

ALFEU SPAREMBERGER

CAMPOS DE CARVALHO:

A Subjetividade Condicional

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira
apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina

Orientação: Prof. Dr. RAÚL ANTELO

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis

Novembro, 1989

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	03
PRIMEIRA PARTE	
Nas Trilhas do Modernismo	06
a) A revolução recuperada	07
b) A matriz simbolista	14
c) O veio surrealista	19
d) Visão trágica do mundo	23
SEGUNDA PARTE	
Estratégia Compositiva	32
TERCEIRA PARTE	
A subjetividade - o interno	54
QUARTA PARTE	
A tribo tecnizada - o externo	74
CONCLUSÃO	94
BIBLIOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

A obra literária de Walter Campos de Carvalho (1916-), relativamente extensa, não é de todo desconhecida, nem se pode dizer, de outra parte, que se trata de obra completamente esquecida. Entretanto, esse escritor mineiro, que acreditamos importante, ocupa espaço restrito na história recente de nossas letras. Estreando na ficção durante a década de 50, Campos de Carvalho realiza, no nosso entender, o que Mário de Andrade julgava essencial para uma literatura, ou seja, a consolidação da média. O escritor de Uberaba intenta, naquela década, uma irrupção que vai se tornar regra na literatura brasileira contemporânea (depois da década de 60). Insólita, pode-se concluir, é a presença de Campos de Carvalho na reflexão que se faz acerca da produção romanesca atual.

Escolhemos, como matéria desta dissertação, os dois primeiros trabalhos ficcionais do autor: Tribo (1954) e A Lua Vem da Ásia (1956). Esse seccionamento ocorreu em função de recorrências temáticas e também do processo compositivo implicado em ambos os textos. Não se pode excluir, ainda, a preferência pessoal que no início existia, principalmente, com relação ao romance A Lua Vem da Ásia.

A ficção de Campos de Carvalho é pouco convencional e marcada pela audácia. Retoma certa coloquialidade buscada desde o Modernismo dos anos 20, fato que o filia a escritores como Mário e Oswald de Andrade. A fragmentação do romance, a instauração do insólito no texto e o recurso da ironia são marcas da ficção de Campos de Carvalho e oriundas dessa filiação. De outra parte, o contexto em que se insere, década de 50, não só é de retemperamento da ficção modernista, como é produtor de vários desdobramentos estéticos de cunho vanguardista.

A obra de Campos de Carvalho pode ser vista como uma literatura do contra. Contra a ordem social e o aniquilamento dos espaços que acabam impossibilitando a constituição da individualidade. Contra uma lógica narrativa realista, de concatenação dos elementos e de obediência à hierarquia, que resulta, no trabalho do ficcionista mineiro, em ausência de razão e de recusa de uma expressão de sentido. Nesta tentativa de superação do pacto realista, imprime a introjeção do insólito no texto literário, reconhecendo, assim, a inviabilidade da representação.

Finalizando, pode-se afirmar a atualidade da obra literária do autor aqui estudado. Escrevendo na década de 50 o que era exceção, esta mesma resultou em regra na ficção brasileira nas décadas de 60 e 70. Exemplo disso, é detectado na narrativa em primeira pessoa que identifica aquele que age (personagem) com a voz narrati-

va, sem intermediação, deste modo, entre narrador e material narrado. A violência da situação é violência também na narrativa, o que, pela manutenção de um discurso direto desconvenionalizado, aproxima-se estilisticamente da atual ficção brasileira.

PRIMEIRA PARTE

Nas Trilhas do Modernismo

A) A revolução recuperada

Uma consciência profunda do presente, que vê determinada tradição ameaçada pode empreender uma rearticulação histórica do passado que não implica na apropriação do mesmo no seu conjunto de fatos e personagens. Esta rearticulação não dependerá do conhecimento do passado naquilo que ele realmente foi. Mas significa tomar posse de uma "reminiscência" quando aquela tradição caminha para o conformismo e a institucionalização, no momento em que o impacto de negação e escândalo resultam malogrados. Quando os principais personagens do passado vêm o mesmo como patrimônio conquistado e possibilidades de investimento esgotadas.

Os romances de Walter Campos de Carvalho publicados na década de 50, Tribo (1954) e A lua vem da Ásia (1956)*, retomam e intentam a concretização de expressões revolucionárias abertas pelo movimento modernista. A reapropriação de uma atitude revolucionária está manifesta na elaboração de códigos que preservem energias morais, na mesma medida em que contemporiza com elas. Diante do presente sa-

* Usamos, na elaboração deste trabalho, as seguintes edições: Tribo. Rio de Janeiro, Pongetti, 1954; A lua vem da Ásia. 3ed. Rio de Janeiro, Co-decri, 1977.

turado de imediatez, de uma série de imagens que perpassam velozes, uma manifestação de consciência histórica deste presente recorre às fontes e processos geradores de uma atitude crítica de avaliação da realidade vigente.

O discurso vanguardista na ficção brasileira alcança os anos quarenta esvaziado de sua força irruptiva. Está preso a cristalizações precárias, clichês que não lhe dão vigor suficiente para que mantenha o espírito revolucionário dos primeiros anos. O saldo positivo é a abertura para a pesquisa estética, saldo não reconhecido pela geração que tenta edificar um novo ideário, a de 45, ideário de cunho formalista e preciosista. O espaço que se abre à reação de 45 é possibilitado pela crítica literária que, de 30 em diante, cria "muitas perplexidades", como observa Sílvio Castro a respeito de Mário de Andrade: "A perplexidade crítica de Mário de Andrade já pode ser vista muito cedo, no seu famoso ensaio 'Os mestres do passado'. A dúbia linha crítica marioandradiana, sem dúvida alguma, pode ser tomada como razão de ser do espírito de reação dos poetas de 1945"⁽¹⁾.

"Nós éramos uns inconscientes", afirmaria Mário de Andrade ao fazer o balanço autocrítico do movimento modernista. Sobre o grupo que revolucionou a inteligência nacional diria ainda tratar-se de "especulativos e não especuladores", "nada convincentes". Como patrimônio modernista, Mário afirma vigentes "três princípios fundamentais", impostos pelo movimento de 22: "o direito permanente à pesquisa estética", "a atualização da inteligência artística brasileira" e "a estabilização de uma consciência criadora nacional"⁽²⁾. "O Movimento Modernista", texto panorâmico, de cunho histórico, misto de memória e experiên-

cia pessoal, é precedido de "A Elegia de Abril", em que o autor afirma não ter "a menor pretensão de dar, nestas linhas, um remédio às angústias novas da inteligência brasileira contemporânea" e recomenda que se atenda mais à sensibilidade, conselho que vem precedido por um "talvez", pois vive "incerto"⁽³⁾.

A dubiedade crítica marioandradiana pode ser arrolada como um dos motivos da reação levada a efeito pela Geração de 45. A ausência de uma postura radical crítico-revolucionária sempre esperada da parte de Mário autentica a reabilitação dos cânones parnasianos feita pelo grupo de 45, tão combatidos pelos participantes da Semana de Arte Moderna.

A base das atividades dos novos poetas tinha como preocupação central uma atitude "séria" diante da existência, opondo-se ao que entendiam como "não seriedade" do movimento revolucionário de 22. Como reação à vanguarda brasileira pretendem a edificação de uma consciência formal não praticada pelos modernistas e, atacando o informalismo da vanguarda, declaram a "morte" do "Movimento de 22". Tirando proveito não só da dubiedade crítica de Mário de Andrade mas também do reforço a esta posição feita por Tristão de Ataíde, que cunha a geração de 45 de "neo-modernista", e da opinião de outros críticos, os novos poetas vão fazer afirmações de um "absurdo crítico" que demonstra uma visão parcial do fenômeno modernista: "Ora, o caráter construtivista e formalista da

geração de 45 mostra, pelo seu poder de contestação, que o modernismo não venceu as suas aversões e preconceitos. A sua doutrina circunscreveu-se, quase sempre, ao prestígio e consagração dos excessos, desleixos e licenças que partindo do escândalo da liberdade do verso, na realidade implantaram o preceito da escravização do poeta e um verso-librismo instintivista e caótico"⁽⁴⁾.

A reação executada pelos "neo-modernistas" surgiu, no entender de Tristão de Ataíde, "como uma prolongação do modernismo". Porém, em três tópicos básicos, o "neo-modernismo" se distingue do movimento de 22 que foi "contra tudo que representasse uma tradição, um passado, uma permanência": (a)"... o movimento não vem de improviso nem se manifesta como uma ruptura e sim como um prolongamento"; (b) "... interesse pelas coisas universais", contraposto por Tristão de Ataíde com o modernismo, movimento "eminentemente nacionalista" e "êsse traço é "típico do neomodernismo"; (c) "... primazia das preocupações sociais e políticas quando o modernismo fôra preferentemente esteticista"⁽⁵⁾.

A "morte" do Modernismo é decretada no I Congresso de Poesia, realizado em São Paulo, 1948, nas palavras de Domingos Carvalho da Silva que afirmava a existência de uma "poesia nova no Brasil". Oswald é o único de 22 a protestar, mas não é ouvido. A escritora Patrícia Galvão condena, lúcida e solitariamente, o "espetáculo triste de um grupo de jovens satisfeitos consigo mesmos, pensando-se até por excesso de expressão, desligados do passado

imediatos e remotos". Afirma ela que a data de 45 é "singularmente aproveitada, pois se trata de um ano histórico, de transformação política", para dizer ainda que "45 é apenas a saída de uma prisão sem que os prisioneiros libertados saibam o que fazer de sua liberdade", que os integrantes de 45 "não são portadores de uma nova palavra de ordem"⁽⁶⁾.

Patrícia Galvão reconhece em 22 "um marco revolucionário" que abalou o "mundo na literatura brasileira" e foi interrompido em 1928. A "conquista" de 45, no entender da escritora, "não passa de uma sublimação de 22, que armou o "congresso para ter onde se expor", e conclui afirmando a necessidade de "uma outra revolução para substituir o movimento de 22". Paralelamente à crítica ao grupo de 45, delineia os desdobramentos do movimento intelectual modernista em três correntes que distribuiu as forças do grupo vanguardista: Mário de Andrade, próximo do Partido Democrático e do movimento constitucionalista; Oswald de Andrade na corrente do comunismo de militância; uma terceira, saída do "Anta", verde-amarela, mussolinista, de Plínio Salgado e os integralistas⁽⁷⁾.

A distribuição nestes grupos "desviou completamente a literatura de suas possibilidades". Alguns poetas, que se mantinham à margem da cisão, ainda no entender de Pagu, foram os que "puderam fazer algo"⁽⁸⁾. Assim, a prosa de ficção não apresentou resultados imediatos de incorporação das expressões revolucionárias. Os

exemplos de Mário e Oswald de Andrade, com Macunaíma e Memórias Sentimentais de João Miramar, não conseguiram imprimir renovações imediatas na ficção, marcada em 30 pela prosa regionalista, predominantemente nordestina.

