcionários públicos são meros, quando deveriam ser melros).¹⁶

Por fazer essas características se manifestarem em sua obra, o autor, muitas vezes, foi considerado por estudiosos um surrealista, não no sentido de enquadrá-lo em uma escola literária, mas de evocar uma verdadeira vocação do autor. No entanto, Carlos Felipe Moisés seguiu discordando dessa asserção: “caso haja interesse em aplicar [ao autor] algum rótulo, o de ‘realista’ quadrará melhor ao autor do que o de ‘surrealista’.”¹⁷

Sendo assim, podemos concluir que em torno do autor houve uma névoa indagatória a respeito do que ele podia ser e do que sua obra representa ou não, justamente por deter em si uma personalidade tão distinta a qual gera, até hoje, curiosidade e por ter passado essa singularidade para suas obras.

¹⁶ “Os Anais do Campos de Carvalho”. In: O Pasquim.

¹⁷ Moisés, Carlos Felipe. Literatura Pra Quê? Florianópolis, Letras contemporâneas, 1996, p. 76. A publicação original do artigo é do JORNAL DA TARDE, 10/09/1994.

CAPÍTULO II
COMPOSIÇÃO DE ‘A LUA VEM DA ÁSIA’

2.1 Título

Eu tinha 40 anos, e estava andando em Copacabana, quando passei em frente ao hotel ... hospital ... cemitério São João Batista, que era ali na rua Real Grandeza, e então me lembrei que a Lua vinha da Ásia. Não sei por que, mas vem. Fiquei com aquele pensamento. E então comecei a escrever o livro. Saiu no mesmo ano que o livro do Mário Palmério, Vila dos Confins, que eu adoro.

PRATA – A Lua Vem da Ásia então surgiu a partir do título?

*Sim, eu escrevi primeiro o título. A Vaca de Nariz Sutil também.*¹⁸

Ao se deparar com o título *A Lua Vem da Ásia*, muitas ideias podem passar pela cabeça do leitor. Geralmente, espera-se que o título introduza uma dica do assunto principal a ser desenvolvido no romance. No entanto, isto não acontece, de maneira muito clara, em nenhum dos livros de Campos de Carvalho. O efeito disso é, portanto, a manifestação de um mistério, um suspense acerca do que vem a seguir. Funciona como um elemento perturbador, subversivo e incômodo, pois, pelo menos à primeira vista, não se adequa ao conteúdo do romance. Além disso, causa também a curiosidade, na maioria dos leitores, para desvendar a real motivação do título.

Um título, segundo Umberto Eco (1985), “deve confundir as ideias, nunca discipliná-las.” (p. 9). E isto, certamente, Campos de Carvalho sabia fazer. O autor criava, para os seus romances, em primeiro lugar, os títulos e todos eles demonstravam coerência gramatical, mas não semântica (*A Lua Vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil*, *A Chuva Imóvel*, *O Púcaro Búlgaro*), e ainda depositava em todos eles um elemento que não coincidia com a boa lógica, algo instigante que ultrapassava os limites da razão.

No romance, o protagonista menciona a lua dezoito vezes. Em apenas duas delas, ele fala sobre a sua origem (vinda da Ásia). As outras dezesseis funcionam como uma espécie de fascínio, admiração por parte do personagem em relação ao satélite terrestre. Citaremos todas estas passagens, no entanto, analisaremos apenas as que se fizerem mais relevantes para o estudo, inclusive para que esta parte não se torne exaustiva e desnecessária.

Vamos começar pelas duas passagens em que o protagonista menciona a origem da lua. A primeira acontece no Capítulo 99, em um de seus aforismos, enquanto a

¹⁸ Entrevista a Antonio Prata e Sergio Cohn, op. cit., s/d.

insônia o vigia: “À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito.” (CARVALHO, 2008, p.52).

A segunda e última aparece no Capítulo Negro, dedicado justamente à “noite”. O narrador protagonista escreve esta parte descrevendo o seu amor pela noite e como tem sido injusto com ela, difamando-a e chegando a tomar narcóticos para combater a insônia. “(...) a Noite, excluídas as baratas e os escorpiões, é a minha musa e o meu túmulo bem amado, aquele a que aspiro com todas as forças da minha alma.” E em meio a esta homenagem, ele diz:

E aqui lhe rendo esta homenagem tardia mas veemente, no pleno silêncio deste quarto frio e povoado de trevas, tendo por quadro-negro esta parede onde a custo faço deslizar a ponta do meu lápis, já que a lua hoje não veio da Ásia e não consigo sequer enxergar o meu triste corpo ajoelhado na cama. (CARVALHO, 2008, p. 90)

Esta é uma das noites em que a lua não veio da Ásia e a noite se põe escura, conseqüentemente, o protagonista se demonstra angustiado e melancólico. O encanto pela noite e, por conseguinte, pela lua é tanto que a ausência desta afeta profundamente o seu estado emocional. Estas são, portanto, as duas passagens pelas quais o narrador se refere à lua e também à sua origem.

De forma muito breve, no Capítulo CLXXXIV, Astrogildo diz fazer serão sob “à pálida luz da lua.” (CARVALHO, 2008, p. 63). Em Dois Capítulos Num Só, o personagem cita a lua e o luar quatro vezes: ele acorda em “noite de lua cheia”, observa “o luar magnífico” enquanto caminha pelo cemitério, dá um pontapé na tampa transparente de um caixão que brilha como se fossem diamantes, devido “à luz da lua”, e após quebrar a tampa em diversos pedaços, constata mais uma vez que “a lua era bela”. (CARVALHO, 2008, p. 70, 71). É o capítulo em que o protagonista mais cita a lua, evidenciando o seu encantamento pelo satélite.

Na carta que ele destina ao *Times*, a lua também aparece, sucintamente e sob forma de comparação: tão inacessível quanto uma mulher. Ou o contrário. No Capítulo 42, a referência ao satélite também aparece de forma bastante rápida. O narrador diz que o dr. Keither tentava adiar as coisas pelo menos “até o dia seguinte, que era de lua vazia e por isso mais propício às grandes evasões.” (CARVALHO, 2008, p. 91). Ou seja, acreditava-se no poder da lua de influenciar atos terrestres.

Depois disso, a lua aparece novamente na última frase do Capítulo B, já na segunda parte do romance: “(...) choro pela madrugada adentro, tendo por única

companhia a lua cheia sobre a cabeça e a sombra do meu irmão refletida numa poça d'água sob os meus pés.” (CARVALHO, 2008, p. 105). Ela aparece também no Capítulo K. Neste momento, Astrogildo havia acabado de adquirir um tão sonhado cipreste e ia visitá-lo com frequência. Neste capítulo há seis menções à palavra. A passagem é a seguinte:

Houve até uma noite, plena madrugada, em que eu vim vê-lo (cipreste) sob um luar esplêndido, e em razão justamente desse luar: é que sob o meu quarto mora agora uma pobre louca, que não suporta a lua cheia e se põe a uivar desesperadamente – e eu não suporto o uivo dos loucos, sobretudo dos que não conheço. (Sempre ouvi falar dessa história de loucos ladrarem à lua cheia como se fossem cães desesperados, mas nunca lhe dei a maior atenção; agora sei que é verdade.) (CARVALHO, 2008, p. 135)

Desta vez, a lua aparece associada à loucura de outrem: a de uma moradora da pensão em que Astrogildo está hospedado. Esta, porém, é uma situação irônica, tendo em vista que o próprio narrador-personagem é tido como louco aos olhos do leitor.

A parte isto, sabe-se que, desde os tempos antigos, os efeitos da lua são fontes de fascínio. Desde então, os estudiosos apontam para a alteração do comportamento humano diante da mudança de suas fases, principalmente, quando ela está cheia. Alguns estudos atuais, inclusive, garantem que o efeito lunar pode gerar aumento de casos de violência, de envenenamento, de internações em hospitais... Tudo isto fez e ainda faz com que ela seja ainda mais atraente aos olhos humanos, se tornando musa de lendas, mitos e histórias de vários tipos.

Quando ouvimos “deve ser noite de lua cheia”, logo associamos a frase à ideia de acontecimentos estranhos ou sobrenaturais. Isto é, a lua causa esse efeito místico. Até os dias de hoje, por exemplo, o nome da deusa romana da lua continua soando familiar: Luna, prefixo de lunático (um dos sinônimos para louco).

De acordo com dicionários online, “lunático” trata-se ¹daquele que sofre influência da Lua. ²De uma pessoa louca, rebelde, fora do ar e boba. ³Indivíduo de humor inconstante, ou que é dado a divagações, que vive no mundo da Lua. Aquele que procede de maneira incoerente, com excesso de excentricidade; maluco. De certa forma, a loucura e a insanidade sempre estiveram ligadas à lua, em especial, à lua cheia. Assim sendo, a palavra “lua” começa a ganhar sentido dentro da narrativa.

Por fim, no capítulo N, também sem especificar a vinda da Ásia, há duas menções a lua. O protagonista diz:

A dona desta pensão suspeita deveria ter-me prevenido de que sua irmã tinha alergia a luas de qualquer espécie, ou quando menos deveria tê-la obrigado a estudar canto para não azucrinar com suas desafinações o ouvido dos pensionistas. (CARVALHO, 2008, p. 146).

Nesta última citação, fica clara a comprovação da hipótese de que a lua, para ele, está relacionada com o comportamento humano, mais precisamente, com a insanidade. E isso faz com que ela seja o centro perfeito do título de um livro que trabalha fortemente a temática da loucura.

O que significa, no entanto, esta vinda da Ásia?

O termo “Ásia” deriva da palavra do grego antigo “Ἀσία” que, de acordo com os registros, foi usada pela primeira vez em Heródoto (o “Pai da História”) em 440 a.C. em seus escritos. De acordo com ele, o mundo era dividido em três partes, cujos nomes referiam-se a personagem da mitologia grega: a Europa homenageava a filha de Agenor; a África (também conhecida como Líbia pelos gregos antigos) homenageava a mãe de Agenor; e a Ásia homenageava a Clímene. Na época, o termo servia para designar “Ásia Menor” e “Ἀσία”, por sua vez, derivava do acádio (*w*)*ašû(m)*, que significava "subir", "sair", com respeito ao nascer do sol. Portanto, aqui temos a possível origem da comum denominação do continente asiático, conhecido como a “terra do sol nascente”.

É possível pensar na relação que o Oriente estabelece com o Ocidente entre polos opostos de luz e escuridão, mesmo sem considerar as localizações geográficas. O Oriente é visto como um lugar de espiritualidade, sabedoria, vida contemplativa, virtudes, já o Ocidente é o mundo das trevas, do materialismo, da agitação, da imoralidade, da perda dos direitos, da decomposição.

O Oriente é, inclusive, a origem da luz, visto que o sol nasce ao leste e se põe ao oeste. O mesmo ocorre com a lua, em uma trajetória igual à percorrida pelo sol.

O título da obra em foco é, portanto, uma constatação não convencional, ainda que verdadeira, assim como o seu protagonista. Quando compreendido, na verdade, ele introduz a forma como o livro deve ser entendido: constatações pouco convencionais, frases que trazem estranhamento, escrita que se aproxima do ilógico, mas que no fundo sempre traz uma verdade que se difere do senso comum e ainda nos mostra uma outra visão possível.

2.2 Citação

A *Lua Vem da Ásia* tem como epígrafe a seguinte frase do crítico literário Gabriel Brunet: “Tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incoherence et d'absurdité.”¹⁹ Analisando apenas a citação, sem considerar o contexto em que ela se insere, é possível concluir que a sua colocação no romance não foi por acaso. A epígrafe introduz o que a obra vem nos mostrar: o homem pode afrontar (via zombaria) a estupidez e a crueldade do mundo, fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e absurdo, incoerência com relação às regras sociais que ele abomina e absurdo pela rejeição da razão normativa. A obra / vida de Astrogildo é esse “poema” aparentemente incoerente e absurdo.

O narrador-protagonista vivencia diversas situações e reflete sobre elas, concluindo que o homem vive de maneira estúpida e cruel. Ele percebe que a existência está além de um sistema de regras, marcado por horários, espaços e máscaras. É um indivíduo autêntico, corajoso, fora de todos os padrões e, conseqüentemente, tido como louco.

Esse mesmo protagonista desautoriza a ciência, a religião, a política, e todas as instituições consagradas. Ele possui a sua própria verdade. O mundo é legítimo em seus enigmas e conflitos insolúveis. É uma condição humana reconhecida e que, a partir dela, do nada ser, o homem pode inventar infinitos sentidos para a vida. É uma maneira de contemplar a existência tal como ela se apresenta, vivendo e sentindo, livre de imposições, de máscaras, de preocupações e de sistemas.

O protagonista reflete ainda sobre como o homem, posto como civilizado, inventou o papel de superior para si mesmo e o quanto a vida civilizada é deturpada em seus significados. Para ele, o sentido da vida está na simplicidade, e a ilusória superioridade entre os homens é vastamente criticada, pois ele vê a todos como iguais:

Uma bela noite, porém, após ter passado toda a tarde em companhia de minha vetusta e ardente protetora, e como me houvesse excedido um pouco em minhas doses habituais de whisky e de champagne, deu-se o imprevisto e o inevitável: em pleno salão de Mme. Martínez y Viola, descendente direta da papisa Joana, quando declamava uns versos fesceninos e grandiloqüentes o laureado poeta Silvano dal Monte, eu não me contive e bradei com todas as forças do meus pulmões algumas duras verdades que, mais cedo ou mais tarde, teria mesmo que lançar no rosto de toda aquela gente reunida em torno de

¹⁹ “Todo homem pode zombar da crueldade e da estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e absurdo” traduzido por Priscila Viana da Rocha.

mim e vivendo à custa de meus elogios diários ou hebdomadários. Algo assim neste estilo, se não me falha a memória: - "Nem parece que todos vós tendes intestinos e, na ponta desses intestinos, um lamentável cu, exatamente igual ao que têm vosso açougueiro, vosso chofer, vosso camareiro, vossos cachorros e vossos cavalos de raça. Vosso cu é a melhor arma que tendes para afugentar os maus pensamentos, que são aqueles que os 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, 2008, p. 133)

Questionando também sobre a liberdade dos homens, chega à conclusão que esta é inexistente, pois vivem aprisionados em um sistema criado por eles mesmos, presos no tempo e no espaço, e com as identidades ou com as máscaras que acreditam precisar usar. Enquanto eles creem que são livres, vivem sob o jugo do próprio cárcere.

2.3 Composição do romance

De acordo com Sparemberger (1989), “o procedimento compositivo de Campos de Carvalho segue a novidade na estruturação do romance e arquitetura do enredo implantados por Oswald de Andrade” (p. 33), isto é, os capítulos não seguem uma linearidade e podem ser desvinculados uns dos outros, além disso, são narrados acontecimentos aleatórios, cujo resultado é um livro fragmentado.

Apesar de o protagonista considerar sua escrita um “diário íntimo”, essa definição se faz problemática ao trazermos essa discussão para o campo teórico. De acordo com Lejeune “um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital.” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Em sua obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, ele afirma que “a palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados” (LEJEUNE, 2014, p. 299).

Blanchot (2005) segue nesta mesma linha, destacando a importância de se “respeitar o calendário”:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na

ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: 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)

Além do rigor que o diário deve seguir em relação ao calendário, outro importante ponto que compõe a definição do gênero é a presença de relatos do cotidiano, uma escrita que seja contemporânea aos fatos relatados. Ao consultarmos o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004), encontramos a seguinte definição para diário íntimo: “trata-se de um espaço de introspecção onde se relatam as *vivências quotidianas* e onde se suscitam reflexões acerca da existência.”

No entanto, a narrativa de Campos de Carvalho quebra com tais critérios, considerados fundamentais na escrita do gênero diarístico. Além disso, dispensa padrões formais implicando em uma certa descaracterização da forma pura. Como aponta Oliveira (2013):

Assim, o princípio da regularidade, única forma 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. (OLIVEIRA, 2013, p. 55)

Da mesma forma como o protagonista não se prende aos padrões sociais e, pelo contrário, critica-os, o autor também quebra padrões, neste caso, do gênero que se apropria para a escrita da narrativa, pois trata-se de um romance intimista, chamado pelo protagonista de diário íntimo e, ainda, com a presença de epístolas. Ou seja, há uma mescla de gêneros, o que dificulta a definição rigorosa do romance, que assim como o seu protagonista não é “quadro para viver preso numa moldura”. (CARVALHO, 2008, p. 127).