A incorporação das inovações modernistas é resultado de uma evolução múltipla e de experiências variadas que se concretiza na década de 50, principalmente com João Guimarães Rosa⁽⁹⁾. Neste ponto podemos fixar Murilo Rubião e Walter Campos de Carvalho, que "não raro descambavam para o franco surrealismo"⁽¹⁰⁾. Na opinião de Alfredo Bosi, estes autores, mais Aníbal Machado, estão "à parte, tentando galgar a fronteira do supra-realismo"⁽¹¹⁾. Quanto a Campos de Carvalho, Bosi está se referindo ao romance A lua vem da Ásia, e não ao primeiro trabalho deste escritor, Tribo.

Este trabalho, escrito em janeiro-fevereiro de 1952, correspondia, segundo um dos críticos da obra de Campos de Carvalho, às primeiras manifestações do Concretismo. O vínculo com o Concretismo parece estabelecido em função do procedimento compositivo empregado por Campos de Carvalho. Neste, "a alienação mental pode ser vista como elemento fundamental do estilo, da intriga e da ação"⁽¹²⁾. Em artigo de 1957, o mesmo autor afirmou estarem Tribo e A lua vem da Ásia próximos da "imaginação infantil", que a "enfermidade do espírito humano" resulta, quando um fato da vida é transformado em fato literário, na "caricatura"⁽¹³⁾. Neste artigo, próximo tanto da publicação de

Tribo, quanto das primeiras realizações do Concretismo, nenhuma referência é feita acerca de um possível vínculo entre ambos.

O Concretismo, porém, vai mover-se em "solo barroco, levando em conta os caminhos de uma revolução verbal que, deflagrada em área simbolista, estende-se até ao surrealismo. E se recolheu a lição surrealista do rasgo imagético, nenhum dos dois (Haroldo de Campos e Décio Pignatari) adota a escrita automática."⁽¹⁴⁾ O ponto de partida de Campos de Carvalho é também simbolista e o que aproveita do surrealismo diz respeito ao processo compositivo empregado na elaboração de Tribo, além de temas que estão na base da formação do movimento surrealista.

Os novíssimos, entre eles Reinaldo Bairão e André Carneiro, reagem ao formalismo da Geração de 45, abrindo características simbolistas e guardando uma formação barroco-surrealista. Deles, resgatando Oswald de Andrade, esquecido por volta de 48/9, vão se afastar os concretistas e também Walter Campos de Carvalho.

O capítulo "O discípulo" de Tribo satiriza os postulados dos "rapazes de 48", no dizer de Sérgio Milliet, mas também a todos os "movimentos" da época, numa postura não acadêmica, ou pelo menos não grupal. A reação corresponde mais a um corte geracional e não constitui escola literária. É este o trecho do capítulo referido: "O poeta novérrimo Gastão, de quinze anos de idade, em crítica acerba aos poetas novíssimos (de 20 anos) e aos poetas novos (de 25) chama-me, a mim que tenho 5.000, de poeta matusalênico e de borococho dos deuses-expressão, esta última, certamente clássica em 1990 - apon-

tando-me, de passagem, os rumos certos da verdadeira poesia, num gesto de generosidade que muito me comoveu. (...) Diz Gastão, entre outras coisas, que as palavras evoluem sempre através dos tempos, como tudo mais na vida, e que não podemos por conseguinte tomá-las sempre num mesmo sentido — ou, dizendo melhor, apenas no seu sentido literal — devendo ao contrário acomodá-las não só às imposições da hora presente como às nossas próprias necessidades poéticas, ou seja àquilo que os antigos (êsses bárbaros) chamavam de licença poética ou artística" (Tribo, p. 159-160).

B) A matriz simbolista

O aproveitamento de premissas do simbolismo é remanescente dos modernistas que "poupam o simbolismo em seu organizado ataque às correntes estéticas anteriores."⁽¹⁵⁾ Por extensão, além do respeito dedicado a escola, vêem nela um móvel de transição para o futurismo, como uma escola que fundamenta os ideais modernistas. Os simbolistas não são incluídos entre os passadistas avaliados por Mário de Andrade. De outra parte, valores simbolistas enraízam postulados modernistas, inspiram atitudes e fornecem temas para os reformistas de São Paulo.

Sobre Alphonsus de Guimarães, Oswald de Andrade afirma, quando da morte do poeta mineiro, que este é "um lutador da arte nova". Cândido Mota Filho entende que o "simbolismo foi, talvez, a mais séria reação contra o parnasianismo e o realismo". Além disso, vê no simbolismo "um movimento avanguardista da moderna orientação estética".⁽¹⁶⁾

O veio simbolista credita como uma das funções do poeta a decifração do invisível, a revelação de mistérios que, para o homem comum, permanecem desacautelados. Este dote da inteligência constitui em parte a atitude do narrador de Tribo, e é desencadeador da imaginação e da capacidade criadora. Este trecho do "Poema da Cidade Morta" apresenta o poeta "em disponibilidade" a espreitar e "velar" pelo "sono dos outros": "Da minha janela aberta sobre a noite/ - Pássaro sobre o abismo -/ Espreito em silêncio o enorme silêncio das casas/ E meu olhar/ É a única luz viva que desce sobre as ruas/ Penetro a noite impenetrável com meu olhar de mago e de duende" (Tribo, p. 90). O dom do poeta é o de captar, para além do concreto, o mistério do mundo.

"Fiz-me vidente", dirá o personagem-narrador de Tribo, palmilhando um caminho de desvendamento do estranho e do mistério. A atitude de vidente não é passiva, pois toda a conquista empreendida por ele é lúcida, fruto de um desregramento calculado dos sentidos que, pelo cultivo da alma, pretende chegar ao desconhecido, para o "tão impenetrável e estranho como a noite mais profunda". A tradução do inanimado, na tentativa de expressar grandes forças cósmicas, é algo profundamente sentido pelo narrador vidente: "O mundo está aos meus pés como o esta para o funâmbulo nas alturas, para o louco em sua esfera de vidro fosco, para o mago suspenso de sua magia, para o hipocampo cavalgando por um mar de algas imemoriais. Na fluida atmosfera em que me movo, sou o único vidente e o mais terrível abantesma desta raça degenerada e já quase destituída de alma, que no entanto se julga imortal" (Tribo, p. 143).

O enveredamento pelo satanismo exige, no entender do narrador de Tribo, a eliminação de qualquer "resquício de hipocrisia", exige uma atitude de despojamento da vaidade e da presunção. O conhecimento total de si mesmo, proposta cara aos simbolistas, da vidência como algo sentido intimamente, está presente naquilo que o narrador entende como satanismo: "capacidade de não temer os deuses nem os homens, e nem sequer a si mesmo. Capacidade de enxergar as coisas por si mesmo e em si mesmas, e não segundo a sua aparência ou a opinião formada por milênios de covardia ou de estupidez e que cada um já traz por assim dizer no sangue, ao nascer" (Tribo, p. 93).

Tais posturas conduzem a uma radical negação da ordem, a não aceitação do racionalismo. Pelo desdobramento do aspecto trágico dos conflitos com o demoníaco e uma vertente da destruição, pretende apresentar algo desagradável e repugnante. O mais profundo conhecimento de si mesmo acabará por apresentar o "homem nu, por fora e por dentro, e sua nudez é o que apavora os puritanos e os falsos moralistas, que o quiseram vestido com os ouropéis e os mantos irrealis da divindade e da perene beleza. Ele é o mendigo que se despojou do que não lhe pertencia, e por isso o desprezam e o difamam os falsos ricos e os poderosos sem poder algum, acastelados em suas tórreres precárias, de pedras e de tijolos" (Tribo, p.95).

A valorização da essência do ser, a intensificação da imagística e o acentuado valor musical das palavras, que estão na base do movimento simbolista, significam o aprofundamento do irracionalismo romântico, agora transformado em pesquisa do espírito, da intuição que passa pelo mistério

e pelo estabelecimento de uma nova consciência poética. Tal consciência é direcionada no sentido de resgatar uma razão subjetiva, estendida até um plano super-realista que reage, assim, à lógica realista e parnasiana. Este veio do simbolismo que se opõe ao espírito radical conservador, de base positivista e condicionador da poética parnasiana, é o ponto de ligação com os modernistas brasileiros que, como já afirmado, vêem no simbolismo um período de transição para a instauração do novo.

A atitude evasionista e mesmo a loucura confirmam a negação de qualquer realidade positiva de qualquer postura racional. A capacidade de ver além do cotidiano concreto, do despojamento, acaba por declinar a fragilidade do mundo e do homem. O resultado é uma literatura narcisista, de percepção do declínio e enfraquecimento dos valores.

O ponto de contato entre Tribo e a prosa inaugural de Oswald de Andrade diz respeito aos modelos seguidos por ambos. As novelas de Oswald são "mundanas, meio psicológicas, à D'Annunzio, onde há sempre um artista atribulado pelas exigências da sua personalidade libidinosa e genial"⁽¹⁷⁾. Além deste, Oswald "revelou que buscava, nos seus primeiros livros, a escrita artística, laboriosa, dos irmãos Goncourt-autores que os críticos empenhados em descobrir influências jamais citaram em relação ao romancista de São Paulo"⁽¹⁸⁾. Mas um terceiro autor, J.-K. Huysmans, com o livro Às Aversas, que buscava no romance de Edmond de Goncourt o "'estilo perspicaz e mórbido, nervoso e retorcido' pois lhe parece ser o 'verbo indispensável às civilizações decrepitas que, para a expressão de suas necessidades, exigem, em qualquer idade em que se ma-

nifestem, novas fundições de frases e palavras"⁽¹⁹⁾, é o modelo que se aproxima do trabalho do escritor mineiro.

A personalidade do artista em Tribo é cindida, almejando um estado de purificação que não seja maculado pelo passado, um efeito catártico-terapêutico, evasionista, manifestado pela intenção de não pertencer à tribo, libertação válida somente pela aceitação do presente: "Quero que cada livro meu seja uma etapa vencida, um marco já sem nenhum valor para o meu vôo futuro, embora o abismo seja sempre o mesmo, em cima e em baixo. Se possível não voltarei a reler-me nunca, para evitar o meu próprio plágio, que seria o mais fatal à minha consciência. Se estou procurando libertar-me da minha pele, como jungir-me ao que fui ontem e escrevi ontem, eu que nunca sou eu mesmo senão num momento dado que é o momento presente? Cada palavra que escrevo é uma depuração que faço dentro de mim mesmo e que traz o peso daquele instante determinado em que foi escrita: parece-me muitas vezes estranha e inepta no dia seguinte, quando já sou um outro" (Tribo, p. 10).

A proposta de Huysmans é a de "romper os limites do romance", introduzir nele a arte, "suprimir a intriga tradicional", centrando "o feixe de luz num único personagem", na intenção de "realizar o novo a qualquer preço". Assim, Às Avessas "desenha o que se poderia chamar uma teoria da écriture artiste, para usar o termo de Edmond de Goncourt"⁽²⁰⁾, modo de escrever perseguido por Oswald de Andrade. O tom ensaístico de Às Avessas é encontrado no romance de Campos de Carvalho, além do centramento do texto num único personagem. No caso do romance do escritor mineiro, tudo gira em torno do personagem-narrador.

O Capítulo XII de Às Avestas é dedicado à literatura católica, e tece comentários sobre as obras dos exegetas da Bíblia e da religião católica. Pode ser aproximado ao capítulo "O Grande Inimigo", de Tribo: "Deus afinal é inocente de que se escrevam tantas tolices e se pratiquem tantas indignidades em seu santo nome. Seria o mesmo que nos criticar por ter alguém usado nosso nome para cometer toda espécie de falcatruas e imoralidades, sem que ao menos (como no caso de Deus) tivéssemos conhecimento do fato. Os chamados representantes de Deus na terra e seus exegetas mais autorizados não entendem sequer das coisas humanas que estão a dois palmos de seus circumspectos narizes. Como acatá-los, então, e levá-los a sério quando se põem em transe e falam, em hebraico ou em latim, palavras que não formam sentido em nenhum idioma da terra, nem mesmo dos loucos? Se eles ainda fossem poetas, teriam ao menos a desculpa de ser confusos e ininteligíveis, inclusive para si próprios; dirigindo-se, porém, como se dirigem à humanidade em geral e sobretudo aos pobres de espírito, como justificar em sã razão o galimatias que eles vivem a perpetrar a três por dois, do alto de sua vaidade incomensurável?" (Tribo, p. 45-6).

B) O veio surrealista

O modo de proceder de Campos de Carvalho na composição de Tribo resulta numa desarticulação, em certa medida, da forma romanesca tradicional e, no caso, confrontamos este modo de estruturação do romance com a linearidade do chamado romance social de 30. O surrealismo presente em Campos de Carvalho, conforme crítica já citada, é marca também em Oswald de Andrade e tal aproximação entre estes dois

autores pode ser estabelecida quanto ao modo de proceder na composição do romance, como faz notar Mário da Silva Brito a respeito da ficção oswaldiana: "Um romance de nova estrutura (O Perfeito Cozinheiro das Almas dêste Mundo), de técnica inusitada, desconhecida, de um surrealismo natural e espontâneo, em que estão o clima e os personagens que vão gerar e povoar Os Condenados, as Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Do ângulo da estrutura, do caricato das personagens, êstes dois livros derivam do diário, nele se enraízam, ali começam inconscientemente. Todo o processo fragmentário de Oswald nasce dessa experiência pessoal de diarista." (21)

Por outro lado, reagindo ao romance de 30, Oswald reconhece a possibilidade de aproveitamento do surrealismo, fixando uma das plataformas do modernismo, a da pesquisa formal: "Não podemos, sob nenhum pretexto geográfico, nos desfazer das linhagens e dos encargos intelectuais da época, sejam vindos de Montparnasse, de Bronx ou da Praça Vermelha. Sob o pretexto de que os surrealistas são burgueses, não podemos ignorar o fenômeno surrealista nem dele deixar de tirar o que houver de honesto e humano." (22) Afirma, ainda, sobre Lins do Rego, que este usa "o chapéu de coco naturalista... para não se constipar ao grande ar das correntes estéticas legítimas em que se vai desdobrar a revolução." (23)

Esta posição sobre o surrealismo é defendida pelo narrador de Tribo: "E meu receio, ao tomar de novo da pena nesta clara manhã de janeiro, é haver perdido aquele élan que me vinha sustentando desde o início destas memórias imemoriais, e que me fazia desprezar, a bem da minha verdade, qualquer escrúpulo de ordem gramatical ou lógica, sentimental ou

mesmo estética, para só dizer as coisas à maneira de um sonâmbulo ou de um surrealista ortodoxo. Acredito, aliás, que o surrealismo, sem os exageros de alguns de seus esseclas de menor talento, é a forma de arte que melhor condiz com meu temperamento situado entre o sonho e a babárie do mundo real, entre a letra do Código e o mundo encantado da Poesia" (Tribo, p. 137-8).

O surrealismo foi engendrado a partir de uma revolta amarga, apaixonada, de "inspiração materialista" e "antropológica" contra o universo católico. O movimento liderado por Breton vai pressentir as forças revolucionárias subjacentes à transparência do "antiquado", procedendo a uma troca de olhar, não o congelado "olhar histórico" por sobre o passado, mas um "olhar político" sobre o mesmo. Processa o resgate do reminiscente embutido de poderes revolucionários.

No interior do satanismo e do culto ao mal o surrealismo descobre um aparelhamento de "desinfecção e isolamento" do móvel da política, investindo contra qualquer "diletantismo moralizante". O mal provém inteiramente da espontaneidade do ser humano. O mal, o ato mais perverso, a infâmia são compósitos da nossa "pré-formação", o que nos é imposto como tarefa sempre nova. A vingança, o mal são também criações de Deus, daí neles o caráter originário e nada magnífico, sempre forças a serem renovadas.

O bem, o mal e a vingança são assuntos do narrador de Tribo, ao adotar uma posição contrária à caridade e à beneficência: "Deve-se ser, no fundo bom, mas capaz da mais terrível vingança (...) Mas a vingança, ao lado da bondade, é um bem ou pelo menos um mal necessário, e não pode ser bom quem ao mesmo tempo não sabe ser mau em determinada

circunstância, em defesa de sua integridade moral. Quem é bom o tempo todo e perdoa facilmente o mal que se lhe faz que se faz à humanidade, é apenas um covarde sob a capa da santidade ou do estoicismo, e não merece a menor consideração do sábio ou simplesmente do homem de bom senso" (Tribo, p. 129-130).

O movimento procura guardar de autêntico a mobilização de energias da embriaguez com intuito de libertação do homem, mantendo o pessimismo e a desconfiança acerca do mesmo. Acentua a impossibilidade de compreensão mútua entre os povos e os indivíduos. Toda ação é concentrada no insulto e, como decorrência disso, abre-se um espaço para o mundo na sua atualidade a multidimensionalidade, sem reservas para o conforto, pois trata de um espaço dilacerado. Este mesmo espaço, em contrapartida, cede lugar à literatura, para uma seqüência de imagens, para o movimento concreto do corpo.

Em boa medida, a ficção de Campos de Carvalho procura reatar, em vínculo com a revolta surrealista, forças de impacto no sentido de evitar que o escandaloso e articulações irruptivas do passado sejam transformadas em convenção, em tempo cristalizado, perdendo sua força de negação.

Tenta a recolocação de um tempo e espaço não quantificados, não coisificados, rebatendo à rotina imposta pelo trabalho. A quantificação do tempo é o que permite a instauração do valor de troca das mercadorias. Opondo-se ao tempo comensurável, imprime o resgate de um tempo livre que, de outra parte, não separa o homem da natureza. Uma reação desta ordem é intentada pelo surrealismo com trocas cultu-

rais amplas na base de correntes irracionalistas, de sublimação do tempo coisificado, rearticulando características de abordagem de objetos do mundo concreto.

A reação surrealista vai a campo desafiando a arte em sua existência própria, no momento em que a arte moderna reafirma a possibilidade de estender a felicidade em arte com os demais planos da vida. A conciliação da arte com a vida é projeto já inviabilizado em Baudelaire. Arte e vida acabam por se opor no projeto surrealista, mas este, como os demais movimentos de vanguarda incrustados na modernidade, guarda como força própria a dialética das rupturas.

Como incorporação de uma prática vanguardista que reage ao esteticismo, a ficção de Campos de Carvalho promove um ataque à referencialidade, resultando em descontinuidade e instauração de um estado caótico. Assim, o restabelecimento de uma compulsão dionisiaca do poético, atitude assinalada em Tribo, é móvel presente também em A lua vem da Ásia, no que este romance possui de fragmentado e descontínuo.

D) Visão trágica do mundo

O processo de criação de Tribo não tem na intriga, no enredo, o seu principal ponto de interesse. A suspensão da intriga tradicional conduz à focalização em um único personagem, no caso, também narrador. Próximo do monólogo interior, pode se constituir no encadeamento de afirmações delirantes do narrador, que procura fixar sua personalidade excepcional. Os eventos narrados não estão organizados cronologicamente, propiciando uma flexibilidade na es-

truturação. O capítulo VII, "Dionysos e não Apolo", deixa clara uma postura tumultuária e desordenada, construção de um universo às avessas: "Ao invés do lago o oceano, com seu rendilhado de espumas belas mas perigosas, com o seu mistério impenetrável e cheio de surpresas e até de morte. A vida ao invés do sonho. Um pode ser belo, o outro é verdadeiro. E só a verdade, ainda que efêmera, justifica o satanismo e o pensamento dentro da noite, à luz da lâmpada votiva. Sob o manto da beleza (não importa) o artista tem que trazer o corpo tatuado de imagens sacrílegas e profanas, mais audaciosas do que a audácia d'O que lhe deu a vida sem que ele a pedisse, e o cercou de mistérios como numa ilha de desesperação. Dionysos, e não Apolo. O diabo, e não o pobre Deus" (Tribo, p. 33-4).

A opção pelo trágico é produtora de um olhar penetrante, aquele olhar que o narrador lança sobre a tribo, e que reconduz a essência da arte a uma visão trágica do mundo e resulta na aceitação da vida ("A vida ao invés do sonho"), resulta em adesão ao horrível, ao medonho, à morte, à degeneração. A rejeição ao sonho, à luz, à aparência, a um mundo de imaginação interior, ao espírito apolíneo, enfim, é explícita.

O espírito dionisíaco, que prima pela libertação do homem e lhe atribui uma natureza bárbara e titânica, que coincide com a do narrador de Tribo, admite a exceção quando da possibilidade de falência do processo de individuação e acaba por revelar o que de mais profundo há no homem e na natureza. Incide ainda na atribuição de uma força

despótica, que no caso de Tribo está expressa no nome do narrador: "... um nome; WALTER, que em língua saxônia significa o dominador, o poderoso, o que dita normas ainda que ele mesmo não tenha a audácia de segui-las. O nome que me deram calhou-me tão bem - ao meu alter ego - que eu fico surpreso de como m'o possam ter dado, sem saber quem eu era. Eu mesmo talvez não o escolhesse tão bem, se tivesse que escolhê-lo. Talvez eu viesse a preferir Ivã - quem sabe se em razão de Ivã o Terrível?" (Tribo, p. 27). A festa dioníaca faz submergir as leis da ordem e conduz o indivíduo subjetivo para o esquecimento de si mesmo.

A alegria propiciada pela arte dionisiaca não reside no mundo perceptível da aparência, mas na transfiguração do mundo da aparência, atrás das aparências. Neste sentido, o narrador de Tribo deseja alcançar um eu profundo, um "segundo eu" que não resida na exterioridade da tribo em que vive, o que resulta em permanente renúncia à exterioridade dos valores da mesma.