No romance, o autor nos apresenta um narrador protagonista tresloucado e solitário, o qual, ao escrever, acaba por evitar o silêncio, ou melhor, por externar os barulhos que atormentam a sua mente. É por meio da escrita que o personagem consegue expurgar seus sentimentos:

Preciso escrever uma infinidade de livros para desintoxicar-me, e as minhas espinhas são os livros que não escrevi até hoje, embora já

tenha escrito muitos. A palavra foi dada ao homem para blasfemar contra o seu destino, e a palavra escrita é a verdadeira palavra, como o defunto é o único homem verdadeiro, em sua nudez total. (Mudez ou nudez, leiam como quiserem). (CARVALHO, 2008, p. 111)

Além disso, escrevendo consegue libertar sua mente, utilizando-se da imaginação: “A minha velha dor de cabeça acompanhando-me em todos os passos, e sobretudo quando me ponho a caminhar deitado, com o auxílio da imaginação.” (CARVALHO, 2008, p. 134). O “caminhar deitado” do protagonista diz respeito às divagações e inquietudes que sondam sua mente, permitindo-lhe percorrer os lugares mais recôndidos de seu interior. E é essa mesma liberdade imaginativa que lhe possibilita perambular imaginariamente no universo externo:

Nesse livro aparentemente triste, eu me situo na posição de antípoda de todos os seres com os quais vivo esbarrando-me pelas ruas ou mesmo dentro de casa - o que talvez em parte explique meu contínuo peregrinar pelos quatro cantos do mundo, à procura de outro pólo no qual certamente houvesse um outro antípoda à minha espera. (CARVALHO, 2008, p. 151)

Nesse perambular, o leitor é levado, através das lentes do narrador protagonista, a adentrar o universo da loucura. O personagem reproduz o mundo que enxerga a sua volta, um mundo visto de outro ponto de vista, isto é, por alguém que não segue os padrões de normalidade. Ele faz da escrita um caminho pelo qual se conduz ao encontro de si mesmo e do outro, e é por meio dela que ele faz reflexões existencialistas sobre a vida.

O diário é dividido em duas partes: a primeira intitulada “Vida Sexual dos Perus” e a segunda “Cosmogonia”. A primeira parte é composta por capítulos que não obedecem a uma ordem linear, crescente. Nela, o narrador protagonista relata a sua rotina em um hotel de luxo / campo de concentração, e a narrativa é construída de forma bastante desregrada. O título desta primeira parte, “Vida Sexual dos Perus”, à primeira vista extravagante e totalmente descontextualizado, pode ser melhor entendido por meio de um relato do protagonista, no último capítulo, em um momento em que ele se encontra desolado e está decidido a cometer suicídio:

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, 2008, p. 149, 150)

De acordo com Oliveira (2013), quando o narrador fala dos perus, ele está se referindo à sua própria insignificância, uma vez que estes são criados e confinados para o abate. “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.” (OLIVEIRA, 2013, p. 51). Esta parte do livro é “organizada” da seguinte maneira:

1ª Parte – Vida Sexual dos Perus

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.

Ainda de acordo com Oliveira (2013), essa desconcertante disposição dos capítulos “parece corresponder ao transtorno e à angústia vividos pelo protagonista no espaço de clausura, e revela, ainda, o anseio por liberdade, que se concretiza por meio da desobediência a um enredo cronológico e racional.” (p.52). Assim sendo, o narrador decide não seguir regras e nenhuma ordem preestabelecida na construção de seu diário, projeta um mundo imaginário livre de lógica, ou melhor, regido por sua própria lógica. Uma vez que não pode ser fisicamente livre, exerce sua liberdade através da escrita.

O título da segunda parte também é bastante expressivo, tendo em vista que “Cosmogonia” refere-se à ideia de criação de um mundo, de um universo, e isso coincide com a suposta saída de Astrogildo (que no próprio nome carrega a ideia de *cosmos*) do local de aprisionamento, ou seja, no instante em que ele alcança a liberdade. A partir de então, o personagem tem a oportunidade de sair do enclausuramento, libertar-se e criar o seu próprio universo:

Não sou quadro para viver preso numa moldura e dependurado numa parede. E que são as fronteiras de uma cidade, eu pergunto, senão limites estreitos de uma moldura mais ou menos de luxo na qual pretendem sufocar a imensidão de minha alma imortal, como diria um grande poeta ou qualquer seminarista em férias, em tarde de primavera? (CARVALHO, 2008, p. 127)

O protagonista deixa claro seu anseio pela liberdade plena, a qual lhe era negada no local de aprisionamento, e que agora, após a fuga, parece poder realizar-se. Essa aversão a ‘fronteiras’, sendo estas físicas ou não, será levada ao extremo uma vez que o personagem abdica do próprio nome para preservar sua autonomia e liberdade. Esta liberdade acaba por influenciar até mesmo a escrita de seu “diário íntimo”, que passa a ser disposto de forma diferente da primeira.

Os capítulos desta segunda parte seguem uma ordem linear do alfabeto até a letra “N”, e no último capítulo, há uma concentração de todas as letras restantes. Em seguida, o autor ainda anexa uma carta destinada ao “*Times*”.

2ª Parte – Cosmogonia

A;

B;

C;

D;

E;

F;

G;

H;

I;

J;

K;

L;

M;

N;

O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z.

SEGUNDA E DEFINITIVA CARTA AO 'TIMES'.

Diferentemente da primeira parte, podemos observar, aqui, que há o cumprimento de uma linearidade. Esse reestabelecimento da ordem, pelo menos ao nomear os capítulos, pode revelar que na liberdade o protagonista encontra algum sentido, que só atinge a plenitude na sua derradeira e súbita decisão de se matar.

Pensando a partir desta perspectiva, é interessante analisar o último capítulo do livro, que quebra com a ordem estabelecida até então em uma condensação das letras restantes do alfabeto (“*O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z.*”). Essa condensação de letras demonstra a ansiedade do protagonista para se chegar ao fim não somente do relato, mas também da existência, pois é neste último capítulo que ele anuncia a sua decisão de suicidar-se.

Há ainda alguns aspectos interessantes sobre os quais podemos lançar uma reflexão a respeito da nomeação do capítulo: primeiro, por que o narrador, uma vez que decidiu suicidar-se, não deixou de fora o restante das letras do alfabeto, já que há a interrupção da vida do protagonista? Outra possibilidade seria pular as letras restantes e ir direto para a última letra do alfabeto, mostrando essa antecipação do fim. Mas nenhuma das possibilidades anteriores são utilizadas pelo narrador, que optou nem por interromper nem por antecipar, mas condensar todas as letras de forma linear. Porém, essa parece ser a única forma de deixar clara a consciência do protagonista acerca da sua decisão, demonstrando que ele está ciente das possibilidades do futuro, mas ainda assim opta pela interrupção da vida.

Partindo de uma perspectiva geral da obra, percebemos que a temática da morte perpassa diversos momentos da narrativa. De forma existencialista, o protagonista reflete sobre o tema e, em alguns momentos, a lucidez e a profundidade com que o aborda nos faz, por instantes, esquecer que se trata de um narrador considerado insano. Uma de suas divagações de maior consciência e discernimento a respeito do tema fica clara no trecho abaixo:

Dai-me, eu vos peço, a receita de não chorar à toa sobre as mazelas e as incongruências deste mundo tão cotidiano, e de ver com olhos de cego, como vós fazeis, as aparentes belezas deste vasto cemitério sobre o qual caminhamos e que, de tão repleto de mortos, já está até cheirando mal, apesar da primavera que há no céu e nas flores. Dai-me a fórmula de sabedoria que me permita, aos quarenta anos – idade da minha imagem no espelho - contentar-me com o efêmero espetáculo do dinheiro e da mulher nua, e com os fugidios prazeres que nos podem advir do corpo ou do espírito, QUANDO sobre nossas cabeças paira, cada vez mais densa, a gigantesca sombra da morte, com a sua certeza que não admite sofismas nem tergiversações, por mais que a queiramos ignorar em nossos instantes de sono ou mesmo de vigília. Se a morte para a qual caminhamos a passos rápidos - e que ainda hoje pode colher-nos de surpresa, como nos colhe um raio em meio à tempestade - se essa morte é, cada dia mais, de minuto a minuto, a grande verdade contra a qual não prevalece nenhuma filosofia do homem nem tampouco seu incomensurável orgulho, dissei-me como e sobretudo por que devo eu ignorá-la com um sorriso nos lábios, como se este mundo fora o paraíso terrestre e não a *terra deserta e sem caminho* de que fala a Bíblia, livro que em tudo mais não merece grande crédito. Eu que sempre levei uma vida aventureira, modéstia à parte, rindo-me de tudo e de todos sem pedir licença ao papa nem ao chefe de polícia, sempre fui no íntimo um pobre espantalho dentro da noite, mais triste do que o palhaço mais triste, com o riso da caveira à guisa de gargalhada. É que o meu riso, que a muitos parecia louco, era em verdade e apenas um pranto disfarçado, como só agora me dou conta de todo, em face desta lacrimorréia aparentemente absurda em que me afogo. Em suma: nada mais vos peço senão que afugenteis a morte da minha vista, já que não podeis afugentá-la das minhas costas, e que me deis o segredo desse filtro que vos faz tão tranquilos e ao mesmo tempo tão vivos, mesmo com o cheiro de cadáver já exalando de vossas narinas. Dai-me, enfim, a arte de mentir a mim mesmo, eu que não sei mentir nem aos outros, e fizeti com que eu pise sobre os mortos como se pisasse apenas sobre esqueletos antediluvianos, que não me dissessem respeito e muito menos desrespeito, dada a minha alta qualidade de ser imortal e indiferente aos abismos. (CARVALHO, 2008, p. 140, 141)

Pensar a morte é, para ele, motivo de desconforto e angústia e chega a desejar “olhos de cego” para que consiga enxergar a vida sem a sombra da morte. Mas, uma vez

que a sua tentativa se torna frustrada, e o protagonista acaba por enjoar de si mesmo, vê, na morte, a única saída para o aniquilamento de sua angústia.

2.4 Tempo e espaço

Aos 16 anos matei meu professor de lógica.

A primeira frase do romance *A Lua Vem da Ásia* é, de todas as que Campos de Carvalho já redigiu, uma das mais citadas e mais conhecidas pelos seus leitores e pela mídia. Trata-se apenas de uma pequena estrutura a dialogar com a história que será desenvolvida e também com os procedimentos estéticos que serão utilizados. O protagonista dirige-se a alguém, disposto a ouvir suas memórias e as suas confissões e declara ter “assassinado” o seu professor de lógica aos dezesseis anos. Ao cometer tal “crime”, o protagonista adquire liberdade para construir a sua estória e o seu mundo da maneira como deseja, usando a lógica de forma livre e independente. A partir de então, o enredo se desenrola de maneira desordenada, fruto de uma mente complexa, atormentada pela loucura.

Diríamos, a princípio, que o diário é um relato da experiência da loucura. No entanto, nosso papel aqui é refletir sobre o que é ou como se manifesta a loucura e questionar o porquê de o nosso protagonista ser tomado como louco, já que ele apresenta uma grande lucidez ao pensar as relações humanas e a existência em geral. Talvez o diário constitua o relato do confronto de um indivíduo extremamente lúcido com a normatividade social e ainda um diário das consequências/sansões sofridas por esse indivíduo ao desafiar essas normas. Vejamos como tudo se inicia:

Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando 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 a barba crescer 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 de 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; e ainda lembro que ela me sorria com uns dentes que refletiam as estrelas e as lâmpadas do cais adormecido, e dizia-me coisas numa língua que eu não conhecia. 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. Sentei-me no chão, aturdido, acendi um cigarro e deixei que ele fumasse por si mesmo, e depois morri tranquilamente, dentro da noite calma. Quando despertei, já um gari me estendia o último jornal da tarde, e pude ler então que uma grande hecatombe havia acontecido sobre a cidade de Melbourne, na Austrália, justamente enquanto eu dormia. Lavei meu rosto com o pranto, entreguei o jornal a um menino cego e sai correndo pela primeira rua que encontrei pela frente, até deparar com a estátua do marechal Joffre montado a cavalo. (CARVALHO, 2008, p. 36)

Este mundo de *A Lua Vem da Ásia*, criado pelo próprio protagonista, é constituído por um espaço amplo, o próprio título já produz o efeito de universo, de continente, de astro, de sistema solar... Esse espaço é percorrido pelo personagem através da memória e/ou da imaginação, uma vez que, em se tratando deste protagonista, distinguir estes dois conceitos se torna extremamente complicado, pois o que ele nos apresenta como memórias nos parece ser, na verdade, obras da imaginação.

O livro conta com diversas descrições sobre aventuras e desventuras vividas em diferentes lugares do mundo pelo protagonista. Tudo isto é narrado em primeira pessoa, em um tom quase que confessional, visto que muito do que se expõe é considerado imprudente ou imoral. Atitudes de um louco solitário.

Adilson, Heitor, Ruy Barbo, Astrogildo, enfim, como o protagonista se chama, “quando se chama”, nesta primeira parte do livro, acredita estar hospedado em um hotel de luxo. Temos, portanto, o primeiro espaço definido da obra.

Tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma ideia exata da minha situação presente, depois que me deram por excêntrico e me jogaram neste hotel de luxo onde os garçons, o gerente e o subgerente andam todos de branco, e têm também os dentes brancos e não vermelhos ou amarelos como toda a gente. Conto, também, porque o dia aqui para mim tem 72 horas, e às vezes mais até, e eu necessito ocupar-me com qualquer coisa que não sejam os mosquitos da sala ou minha coleção de palitos de fósforos. (CARVALHO, 2008, p. 37)

Por meio desta declaração é possível desconfiar que o lugar onde se encontra o protagonista não é um hotel de luxo. Esta desconfiança nasce a partir do momento em que o narrador demonstra certa consciência de que é tido por “excêntrico” e de que é este o motivo de estar enclausurado em um “hotel”. De acordo com Oliveira (2013), “as expressões ‘me deram por excêntrico’ e ‘me jogaram neste hotel de luxo’ [...] revelam

que o protagonista é alvo de ações executadas por uma terceira pessoa do plural, ainda indefinida.” (p.44) Há, por conseguinte, um choque, um impacto, um conflito, entre o protagonista e os terceiros que conseguem agir sobre ele.

Surge o questionamento: o que significa ser excêntrico? E qual o problema em o ser? De acordo com alguns dicionários online, o termo ‘excêntrico’ refere-se “àquele indivíduo que se desvia ou se afasta do centro, aquele que age ou pensa de maneira extravagante, fora dos padrões considerados normais; aquele que possui gosto estranho, e comportamento não usual”. Sendo assim, o narrador de *A Lua Vem da Ásia* é tido como um ser à margem, separado, fora da normalidade. Vivendo em uma sociedade que não aceita a diferença, compreende, não conformado, o motivo pelo qual foi posto em um ‘hotel’ juntamente com outros seres humanos também excêntricos.

Além disso, é possível analisar, ainda neste trecho, as primeiras descrições sobre o espaço da narrativa. O protagonista acredita estar em um hotel, onde garçons, gerente e subgerente andam todos vestidos de branco e têm dentes brancos e não “vermelhos” ou “amarelos” como ele, estranhamente, enxerga os dentes do resto de toda a gente. Compilando o fato de que ele foi tido como excêntrico, colocado neste lugar por terceiros, e todos vestem branco, podemos considerar que ele não se encontra em um hotel de luxo e, sim, em um manicômio, um hospital psiquiátrico.

Este manicômio é um espaço de monotonia, de mesmice, de tédio, e de repressão. Neste lugar, o tédio opera, tornando os dias arrastáveis e quase que insuportáveis. Os pacientes precisam elaborar tarefas para que o dia passe com maior facilidade. O ambiente opressivo deixa todos cabisbaixos e revoltados, sendo o recinto, como um todo, uma alegoria do grande sistema que pune o “excêntrico” simplesmente pelo fato de ser excêntrico. Uma instituição autorizada pela sociedade a punir ou a segregar aquele que não se enquadra nos moldes preestabelecidos.

Para Astrogildo, o hospício é um hotel, e os pacientes são os hóspedes, os quais se tratam como estrangeiros, às vezes, como alienados e até como perigosos. As figuras que lá se reúnem são muito peculiares. No “Capítulo Doze”, o protagonista descreve alguns deles, como, por exemplo: “um senhor muito idoso e educado que se diz representante do Imperador da Rússia, embora não saiba uma só palavra em russo”; “José, um potentado hindu, que coleciona palitos de fósforo”; “um professor de matemática, que se diz nas horas vagas 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, mais leves e mais econômicos do que os outros”;

“um legado pontifício que se faz passar por modesto funcionário bancário para melhor fiscalizar os altos interesses da Igreja em todo o mundo [...] e empenhado na criação de um novo Deus que lhe permita emancipar-se economicamente”; “o futuro Messias redivivo”; “o cidadão mais preto do que branco com lentes poderosíssimas assestadas sobre o nariz”; “o grande artista de cinema Heliodoro Papanatas (grego) – irreconhecível em seu travesti de Dama da Camélia”; “o astrônomo dr. Keither, de ascendência judia e prêmio Nobel de Química de 1952”; “o estudante de filosofia que diz chamar-se Vinícius, mas que desconfio tenha realmente outro nome, e que tem a mania de recitar versículos bíblicos a propósito de todos os assuntos”. (CARVALHO, 2008, p. 43-45). Já suspeitávamos que, para serem colocados no hospital psiquiátrico juntamente com Astrogildo, os indivíduos teriam que ser, minimamente, peculiares. Por meio das descrições acima, conseguimos comprovar que realmente o são e que, como já definimos, se afastam da normalidade.