O personagem-narrador está ciente do declínio a que é submetido tudo o que nasce, e no reconhecimento do horrível, do absurdo como componentes da vida, como ele mesmo reconhece ao afirmar que "sempre dá para lembrar a precariedade do meu destino e do absurdo dos meus sonhos mais inumanos e forrados de grandeza" (Tribo, p. 75-6). Em contrapartida, há sempre a ânsia desesperada pela existência e a tentativa de aniquilamento da aparência, atitude que aspira pelo conhecimento e resgate de uma essência primordial.

A negação dos deuses por parte do instinto artístico dionisíaco é atitude que procura evitar o encarceramento do homem. Tende, então, a entregar-se ao diabo, e a ver o sofrimento como algo intrínseco à atitude trágica. O monstruoso, o extraordinário, o horrível são matérias do mito trágico que transfere, de outra parte, a alegria para a esfera da estética, não permitindo a intromissão de sentimentos morais.

Esta postura leva o narrador a hospedar o assassino Duranti (Cap. XXV), que "não passa de uma criança, como todos nós, e que lhe pesa ter que carregar aquê-le destino de fascínora, que não era seu e o deixa contrafeito" (Tribo, p. 98). "Aquê-le homem de ar infantil pareceu-me mais criança ainda", confessa candidamente seus crimes, não se arrepende de os ter cometido e "mataria a todos outra vez, e quantas vêzes fôsse preciso..." (Tribo, p. 99). Contrata o atleta Bertúcio, antes uma glória, agora "pálido e tímido", esquecido por todos, mas sem compaixão, pois o trata friamente, estabelecendo a "condição de nunca pisar aqui dentro de casa sem meu expresso consentimento" (Tribo, p. 62). Não permitindo a intervenção de sentimentos, discorre sobre o medo, recolocando tal assunto pelo prisma artístico: "Fizeram-me, como a todos os homens, medroso ao extremo. Mas hoje já não tenho medo algum, de nada, de ninguém, nem de mim mesmo. As duas coisas mais temidas geralmente, Deus e a morte, já não me dizem nada há muito tempo, no sentido em que as tomam e as temem os outros, e interessam-me quando muito do ponto de vista artístico, que é aquele em que hoje me coloco diante da vida. Quanto aos homens e

suas ameaças terríveis, é bem de ver que me interessam ainda menos do que aqueles, e que, vivendo embora à sua custa e em sua companhia, vivo hoje mais solitário e livre do que nunca como se já estivesse de há muito morto para o mundo. Aquilo com que eles podem ameaçar-me - a morte, a miséria, a desonra, a prisão - já não significa nada para mim, e estou antecipadamente disposto a aceitá-las em caso de necessidade, como já aceito a sua vizinhança e suas tolices contínuas, rotuladas de sabedoria" (Tribo, p.79-80).

O irracionalismo na literatura pode se referir a um certo mal-estar da civilização industrial, à distância entre correntes racionais e liberais e, ainda, à relativa liberdade do homem, minada por estruturas econômicas que fazem dele um instrumento de mercado. Não consegue, porém, enraizar-se na realidade histórica e responder aos anseios da massa que ocupou o cenário da História no século XX e aspira por uma interpretação e explicitação dos bens proporcionados pelo progresso da ciência e da tecnologia.

Não superando em força as crenças tradicionais, o irracionalismo consegue, porém, fixar na literatura deste século, o seu tom melancólico e seus ritmos. A opção pelo irracional em Walter Campos de Carvalho redonda na re colocação do mesmo como fonte inspiradora, como corrente estética cuja "leitura" não foi ainda completada, o que significa palmilhar um caminho que marcou presença em modernistas, em caminho aberto por Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

NOTAS

- (1) - IN: A Revolução da Palavra - Origens e Estrutura da Literatura Brasileira Moderna. Petrópolis, Vozes, 1976, p. 203.
- (2) - IN: Aspectos da Literatura Brasileira. 5 ed. São Paulo, Martins, 1974. p. 242.
- (3) - Idem, Ib. p. 194-5.
- (4) - IVO, Ledo. "O Epitáfio do Modernismo". Apud. CASTRO, Silvio. A Revolução da Palavra - Origens e Estrutura da Literatura Brasileira Moderna. Petrópolis, Vozes, 1976. p. 204.
- (5) - "O neo-modernismo". Letras e Artes. - Suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, 24 de ago. 1947. p.4.
- (6) - "Contribuição ao Julgamento do Congresso de Poesia" IN: CAMPOS, Augusto de. Paqu - Patrícia Galvão - Vida e Obra. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. pp. 182-4.
- (7) - Idem, ib. pp. 182-4.
- (8) - Idem, ib. pp. 182-4.
- (9) - MOURÃO, Rui. "A Ficção Modernista de Minas". IN: ÁVILA, Affonso. O Modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975. p.197.

- (10) - Idem, ib. p. 200.
- (11) - IN: História Concisa da Literatura Brasileira. 3ed. São Paulo, Cultrix, 1978. p. 476.
- (12) - MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira. Vol. VII. São Paulo, Cultrix/USP, 1977-78. p.341.
- (13) - _____. "Prosa". Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. Ano 1, nº 27, 13 abr. 1957. p.2.
- (14) - RISÉRIO, Antônio. "Formação do Grupo Noigrandes" IN: Poesia Concreta. Salvador, Código 11, 1986. s/p. Ver ainda a esse respeito, Reynaldo Bairão que, ao abordar o livro de estréia de Haroldo de Campos, observa a matriz barroca-surrealista: "Entretanto, o que encontro de muito encomiástico, neste livro de estréia, é a utilização do suprarealismo em alguns versos esparsos. Haroldo de Campos, além de barroco, enxerta magnificamente achados surrealistas em alguns poemas que muito ganharam com isso". "Poesia e Ensaio". IN: Jornal de Notícias. São Paulo, 16 de julho, 1950. s/p. Os novíssimos, reunidos em torno do Clube de Poesia, realizaram em 1949, São Paulo, a apresentação de suas primeiras produções poéticas. Sobre o encontro, com o título de "Recital de Novíssimos", disse José Geraldo Vieira: "...o Clube de Poesia, numa espécie de teste complementar ao Curso de Poética, organizou um serão de maio no auditório do museu de Arte, onde alguns novíssimos de São Paulo aliteraram em antologia moder-

na vários poemas, aos quais se seguiu como reçaça de tambor e assuada, um debate com respectivas altercações patéticas. (...) Cumpre destacar no dito recital, as figuras de Joaquim Pinto Nazário, Ciro Pimentel, Dulce G. Carneiro, Décio Pignatari, Reinaldo Bairão e Geraldo Pinto Rodrigues, como características mais acentuadas da complexidade, vocação, procura, ortodoxia e separação da geração novíssima que se apresentou no Museu de Arte". Sobre Décio Pignatari afirma que ele "lembra um Pessanha atualizado, por seu dom de fluidificar o idioma, pela maneira moderníssima, enxuta, de usar uma retórica encravada num léxico motor admirável". Sobre os irmãos Campos, uma linha: "Interessantes como inspiração e técnica". Jornal de Notícias. 12 de junho de 1949. p.6.

- (15) - IN: BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro - Antecedentes da Semana da Arte Moderna. 5ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 207.
- (16) - Idem, ib. p. 208.
- (17) - BOSI, Alfredo. Op. cit. p. 404. Bosi está se referindo à prosa de Os Condenados, A Estrela de Absinto e A Escada Vermelha, trabalhos que formam a Trilogia do Exílio.
- (18) - BRITO, Mário da Silva. "O Aluno de Romance Oswald de Andrade" IN: ANDRADE, Oswald. Obras Completas I. Os Condenados. 3 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 31.

- (19) - PAES, José Paulo. "Huysmans ou a nevrose do novo" IN:
J-K HUYSMANS. Às Anessas. Trad. J. P. Paes. São Paulo,
Companhia de Letras, 1987. p. 20.
- (20) - Idem, ib. p. 22.
- (21) - Cf. Ref. 18. p. 24.
- (22) - Cf. "Carta a Afrânio Zuccolotto" IN: BRITO, Mário da
Silva. Conversa vai, conversa vem. Rio de Janeiro, Ci-
vilização Brasileira, Brasília, INL, 1974. p. 67.
- (23) - Idem, ib. p. 67.

SEGUNDA PARTE

Estratégia Compositiva

O procedimento compositivo de Campos de Carvalho segue a novidade na estruturação do romance e arquitetura do enredo implantados por Oswald de Andrade. Os capítulos são, aparentemente, desvinculados uns dos outros, são narrados acontecimentos aleatórios, uma construção em blocos que gera uma quebra da automatização, cujo resultado é um livro fragmentado. Está distante do Serafim Ponte Grande (1933), mas próximo da "prosa crepuscular" de Oswald e da experiência, como assinalado, do diarista de O Perfeito Cozinheiro das Almas dêste Mundo. A visão do todo deverá ser articulada pelo leitor. O personagem-narrador de Tribo, ostensivamente mediador entre leitor e fato narrado, só é conhecido se somados todos os elementos dispersos no livro. Comungam, ainda, uma posição contrária às convenções sociais e literárias.

Os blocos que compõem Tribo podem ser vistos como fragmentos intencionais que, reunidos, permitem uma visão global da tribo. Estes mantêm uma dinâmica interna estabelecida a princípio pela interferência do eu-narrador, móvel de ligação entre os capítulos. Tal procedimento permite uma leitura "vertical" de cada um dos fragmentos-capítulos, que podem ser classificados como pequenos ensaios.

A estruturação dos capítulos em Tribo permite uma flexibilidade que não desarticula o "fio condutor" do texto. Se as Memórias Sentimentais de João Miramar podem ser vistas como "antologia diacrônica", como livro de memórias, Tribo terá como unidades centralizadoras a persona-

lidade do narrador e as atividades da tribo e seus valores. As unidades temáticas, pequenos ensaios, não são rigorosas nem estanques, tendo em vista que o eu-narrador interfere a todo momento, constituindo-se no elemento de ligação entre os capítulos. Assim, o quadro é múltiplo e ao mesmo tempo igual, de visão precisa e informação limitada, estabelecido pela identificação entre narrador e personagem garantindo uniformidade.

O livro é composto de quarenta e quatro capítulos. Dois deles, o capítulo XXIII e o capítulo XLIV, são apresentados na forma de poemas, respectivamente, o "Poema da Cidade Morta" e "O Sermão da Montanha"⁽¹⁾. O capítulo VI, "Epístola aos Loucos", faz uso da segunda pessoa do plural, em tom eloqüente. O emprego do pronome pessoal sofre nova alteração no capítulo VIII, "O Poço no Deserto". O narrador adota aqui a primeira pessoa do plural ao discorrer sobre a morte. Igual procedimento ocorre no capítulo XXI, sobre a postura que os poetas (o narrador é um deles) devem adotar diante do mundo.

Outro conjunto de capítulos, em número de nove, é formado pela presença de "personagens" que entram em contato com o personagem-narrador. Mesmo número é reservado, sem rigor divisório, para a descrição das atividades da tribo. As situações dialógicas são mínimas, controladas pelo narrador. O grupo maior, dezenove capítulos ao todo, é reservado para a constituição da personalidade do narrador.