É neste lugar que o protagonista escreve suas estórias relembrando suas aventuras do passado. Consolidam-se, portanto, dois tempos e dois espaços nesta primeira parte do livro, intitulada “Vida Sexual dos Perus”: o presente, concomitante ao espaço onde o protagonista se encontra, isto é, o suposto “hotel de luxo”; e o passado, simultâneo aos espaços da memória do personagem, de onde ele tira as estórias sobre as aventuras que ele conta.

Tendo isto em vista, é possível observar que a narrativa não conta com um tempo cronológico, uma vez que a justaposição de memórias e acontecimentos estabelece um caos no enredo.

O tempo presente do romance é o tempo da narrativa que se inicia já no ‘hotel’, quando ele escreve a sua estória relembrando as aventuras passadas. O tempo presente então é exatamente aquele em que se torna possível avaliar o que foi feito, projetando daí uma ideia sobre si mesmo. O processo é o mesmo do existencialismo: experiência – subjetividade – essência, ou seja, o homem primeiro existe, age e só depois se define (através da sua subjetividade, da sua percepção do mundo). (SISCAR, 1990, p. 76)

O último parágrafo da citação dialoga com a epígrafe da obra, uma vez que o protagonista constitui, via escrita de si, uma existência que se pauta pela incoerência e pelo absurdo, que são formas que o narrador encontra para zombar do universo. Ele existe por meio da escrita das memórias e a partir delas se define como excêntrico e excluído, rebelde e louco aos olhos da normalidade.

Considerando-se que o tempo e o espaço acabam se confundindo na narrativa, o protagonista se vê perdido:

Presumo que aqui me encontro aproximadamente há uns vinte anos, ou uns cinco pelo menos, pois já me habituei com a cama, as cadeiras e a mesinha de cabeceira, e não sou de me habituar muito depressa com as coisas. Eu poderia, bem sei, perguntar ao criado ou à criada que me servem todos os dias, ou mesmo ao próprio gerente do hotel, ou ainda à sua jovem esposa tão louçã e já tão vesga, o tempo exato em que aqui me encontro e o mês e o ano em que porventura estamos vivendo nesta fria noite de chuva; mas tenho receio de que eles me tomem por um maníaco que está sempre a querer saber as coisas, eu que tenho fama de tão discreto e de tão educado, e prefiro morrer sem saber o dia da minha morte a ter que causar-lhes tamanha decepção. (CARVALHO, 2008, p. 39)

O tempo é algo a ser relativizado. Apesar de correr sempre da mesma forma, quando refletimos a esse respeito, a sensação de que sua passagem possa ser subjetiva parece-nos cada vez mais real. O tempo passa para todos, mas não da mesma forma. Isso fica claro nos relatos do protagonista, que frequentemente descreve a passagem do tempo como algo arrastado, mais demorado para ele do que para os outros, pois vive em um tédio constante, o que faz com que seus dias tenham “72 horas”, e com que perca a noção do tempo de clausura, pois este acaba se dividindo entre a sensação subjetiva da passagem do tempo e a noção que se aproximaria do real: “Presumo que aqui me encontro aproximadamente há uns vinte anos, ou uns cinco pelo menos”.

Em certo momento da obra, Astrogildo começa a suspeitar das estranhas condutas e métodos que o hotel tem para tratar os seus hóspedes. O personagem não recebe nenhuma informação externa, e, inesperadamente, é retirado de seu quarto para ser torturado e extorquido. Ele sente que não tem nenhuma chance de defesa diante daquelas pessoas, daquele lugar, ou melhor, daquela instituição. E, depois de muito refletir, chega a uma conclusão:

Razão tinha eu de suspeitar. Dissipou-se afinal a cortina de fumaça que encobria em parte o mistério deste hotel internacional em que me jogaram há mais de vinte anos. Não estamos num hotel, e sim num tenebroso campo de concentração, com tortura e tudo, a julgar pela forma que me infligiram ontem. (CARVALHO, 2008, p. 57).

Conclui estar não em um hotel de luxo, mas em um campo de concentração. E, por isso, ser torturado, atormentado, perseguido. Esta suposta descoberta explica, para

ele, muita coisa. O presente vivido e imediatamente narrado limita-se às quatro paredes do hospício. De acordo com Batella:

Um hotel e um campo de concentração, os dois locais onde Ruy Barbo, ou Astrogildo, acreditou estar, são, por definição, uma espécie de locus privilegiado da diferença – constituem, cada um a seu modo, lugares onde se reúnem seres diferentes. Um hotel recebe pessoas de origens, línguas e culturas diversas, que, por conta própria, ali se veem afastadas da companhia de seus iguais. Um campo de concentração retira da sociedade o diferente ameaçador e o encarcera. Trata-se da diferença artificialmente organizada em blocos de diferentes e a serviço de um interesse – o bloco de judeus, dos negros, dos homossexuais, para citar os exemplos mais conhecidos. O manicômio, por fim, constitui, embora o narrador não o mencione em nenhum instante, o terceiro cenário do livro. O hospital psiquiátrico abriga em seus altos muros “(para evitar ataques aéreos)” [p.43], não a diversidade mais íntima, que esta é comum a todos, mas a que ousou manifestar-se sem mediações e que é típica daqueles a quem o manicômio encarcera de modo catalogado. Foucault fala do hospital psiquiátrico do séc. XIX – uma descrição semelhante à casa onde está trancafiado Adilson, ou Rui Barbo: “...lugar de diagnóstico e de classificação, retângulo botânico onde as espécies de doenças são divididas em compartimentos cuja disposição lembra uma vasta horta”. Ali mora a diferença que não suportaria ser outra coisa senão ela própria. (BATELLA, 2004, p. 91, 92).

Nota-se, ao ler as dez primeiras páginas do diário, que o eu-narrador já percorreu praticamente todos os cantos do planeta. De norte a sul, de leste a oeste. Segundo Batella:

A Lua Vem da Ásia desfila um “fluxo alucinante de eventos”, diz Nelson Oliveira. “Tudo está em perpétuo movimento, as imagens mais absurdas vão se alternando, e esse frenesi (...) por si só é o suficiente para espantar de suas páginas qualquer sombra de realismo. (BATELLA, 2004, p. 67).

Nesse sentido, é interessante pensar que é justamente em seu período de total imobilidade, preso no hospital psiquiátrico, (hotel de luxo ou campo de concentração), que o protagonista mais se desloca. Ou seja, Astrogildo não se locomove fisicamente, não viaja, não atravessa o mundo realmente, em se tratando de corpo. Não há deslocamento. Há, apenas, o discurso da memória. Em verdade, não nos interessa se o protagonista busca o material de narração em seu passado ou se constrói por meio de fantasias, o que interessa é que este discurso seja substanciado e siga uma lógica, ainda que esta lógica tenha sido criada por ele. De acordo com Batella, o protagonista

“incorpora o próprio movimento, justamente por não poder sair do lugar – e por não poder sair do lugar, já que está preso Astrogildo, ou Adilson, possui o mapa inteiro do mundo aos seus pés, e possui também o tempo, que percorre como quer.” (BATELLA, 2004, p.104).

Certo dia, ocorreu-lhe a ideia da fuga. Conversou com dois de seus companheiros, também pacientes do hospício, e decidiram, juntos, arquitetar um plano para sair daquele lugar. Os três estavam muito entusiasmados, porque era a primeira vez em que tinham tido uma ideia que trazia a possibilidade real de liberdade. Começaram a pensar na estratégia. Cada um sugeriu uma ideia. Ao final, a fuga se deu antes do tempo previsto, pois o trio aproveitou a oportunidade quando o lugar se achava cheio e a porta estava aberta. Imobilizaram o guarda que estava na função do porteiro e saíram tranquilamente, acendendo seus respectivos cigarros. O primeiro capítulo da segunda parte do diário, intitulado “Cosmogonia”, inicia-se da seguinte maneira:

Rua da Liberdade. Este, pelo menos, o nome que estava na placa da esquina, em letras bem visíveis, para quem quisesse ler. Pode parecer estranha coincidência, mas foi a essa rua que vim ter em plena madrugada, depois que me separei de Hernández e do dr. Keither, para que a polícia internacional não viesse a desconfiar de nós três juntos. E foi nessa rua, sob a tempestade implacável, que dei com o corpo do enforcado na árvore - um homem cheio de barbas e usando um *pince-nez* arcaico, e que a princípio julguei ser um Judas em sábado de aleluia, cômico do seu importante papel. (CARVALHO, 2008, p. 100)

Enfim, liberdade! A liberdade tanto desejada, tida quase como uma utopia, finalmente, foi conquistada pelo protagonista. A saída daquele espaço de clausura (que representava, para ele, um campo de concentração, isto é, algo como um confinamento militar, permanentemente vigiado para sustentar os prisioneiros de guerra) representa efetivamente uma espécie de emancipação, independência.

O título “Cosmogonia”, como já dissemos, vem agregar valor à fuga de Astrogildo. Tendo em vista que o termo se refere à ideia de criação de um mundo, de um universo, é possível pensar que o protagonista criará na escrita o seu mundo fora dos limites do hospício, em busca da sua liberdade.

A primeira imagem com a qual o protagonista se depara, após a fuga, e depois de se separar de seus companheiros do hospício, é a de um corpo enforcado em uma árvore “- um homem cheio de barbas e usando um *pince-nez* arcaico, e que a princípio julguei ser um Judas em sábado de aleluia, cômico do seu importante papel.” (CARVALHO,

2008, p.100). Do defunto, Astrogildo furta “uma polpuda carteira com algumas notas de mil francos e um relógio de ouro em perfeito estado de funcionamento”. (CARVALHO, 2008, p.100) e se afasta sem ao menos se despedir do seu “benfeitor”. Este relógio é um símbolo de grande importância para se pensar a questão do tempo na obra.

O nome da rua é também bastante expressivo, uma vez que liberdade significa o direito de agir de acordo com a própria vontade, ter livre arbítrio, sensação de independência, ausência de submissão, de servidão. Espontaneidade, autonomia, emancipação. Para Espinoza (1632 – 1677):

a liberdade possui um elemento de identificação com a natureza do “ser”. Nesse sentido, ser livre, significa agir de acordo com a sua natureza. É mediante a liberdade que o Homem se exprime como tal e em sua totalidade. Esta é também, enquanto meta dos seus esforços, a sua própria realização. [...] Diretamente associada à ideia de liberdade, está a noção de responsabilidade, vez que o ato de ser livre implica assumir o conjunto dos nossos atos e saber responder por eles.²⁰

A partir desta citação, podemos pensar que o hospício é justamente o elemento que evidencia ou demarca Astrogildo como sujeito livre identificado com a “natureza do ser”. Como aquele que se exprime como tal e em sua totalidade ou, como ele mesmo diz, “um indivíduo individual”. E justamente por ser, num sentido filosófico/existencial livre, ele se encontra preso, pois ser livre implica responder por nossos atos, daí a noção de responsabilidade.

Da rua, chamada *Liberdade*, Astrogildo parte para um hotel, e, lá, o dono “um senhor muito amável e com cara de cadáver” dá-lhe um papel e um lápis para que recomece a escrita do diário. Segundo Batella (2004):

A nova vida de Adilson, ou Heitor, reunida sob o nome “Cosmogonia”, é de curta duração e tem lugar em um universo amalgamado e adaptado para encaixar-se no mundo particular de Ruy Barbo, ou Astrogildo. No universo cosmogônico, cada situação, ou objeto ou personagem é uma resposta aos demais e todos que gravitam em torno do narrador-personagem. Sua relação com o que lhe vai à volta, por outro lado, não se desenvolve com nitidez, mas como uma conversa surda em meio à neblina. (BATELLA, 2004, p. 106)

Ou seja, a segunda parte segue o tom da primeira. Um tom de incoerência e absurdo. O protagonista, em suas aventuras fora do hospício, é preso por ter ficado nu

²⁰ Trecho retirado do site <http://sociofili.com.br/2018/02/o-conceito-de-liberdade-segundo-filosofia/>

em uma igreja, visita um velório de um desconhecido, e, no capítulo H, acorda molhado pelo mar, ao lado de um defunto. Segundo ele, o defunto “é, ao que tudo indica, um homem muito gordo e de seus cinquenta anos, e apesar do frio veste apenas um calção de fustão barato, de cor indefinida.” (CARVALHO, 2008, p.122). Astrogildo reflete e chega à conclusão de que o calção do homem, no estado em que se encontra, não vale muita coisa. Portanto, para tirar proveito da situação, a solução será vender o próprio homem à faculdade de medicina. A fim de evitar suspeitas, faz-se passar, então, por seu irmão pronto a servir à ciência. Segue o trecho da negociação entre o protagonista e o diretor da faculdade:

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 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 a menos. (*Voz lacrimosa, novamente*).

O Diretor - Está fechado o negócio! O sr. tem o atestado de óbito?

Eu - Não é preciso; o homem está morto mesmo.

O Diretor - Não é isso. É a polícia, o sr. compreende...

Eu - Mande às favas a polícia! Eu tenho pressa de fechar o negócio e não posso

estar perdendo tempo com essas bobagens.

O Diretor - Está bem. Não precisa zangar-se por tão pouco, que diabo! Onde

está o cadáver?

Eu - Passe os cobres primeiro.

E assim, em menos de dez minutos, muito menos tempo do que eu esperava, eis-me de posse do dinheiro e o homem de posse do meu irmão, sem necessidade de estampilhas nem de outras formalidades de qualquer espécie, como deveriam ser realizados todos os negócios neste mundo, se houvesse seriedade de parte a parte. Já na rua,

sentado no rabeção ao lado do motorista que é o mesmo porteiro que me atendera pouco antes, ponho-me a contar cuidadosamente as notas de cem francos que me foram entregues em confiança e que me permitirão, louvado seja Deus, sair um pouco desta negra miséria em que me encontro desde que me roubaram vergonhosamente na delegacia de polícia. (CARVALHO, 2008, p. 125, 126)

O diálogo que o protagonista trava com o diretor da faculdade de medicina é o único diálogo explícito da obra. Podemos perceber que Astrogildo não interage com ninguém, a não ser com personagens criados por sua própria imaginação e, ainda assim, não estabelece nenhum tipo de contato ou conversa com eles. Este caso é excepcional.

Após a fuga do hospital psiquiátrico, Astrogildo não chega a lugar nenhum e, se chega, encontra solidão, defuntos e fantasmas. Batella faz duas leituras a respeito disso: a primeira é que “a fuga de Heitor, ou Astrogildo, talvez não passe de uma evasão de sua mente, e neste caso o mundo que se encontra do lado de lá dos muros – a *rua da Liberdade*, o hotel, o enforcado a balouçar – não será nada mais que um prolongamento de sua imaginação.” (BATELLA, 2004, p.107). A segunda leitura é de que “não há hospital psiquiátrico do modo como se entende um lugar cercado e vigiado, tendo por dentro loucos, e sim uma sociedade inteira desamarrada, mas trancafiada em sua própria demência, da qual não se dá conta.” (BATELLA, 2004, p. 107). As duas leituras, à primeira vista, parecem extravagantes, no entanto, se olhadas atentamente, tanto uma quanto outra se fazem pertinentes no contexto da obra.

No capítulo J, o protagonista faz uma abordagem sobre o tempo, afirmando o seguinte: “*San Juan de la Sierra (12 de maio)* - Puxa, como passa depressa o tempo, e a gente dentro dele!” (CARVALHO, 2008, p. 130). Esta frase evidencia a consciência do protagonista em relação à passagem fugaz do tempo e, ainda, sobre a efêmera existência humana. Ele tem ciência da velocidade e da efemeridade a que concerne o tempo e sabe que a nossa existência está entranhada a este elemento tão fugaz que rapidamente se desfaz. No mesmo capítulo, Astrogildo continua:

O peripatetismo, doutrina que abracei não só por causa do *peri* como sobretudo do *patetismo*, fez-me circular nestes últimos tempos pelas ruas as mais diversas e pelos caminhos mais ínvios, sempre acompanhado da minha sombra e do meu irmão dentro de mim, e tendo por única bússola a flor do meu umbigo, pobre mas exata. Esquecia-me do meu relógio, é verdade, mais meu do que nunca, e no qual eu vejo passar os segundos como poderia, se quisesse, ver passar os dias e os anos, desde que dispusesse de uma cadeira para sentar e de uma caderneta em que fosse anotando a evolução do tempo. (CARVALHO, 2008, p. 130).