O cinismo, a necessidade de uma filosofia cínica, é o assunto do capítulo XLI, "Um e Outro". Outros assuntos: o satanismo, presente também em Às Aversas (Cap.XXIV, "Satã"); a vingança, Cap. XXXI, "Humano e Desumano"; sobre a "estupidez humana", cap. XVII, questionando a possível racionalidade dos atos humanos.

A postura cínica permite ao narrador, no capítulo XXIX, "A Arte de Ser Plagiado", expor suas opiniões acerca do plágio, entendendo-o como "uma homenagem tácita, mas nem por isso menos válida, que alguém nos presta" (Tribo, p. 120). Na mesma linha de conduta, da imitação de um cânone, afirma: "A contrafação, o ersatz, no caso, passa a ser a obra primitiva ou pretensamente original, cujo autor foi incapaz de apreender tóda a beleza ou fôrça do assunto que tinha à mão, e apenas procedeu como um profeta diante de acontecimentos futuros" (Tribo, p.121). Tal orientação vai ao encontro daquela formulada por Macedonio Fernandez, ao afirmar a "necessidad de una teoria que establezca como no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio" (2).

Os princípios de produção artística resultantes deste modo de encarar o plágio são: a) a segunda versão é superior à primeira - atribui ao texto "talentos que muitas vezes não temos ou que ficam mais visíveis na versão que nos deram à guisa de cópia" (Tribo, p. 120); b) o plágio, a segunda versão, se aproxima da tradução, enriquece o material primeiro e a segunda versão, ainda, transforma a primeira - "Dá-se com o bom plágio o mesmo que com a tradu-

ção de certos poemas quase desconhecidos, (...) que longe de perder em beleza para o texto original, empresta-lhe uma força nova e uma beleza ainda maior" (Tribo, p.120); c) o material imitado produz um talento maior e, como é de empréstimo, instaura uma tradição, institucionaliza formas - "Há mesmo poetas que se revelam maiores com um material de empréstimo do que um próprio (...), e seria absurdo proibir-lhes de realizar obras-primas à custa alheia" (Tribo, p. 120-1).

Esta atitude põe em questão a veracidade de qualquer enunciado e implica, por anular a primeira produção, negar o sujeito e eliminar a autoria. Como decorrência o narrador questiona a possibilidade de uma criação ser ou não original e conclui pela utopia da idéia de originalidade: "... (e afinal, em literatura como em toda arte, a originalidade já se tornou de há muito utópica e impossível)" (Tribo, p. 121).

O cinismo vai permitir uma combinação imparcial e heterogênea de um grande número de figuras históricas que servem de ambientação cultural do romance. Este é o elenco de figuras que aparece no texto de Tribo:

Nietzsche	Rilke
Stendhal	Wilde
Lautréamont	Raul de Leoni
César Borgia	Eduardo Guimaraens
Gilles de Rais	Gabrielle D'Annunzio
Marquês de Sade	Niels Lyhne

Casanova	Cardeal de Retz
Byron	Papa Alexandre VI
Fernando Pessoa	Camões
Montaigne	Thoreau
Andreiev	Diógenes
Rei da Inglaterra	Benvenuto Cellini
Xá da Pérsia	Lethos
Imperador do Japão	Gengis Khan
Deus	Girolamo di Puglia
Pã	Alain Gerbault
Dionysos	Chaplin
Apolo	Don Juan
Buda	Ovídio
Diabo	Maurice Magre
Leviatã	Léopold Stern
Ivã	Álvaro de las Casas
Argos	Anatole
Jesus Cristo	Omar Kháyyám
Aloysius Bertrand	Péguy
Charles Morgan	Simone Weil
São Francisco de Assis	Procusto
Jacques Maritain	Freud
Pascal	Petrônio
Thomas a Kempis	Julien Sorel
Marcos Barbosa	Mãquiavel
Demóstenes	Cícero
Davi	Sêneca
São Pedro	Horácio
Trimalchão	Erasmó
Ícaro	Joseph

Adão	Richelieu
Papa	Prévert
Guilherme II	Zaratustra
Huysmans	
M. de Talleyrand	
Joseph Fonché	
Santa Genoveva	
Voltaire	

Na esteira do cinismo há pouco referido, o narrador de A lua vem da Ásia realiza idêntico procedimento de combinação dos mais variados termos. O aproveitamento heterogêneo de resíduos culturais possibilita, tanto num quanto no outro, o conhecimento do mundo por meio de uma rearticulação nova e original destes materiais. Mesmo complexo, o universo do personagem-narrador é resultado da construção de um microcosmo particular, multipartido, mas único, como observa Rui Mourão: "O mundo em que habita não possui as dimensões normais de tempo e espaço, e a geografia, a história, os resíduos culturais praticamente de toda a humanidade são agenciados por uma demência que vai cosendo o tecido extremamente complexo de seu caos particular" (3). As figuras históricas, apresentadas passiva e ironicamente, completam os personagens e estabelecem uma continuidade histórica, além da importância temática que dão ao romance. As figuras agenciadas pelo narrador de A Lua Vem da Ásia são as seguintes:

Marechal Joffre	Luís II
Clara Bow	Napoleão Bonaparte

Deus	Ernest Hemingway
Messias (Cristo, Nazareno)	Leslie Charteris
Walt Whitman	John Dillinger III
Rei Artur	Judas
Xá da Pérsia	Buda
Xá da Índia	Bolívar
Herodes	Picasso
Pilatos	Eisenstein
Anacreonte	São João
Procusto	Dilthey
Virgílio	Maeterlinck
Prometeu	Leopardi
Papa	S. Sebastião
Rei da Inglaterra	S. Jorge
São João	Charlie Chaplin
Afonso XIII	Maria Antonieta
Salazar	Aristóteles
Paul Claudel	Joana
Akiito Furuashi	Darwin
Santíssima Virgem	Platão
Lautréamont	Drúidas
Jerônimo Bosch	Chiang O'Lyi
Casanova	Christian-Jaque
Conde Zeppelin	Zanconi
Don Hernández Savonarola	Galileu
Imperador da Etiópia	Nietzsche
Georges Duhamel	Wagner
Farouk (Rei do Egito)	São Guido
Winston Churchill	Callot

A Lua Vem da Ásia está dividido em duas partes: a primeira intitulada "Vida Sexual dos Perus" e a segunda "Cosmogonia", aspecto, este último, que reforça a idéia de criação de um universo único. O modo de compor produz um romance fragmentado, com quebra de automatização, como observa a crítica feita por Renato Jobim: "Os capítulos não obedecem à ordem crescente, ou antes, não obedecem a ordem alguma. O conteúdo de um capítulo, em geral, nada tem a ver com o do seguinte. A personagem principal, graças ao dom da ubiquidade, ora está no Rio, ora em Paris, ora em Adis-Abeba. É uma personagem multipartida, amoral, em cujo cérebro 'tudo pode acontecer'"⁽⁴⁾.

O estilo fragmentário acaba gerando peças, quadros autônomos dentro do romance A Lua Vem da Ásia, como observa Renato Jobim, ao comentar a segunda parte do romance citado: "Capítulo que constitui por si um conto magnífico, inclusive pela malícia macabra que encerra, é o 'H' - o narrador descobre, na praia, o corpo de um afogado, e vende-o à Faculdade de Medicina. O último capítulo é uma carta do narrador ao Times, em que comunica seu próximo suicídio"⁽⁵⁾.

Uma das primeiras recensões críticas do segundo romance de Campos de Carvalho, feita por Wilson Martins, aponta como deficiência de concepção o caráter mecanicista do livro. De outra parte, a característica imoderada da concepção resulta no "grotesco", na "imaginação infantil" e, ainda, como corolário de tais posturas, no caricatural. Essa recepção comporta os mesmos termos aplicados à

leitura do primeiro trabalho ficcional do autor em estudo. Alegando uma "concepção puramente exterior", marcada pela "gratuidade", pela "inconsistência" e "mecanicidade", o crítico encerra qualquer discussão de ordem estilística⁽⁶⁾.

A imaginação infantil alegada pelo crítico como defeito no modo de conceber, pode ser tomada como manifestação crítica, pois implica no estabelecimento de confronto entre as pessoas. Além disso, o ato de brincar com seres inanimados cria um jogo que antecede o contato, muitas vezes hostil, com um ser humano estranho, fato observado pelo narrador de A Lua Vem da Ásia, ao constatar a "perfeita dessemelhança existente entre mim e os meus semelhantes" (p. 153). A lei básica da brincadeira, a repetição, visa restaurar uma situação original, em que cada um é senhor de si mesmo. Impossibilitados de restaurar uma situação primeira, os personagens de Campos de Carvalho optam pela recusa completa do quadro gerador de angústia.

A "mecanicidade" da concepção de A Lua Vem da Ásia, tratada pejorativamente é, em nosso entender, um dos elementos compósitos do estilo de Campos de Carvalho que, desse modo, filia-se a uma linhagem da literatura brasileira cujo paradigma é o do "procedimento menos"⁽⁷⁾. Neste caso, um primeiro referente é o "estilo magro" de Graciliano Ramos, que produz um "romance desmontável", ou ainda, a "escritura telegráfica" de Oswald de Andrade. Os capítulos curtos de Tribo e de A Lua Vem da Ásia, de cunho ensaístico no primeiro, são construídos na forma de pequenos quadros que, se deslocados, não alteram profundamente o conjunto.

Esta linha de procedimento pode incorporar a "imaginação infantil" de um modo positivo no que ela significa de pequeno, miúdo, no que possui de pouca idade e em período de formação e simplicidade. De outra parte, ao estabelecer vínculos com o fabular procede articulações do residual, do detrito, coisas que atraem as crianças e permitem a elas a construção de microcosmos novos e originais. Esta é uma característica expressa no capítulo intitulado "Capítulo" em A Lua Vem da Ásia: "foi no tempo em que os bichos falavam" (p.43). O móvel fabular, por sua vez, conjuga pontos de interesse com o todo do romance no sentido de se constituir na invenção de aventuras fantásticas e, por extensão, num modo de historiar e narrar acontecimentos vários, sem critério determinado.

O estilo é igual e uniforme, de linguagem homogênea e trivial, estilo pobre de prisioneiro de um asilo para alienados. Estilo descontínuo e sem articulação formal segura e firme. A imaginação "prodigiosa" e alucinada, manifesta nas "correrias" do personagem, é marcada estilisticamente pela obsessiva repetição de atitudes, que instaura alteridade no momento em que o personagem tenta ser um outro no mesmo, em que tenta ocupar um outro espaço no mesmo espaço. A abundância de situações denuncia a sociedade de consumo em que o personagem se vê envolvido e, nesta esteira, na luta do pobre contra o rico.