Ainda refletindo sobre o tempo, o protagonista retoma o meio pelo qual se orienta: o seu relógio, roubado do enforcado, e agora, mais seu do que nunca. É através dele que Astrogildo vê passar o tempo, os segundos, os minutos, os dias... Este relógio é um símbolo de extrema importância para se pensar a questão temporal em *A Lua Vem da Ásia*, pois trata-se de um objeto que norteia (ou serviria para tal) o protagonista e o acompanha em todas as suas aventuras durante a vida fora do hospício. Na primeira parte do romance, como já vimos, o protagonista acha-se desnortado, sem saber o lugar e o dia em que se encontra, já na segunda parte, após se deparar com o relógio, esta situação se altera. No capítulo J, acima apresentado, podemos perceber, através da primeira frase, que ele sabe exatamente onde e quando se encontra: “*San Juan de la Sierra (12 de maio)*” e isto se deve ao relógio do enforcado “que marca todos os minutos da vida com uma precisão realmente cronométrica, apesar de ter sido enforcado com o seu dono.” (CARVALHO, 2008, p. 152).

CAPÍTULO III
A TRAJETÓRIA DO NARRADOR PROTAGONISTA NA OBRA

3.1 Autor e narrador

Este capítulo do estudo não visa apenas apresentar a problemática do narrador na obra *A Lua Vem da Ásia*, mas refletir sobre as suas particularidades e relacioná-lo com questões mais gerais da ficção. Para isto, utilizaremos os apontamentos de Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O Foco Narrativo* (1985), que se apropria de conceitos e teorias de estudiosos renomados que também serão luz para nossas análises; as ideias de James Wood, em *Como funciona a ficção?* (2011), que aborda os mecanismos, procedimentos e efeitos da construção narrativa; as abordagens de Theodor W. Adorno, em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), que discute os limites do romancista e sua obra; e ainda as teorias de Maria Lúcia Dal Farra, em *O Narrador Ensimesmado* (1978), que estabelece a relação entre o autor e o narrador, explorando suas mais diversas complexidades.

O ato de narrar é, sobretudo, antigo e as reflexões sobre esta questão também. Histórias sempre foram narradas, pois as práticas narrativas acompanham o homem em suas experiências de vida desde muito tempo, portanto, entre os fatos narrados e o público leitor/ouvinte sempre houve a intermediação de um narrador. Com o passar do tempo, no entanto, o papel do narrador se alterou. Segundo Adorno (2003), os procedimentos narrativos passaram por transformações que remontaram ao século XIX, atravessando o século XX e chegando ao século XXI.

As transformações do papel do narrador variaram significativamente, percorrendo uma trajetória que vai desde a participação declarada no texto, em que ele atribui opiniões, comentários, julgamentos; passando pela presença quase imperceptível, objetiva e impessoal, que acaba se camuflando por trás do que está sendo narrado; até chegar ao banimento total do narrador, que assinala a “crise do romance” e, consequentemente, a crise do narrador.

Sobre isto, Lígia Chiappini Moraes Leite (1985) afirma:

[...] o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui. (LEITE, 1985, p. 05-06)

Os precursores destas discussões foram Platão e Aristóteles (*apud* Leite 1985), iniciando no Ocidente uma onda de debates que até hoje se perpetua. Em *A república* (2001), Platão estabelece que toda elocução poética divide-se teoricamente em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simplesmente narrativa (*diegesis*). No primeiro caso, o filósofo cede a palavra aos personagens e, no segundo, ele fala em seu próprio nome. Platão também divide a poesia em três partes: a mimética, a não mimética e a mista. O filósofo afirma que o ideal, em um discurso longo, seria alternar imitação e narração, que são coisas distintas e que, para ele, é mais adequado ao “homem honesto” narrar do que imitar, principalmente quando o objeto de imitação lhe é inferior. De acordo com Leite, esta ideia “está diretamente relacionada com a filosofia platônica como um todo, alicerçada basicamente na ideia de imitação como cópia infiel, simulacro do Real e da Verdade.” (LEITE, 1985, p. 08).

Já Aristóteles, em *A Poética* (1973), afirma o contrário. Se para Platão, a poesia é imitação da imitação, para Aristóteles a poesia continua sendo imitação, no entanto, não entendida como cópia, mas sim, reveladora das essências. Para ele, toda poesia é imitação (*mimesis*), sendo a narrativa (*diegesis*) apenas um dos modos da imitação artística. Segundo Leite, “imitar, para Aristóteles, é uma forma de conhecer que inclusive diferencia o homem dos outros seres vivos e lhe dá prazer.” (LEITE, 1985, p.8).

Tendo sido os primeiros a expor essas ideias referentes ao ponto de vista, tanto Platão quanto Aristóteles foram insistentemente retomados, traduzidos e imitados por muitos anos pela teoria da literatura. No entanto, com o passar do tempo, surgiram diversas obras que filtraram e sistematizaram as concepções trazidas por esses autores, apresentando-as de maneira mais aperfeiçoada. Algumas dessas obras foram escritas por: Georg Hegel, Wolfgang Kayser, Henry James, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, Gottfried Keller, Percy Lubbock, Wayne Booth, Jean Pouillon, Maurice-Jean Lefebve, Roland Barthes e Tzvetan Todorov, Norman Friedman, entre outros.

Por exemplo, no fim do século XIX, essa questão gerou preocupações em Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad (*apud Dal Farra* 1978), romancistas que se inquietavam por um estilo impessoal. As inquietações de James e toda a tradição que se instaurou posteriormente tornou o foco narrativo uma questão de grande importância, que promoveu a tomada de partido de Lubbock, Friedman e Mendillow.

Para James (apud *Dal Farra* 1978), o romance ideal fazia o autor desaparecer, e conservava a terceira pessoa. Em decorrência disso, o romance em primeira pessoa passa a ser concebido como uma forma “pessoal” e não ideal, já que nele os artifícios para a preservação da “realidade” não poderiam ser conservados. A escolha do romance em terceira pessoa está relacionada com a definição de romance enquanto “gerador de ilusão”, preconizada por seus sucessores. É devido a este suposto realismo que as tipologias de Lubbock, Friedman e Mendilow são arquitetadas.

Tempos depois, Keller (apud *Dal Farra* 1978) levantou clamores de angústia, apresentando um defeito fundamental no romance: o abandono da “soberania” da narração. “De fato, essa soberania era assegurada pelo uso da terceira pessoa que se perdia temporariamente quando substituída pela visão da primeira pessoa.” (DAL FARRA, 1978, p.18) O estudioso pediu ajuda aos críticos, no entanto, nenhuma voz se levantou. Somente em 1958, Kayser se dispôs a intervir de forma romanesca e uma resposta veio para resolver as cogitações de Keller e pôr fim à questão da “legitimidade” do romance de primeira pessoa para a teoria literária. Vejamos o que diz Maria Dal Farra sobre isso:

Todo mal entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens –, elegera-a como narrador. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista.

O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, destende-os e reajusta-os conforma as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção – a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida.

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco. Deste modo, mesmo o mais imperceptível narrador de terceira pessoa será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor.

E a fronteira entre os dois tipos de romance se desmorona: o romance autobiográfico, o epistolar e o diário íntimo são formas tão poéticas e objetivas quanto a do romance de terceira pessoa, pois o narrador nunca estará encerrado na visão estreita de uma determinada personagem. Ele se torna o “espírito da narração”, “criador místico do universo”. (DAL FARRA, 1978, p. 19, 20)

A conclusão, portanto, a que chega Kayser é semelhante àquela que, mais tarde Both viria a encontrar no seu estudo sobre retórica ficcional. De acordo com Dal Farra, apesar de não coincidirem exatamente, ambos concordam quanto à inoperância da categoria de “pessoa”: “não há, na verdade, diferença radical entre o romance de primeira e o de terceira pessoa, porque ambos os romances comportam um narrador com máscara de autor.” (DAL FARRA, 1978, p. 20)

Isso fica evidente, por exemplo, em *A Lua vem da Ásia*, uma vez que a voz de Campos de Carvalho muitas vezes se confunde com a voz do narrador protagonista. Depois de a publicação da obra (1956), criou-se em torno do autor uma nuvem de mistificações e enigmas, quase todos apontando para o perfil de um homem excêntrico tanto quanto o seu protagonista. Ele próprio, como já dissemos em partes anteriores do estudo, fazia questão de propagar essa imagem polêmica a seu respeito.

Não faltaram reportagens e entrevistas em que o autor foi questionado sobre a sua sanidade, e ele não se esforçava para reverter esse perfil. A imagem do autor as vezes reflete de tal maneira na do seu protagonista que chega a utilizar um termo do qual era chamado (*clown*) para representar também o seu protagonista. Abaixo, segue um exemplo de uma entrevista com o autor (exemplo um), e, em seguida, um trecho retirado de seu livro (exemplo dois):

(1) Sou eternamente grato a um crítico que certa vez me chamou de *clown* (nem a minha própria mãe me chamou assim) — como sou grato aos que me chamaram de palhaço com segundas intenções ou mesmo com terceiras. Antes de morrer ainda hei de armar o meu pavilhão auricular, isto é, dourado, em todas as praças do mundo e dele partir como um bólido rumo a todas as constelações, pregando a hilaridade e a língua de fora à boa maneira de Einstein e dos enforcados: ASSIM!²¹

(2) Fiz-me peripatético porque a palavra se ajusta como uma luva ao meu temperamento protético e sonambúlico - da mesma forma como me considero funâmbulo, *clown*, sacripanta, autóctone e outras palavras igualmente belas, cujo único defeito é o de

²¹ “Os Anais do Campos de Carvalho”. In: O Pasquim.

figurarem nos dicionários. E para preservar minha própria autonomia, minha plena liberdade de espírito dentro da frágil carcaça do meu esqueleto, faço questão de ignorar até o meu próprio nome de batismo - pois em verdade nunca fui batizado, nem o serei jamais - chamando-me pelo primeiro nome que me ocorra à cabeça e sempre da forma a mais estapafúrdia possível, com espanto inclusive para mim mesmo. (CARVALHO, 2008, p. 130)

Mas, ao mesmo tempo que se apropria da imagem de insano, também se diferencia dos loucos propriamente ditos. Essa diferenciação é clara, se pensarmos que os loucos seriam incapazes de alinhar seus pensamentos de forma tão coerente como ele próprio conseguiu em todas as suas obras. Apesar da presença da temática da loucura, sempre houve linearidade e certa lógica em seus pensamentos:

Há quem me tome por louco e eu mesmo já me tomei. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer — desgraçadamente — do contrário. É como se fosse um lobo vestido com a pele de um cordeiro: expulsam-me só pelo faro. O título do livro que estou escrevendo no momento é exatamente *Maquinação da Máquina, Especulação de Espelho*. Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ivens exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, para ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores.²²

A verdade é que as suas entrevistas acabaram se tornando extensão da sua obra literária. Ele decidiu se inserir no universo criado por ele, posicionando-se como personagem de si, como diz a própria Eneida. Isso torna ainda mais complexa a tarefa de dissociar o papel do autor do papel do narrador.

O nosso objetivo, aqui, é, portanto, demonstrar que Campos de Carvalho criou uma máscara da loucura tanto para si quanto para o seu protagonista de *A Lua Vem da Ásia*. No entanto, como já elucidado acima por Dal Farra (1978), ele é apenas o criador, cujo nome aparece na capa do romance, a sua face é apagada dentro da ficção e o seu lugar é dos bastidores. Astrogildo, o protagonista, é quem se coloca como porta-voz da criação, ele sim domina a linguagem e governa o seu próprio universo.

Isto evidencia a fina fronteira entre a primeira e a terceira pessoa, citada por Dal Farra. O diário passa, então, a ser tão poético e quase tão objetivo quanto o romance em terceira pessoa, uma vez que o narrador não está preso a ele, mas tem consigo a visão do autor que o coordena.

²² Revista O Cruzeiro, 30 de outubro de 1969.

É através da linguagem que o universo da obra e o próprio protagonista se constroem. A partir dela, o narrador cria trocadilhos irônicos e um humor ácido que parecem deixar alguns leitores desconcertados. Tudo isto com o objetivo de tornar evidente a sua revolta com o mundo e apresentar uma problemática existencial e tocante à solidariedade humana:

Profissão: Louco. A mais bela das profissões, a mais lúcida no sentido de que traz a luz, luciferina. A que exercemos não como um exercício mas como todo um exército em marcha, rompe-tréguas e rompediques, numa guerra não santa mas demoníaca, antibélica desnorteando o norte e o sul, o leste e o oeste, um exército de fantasmas e por isso mesmo invencível. Meu nome é legião, sou mil em um, e a mim mesmo me estarreço. Na vasta planície lá vou eu, derrubando muros e miragens, apocalíptico em minha aparente infantilidade, balbuciando gritos, simples e terrível como uma locomotiva sem trilhos: eu, eu, eu, eu, eu, eu.²³

Pensando nessa questão narrativa, James Wood (2011), em sua obra *Como funciona a ficção?*, afirma que estamos presos à narração de primeira e terceira pessoa. Isto é, ficamos sempre entre uma e outra. Para ele, existe uma ideia comum de um contraste entre a confiabilidade da narração em terceira pessoa e a não confiabilidade da narração em primeira pessoa. Apesar desta constatação, o autor não concorda completamente com isso e para se embasar cita uma fala de W. G. Sebald:

Para mim a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar. Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece como operário, diretor, juiz e testamenteiro. Não aguento ler esse tipo de livro. [...] Se você fala em Jane Austen, você está falando de um mundo que tinha códigos de conduta aceitos por todo mundo. Como você tem aí um mundo de regras claras, onde a pessoa sabe onde começa a transgressão, então eu acho legítimo, nesse contexto, ser um narrador, que conhece as regras e que sabe as respostas para certas perguntas. Mas acho que o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa insignificância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso. (SEBALD *apud* WOOD, 2011, p. 19, 20)

De acordo com Sebald e também com muitos outros escritores, a narração em terceira pessoa, considerada a onisciente e a confiável, é uma espécie de fraude ultrapassada.

²³ Os anais de Campos de Carvalho In O Pasquin, 26.11 a 02.12. 74 p. 19.

A narração em primeira pessoa, em geral, é muito mais confiável, pois quem fala está em uma posição de quem compreende o que passou. Fala com autoridade sobre os fatos vivenciados, dá ao leitor a confiança de que a situação experienciada realmente aconteceu. Até o narrador que não parece confiável costuma se fazer confiável ao leitor quando está em primeira pessoa. De acordo com Wood:

Sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador. Há aí um processo de sinalização do autor; o romance nos ensina a ler o narrador.” (WOOD, 2011, p. 21)

O mesmo ocorre em *A Lua Vem da Ásia*, uma vez que o autor, em um processo também de sinalização, vai dando pistas ao leitor para mostrar que o protagonista está internado, na verdade, em um hospital psiquiátrico e não em um hotel de luxo. Concomitantemente à história narrada, as pistas que nos leva a desconfiar do narrador vão sendo dadas pelo autor. Vejamos algumas delas:

(Neste hotel, não sei porque, o regime é mais severo do que nos outros, e o hóspede não tem direito de pôr o pé na rua sem falar com o gerente ou com o subgerente, que geralmente lhe negam autorização. Coisas da nova democracia, parece-me.) (CARVALHO, 2008, p. 41)

O que me parece aliás inconcebível, neste hotel, é a separação arbitrária que fazem entre homens e mulheres de ambos os sexos, não nos permitindo nunca, ou quase nunca, ver o que se passa no pavilhão que fica à esquerda da minha janela e onde, a julgar pelas vozes, deve reinar uma alegria tipicamente feminina - entremeada, é bem verdade, de um ou outro grito de pavor. (CARVALHO, 2008, p. 45)

Ontem houve um enterro aqui no hotel. Não foi dos mais belos, mas sempre alegrou a vista. (CARVALHO, 2008, p. 46)

Cada vez rareiam mais as informações que temos do exterior - seja da cidade, seja dos campos - o que me leva a crer que estejamos realmente sitiados por todos os lados e às vésperas de acontecimentos funestos e imprevisíveis. (CARVALHO, 2008, p. 51)

Wood ainda reflete sobre o que ele nomeia de “ironia do autor”, ou seja, “quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração.” (WOOD, 2011, p.33). Sob esta perspectiva, é possível afirmar que esse método alcança quase que totalmente a narração, contaminando-a pela ironia.

3.2 “Eu” como protagonista

Feitas diversas reflexões acerca do foco narrativo, e a fim de sintetizar as classificações sobre a questão, selecionamos, por maior concordância e afinidade, apenas a tipologia de Norman Friedman, que será luz para análise do nosso *corpus*. De acordo com Lígia Chiappini Moraes Leite (1985), esta é a tipologia mais sistemática e a mais completa para abordar algumas das principais problemáticas relacionadas ao foco narrativo. Portanto, confiante desta verdade, foi a escolhida para embasamento deste tópico no presente trabalho.

Em *Point of view in fiction* (1967), Friedman resgata a questão do ponto de vista, retomando os mais renomados teóricos que, até aquele momento, haviam estudado a questão. A partir disso, o autor constrói a sua própria tipologia. Entende-se por “ponto de vista” ou “foco narrativo” o ângulo pelo qual o narrador conta a história. O narrador pode participar da história narrada como protagonista ou como um personagem (secundário ou até terciário), ou ainda ser um narrador observador que narra, mas não participa de maneira efetiva. Este ponto de vista ou foco pode ser fixo ou não.

Para construir a sua própria tipologia, Friedman leva em conta a distinção de Lubbock entre “cena” e “sumário” e considera, antes de tudo, que o problema do narrador parte da transmissão adequada da história ao leitor. Segundo Friedman:

a diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os sine qua non da cena. (FRIEDMAN, 1967, p. 119-20).

Ou seja, é uma distinção da tipologia criada pelo autor, organizada do geral para o específico. Para Friedman, é preciso ter em mente, em primeiro lugar, essa diferenciação. Em seguida, ele levanta diversos questionamentos necessários ao se tratar do narrador:

1) Quem fala ao Leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém); 2) De que

posição (ângulo) em relação à história ele conta? (de cima, periferia, centro, frente ou mudando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (...) 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou mudando). (FRIEDMAN, 1967, p. 61)

A tipologia que ele cria responde a estas questões e está dividida da seguinte forma: *onisciência intrusa*, *onisciência neutra*, *"Eu" como testemunha*, *"Eu" como protagonista*, *onisciência seletiva múltipla*, *onisciência seletiva*, *modo dramático e câmera*. Cada uma das partes possibilita benefícios e malefícios que poderão favorecer ou desfavorecer os efeitos que se deseja causar no texto. Fica, portanto, a critério do autor qual será o tipo que mais condiz com o impacto que ele deseja causar.

De acordo com Friedman, a escolha do tipo de narrador também está relacionada ao tema e à ilusão de realidade que se deseja produzir, por isso, o estudioso afirma que “as intrusões do autor permitem a ironia e a generalização filosófica, ao passo que a apresentação da história por um eu protagonista permite mostrar um espírito em vias de descoberta.” (FRIEDMAN, 1967, p. 62).

Os diferentes modos de narrar, conseqüentemente, os diferentes tipos de narradores, estão relacionados a visões de mundo que, por sua vez, compartilham os valores e conceitos (ou preconceitos) dos contextos nos quais estão inseridos.

Dentre as tipologias propostas por Friedman, a que mais se adequa ao nosso estudo é aquela nomeada *"Eu" como protagonista*. Portanto, para que não haja explicações dispensáveis, nos voltaremos especificamente para esta que nos interessa, para, posteriormente, aplicá-la ao *corpus*.

A categoria de narrador-protagonista (*"I" as protagonist*), como a própria terminologia já sugere, trata de um personagem central que conta a sua própria história, limitando assim o foco narrativo ao seu ponto de vista. Ele, por exemplo, não possui onisciência, não tendo acesso ao estado mental e nem sentimental dos outros personagens. Narra de um centro fixo, quase que exclusivamente as suas percepções, pensamentos, sentimentos.

O leitor, desta maneira, pode duvidar de certas posições ambíguas do narrador, uma vez que está livre para interpretá-las segundo os dados de que dispõe. É o que ocorre, por exemplo, com o clássico *Dom Casmurro*, em que o narrador nos passa seu ponto de vista de forma que se torna praticamente impossível não contaminar o leitor com, no mínimo, momentos de desconfiança a respeito da postura de Capitu. Mas, ao

mesmo tempo, como já pontuamos anteriormente, ao leitor atento, o autor também tece pistas que conduzem a desconfiarmos dos fatos narrados pelo protagonista.

Esta última estratégia narrativa, citada acima, também ocorre em *A Lua Vem da Ásia*, a obra em foco deste estudo. O narrador participa ativamente de todas as cenas do texto e é a personagem principal. Trata-se de um narrador que é colocado na posição de louco. Sendo assim, temos um ângulo delimitado, que se restringe às percepções do narrador. Vejamos o fragmento a seguir:

Veio visitar-me minha mãe, ou pelo menos alguém que assim se disfarça para poder avistar-me sem perigo. Minha mãe era diferente, eu me lembro, e não tinha esse choro fácil com que essa desconhecida me brindou durante toda a entrevista, fitando-me com olhos desesperados. Minha mãe era alegre, vivia a rir um riso largo e desprezado das coisas terrenas, como se fora um pássaro voando sobre um mar de cinzas, mas um pássaro alegre. Ontem minha mãe tinha o olhar cavo e triste; logo, não era minha mãe. (CARVALHO, 2008, p. 48)

Este trecho comprova a narração com base apenas na percepção do narrador. Ele recebe a visita de sua mãe mais de uma vez no suposto hotel e, depois, no campo de concentração, no entanto, tudo que sabemos sobre ela está sob o ponto de vista do narrador, que, como já pontuamos, traz certa desconfiança a respeito dos fatos narrados.

3.3 Múltiplo x Duplo

O narrador protagonista da obra em questão é múltiplo, plural, complexo. Ele é uma espécie de casa que abarca todas as possibilidades existenciais, as quais reunidas compõem um universo incalculável de “pessoas” vivendo sob as mais variadas situações. Da riqueza à miséria, da luz à escuridão, da lucidez à loucura, da aparência à essência, da ordem ao caos, enfim, ele experiencia de tudo. É um eu de mil faces. E faz tudo isso se mantendo à margem de qualquer sistema regulador, o que fica evidente já no Capítulo Primeiro, onde rejeita um único nome para si, se apresentando como “Adilson, Heitor, Ruy Barbo, Astrogildo...”

Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo. (CARVALHO, 2008, p. 36)

Esta versão inicial que o narrador protagonista nos dá de si mesmo, a princípio, parece absurda e ilógica. Mas, torna-se compreensível quando entendemos que o sujeito da enunciação está sob a máscara de vários personagens e que esse recurso serve para enfatizar a afirmação do protagonista sobre si e o seu repúdio do mundo ou de todo projeto coletivo. Para ele, o mundo é hostil os seus desígnios são falidos. A fonte de seu sofrimento reside em seu descompasso com o mundo. A sua recusa em adequar-se socialmente traduz-se, portanto, na forma de resistência até o momento de seu suicídio. Essa resistência se dá de diversas maneiras: rejeitar nomes e doutrinas são algumas delas. Vejamos isto em sua própria fala:

Devo adiantar, aliás, que o meu peripatetismo nada tem a ver com o Aristóteles grego ou com qualquer outro Aristóteles vivo ou morto que porventura tenha chegado ao meu conhecimento; sou orgulhoso demais para seguir a doutrina de quem quer que seja, e, se eu tivesse que seguir alguma doutrina alguma dia, seria certamente uma doutrina criada inteiramente à minha imagem e semelhança, e que não admitiria mestres como tampouco admitiria discípulos, a não ser eu mesmo em meus diversos momentos históricos. Fiz-me peripatético porque a palavra se ajusta como uma luva ao meu temperamento protético e sonambúlico - da mesma forma como me considero funâmbulo, *clown*, sacripanta, autóctone e outras palavras igualmente belas, cujo único defeito é o de figurarem nos dicionários. E para preservar minha própria autonomia, minha plena liberdade de espírito dentro da frágil carcaça do meu esqueleto, faço questão de ignorar até o meu próprio nome de batismo - pois em verdade nunca fui batizado, nem o serei jamais - chamando-me pelo primeiro nome que me ocorra à cabeça e sempre da forma a mais estapafúrdia possível, com espanto inclusive para mim mesmo. (Estapafúrdia, aliás, não é bem o termo, pois, sendo como sou uma legião de criaturas, como o louco do Evangelho, qualquer nome que eu me dê será sempre um nome adequado a um dos mil espectros que compõem o meu EU fabuloso - ou, para ser mais modesto, o meu pobre universo.) (CARVALHO, 2008, p. 130)

A sua identidade instável não conhece fronteiras, nem espaciais, nem sociais, nem nacionais, nem mesmo as de gênero. Como afirma Pereira (1999) “Não há ninguém no mundo além dele, não há nada nele além do mundo inteiro.” (p. 72). Deparar-se com um personagem tão diverso e múltiplo é como olhar um caleidoscópio: a cada movimento, uma nova combinação, uma variação, uma visão diferente.

Durante a vida agitada e tumultuada e de suas viagens e aventuras, ocupou inúmeros cargos, trabalhou em diversos ofícios, naturalizou-se cidadão em vários lugares do mundo. Ainda de acordo com Pereira (1999) “Se não tem uma origem certa, não tem igualmente uma identidade a ser preservada – o que quer dizer que pode ter

várias. Assume-as.” (p. 43). Esse eu, apresentado na obra, que é mais de um – *homo multiplex* – está disposto a defender, a qualquer custo, a sua desde sempre condenada individualidade:

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. Aprecio imensamente certas pessoas - o dr. Keither é uma delas, com sua filosofia e seu Prêmio Nobel de Química de 1952 - mas 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 - e essa fidelidade ao meu corpo será o meu único título de glória, se é que preciso de título de glória para alguma coisa. (CARVALHO, 2008, p. 54)

Ele chega, inclusive a ameaçar suicidar-se caso perca sua individualidade:

Meu pai, que era um homem esperto, queria que eu fosse general ou papa, mas fugi de casa muito cedo e aprendi a ser apenas eu mesmo, sem nenhum título permanente - o que, de resto, não considero nenhuma virtude de minha parte, mas simples obrigação. No dia em que não puder ser eu mesmo eu me matarei de vergonha; aliás, nem será preciso que me mate: morrerei simplesmente. Já tentei o suicídio três vezes por esse motivo - mas, no instante mesmo em que me suicidava, compreendia que afinal voltara a ser eu mesmo, e desistia do intento. (CARVALHO, 2008, p. 116)

Não só ameaça, como, no final do livro, concretiza o ato de matar-se, ou, pelo menos, é o que nos diz. Aqui, acreditamos ser necessária, ainda que breve, uma reflexão sobre essa passagem do livro, sobre a carta em que anuncia sua decisão de suicidar-se. E isso se dá por encontrarmos aspectos interessantes na carta que acreditamos que devem ser, no mínimo, relativizados pelo leitor. Vejamos um trecho:

Sei que é de praxe o suicida invocar grandes razões, e se possível belas, para justificar seu gesto tresloucado, como dizem - e sinto ter que decepcioná-lo não invocando nenhuma razão maior para explicar esta minha fuga prematura de um mundo que afinal é o único mundo com o qual podemos contar honestamente. Se eu quisesse, certamente

poderia encontrar uma dúzia ou mesmo duas de belas razões (metafísicas, econômicas, políticas etc. etc.) capazes de justificar não apenas o meu suicídio como o suicídio de toda a humanidade, nos dias que correm como em todos os tempos. Prefiro, porém, ser honesto e dizer que me mato pelo prazer único de matar-me, como existem casos de sujeitos que matam um desconhecido qualquer (não falando da guerra) pelo simples prazer de vê-lo cair morto ou para experimentar uma arma nova. Sei que é raro isto acontecer, mas acontece; e o meu caso é exatamente um desses. Enjoei de mim, como poderia ter enjoado da cara de um vizinho que nunca me tivesse feito mal em sua vida - e como não sou obrigado a viver de enjoão, cortei simplesmente o mal pela raiz, eliminando-me da minha vista. É possível que num dia de primavera e com os bolsos cheios de dinheiro eu não pensasse em eliminar-me com tanta facilidade, mesmo porque o homem é suficientemente tolo para contentar-se com pouca coisa, eterna criança que é; acontece que hoje não é primavera, nem tenho os bolsos abarrotados de notas de mil francos, de sorte que me sinto decididamente disposto ao suicídio, como o estaria para o homicídio também. O certo mesmo seria chamar a este meu suicídio de homicídio, já que em mim eu mato o homem que não me agrada e não o meu eu verdadeiro, que é até simpático. (CARVALHO, 2008, p. 150)

Podemos perceber, através do trecho acima, que o protagonista deseja matar não o seu ser uno, em sua totalidade, mas apenas uma parte dele, àquela que lhe incomoda. Sempre se afirmando mais de um, composto por vários, anseia pela morte de uma parte de si, apenas do homem nele que não lhe agrada. Isso nos leva a pensar se aqui é um momento de rompimento com partes do seu ser que não mais lhe convém conviver, ou se trata-se de um ato de suicídio propriamente dito. Ninguém parece desconfiar de que o narrador talvez não se mate, da forma como pensamos que se realiza um suicídio, ao final do livro. Mas aqui, diferentemente da maioria, relativizamos a verdade desse fato, uma vez que praticamente tudo que este protagonista afirma fazer ou os relatos da sua vida descritos em seu diário são descreditados pelo leitor.

Por motivos óbvios, onde o próprio autor nos conduz a inconfiabilidade do narrador, as histórias absurdas, os fatos ilógicos, as peripécias imaginárias, o lugar habitado que ele fantasia ser outro (consciente ou inconscientemente), tudo nos leva a desconfiar do que é narrado por nosso protagonista. Cada ato, cada fato, cada história, passa pelo nosso julgamento de verdade, que acaba por concluir que nada disso, ou quase nada, tenha de fato ocorrido, e que tudo não passa de devaneios desse ser recheado de perplexidades. E por que, ao anunciar sua decisão de suicidar-se, devemos acreditar que de fato o fez? Nada do que este narrador diz, a princípio, é tido como

verdade. Mas quando escreve sua carta de despedida, e anuncia seu suicídio, ninguém parece desconfiar desse ato final. Nós desconfiamos.

Isso porque, como já mencionado, acreditamos que estamos lidando com um personagem que nos faz crer que tudo parece fruto da sua fértil imaginação, ou da loucura, mas ao mesmo tempo, somos interrompidos por momentos de grande lucidez e divagações existencialistas que nos faz crer que esse narrador é, também, extremamente consciente da sua condição humana, o que nos confunde sobre como classificar esse complexo personagem. De acordo com Heck:

Não se pode saber qual deles se despe para mostrar a sua face real: se o louco se disfarça de lúcido, se o lúcido se disfarça de louco. Talvez esse seja o conflito essencial ao qual devemos nos submeter, a batalha de uma realidade que se faz perceber sob ambos os aspectos loucura e lucidez travando um embate eterno em uma tentativa de explicar o mundo.” (HECK, 2007, p. 56)

Se se trata de um louco na máscara de lúcido ou um lúcido na máscara de louco nos parece ser a grande incógnita e jogada desse personagem. O fato é que, realmente, não importa se um ou se outro. Seja o que for, no final, acabamos por deixar o julgamento de lado e abraçar esse personagem em todos os seus aspectos. Afinal, Astrogildo sabe, como ninguém, caminhando entre o trágico e o humorístico, conquistar, se não nossa confiança, nosso coração.

O nosso narrador, a rigor, é alguém que escreve. Dele só sabemos o que nos diz o seu diário. Isto é, ele é aquilo que ele diz e não necessariamente o que ele é. Sendo um diário, temos ciência de que estamos lidando com uma ficção e existe a possibilidade de ele se inventar. Em muitos momentos, ele subverte a linguagem: ele mesmo é linguagem. A escolha pela primeira pessoa não foi acidental, é a única opção possível numa literatura que desconfia das aparências do mundo e aposta na capacidade da invenção humana para modificar o real. No caso do protagonista em questão, a excentricidade manifesta-se através das formas de narrar. Como pontua Pereira:

Em *A lua vem da Ásia*, a qualidade de "excêntrico" do anti-herói manifesta-se sobretudo na forma (ou melhor, nas formas) de dizer, configuradas nos atos de narrar e de comentar, através dos quais o multifacetado narrador alterna (quando não mescla) em momentos diversos da obra, a predominância de tons - ora cínico, ora lírico, ora indignado, ora obsceno, ora espinhoso, ora inocente, ora culpado, ora santo, ora crápula, e assim por diante -, como se de fato muitos eus quase-autônomos habitassem o seu eu-de-base, assumindo, cada um

deles, o primeiro plano em momentos diversos. (PEREIRA, 1999, p. 94)

Estamos lidando com um narrador protagonista que se desvia da normalidade, não cumprindo as regras sociais estabelecidas como padrão e expondo seus pensamentos de forma pouco linear e coerente. Apesar disso, há diversos momentos em que ele traz uma reflexão existencial extremamente lúcida, abrindo os nossos olhos para a loucura do nosso cotidiano, para a facilidade em aceitar tudo sem questionar e para a incapacidade em perceber nossa condição mortal. São fatos que nós preferimos ignorar, justamente para não enlouquecer. Mas a narrativa nos leva, inevitavelmente, para uma viagem na qual acabamos por perceber que a loucura do narrador é muito mais sã do que a suposta normalidade com a qual estamos acostumados.