A equivalência das situações permite ao "procedimento menos" uma relativa auto-referencialidade redutora. As reduções produzem, do ponto de vista da arquitetura

da obra, um mundo às avessas, fato já considerado em Tribo, sob outra ótica. Ao apresentar "verso e reverso" de uma realidade, o quadro que se gera, enquanto prática literária, é o da sátira. Ou ainda, na explicitação de Gadamer: "O que se encontra no mundo de cabeça-para-baixo não é simplesmente o contrário, a mera oposição abstrata do mundo existente. Antes, esta reversão na qual cada elemento é oposto de si próprio torna visível, como no espelho deformante de um pavilhão de diversões, a perversão encoberta de todas as coisas, tais como as conhecemos"⁽⁸⁾.

A concepção de atitude menos abarca ainda uma série de suspensões, de interrupções que encerram o assunto tratado pelo narrador, como nestes dois casos: "(Fui obrigado a interromper estas lucubrações...)"; "(Interrompido pela chegada da pseudo-enfermeira...)". Ou, então, neste terceiro caso em que o narrador faz referência ao ato de escrever: "Descobri que, escrevendo a história da minha vida, antes que a escrevam os outros ou que não a escreva ninguém, estarei prestando um serviço enorme não só à cultura universal como à minha própria, por isso que---". Por último, este outro exemplo: "(Mas confesso que o lápis já me pesa na mão como se fora o mastro de um circo ou o próprio eixo da terra, o que me leva a parar de súbito estas reminiscências tão históricas e para mim tão caras, que um dia mostrarei aos meus companheiros de hotel para que eles vejam até onde chega a fabulosa aventura humana, desde que ---" (A lua vem da Ásia, p. 12, 49, 12 e 13, respectivamente).

Em alguns momentos, a linguagem perde força pela intervenção do autor ao assumir completamente a consciência do narrador, desaparecendo a mediação estabelecida pela ironia. Mesmo assim, as "arremetidas de ironia e sarcasmo contra a verossimilhança e os princípios e as idéias muito esbeleçados do nosso cotidiano acabam pondo em xeque nosso senso de realidade, que passa a exhibir seus fundos falsos"⁽⁹⁾.

A utilização da cultura universal, de seus resíduos, como já foi dito, declina o aproveitamento de termos diretamente ligados à literatura, declina os modelos seguidos como exemplos, na linha de construção da sátira histórica, mas sempre filtrada pela consciência do narrador: "Mas você, meu irmão, já imaginou o romance sensacional que poderemos escrever um dia sobre esta experiência bélica a que estamos sendo submetidos em pleno tempo de paz, se é que se pode chamar de paz a este estado de angústia permanente e de ódios gratuitos que marca todos os nossos passos, mesmo e sobretudo durante o sono? Não é qualquer romance que tem um Legado Pontifício, um sobrinho de Napoleão, um Prêmio Nobel de Química e outras personagens de tamanha importância vivendo uma vida verdadeira e no entanto fantástica, sob as ordens de energúmenos que nem sequer se dão ao trabalho de vestir fardas para impor a sua autoridade, como se tudo fosse apenas uma farsa trágica e não crua realidade, com suplícios chineses, banho a hora certa, hora certa de dormir e despertar (e até mesmo de defecar), impossibilidade absoluta de copular com indivíduos do sexo oposto, e outras barbaridades que só mesmo o cérebro de um

homem poderia arquitetar e pôr em prática, por ter sido criado à imagem e semelhança de Deus. Se conseguíssemos, os dois, pôr no papel tudo isso que realmente estamos vivendo nesta ratoeira internacional, onde nem sequer o queijo é de boa qualidade, por certo seríamos tomados por loucos ou por mentirosos da pior espécie, quando não por extremistas sem escrúpulos e interessados apenas na perturbação da paz social, que reina neste e noutros Impérios deste mundo tão perfeito; uma coisa porém seria certa, e não tenhamos dúvida a este respeito, e é que, assim fazendo, teríamos escrito um dos livros mais sérios e pungentes que jamais foram escritos pela mão do homem como o Don Quijote por exemplo ou as Aventuras do Barão de Münchhausen, para só citar dois exemplos realmente dignos. Resta saber se não nos matarão antes disso, ou se nós mesmos não nos mataremos levados por um resto de dignidade e de sublime vergonha, como aconteceu ao ator Papanatas, de saudosa memória" (A lua vem da Ásia, p. 73).

Os acontecimentos narrados e o ato de narrar vão se cruzando tautologicamente. Uma destas manifestações pode ser colhida nos títulos de alguns capítulos: "Capítulo I (Novamente)"; "Dois Capítulos num só" (A Lua Vem da Ásia, p. 39 e 55 respectivamente). Em outro trecho, uma referência ao ato de registrar os acontecimentos: "Esquecia-me de dizer que foi o dono do hotel - um senhor muito amável e com cara de cadáver - quem me deu o papel e o lápis necessários para que eu pudesse continuar escrevendo esta espécie de Diário Dentro da Noite, e que um dia, se Deus quiser, levarei em mãos à editora Albin Michel, em Paris,

para que delê possa fazer o best-seller que sem dúvida ele é e merece ser" (A Lua vem da Ásia, p. 93).

NOTAS

(1)- "Poema da Cidade Morta" - "Dorme a cidade o seu sono/ De Lethos, cheia de cruéis pecados./ A morte/ Ronda os berços e as pirâmides dos arranha-céus/ E é onipresente na sua ausência,/ Como um cálice eucarístico repleto de Deus./ O silêncio já é uma mortalha pura/ E tenebrosa,/ Cobrindo o sono dos homens e a sua morte próxima,/ E quem ouve o silêncio ouve a própria morte por antecipação./ Nas ruas, nenhuma luz viva, só a luz morta/ Dos postes e dos revérberos na calçada,/ Luz que é quase treva dentro das trevas, e não acende/ O doloroso mistério do mundo./ Da minha janela aberta sobre a noite/ - Pássaro sobre o abismo - / Espreito em silêncio o enorme silêncio das casas/ E dos homens que dormem repletos de pecados,/ Mas como anjos. E meu olhar/ É a única luz viva que desce sobre as ruas/ E as aquece por um instante como o vago lume/ De um vagalume/ Penetro a noite impenetrável com meu olhar de mago e de duende,/ Eu que sou apenas um homem com insônia e um poeta/ Em disponibilidade./ A maior tristeza do poeta/ É ter que velar assim o sono dos outros, solitário como a lua,/ Como a lua etéreo e imemorial embora/ Também efêmero./ Sufoco meus gritos/ No silêncio desta mortalha que desce sobre o mundo/ E dêle faz um cadáver enorme e pavoroso./ Sufoco-me/ Com os meus gritos sufocados, e apenas/ Faço versos como quem faz um testamento para os loucos,/ Ou para uma humanidade futura e impossível./ Quem me dera ao invés de poeta,/ Ser ciclone,

furacão, ciclope, flagelo dos deuses,/ Como Gengis Khan ou o próprio diabo,/ Ou ainda eu mesmo mas como me senti por dentro e sou/ Na realidade, ainda que em sonho./ Então eu aniquilaria as ruas e o pesado sono dos que dormem/ Placidamente, embora cheios de pecados,/ E morreria com eles num suicídio total e pleno de grandeza,/ Sob o olhar morto da lua estarecida" (pp.89-91). - "O sermão da montanha" - "Vós todos, criaturas e criadores de Deus/ Supostos imortais que carregais a morte dentro de vós/ Como um câncer na alma! Filhos e pais do medo./ Da miséria e da ambição mais desmedida, embora/ O efêmero seja a vossa sorte e vosso quinhão dos mundos/ E piseis a terra com pés de fantasmas e de espectros!/ Vós os ínfimos poderosos/ De um mundo amorfo e fadado a uma apocalipse final/ E já tão próxima, de um mundo imundo/ Apesar das flores e dos pássaros, do canto e da esperança/ Tão dadivosa! Vós os senhores e vassallos/ De um destino tão incerto como o sonho de um louco,/ E tão peçados no entanto de orgulho oceânico/ E ridículo como vós mesmos, que nem sabeis do dia de hoje,/ Que é único. Vós os sábios de humana sabedoria,/ Que nada vale num mundo em que só os deuses mandam/ E desmandam, cobertos do amplo mistério da noite/ Que é também dia, e que julgais saber/ O que não sabereis nem depois de mortos e inutilmente eternois/ Vós os sacerdotes de uma seita que tem mil cabeças/ E outros tantos nomes supostos, e que vos entrededorais/ Aos olhos do Deus impassível e ausente, qual um bando/ De salteadores diante de uma miragem no deserto/ Ou um enxame de vermes num corpo sem vida e sem alma,/ Apesar de seu aparente mistério. Vós/ Que ousais prever o futuro e construí-lo/ Com as vossas mãos de barro, e em vão vos atarefais/ Numa obra estéril e sem grandeza, como o próprio

mar/ Que é uma gota no amplo universo e ruge inutilmente!/
Vós os charlatões de toda espécie - e os da polícia sobretudo/
Que fingis descobrir o que jamais será descoberto,/
E lançais panacéia por sobre todos os males do mundo,/
Quando cada dia sois mais ignorantes do que na véspera,/
Pois que julgais saber mais, não sabendo!/
Vós, filhos e pais, bandidos e prelados,/
Prostitutas e imperatrizes, loucos e gramáticos,/
Amantes de um só dia e amantes de toda uma vida,/
Escultores e avarentos, sonâmbulos e condutores de povos,/
Papas e mendigos, poetas inspirados e falsos poetas,/
Cáftens, musicistas, heróis por acaso, famosos obstetras,/
Antropófagos, vegetarianos, alpinistas e moribundos -
/ Vós todos sem exceção de um só - nem eu mesmo - / Dobrai,
humílimos, os joelhos sobre esta terra já cansada/ E cheia
de mortos, e penitenciai-vos pelo mal que vos fazeis/ A vós
mesmos iludindo-vos dessa forma:/ Com tamanha crença em
vossa eternidade e em vosso poder/ Sobre as coisas deste
mundo e do outro, vós que precisais/ De um alto-falante para
vos fazer ouvir a pequena distância,/
E necessitais de óculos para enxergar melhor o vosso nariz/
E a vossa imagem no espelho, e tendes que alimentar o corpo/
Para não morrer de fome ou de sede, e dormis/ Como a criança que sempre
fostes, com o sonho povoado de terrores,/
E mais indefesos do que um pássaro na boca de um leão./
Penitenciai-vos, humílimos, sobre a vossa desdita/
E a fragílima matéria de que fostes e sereis feitos/ - Vós que sois um caniço ao vento
e as vezes uma harpa eólia - / Ainda que nenhum Deus exista/
Para ouvir vossa contrição e absolver-vos do pecado de serdes/
Apenas vós mesmos e nada mais. Amen" (pp.185-8).

- (2)- IN: Obras Completas - Tomo VII - Relato, Cuentos, Poemas y Misceláneas. Org. Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1987. p.142.
- (3)- "Lúcida loucura". IN: Veja. São Paulo, Ed. Abril, nº494, 22 fev., 1978. p.88.
- (4) - "A lua vem da Ásia". IN: Anotações de Leitura. Rio de Janeiro, Revista Branca, s/d. p.86. A ordem dos capítulos do segundo romance de Campos de Carvalho é a seguinte:
- "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

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'".