Essa oscilação entre a lucidez e a sanidade fica evidente não apenas nesse protagonista que se apresenta múltiplo, plural, mas também quando o narrador nos apresenta seu duplo: o irmão gêmeo. Parece existir uma distinção entre ele e seu gêmeo e seu “todo onímodo e universal”, que como o próprio narrador descreve “compreende toda uma multidão incalculável”. Partiremos, a partir de agora, para uma breve análise do narrador e seu duplo.

No percurso narrativo, acabamos por nos deparar com uma espécie de encruzilhada interna no nosso protagonista. O que era uno (ainda que múltiplo), agora se divide: dois caminhos começam a ser trilhados pelo mesmo personagem, que numa forma de reprodução fragmentada, forma um novo indivíduo de uma parte que se desprende do ser primário: estamos falando do protagonista e seu gêmeo. Partindo dessa pressuposição, analisaremos agora o narrador sob a perspectiva de que ele está dividido em dois, cada um com sua própria forma de ver e sentir as coisas. Vejamos a primeira menção ao gêmeo feita pelo protagonista:

Há momentos em que me sinto mais lúcido, e há outros em que pelo contrário sinto uma presença estranha dentro de mim, como se devêssemos ser gêmeos e houvéssemos nascido dois num corpo só. Esse meu irmão sepulto em mim leva-me a cenas de verdadeiro ridículo, quando não de desespero, como aconteceu ainda há pouco, quando eu queria dormir e ele teimava em ensaiar um novo passo de balé, rodopiando pelo quarto inteiramente nu. Se há os que acreditam em metempsicose, eu tenho o direito de acreditar nessa dualidade de meu ser, ou antes, nessa existência oculta de meu irmão gêmeo dentro de mim e que um dia brotará de meu corpo como um dente de siso retardado. Muitos me julgarão excêntrico por isso, e eu sei que julgam, mas o fato é que sou apenas sincero e não costumo ocultar as

perplexidades a que me submete minha natureza, como fazem as outras pessoas. (CARVALHO, 2008, p. 54)

Todo ser humano é constituído por certa dualidade. O protagonista leva essa problemática ao extremo, fazendo da dualidade uma entidade propriamente dita, dando vida a este outro lado que o compõe. A dualidade talvez seja a maneira que o protagonista encontrou de dar forma à sua parte abstrata. E nenhuma dessas partes carrega uma verdade absoluta, pois esta é, possivelmente, um conjunto de verdades relativas.

A aparição do gêmeo segue um padrão dentro da narrativa. Em todos os momentos em que esse “irmão” é citado, percebe-se claramente a presença de alguns elementos em comum em relação ao tempo e ao espaço em que o duplo emerge: no espaço confinado do quarto e sempre à noite. Vejamos os trechos em que o narrador menciona seu duplo na obra:

Agora, nesta sexagésima milionésima **insônia** que atravesso de olhos abertos e coração angustiado, resta-me quando menos esta certeza de que sou realmente eu e mais ninguém - ou, ainda uma vez, eu e o meu irmão **gêmeo** ainda sepulto em mim e que um dia virá à tona como um naufrago de três dias. As paredes me prendem dentro deste **quarto** de hotel sem nenhuma beleza (CARVALHO, 2008, p. 56)

Agora, sentado à pequena mesa do meu **quarto**, enquanto não resolvem apagar as luzes e deixar-me na **escuridão**, posso tranqüilamente escrever estas linhas do meu diário de guerra e de paz, e conversar em tom de confiança com o meu irmão **gêmeo** duplamente prisioneiro dentro de mim, usando para isso do papel e dos lápis que inexplicavelmente nunca me faltaram aqui dentro, desde o dia em que senti o desejo de escrever e quebrei uma cadeira na cabeça do diretor para manifestar-lhe esse meu desejo. (CARVALHO, 2008, p. 83)

O **quarto** - para dois: eu e meu irmão **gêmeo** - não é grande coisa, mas também para um foragido de um campo de concentração não se poderia desejar coisa melhor, sobretudo levando-se em conta que o temporal lá fora é cada vez mais forte e que eu estou ensopado como um frango ao molho pardo. (CARVALHO, 2008, p. 101)

Mas, como estou lírico e ainda não tenha vomitado toda a minha alma, levo-a assim mesmo para o **quarto** e ali a possuo por três vezes seguidas - duas por minha conta e uma em nome do meu irmão **gêmeo** e sepulto em mim - o que a faz lamentar ser tão pequena a minha família e tão avaro o meu espírito de fraternidade. (CARVALHO, 2008, p. 104)

Esse tempo e espaço comum ao aparecimento do gêmeo está geralmente associado ao momento do sono, do descanso. Mas a presença do duplo parece causar inquietude e até certo desconforto no protagonista. Isso talvez nos sugira justamente o que já desconfiávamos: a consciência de que não é uno, mas fragmentado, dividido entre ele e seu duplo, causa o desassossego que o leva a insônia. Isso porque o duplo parece revelar uma parte do protagonista que, ainda que ele insista em tentar enterrar (“esse meu irmão sepulto em mim...”) persiste emergindo, tirando-lhe o sono.

3.4 Louca lucidez

Astrogildo, muitas vezes tido como um personagem completamente insano é, como afirma Siscar (1990), “justamente aquele que consegue compreender a essência mais íntima da razão humana e das leis do cosmos.” (p. 70). Ainda de acordo com o autor: “Esse personagem difere totalmente do resto da humanidade, tanto loucos quanto bem pensantes, pois enquanto ‘todos procuram ao mesmo tempo defender as suas certezas’, ele, pelo contrário, defende bravamente a sua falta de convicções.” (p. 70)

A lucidez, escondida por traz da máscara da loucura, do narrador protagonista se torna evidente em alguns trechos da obra, como em suas noites de insônia, quando o seu irmão gêmeo fala:

No escuro a noite é completamente escura, como o podem atestar todos os insones da terra, e o jeito que resta é a gente esperar que, mesmo com chuva, a alvorada volte a raiar no vidro da janela, e com ela de novo as esperanças e as idéias felizes, que são sempre as mesmas sempre, apesar de todas as decepções ou talvez por isso mesmo. (CARVALHO, 2008, p. 41)

Parece-nos inerente à condição humana a interação entre opostos, que, em verdade, não são opostos mas diferentes formas de expressão da existência. É apenas através do contraste que percebemos a existência de supostos contrários, como luz e escuridão, bem e mal, e, no caso da obra, loucura e lucidez. Na narrativa, esses “opostos” se complementam, dando forma a um personagem complexo, que alterna entre esses dois polos durante todo o romance. Vejamos um exemplo em que esse perambular entre extremos fica evidente:

Há momentos em que me sinto mais lúcido, e há outros em que pelo contrário sinto uma presença estranha dentro de mim, como se

devêssemos ser gêmeos e houvésssemos nascido dois num corpo só. Esse meu irmão sepulto em mim leva-me a cenas de verdadeiro ridículo, quando não de desespero, como aconteceu ainda há pouco, quando eu queria dormir e ele teimava em ensaiar um novo passo de balé, rodopiando pelo quarto inteiramente nu. Se há os que acreditam em metempsicose, eu tenho o direito de acreditar nessa dualidade de meu ser, ou antes, nessa existência oculta de meu irmão gêmeo dentro de mim e que um dia brotará de meu corpo como um dente de siso retardado. Muitos me julgarão excêntrico por isso, e eu sei que julgam, mas o fato é que sou apenas sincero e não costumo ocultar as perplexidades a que me submete minha natureza, como fazem as outras pessoas. (CARVALHO, 2008, p. 54)

De fato, o personagem não faz questão de ocultar as perplexidades que lhe são características, e talvez por isso mesmo seja visto como um lunático, o que também o é, mas não se limita a isso ou por isso, pelo contrário, se expande: divide-se, multiplica-se, o que também significa dizer: subtrai-se. Torna-se um eu de mil faces e não dono de máscaras, já que ele mesmo afirma: "[...] não existe (que eu saiba) nenhuma máscara de mil faces [...]". Ele é, como ele próprio se auto designa, um *homomultiplex*. E nessa transição entre eixos, surge também, como afirma Pereira, dois aspectos básicos que compõem esse personagem: “o trágico e aquele marcado por um forte veio humorístico, que põe o indignado a rir ironicamente de tudo e de todos e, inclusive, como não poderia deixar de ser, de si mesmo.” (PEREIRA, 1999, p. 48).

Acreditamos que a loucura é o princípio estruturador na obra em questão, e isto se deve a três principais motivos: o primeiro é pela forma como a obra se inicia, um ato fundador, com o assassinato do professor de lógica. Marca o início da narrativa no plano simbólico. Tem-se, a partir de então, a liberdade de criação e autonomia para fazer tudo o que se deseja; o segundo é que a loucura funciona como fuga, tanto interna, foge dele mesmo em seus aspectos existencialistas e sombrios, quanto do mundo externo, pelo qual tem repulsa; e, por fim, a loucura é a forma encontrada pelo protagonista de tornar possível, ainda que as vezes através da fantasia, da imaginação, tudo o que o almeja, não devendo explicações a ninguém, uma vez que se declarando louco, se isenta de responsabilidades e preocupações sociais.

Partimos, então, para uma viagem sob a perspectiva desse narrador, que, como já salientamos, apesar de assumidamente louco tem momentos de extrema lucidez quando reflete a situação em que está inserido. Tendo em vista que seu primeiro ato apresentado no livro foi assassinar o seu professor de lógica, poderíamos dizer que estamos lidando com um narrador nada confiável. E, simbolicamente, que a lógica não estaria presente

nas suas atitudes. A questão, entretanto, não é esta. São justamente as contradições, as incongruências e a lógica própria de um narrador considerado excêntrico que deram a tônica da presente análise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação nos conduziu a diversas reflexões a respeito da obra *A Lua Vem da Ásia* (1956), de Campos de Carvalho. A análise dos elementos narrativos selecionados nos permitiu chegar a uma hipótese bastante interessante que, se considerada, pode modificar o olhar do leitor diante do texto. Esta hipótese, apontada na conclusão do último capítulo, é a crença na loucura como princípio estruturador da obra, a qual se deve a três principais motivos: primeiro, pelo assassinato do professor de lógica, que marca a liberdade de criação do narrador; segundo, pela loucura como fuga para o protagonista, tanto interna quanto externa, a qual fica evidente em suas descrições existencialistas e sombrias sobre si e sobre as relações humanas e também em suas críticas sobre o mundo o qual sente repulsa; e terceiro, pela loucura como meio encontrado pelo personagem de conseguir realizar os seus desejos, ainda que, às vezes, através da fantasia ou da imaginação.

Partindo disso, tomamos a loucura como fio condutor da narrativa, mas não ignoramos o fato de que estamos lidando com um personagem louco extremamente lúcido, principalmente no que tange as suas reflexões sobre a existência humana e as suas relações. O diário, escrito por ele, constitui, portanto, um relato do confronto de um indivíduo muito lúcido, posto como louco, que sofre graves consequências por desafiar as “regras” da normatividade social.

Se se trata de um louco na máscara de lúcido ou um lúcido na máscara de louco nos parece ser a grande incógnita e jogada desse personagem. O fato é que, realmente, não importa se um ou se outro. Seja o que for, no final, acabamos por deixar o julgamento de lado e abraçar esse personagem em todos os seus aspectos. Afinal, Astrogildo sabe, como ninguém, caminhando entre o trágico e o humorístico, conquistar, se não nossa confiança, nosso coração.

Como dissemos, para chegar a essa hipótese sobre a loucura, realizamos, neste trabalho, a análise de alguns elementos narrativos, a começar pelo espaço onde o protagonista se encontra. De maneira geral, este espaço é dividido em dois, assim como a obra: na primeira parte, intitulada *Vida Sexual dos Perus*, o personagem se encontra internado em um hospital psiquiátrico, o qual, de acordo com o protagonista, é um lugar de monotonia, de mesmice, de tédio, e de repressão. Lá, o tédio opera, tornando os dias arrastáveis e quase que insuportáveis. Os pacientes precisam elaborar tarefas para que o

dia passe com maior facilidade. O ambiente opressivo deixa todos cabisbaixos e revoltados, sendo o recinto, como um todo, uma alegoria do grande sistema que pune o “excêntrico” simplesmente pelo fato de ser excêntrico. Uma instituição autorizada pela sociedade a punir ou a segregar aquele que não se enquadra nos moldes preestabelecidos.

É interessante pensar que é justamente neste período de total imobilidade, preso no hospital psiquiátrico, (hotel de luxo ou campo de concentração), que o protagonista mais se desloca. Isto é, Astrogildo não se locomove fisicamente, não viaja, não atravessa o mundo realmente. Em se tratando de corpo, não há deslocamento. Há, apenas, o discurso da memória. E, na verdade, não nos interessa se o protagonista busca o material de narração em seu passado ou se o constrói por meio de fantasias, o que nos interessa é que este discurso seja substanciado e siga uma lógica, ainda que esta lógica tenha sido criada por ele.

Já na segunda parte, intitulada *Cosmogonia*, o personagem aparece perambulando mundo afora, após a sua fuga do hospício. O espaço deste mundo, também criado por ele, é um espaço amplo, o próprio título já produz o efeito de universo, de continente, de astro, de sistema solar. É a concretização material da liberdade tão ansiada pelo protagonista, ainda que esta liberdade talvez não passe desse plano material.

Realizamos ainda a análise do tempo que é algo relativizado. Apontamos durante o estudo que, apesar de correr sempre da mesma forma, quando refletimos a esse respeito, a sensação de que sua passagem possa ser subjetiva parece-nos cada vez mais real. O tempo passa para todos, mas não da mesma forma. Isso fica claro nos relatos do protagonista, que frequentemente descreve a passagem do tempo como algo arrastado, mais demorado para ele do que para os outros, pois vive em um tédio constante, o que faz com que seus dias tenham “72 horas”, e com que perca a noção do tempo de clausura, pois este acaba se dividindo entre a sensação subjetiva da passagem do tempo e a noção que se aproximaria do real: “Presumo que aqui me encontro aproximadamente há uns vinte anos, ou uns cinco pelo menos”.

Voltando-nos ainda a uma análise mais estrutural da obra, refletimos também acerca do título, que a princípio parecia-nos uma incógnita, no entanto, após certas análises, nos levou a interessantes descobertas e ligações com a narrativa. Perceber que a lua na literatura praticamente sempre esteve ligada a questões da loucura e que a sua

relação com a Ásia não é de todo tão alucinada quanto a princípio nos parece ser trouxe um entusiasmo indescritível.

No início do estudo, consideramos importante também abordar o percurso de Campos de Carvalho, que se mostrou bastante polêmico principalmente devido ao seu encontro com o diabo e ao seu silenciamento. Ainda pudemos perceber que, apesar de ter tido certo reconhecimento e um público leitor fiel, o autor ocupou um lugar considerado “restrito” na história da literatura brasileira. E, ainda que hoje esteja sendo paulatinamente introduzido nas escolas e universidades, poucos o conhecem, inclusive os estudantes de literatura.

Por fim, apresentamos a problemática do narrador da obra e refletimos sobre as suas particularidades, relacionando-o com questões mais gerais da ficção. Estabelecemos uma relação estreita entre o narrador e o autor, demonstrando que Carvalho criou uma máscara da loucura tanto para si quanto para o seu protagonista. E que Astrogildo se coloca apenas como o porta-voz de toda a criação do autor.

Apresentamos também, apoiados na tipologia de Norman Friedman, que o narrador-protagonista é aquele que participa de todos os capítulos, episódios ou cenas de um ângulo delimitado, construindo a narrativa com base exclusivamente nas suas percepções. Portanto, não é um narrador confiável, e Campos de Carvalho, através de sinalizações no próprio romance, nos mostra isso. Por fim, salientamos a questão da duplicidade do narrador, suas complexidades, a questão do gêmeo e o que tudo isso pode sinalizar dentro da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada: Literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.