- (5)- Idem, ib. p. 87. A única situação dialógica do romance, artificial e controlada pelo narrador, é parte do capítulo "H": "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" (pp. 122-2). Obs.: O grifo é do texto original.

- (6)- "Prosa" IN: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, São Paulo, Ano I, nº 27, 13 abr. 1957, p. 2.

- (7) - CAMPOS, Haroldo de. "Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos" IN: SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983. pp. 181-9.
- (8) - APUD. Idem, ib., p. 118.
- (9) - Cf. nota nº 3. p. 88.

TERCEIRA PARTE

A Subjetividade — o interno

A inverossimilhança, conforme crítica citada no capítulo anterior, é elemento compósito de uma infâmia algo rara e escassa, a infâmia de homens obscuros, de existência insignificante. Suas atitudes denotam pequenez, mas estão carregadas de energias que se chocam com o poder. O louco de Campos de Carvalho, alojado na noite ou em estado vigilante, se constrói como sujeito falante que mediatiza todo o material narrado. A luta deste ser anônimo, um entre tantos alienados, visa atingir um "outro lado", transpor barreiras impostas pelo poder de "energúmenos", na expressão do narrador de A lua vem da Ásia. Na tentativa de manter a vida pelo embate direto, esta acaba se revelando uma vida de resistência violenta ao poder.

O homem anônimo, no caso de Tribo, o louco, é aquele que se bate "contra as muralhas da realidade", emparedado em pleno cotidiano, vigilante ou em sonho. A este o narrador dirige a "Epístola aos loucos": "Vós que sois enclausurados como monjas ou como criminosos, e sofreis o duplo silêncio que vem das paredes e do mundo, e não tendes mais nem o auxílio da vossa razão, e rides quando deveis chorar e chorais quando deveis rir; vós os emparedados em vosso próprio cérebro e que olhais o mundo como o mundo vos olha, como os outros se olham dentro da noite inenarrável" (Tribo, p. 30).

O louco guarda como energia e acinte uma voz que não quer ser ouvida pela sociedade, dono que é de um comportamento intolerável. A figura do louco aqui pode sig-

nificar também uma ação política. De outra parte, o louco é herói e mártir do pensamento, aquele que se oferece à loucura. Preferindo não perder uma relativa lucidez, a loucura acaba se tornando código de honra, fato que permite discorrer com muita paixão acerca de suas convicções. O que está em jogo, então, é a preservação de uma individualidade, daí que em Tribo e A lua vem da Ásia, os narradores tentam mostrar com independência atos estritamente individuais, mas que para a sociedade, para o restante da tribo, são atos anti-sociais.

Os loucos de Campos de Carvalho consideram-se depositários de uma "sabedoria subversiva". Não estão distantes, neste caso, de uma postura que vincule o gênio e o louco. São possuidores de verdades, tantas verdades, que acabam estigmatizadas, enclausurados e tachados de anti-sociais, autores de verdades que não fazem sentido. Por este caminho, também, agem indiferentemente aos castigos e encontram em sua imaginação o conforto necessário para continuar existindo.

As muitas mortes assistidas pelo personagem do segundo romance comunicam uma série de "mortes parciais". Assim, a morte já não é mais a formadora de um destino, não é um acontecimento decisivo, mas algo múltiplo e diferenciado que atribui à vida singularidades, pequenas coisas do cotidiano diário, manifestas também em verdades que permitem à vida manter uma resistência a toda e qualquer manifestação que represente poder. Por esta

via, a morte é uma forma de coexistência da vida, forma que exige um respeito especial pelo destino dos homens infames.

A pressão sofrida pelos personagens, uma pressão vinda do exterior, vai implicar na constituição de uma interioridade cuja característica básica é a da exceção, do diverso, da constituição de uma excepcionalidade, marcada pela espera. A articulação do de dentro (hospício, hotel, campo de concentração, diário dentro da noite, no caso de A lua vem da Ásia; os espelhos em ambos os textos e o "falso eu" de Tribo) significa uma resistência que faz dos personagens simples passageiros e, por extensão, os prisioneiros de sua própria passagem. A preservação da interioridade é claramente expressa pelo narrador de A lua vem da Ásia: "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. (...) 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" (A lua vem da Ásia, p. 35-6). (1)

Todas as situações narradas são conectadas, amarradas pela repetição e pela diferença. O que é vivido pelos personagens dentro de suas prisões é sempre uma manifestação exterior, segue as sinuosidades estabelecidas pelo mesmo. De um lado, tentarão o rompimento com estas barreiras, o que significa a busca da morte, e que pode parecer uma imprudência; de outra parte, vão seguir os desdobramentos do exterior, reforçando as situações do de dentro e se constituindo em "forro" do exterior. Esta segunda reação será produtora de memória. Esses "dois caminhos do duplo", morte e memória, estão conjugados nos dois romances de Campos de Carvalho. O material narrado, a colocação do homem dentro da vida, ou então, da linguagem, representa uma voz que está no "interior do exterior".

O duplo, o sentimento de dualidade aqui não é projeção do exterior. Não significa desdobramento do um, mas a reduplicação do outro. O duplo vai significar a repetição de um diferente. Os capítulos de A lua vem da Ásia que repetem situações, marcadas pela mesma fórmula narrativa, mas agora estratificadas, representam também a repetição das relações de força. Cada "nova" situação nos romances estudados articula um volver-se sobre si mesma, as situações são vergadas umas sobre as outras, costuradas umas sobre as outras que, deste modo, desarticulam o conjunto, fragmentando-o, e produzindo um texto estilhaçado.

Na esteira desta reduplicação encontramos, de um lado, o estabelecimento de uma relação consigo mesmo, que deriva da relação mantida com os outros; do outro lado, a

"constituição de si", que deriva dos códigos e valores implantados como saber e caminho a ser seguido. Todos estes códigos e valores são renegados pelos personagens de Campos de Carvalho. A possibilidade de deslocamento resulta na construção, ou tentativa, de uma relação independente consigo mesmo. O poeta satânico de Tribo e o louco de A lua vem da Ásia pretendem governar a si mesmos e esta tentativa regula todo o processo de interiorização das manifestações exteriores. Cria-se, a partir de então, um princípio de referência, de regulamentação da vida interior, fato que permite rejeitar tudo o que significa obstáculo à construção da subjetividade.

A efetivação deste domínio da vida interior é móvel que exige a duplicação de tudo. Duplicação da relação com os outros e consigo mesmo, duplicação de todas as regras e leis. Para tanto, ao se constituir uma individualidade, ao se constituir este sujeito de si, é preciso um ataque a todas as instituições que estabeleçam leis e códigos, um ataque aos poderes instituídos. Ao se relacionar consigo mesmo, ao fazer as coisas vergarem-se sobre si próprias, não estará este sujeito eliminando sua subjetividade, mas estará, por este mesmo mecanismo, realizando a "subjetivação".

A duplicação, de outra parte, resulta da percepção de que, ao lado de ações lógicas, existe uma série de atitudes tidas como "não-lógicas". Implica, por extensão, em atitudes contra toda forma de absolutização, pela consciência do não resguardo completo do homem na relação

consigo. Tal atitude assimila, como ocorre nos textos abordados, certa malícia, erotismo e até a obscenidade. Não deixam de se constituir, todas estas práticas, na expressão de liberdade criadora, na expressão de uma fonte germinadora de idéias, admitindo o lado cru da duplicidade. Reconhecendo a contingência humana, a duplicidade relativiza a importância de tal ou qual valor, ou seja, realiza um acompanhamento das ondulações do exterior. Não há, assim, reversão do que é imposto pelo social, mas o aproveitamento de uma brecha cavada nesta mesma imposição.

Neste caminho, todas as ações são remetidas àquilo que por elas é descrito, fazendo referência a si mesmas. Esta atitude retoma o elemento trágico naquilo que possui de esgotamento de todas as atitudes, de todas as situações, no exato momento em que são realizadas. O dionisíaco, então, é uma modulação da angústia humana. Colocando-se como homem da vida diária, o personagem de Campos de Carvalho vai viver o lado trágico da vida, o lado de sombra. Mas este elemento, enquanto compósito da atitude dupla, é o que permite e viabiliza a existência. No esgotamento das ações enquanto são realizadas, temos uma anulação de hierarquia, pois todos os atos possuem força igual e peso igual. Isto resulta, ainda, na ausência de continuidade, tanto no tempo, como no espaço. O aleatório, o fragmentário vão comunicar, no espaço da sociedade de massas, a ausência de referencialidade, ou na perda, ao transcorrer da vida, de todos os elementos que poderiam significar referência, ou seja, na anulação do modelo original. Daí, então, a efetivação de um simples vive-se, faz-se, que nada justifica,

nada pretende explicar, mas atua na internalização, na constituição da subjetividade, marcada pelo aqui e pelo agora.

Por dissimulação, a duplicidade salvaguarda a existência, como algo que vai estruturar o indivíduo. Trata-se, então, de duplicidade protetora, sutilmente protetora, que combina espaços e necessidades básicas para garantir a liberdade. O jogo duplo, nesta esteira, interioriza o social, forma uma subjetividade consciente dos limites a que é submetida e que pode, por outro lado, viver com intensidade o trágico, sabendo que este não esgota as energias.

O espaço e o tempo cavados pela duplicidade, via o jogo astuto da relativização, pelo fascínio do dado cinematográfico como forma de duplo⁽²⁾, no seio da sociedade de consumo, são ocupados pelo dado fantástico da existência. O duplo, então, introduz a descontinuidade, além de instaurar o presente. Viver somente o instante, em plenitude, propicia o espaço para o fantástico reclamar o desejo de eternidade. A morte, que significa um encontro frontal, é elidida, pois este recurso não configura estratégia sólida para enfrentar o dado externo. Afinal, o suicídio proposto pelo narrador de A lua vem da Ásia, ou então, a idéia passageira do mesmo em Tribo, não constitui solução.

Viver o dado imortal é resultado de uma forma de duplicidade. O sensacionalismo, o vedetismo do personagem de A lua vem da Ásia como ator de cinema, ou o escri-

tor de Tribo, ressaltam graus de fantástico, de magia constantes na vida diária. É no fantástico que vão se efetivar cristalizações, internalizações estritamente particulares. A construção da subjetividade, por essas cristalizações, mas também pelo ritualístico, pelo repetitivo e banal, pretende resistir ao lado externo, contra toda forma de onipotência, contra os mecanismos de controle social. Em suma, significa resistência ao totalitarismo, ao estado positivista e racionalista. Pode-se concluir, então, que o fantástico é uma forma de socialidade, pois é polimorfo e, neste quadro, fragmentário.