<https://doi.org/10.7476/9788539302932>

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I. Posição do narrador no romance contemporâneo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 3. ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. **Grotesco: entre o canônico e o marginal**. Londrina, Volume 12, p. 206-216, jan. 2014.

ALVES, Roberta Pereira. **O desertor no deserto: a trajetória do EU na obra reunida de Campos de Carvalho**. 2000 (Tese de Doutorado em Teoria e História Literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

ARAUJO, Daniel Teixeira Da Costa. **O cânone literário em perspectiva: o caráter político em detrimento do estético**. Anápolis. Volume 3, n.2 p. 415-434, jul/dez 2011.

ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados**. Campinas, SP: [s.n], 2004.

ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: Literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX**. 2010 (Tese de doutorado em Teoria e História Literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

AVELAR, Idelber. **Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 15, 2009.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Sol, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ªed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

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

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. São Paulo: Cultrix, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust**. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e

Política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. Ed. Martins Fontes. São Paulo: 1999.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à Topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.

_____. **O espaço literário: textos teóricos**. Franca: Ribeirão Gráfica e editora, 2016.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

CARVALHO, Campos, de. **Obra Reunida**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Cartas de viagem e outras crônicas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Consultado em 01/07/2017.

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

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** / Jean Chevalier, Alan Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva [et al]. - 9. Ed. – Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

ENEIDA. **Romancistas também personagens**. São Paulo: Editora Cultrix, 1962

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. **O Corpo Utópico, as heterotopias**. São Paulo: n – 1 Edições, 2013.

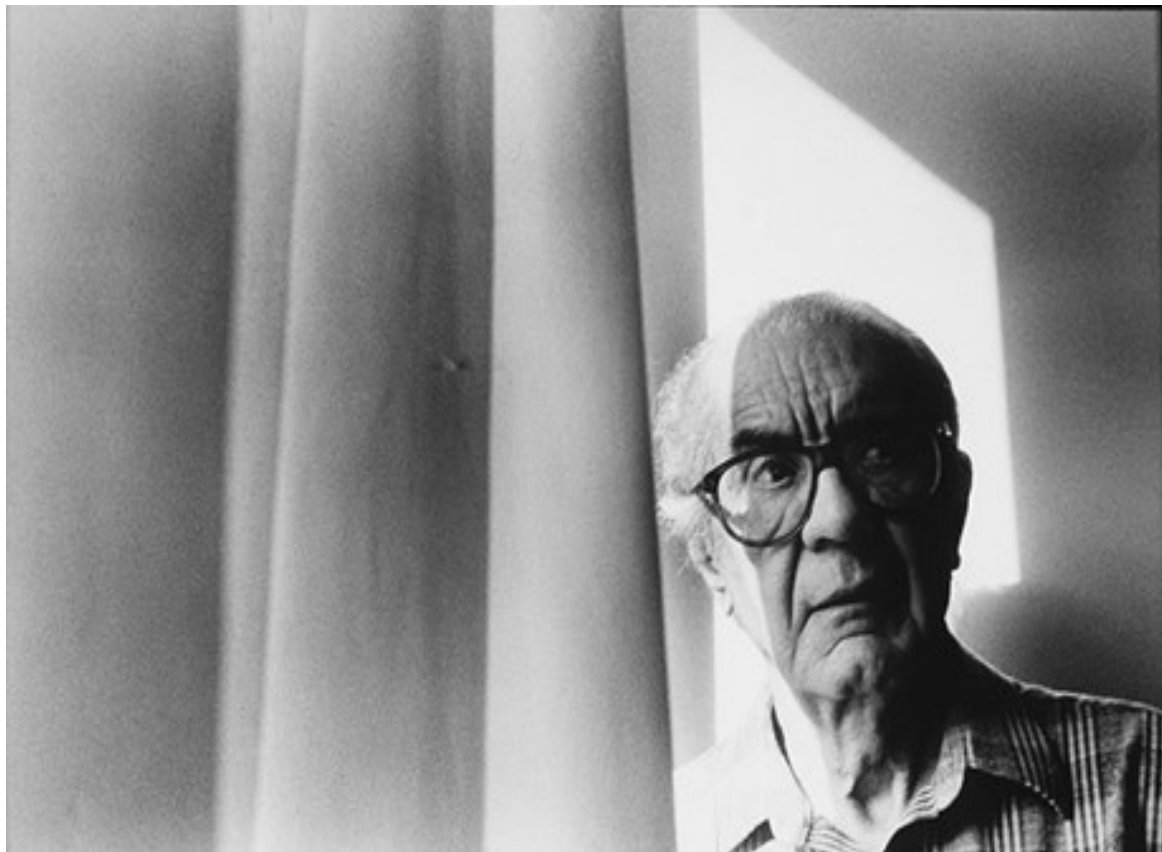
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n 53, p. 166-182 março/maio 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago ed.1997.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- GÓGOL, Nicolai. **O capote e outras histórias**. São Paulo: Editora 34, 2015 (3ªEdição).
- GONZAGA, João Felipe. **Um resgate da obra de Campos de Carvalho: o surrealismo e a produção do cômico**. 2007 (Dissertação de mestrado em Letras: Estudos Literários) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora revista dos tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HECK, Caroline R. **A gargalhada mostra os dentes: o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho**. 2007 (Dissertação de mestrado em Letras) Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- KOTHE, Flavio R. **O cânone colonial: ensaio**. Brasília: UNB, 1997.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática SP, 1985.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- MARQUES, Jorge. **Personagens femininas: confinamentos, deslocamentos**. Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2014.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **A chuva imóvel**. In: O Estado de São Paulo – Suplemento Literário – 12/10/1963.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **A ficção marginal de Campos de Carvalho**. In: Jornal da Tarde – SP – Caderno de Sábado 10/09/1994.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **A lua, a vaca, a chuva e o púcaro. A reedição de quatro livros tira Campos de Carvalho de limbo**. In: Jornal da Tarde – SP – Caderno de Sábado – 01/04/1995.

- MOISÉS, Carlos Felipe. **A lua, a vaca, a chuva e o púcaro. A reedição de quatro livros tira Campos de Carvalho de limbo.** In: *Jornal da Tarde* – SP – Caderno de Sábado – 01/04/1995.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **Um autor marginal que de fato incomoda.** In: *O Estado de São Paulo* – Cultura – Sábado – 17/06/1995.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **O púcaro búlgaro.** In: *A cultura em 1964* – Suplemento Literário – Março 2004/ BH / Ano 38 / Nº 1266
- MOISÉS, Carlos Felipe. **Campos de Carvalho redescoberto.** *O GLOBO*, RJ “Prosa & Verso” – Sábado, 05/02/2005. P.04.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.
- OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. **A trajetória ética e estética dos narradores da *Obra reunida*, de Campos de Carvalho.** São José do Rio Preto, 2013.
- OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. **O discurso da transgressão e a transgressão do discurso em *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho.** 2008 (Dissertação de Mestrado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.
- OLIVEIRA, Nelson de. **O Púcaro Búlgaro, de Campos de Carvalho, e *As naus*, de Antonio Lobo Antunes: romances surrealistas?** 2003 (Dissertação de mestrado em estudos comparados de literatura de língua portuguesa). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- PEREIRA, Roberval Alves. **O desertor no deserto. A Trajetória do eu na obra reunida de Campos de Carvalho** – Campinas S.P: [s.n.], 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Companhia das Letras: 1998.
- PLATÃO, **República.** Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.
- REIS, R. Cãnon. IN: JOBIM, J. L. (org.) **Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudos da Literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992. Pp. 65 – 92.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François. Ed. Unicamp, 2008.
- SANTOS, Milton. **A natureza no espaço.** Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002.
- SILVA, Tomaz Tadeu da(org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2012.

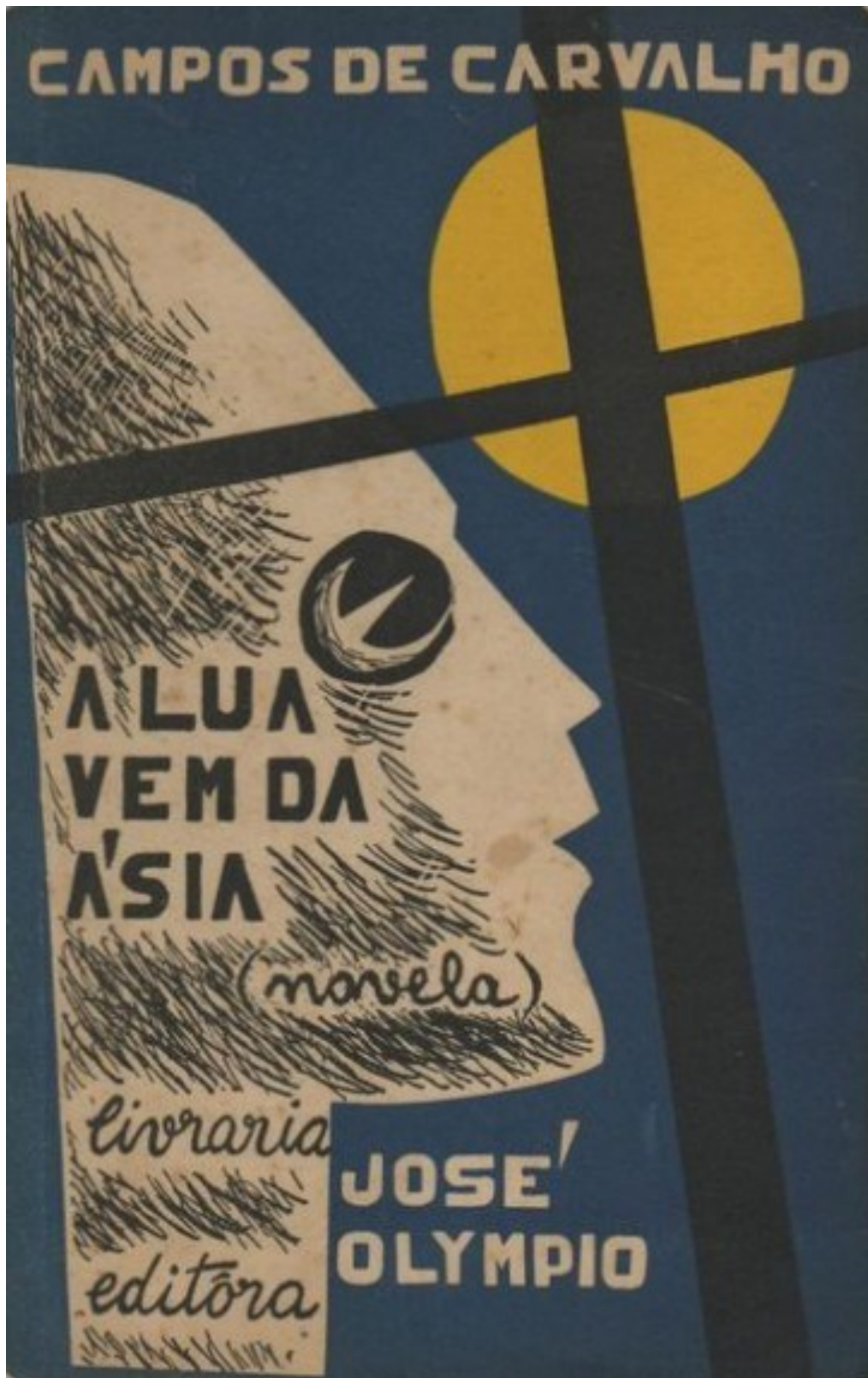
SISCAR, Marcos Antônio. **Nos cadafalsos da inquisição ou de mosquitos, de perus e de vacas. (Leitura de A Lua vem da Ásia, de Campos de Carvalho).** In: Demônio Mudo. Campinas, p. 69-79, 1990.

SPAREMBERGER, Alfeu. **Campos de Carvalho: A subjetividade Condicional.** Florianópolis, 1989.

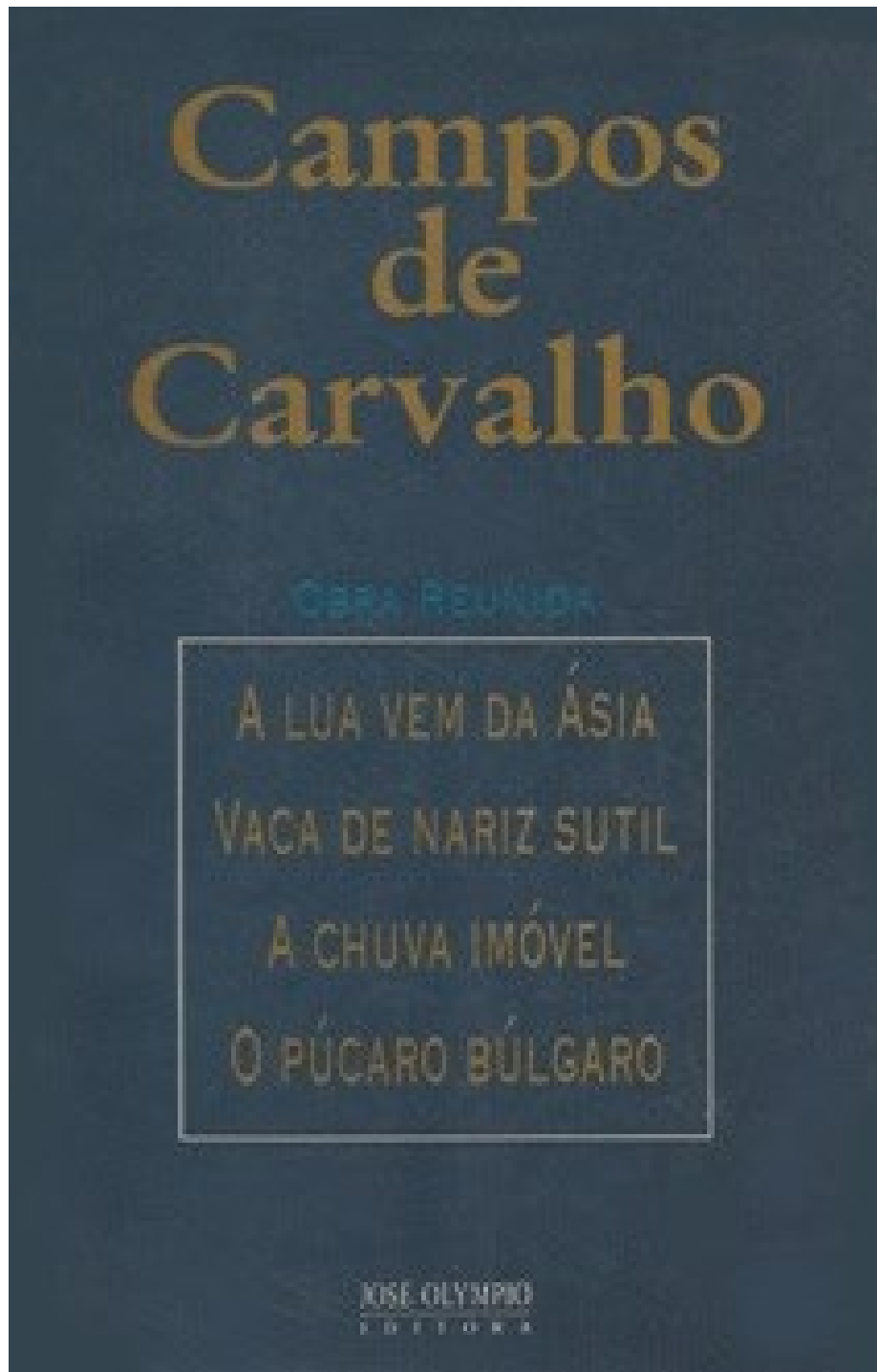
WOOD, James. **Como funciona a Ficção?** Trad. Bottmann, Denise. São Paulo: Editora: Cosac Naify, 2011.

ANEXOS

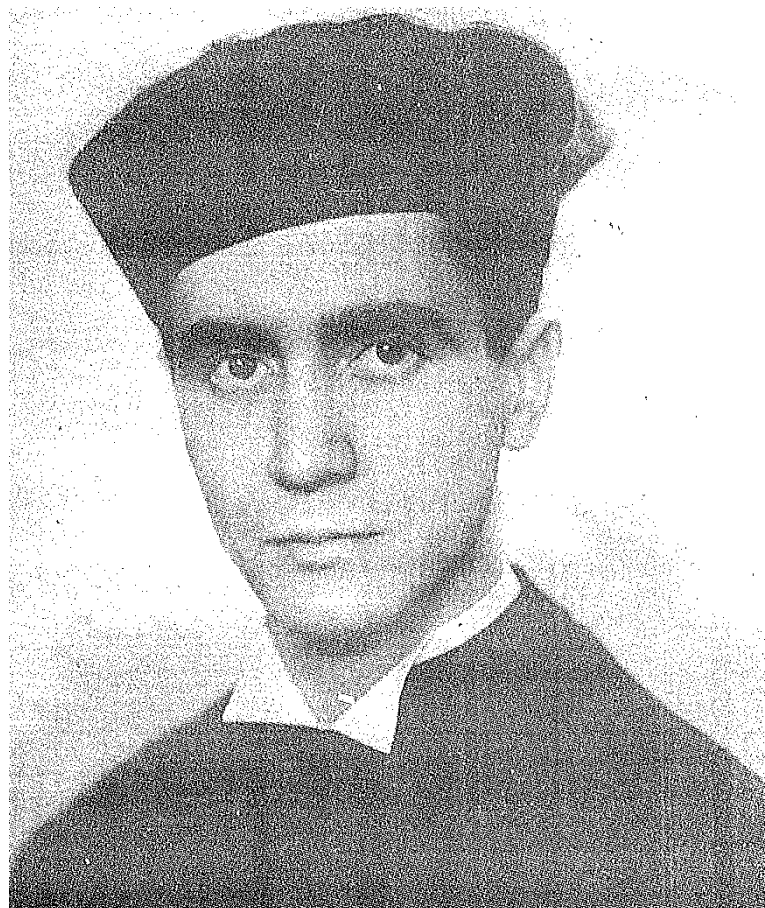
(Foto de Campos de Carvalho)



(Capa original da obra *A lua vem da Ásia*)



(Capa da Obra Reunida, de 1995)



(Formatura de Direito, em 1938, em São Paulo)



(Campos de Carvalho em pé à direita, ao centro seus pais, nas laterais irmãos e cunhados)

Entrevista com Campos de Carvalho

(ENTREVISTA REALIZADA NO ANO DE 1997, PUBLICADA NO SITE [HTTPS://AZOUGUEIRO.WORDPRESS.COM/2015/01/02/ENTREVISTA-COM-CAMPOS-DE-CARVALHO/](https://azougueiro.wordpress.com/2015/01/02/entrevista-com-campos-de-carvalho/) NO DIA 2 DE JANEIRO DE 2015)

“Essa entrevista foi realizada em 1997, no seu apartamento em Higienópolis, num apartamento antigo e comportado, mobiliado com móveis estilo anos 1950 e com as paredes ostentando as pinturas de Lígia, sua mulher. Nada que desse uma dica de que ali morava um escritor surrealista. O que já era, de fato, algo um pouco surreal. Durante a entrevista, respondia após longos e constrangedores silêncios, olhos perdidos, e quando já achávamos que tinha esquecido a pergunta, soltava uma resposta precisa, como se fosse doloroso encontrar as palavras. Era esse o Campos de Carvalho que encontramos, o homem que disse numa entrevista recente que “sorrir dói”, não o “louco que aprendeu a rir da própria loucura”, como o personagem de Tribo. No começo da entrevista, soltava respostas que pouco remetiam a nossas perguntas, e que na sua maioria já havíamos lido em entrevistas anteriores. Quando pedimos que respondesse o que estávamos perguntando, disse constrangido que, como estava com problemas de fala, elaborava as respostas antes e as decorava, acrescentando que afinal todos perguntam as mesmas coisas mesmo. Então se tornou mais espontâneo. Mas só fomos nos dar conta das pérolas mais tarde, em casa, pois no mesmo tom com que dizia as coisas mais prosaicas, como preferir sorvete de creme, contava-nos que tinha ido para a Argentina e não se convencera. Ela não existia. Certa altura, percebendo nosso desconforto, mais fruto de encarar uma figura para nós já mítica do que do andamento da entrevista, perguntou-nos se estava nos decepcionando. Não, Campos de Carvalho, certamente não estava.”

(Sergio Cohn)

Prata – Hoje, com todos os avanços científicos e tecnológicos, já é possível assegurar a existência da Bulgária?

Mais ou menos, não existe nada comprovado. As preocupações da ciência são outras, pensa-se em ir a Marte, que, aliás, não existe.

Prata – Algum outro lugar não existe?

A Argentina. Eu estive lá há dois anos, mas não me convenci não. Fui a Mar Del Plata com a Lígia, minha mulher, para um cassino. Eu adoro cassinos, mas voltei desiludido. O cassino existia, deixei todo o meu dinheiro lá...

Sergio – E o Brasil?

Em termos. No começo do mês, quando recebo o meu ordenado e pago os impostos, me convenço de que ele existe. Depois me esqueço dele. Não sei se sou brasileiro.

Prata – E o Espírito Santo?

Não existe.

Prata – Fale-me sobre a revelação que você teve na rua Lauro Borges, depois de uma missa.

Ah, sim, sobre o diabo, não? Aquilo foi quando eu perdi a religião, a abandonei por completo.

Sergio – Por quê?

Não sei explicar. A idéia de Deus me soa completamente absurda. Mais fácil eu existir do que Deus.

Prata – A tua mulher acredita em Deus?

Acredita, embora eu seja muito convicto e tente convencê-la do contrário. Mas eu não tenho muita influência. Outro dia, ela começou a reler O púcaro búlgaro para saber por que era tão falado. Parou no meio, o que quer dizer que não gostou muito. Ela conheceu um rapaz de Uberaba, o Campos de Carvalho dela, e eu me tornei um escritor surrealista, o que é muito difícil para ela.

Sergio – Você ainda acha que O púcaro búlgaro é o seu melhor livro?

Eu acho O púcaro búlgaro o meu livro mais importante. Eu escrevi ele em 24 dias, que é muito pouco tempo, eu acho. O editor me encomendou, eu comecei a escrever. Eu sempre começo muito incerto, nunca sei onde o livro vai dar.

Prata – Como você começa a escrever seus livros? Por um personagem, um parágrafo, um tema?

Todos os meus livros surgiram assim de repente. Você não gostou do Púcaro?

Prata – Adorei. Mas prefiro o A lua vem da Ásia.

Sergio – Eu também. Ele também foi escrito em pouco tempo, como o Púcaro?

Não. Escrevi em um ano, mais ou menos. Eu tinha 40 anos, e estava andando em Copacabana, quando passei em frente ao hotel... hospital... Cemitério São João Baptista, que fica ali na rua Real Grandeza. E então me lembrei que a lua vinha da Ásia. Não sei porque, mas vem. Fiquei com aquele pensamento. E então comecei a escrever um livro. Saiu no mesmo ano que o livro do Mário Palmério, Vila dos confins, que eu adoro. Ele era muito inteligente. Nós fomos companheiros de quarto, na faculdade.

Prata – Então A Lua Vem da Ásia surgiu a partir do título?

Sim. Eu escrevi primeiro o título. A vaca de nariz sutil também.

Sergio – Você escreveu um livro de poemas, também. Algum deles chegou a ser publicado?

Não. Eu mostrava aos poetas. Aqui em São Paulo eu procurei o Mennotti Del Pichia, depois o Guilherme de Almeida. Eram poetas da época, modernistas.

Sergio – Você foi influenciado pelo Modernismo?

Não. O Mário de Andrade eu conheci pessoalmente, na sua casa na Lopes Chaves. E me comparavam muito com o Oswald. Mas eu não me influenciei por eles. O Murilo Mendes eu gosto imensamente, um dos grandes poetas nossos. Ele tinha um humor muito sutil.

Sergio – Você não gostaria nunca de reeditar o Tribo?

Não. É um livro de juventude, que só poderia ser escrito naquela época. Ele tem muita coisa que foi retrabalhada no A vaca de nariz sutil e no A chuva imóvel. Mas eu não me reconheço mais nele.

Prata – Por que você prefere O púcaro búlgaro?

Pelo humor. Eu sempre tive muita facilidade com o humor. Mesmo antes de escrever. Eu sempre li e apreciei muito os humoristas. Comecei a escrever muito tarde, 40 anos. Antes eu lia demais, principalmente a literatura francesa. Mas depois deixei de ler para escrever, para evitar qualquer influência. Mas não consegui. O surrealismo é uma influência minha muito grande, e eram os surrealistas que eu lia com preferência.

Sergio – Você gosta do humor do Benjamim Perét?

Era dos que eu lia menos. Quando ele esteve por aqui, eu o conheci na casa do Aníbal Machado.

Sergio – Os surrealistas valorizavam muito o humor. André Breton chegou a editar a Antologia do humor negro. Você acha que o humor é uma forma de arte?

Principalmente. E eu me sinto à vontade no humor. Tanto que estou escrevendo um novo livro atualmente, como se chama mesmo? Eu ando esquecendo até os nomes dos meus livros...

Prata – É aquele Maquinarias sem máquinas, especulações sem espelhos?

Não, é o Mosaico sem Moisés. Eu estou escrevendo no tipo de humor do Púcaro. O humor de O púcaro búlgaro saiu muito à vontade, sabe? Para mim mesmo foi uma revelação.

Sergio – Foi um livro gostoso de escrever?

Muito, muito. Eu ria escrevendo.

Prata – Eu trouxe aqui um livro de um bulgarólogo importante, que diz que esteve na Bulgária e governou ela por muito tempo...

Mentiroso. Todo livro que eu leio sobre a Bulgária chego à conclusão que é falso. Quando fui fazer a noite de autógrafos no Rio, o cônsul búlgaro me procurou, e eu expliquei para ele que não conhecia a Bulgária (mesmo porque ninguém conhece), mas que o livro não era nenhuma ofensa. Acho que fui muito injusto com a Bulgária.

Prata – Você já consumiu drogas?

Não. Mesmo porque isso não existia quando eu era moço. É coisa da modernidade. Mas eu bebia muito, cheguei a ser alcoólatra. Você vê que o meu jeito de falar é ruim, né? A pior coisa do mundo é envelhecer. Você perde todas as ilusões. E eu sou muito pessimista. O humor é matéria desse pessimismo.

Sergio – Você sempre foi pessimista?

Sempre.

Prata – Então escrever humor era como uma válvula de escape?

Sim, é isso.

Sérgio – E você era muito metódico para escrever?

Não. Eu nunca sei o que vai sair quando começa um livro, escrevo corrente. Se me perguntarem o que vai ser o Mosaico sem Moíses, não saberia responder. Eu nunca sei onde o livro vai me levar.

Prata – Você escreve todo dia ou só quando vem uma inspiração?

De noite, de preferência.

Prata – Você acredita em inspiração?

Sim.

Sérgio – E você reescreve muito?

Não, eu nunca mexi em meus livros. Eu escrevia primeiro a lápis, depois passava caneta e datilografava, mas não mexia em nada. Tem uma frase no A Lua Vem da Ásia que o Jorge Amado pediu para tirar na reedição do livro, que segundo ele não tinha nada a ver. Eu não tirei.

Sérgio – Você conhecia o Jorge Amado antes de lançar os seus livros?

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

Prata – E qual era o seu trabalho na época?

No Rio, eu era chefe de quatro advogados. Era muito fácil. Entrava à uma e saía às duas. Morando no Rio não havia sentido em ficar preso num gabinete. Eu trabalhava num departamento, no setor jurídico.

Sérgio – É melhor escrever ou ser lido?
Escrever. Você liberta muita coisa sua. E eu nunca vi alguém comprar o meu livro. No Rio, quando lancei os livros, eu ia para as livrarias e ficava esperando, vendo se alguém comprava algum exemplar. Nunca vi ninguém comprar.

Sérgio – A chuva imóvel é o livro mais sério que você escreveu, não?

É. Trágico. E a parte final eu levei muito tempo para escrever. Não consegui terminar o livro. Então decidi terminar da minha maneira, nomeei o capítulo “Zona de sombra” e comecei a escrever, ao correr da pena.

Prata – Quando se lêem os seus livros, eles soam muito claros, muito bem construídos. Como você consegue construir tão bem um livro sem reescreve-lo?

Eu nunca reescrevi nada. O estilo penso que é da natureza. Eu não sabia que era escritor e era.

Sergio – Os seus livros possuem uma linguagem que poderia ser considerada pesada na época que foram publicados. Isso não causou nenhum problema?

(Lendo) “O filho da puta e a puta que o pariu desapareceram com o dinheiro do MSTB... Merda! E esta hora devem estar se rindo a minha custa, rindo e fodendo, o que é pior...” Há trinta anos atrás era difícil escrever assim, “fodendo”. As pessoas procuravam outra palavra. “Só hoje, passaram-se trinta e seis horas que eu dei com o bilhete de Rosa no pinico... A merda do bilhete, com a sua caligrafia de puta e analfabeta... Me desculpa; vou com o Expedito. Ainda usou pouco ponto e vírgula, a cadela!”. É, não sei como me safei...

Prata – Você ia muito ao cinema? Muito. No Rio eu ia sempre. Mas eram filmes da época, meio antigos...

Sergio – Que diretores você gostava?

Gostava muito do Fellini, tem muito humor. O Bergman eu acho fantástico, gostei de todos os filmes dele. Pena que não sai mais nada.

Prata – Você assistia os filmes brasileiros da época? Glauber Rocha, por exemplo?

Glauber Rocha eu fiquei conhecendo porque ele escreveu um artigo violentíssimo numa revista, na época que saiu o Púcaro. E eu gostava muito dele como diretor. Fiquei chocado. Ele era fã de livros regionalistas, e me chamava de alienado.

Prata – Você gosta do Nelson Rodrigues?

Muito. Ele é maravilhoso, tinha um humor fantástico. E eu sempre disse que ele ia se tornar o que é hoje, mas as pessoas não acreditavam.

Sergio – O que te dá prazer atualmente?

Eu fiquei trinta anos sem escrever, e às vezes me pergunto o porquê disso. Escrever é o que me alimenta agora. Eu levei muito tempo para me reconhecer capaz de escrever

novamente. Mas isso O púcaro búlgaro dá a entender, né? O Jorge Amado, quando o Púcaro saiu, também me telefonou e disse que depois dele eu jamais conseguiria escrever outra coisa. Ele errou, porque estou escrevendo novamente.

Prata – Você acha que isso é o perigo de escrever uma obra-prima, o medo de nunca fazer algo tão bom quanto? Eu nunca tive medo. Confio no meu estilo. Agora, faltou humor. Eu perdi o meu humor. Eu era muito engraçado, fazia rir os colegas, as moças do escritório. O humor é sedutor. E eu escrevo sempre para os jovens. As pessoas lêem meus livros atualmente?

Sergio – Sim.

Isso é bom, porque foi para vocês que eu escrevi. Eu escrevi os meus livros para a juventude. Quando eu lancei meus livros, o Ênio Silveira, que era o meu editor, me disse que eu só seria lido dali a trinta anos. Só que eu não sabia que trinta anos durava tanto...

Prata – Você foi feliz na juventude?

Tristíssimo.

Sergio – Você escreve pensando na liberdade?

Sim. Eu sou um anarquista.

Sergio – A impressão que o A lua vem da Ásia me passa é a de que quanto mais o personagem toma conhecimento do mundo à sua volta, mais livre ele fica.

Sim, isso aconteceu mesmo no livro. E comigo também. Quanto mais eu escrevia, mais livre ficava. Depois de um tempo, eu acabei me sentindo completamente livre. E o conhecimento sempre é bom, né. É necessário conhecer.

Sergio – Você acha o A lua vem da Ásia alegórico?

Não. Eu nunca pensei em mensagem ou alternativa.

Prata – Você acha que a arte traz liberdade?

Para mim trouxe. A arte é a única coisa em que se pode confiar nessa vida. E o sexo. Nos meus livros eu falo muito de sexo. O sexo, depois da arte, é a única coisa válida nesse mundo.

Sergio – Para você o Surrealismo foi uma solução?

Acho que sim. Todos os meus livros foram surrealistas e eu não me forcei a isso.

Prata – Você vê surrealismo no cotidiano?

Hoje menos que antes, não sei por quê.

Prata – A sua escrita possui traços biográficos ou é tudo inventado?

Tudo inventado.

Sergio – Eram as barbas que cresciam em pensamento?

Sim. Mas agora eu não estou usando barbas. Eu não consigo me expressar todo em entrevistas. Quando leio minhas entrevistas no jornal estou sempre me repetindo. Mas na arte não, na arte eu estou inteiro.

Prata – Você acha que existe mais de Campos de Carvalho em seus livros do que aqui?

Eu me vejo mais na arte do que em mim mesmo.

Sergio – Você não morou às margens do rio Sena porque já estive em Paris?

Pois é. Paris existe. (falando com a mulher) Lígia, se você vai sair, na volta me traz um sorvete.

Prata – Você também prefere sorvetes de frutas?

Não, de chocolate e creme. Eu tenho muito pouco a ver com meus personagens.

Sergio – Você não parece em nada com os seus personagens?

Não pareço com nenhum, sou louco à minha maneira.