A dimensão fantástica, por sua vez, tem origem na brecha instaladora da duplicidade, do desdobramento. É esse desdobramento, de certa forma, mágico, que possibilita à existência navegar em tempo e espaços livres; é o móvel que permite a captação de tudo o que a existência possui de caótico, de aleatório. Esse espaço de sombra é o lugar da preservação de cada indivíduo e também da espécie. É o fantástico, assim, que torna o cotidiano aceitável, espaço em que loucura e anormalidade encontram seus lugares, negando uma vida asséptica.

O fantástico presente em Campos de Carvalho, marcadamente surrealista, se aplica a um real pertinente à existência de todos os dias. Sobre os romances abordados, não é possível falar de linearidade, de intriga propriamente dita, pois se trata, principalmente em A lua vem da Ásia, de cruzamentos alucinantes, de situações diversas e de encontros banais, marcados pelo acaso. Todo o

compósito do romance gira, então, em torno das mentiras nas quais o personagem decide, ou finge, acreditar. A atitude surrealista, no quadro confuso da vida social, da presença constante da morte, é a atitude que se oferece como concreta, diante do controle praticado por instituições que exercem uma fiscalização dos atos dos homens.

Os personagens de Campos de Carvalho não perdem, em momento algum, a dimensão do real. Têm consciência do real, raciocinam sobre os acontecimentos, mas acabam assimilando-os como perfeitamente normais, corriqueiros. Em certa medida, a percepção do real é associada à representação imaginária, e também à fantástica, na medida em que vivem os acontecimentos como aquilo que são, ou seja, se imaginários como imaginários, se reais, como acontecimentos reais. Essa vivência pode ser angustiante, mas a imaginação, mesmo que geradora de extravagâncias, não negligencia o dado real. Ambos estão colocados como corte de um mesmo tecido, o que, por extensão, pode significar uma proteção do real contra a realidade. Trata-se, assim, da criação de um "universo paralelo", um mundo próprio e único.

Mas é inegável, em contrapartida, a produção do ilusório, enquanto algo vivo, que nada tem em comum com o dado imaginário. Tal situação é geradora da imprecisão, da incapacidade para definir com exatidão o que acontece com a existência. Choca-se diretamente com, por exemplo, a imaginação infantil, anteriormente citada, que está diretamente ligada à exatidão, a uma necessidade de representação precisa, articulada pela repetição. Este rigor é o que leva

o personagem de A lua vem da Ásia, em alguns momentos, a precisar cifras, citar nomes e a descrever minuciosamente certos acontecimentos. A imaginação infantil, deste modo, funciona como rigoroso discernimento crítico.

A tentativa de afirmação da liberdade interior que se defende da violência, do dado externo, tanto pela astúcia, como pelo menosprezo, não deixa de guardar caracteres do trágico. Este significa, como já frisado, o conhecimento dos limites. Para tanto, não deixa de fazer uso da hipocrisia, de um certo pessimismo que "desculpa" qualquer coisa. O sentimento do limite, de outra parte, aciona outro elemento ligado ao trágico, a melancolia. Ela se encontra no limite do trágico e neste encontramos o sentimento de clausura, de confinamento. (3)

Outro mecanismo de defesa contra as forças do exterior é o do emprego do cinismo como senso crítico e certa mesura, que permite lucidez diante das cristalizações da vida social. Através do cinismo pode o homem anônimo aceitar o limite e praticar certa inserção no cotidiano, que resulta em atos de solidariedade. O cinismo possibilita, deste modo, uma vida coletiva das pequenas mortes, da morte de todos os dias. O cinismo, por esta via, é uma forma de se proteger contra o mundo dos outros, que é o mundo do poder e da imposição. Essa forma subversiva de reação, modelo das atitudes pequenas e lugar onde o homem se guarda da multiplicidade da vida, não promove outros valores. Aponta, ainda, para o trágico caracteristicamente dinâmico e investido de atualidade.

O perigo de fechamento da individualidade vai levar os personagens a investirem contra o totalitarismo de uma sociedade que acredita oferecer a todos uma vida feliz. A promessa de asseguramento da felicidade para todos é elemento que constrói perfeitos "campos de concentração". Jogar contra, resistir, é fruto da consciência de que no campo social estão mesclados sentimentos da mais variada ordem.

A faculdade da reduplicação comporta, ainda, um caráter de negação do tempo, articulado, neste caso, pela repetição. Esta, impregnada do ritualístico, liga-se a um tempo cósmico que resulta na "cosmogonia" defendida em A lua vem da Ásia (segunda parte). Aqui, a reduplicação filia-se à idéia de origem e evolução do universo, reunidos num único e mesmo instante que, pela via da repetição, dão importância fundamental à concretude da vida social. E significa, também, uma prática anônima que possibilita continuar existindo contra a angústia, contra o devir, e ainda contra a uniformização, o totalitarismo. Guardando algo para si, para o interior, a repetição investe contra o dado linear e atualiza a resistência às imposições mortíferas do poder.

A relação consigo, como já o dissemos, não permanecerá guardada por completo para o homem livre, pois este, de uma ou de outra forma, acabará se imiscuindo no sistema social e institucional. Ao tentar uma autodeterminação, a subjetividade deste homem livre acaba se tornando

submissão ao outro por controle e dependência, atingido pelos processos de individuação instaurados pelo poder. O apego a si mesmo, à sua identidade, provocará, de outra parte, a instalação de um determinado saber. O risco que corre o indivíduo que intenta a autodeterminação é o de se ver enquadrado, aprisionado, em circuito controlado pelo poder. Isso, porém, não significa capitulação, mas uma vontade de viver, produtora de uma potência afirmativa deflagrada pelo trágico no limite imposto pela existência e imprime uma gestão da morte, uma morte negociada.

Esse envolvimento não implica na eliminação de uma individualidade, pois a relação consigo resultará em perene reação a todos os códigos e poderes pelo caráter de derivação nela existente ao se imiscuir, como já afirmamos, num sistema social e institucional. Ou melhor, o indivíduo está sempre se fazendo, já que "a subjetivação, a relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseando, mudando de modo", e, ainda, ao ser rearticulada "pelas relações de saber, a relação consigo não pára de renascer, em outros lugares e em outras formas".⁽⁴⁾

A reação levada a efeito pelo narrador de Tribo consiste em não ser "rotulado" pelo Estado, em não ingressar no circuito imposto pelo poder. Essa reação significa, ampliada em A lua vem da Ásia, na fuga da "individualização" imposta por uma minoria armada até os dentes", por um "eles", que nega a "desemelhança", a diferença. Há, no narrador de Tribo, um eu que é constituído a cada ato, que é superado "no dia seguinte, quando já sou outro". É a

vivência do esgotamento de cada ato no momento mesmo de sua realização, a vivência do trágico e da percepção do limite. Daí a resistência em não pertencer à tribo, em ironizar suas atividades e valores, articulações mediatizadas também pelo cinismo.

O personagem de A lua vem da Ásia, que põe toda a riqueza e o próprio mundo a rodar, acionando a roda da fortuna, não se apega a nada que signifique identificação, ou rótulo que o prenda a alguma profissão, a algo fixo e conhecido. É, então, pelo deslocamento, pela anulação de posições que intenta a construção de uma subjetividade, como diz Gilles Deleuze, por uma tentativa que "passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose".⁽⁵⁾

A reduplicação, a constituição de um "forro" do de dentro, é produtora de memória e é esta que efetivamente constrói a relação consigo. Não é por menos que o narrador de A lua vem da Ásia considera o que escreve um "serviço" inestimável a sua própria "cultura" pois, no fundo, trata-se do "afeto" que tem por si mesmo. Por extensão, o tempo pouco interessa ao narrador, porque para ele, tempo só tem um nome: memória. Esta vai significar, em última ins-

tância, toda a necessidade de recomeço, de recontar, pois os fatos do passado estão guardados na memória.

O duplo anula a intencionalidade, instaurando processos de similitude, como algo que não tem começo, nem fim, com o rompimento de toda e qualquer hierarquia. A repetição de situações nos dois romances faz circular o simulacro que é a sociedade. O processo de similitude, como foco lançador de perplexidades, coaduna com a postura dos narradores de Campos de Carvalho. Implica, enfim, no deslocamento, na mudança constante de elementos similares, articulador da incerteza e perturbação. As afirmações "diferentes" são multiplicadas e apoiam-se umas sobre as outras. Através dessa similitude, nada mais pode ser representado, afirmado, pois estas afirmações estarão liberadas da asseveração representativa, daí a mistura praticada nos dois romances.

A memória acima referida vai permitir pensar o passado contra o presente, sem eliminá-lo, de uma forma que significa resistência ao presente, no que ele possui de constituição do exterior e do poder. O presente, neste caso, representa o assenhoramento da velocidade em que o homem anônimo põe a rodar todas as moléculas de seu mundo constituído de resistência. A consolidação de uma singularidade, de uma personalidade excepcional, será articulada na área da subjetivação, ou seja, da incorporação, assimilação como móvel interior toda a pressão vinda do exterior. O distante, desta forma, acaba internalizado, convertido no que tem de mais próximo, daí o desvendamento dos mistérios do

mundo e também o preenchimento da área em que se efetiva a subjetivação, espaço de realização do sujeito.

A memória, finalmente, ou na proposição do narrador de Campos de Carvalho, o pensamento dentro da noite, é o pensamento da própria história do narrador, anexada ao passado. Mas se assim pensa, é no intuito de libertar-se do que pensa e, neste caso, libertar-se do presente para, por este caminho, pensar o futuro, formular outra existência que não se assemelhe (a semelhança está anulada) à da tribo em que se encontra. A posição adotada pelo homem anônimo, visto estar pressionado pelo exterior, assimilando-o, é a de condensar o passado, não de um modo contínuo, mas desarticulado, que questiona a cada dia o que o ser vai dizer e fazer neste dia. O que será a cada dia. O que será no dia seguinte, quando já é um outro, depurado, como no caso de Tribo, pelo ato de escrever.

NOTAS

(1)- A preservação da individualidade é marca de todo o capítulo de onde o trecho citado foi extraído ("Capítulo Vinte"): "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 meu irmão gêmeo ainda sepultado 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; proíbem-me por motivos políticos de sair à rua e de saber inclusive em que cidade exatamente estou, eu que sou globe-trotter e amante de todos os horizontes; submetem-me ao vexame de ter que tomar todas as noites uma dose de soro da juventude, eu que nem sequer ainda estou velho e não pretendo jamais voltar a ser jovem algum dia, eu que nunca o fui realmente; espionam-me por todos os cantos e até quando estou a sós dentro do gabinete sanitário, como se eu fosse um criminoso comum e não um hóspede com todos os direitos que a legislação dos hóspedes lhe garante, seja aqui como na Cochinchina; — uma coisa porém eles não me tomam, eles os espões de todas as nacionalidades, as prostitutas húngaras ou mesmo iugoslavas, os falsos amigos e sobretudo os verdadeiros, os membros de todas as Orquestras Sinfônicas do universo. Os gaiatos da polícia nacional e internacional, os boxeurs e os lutadores de jiu-jitsu de todas as categorias ou faixas: e é esta consciência que trago de eu ser apenas e cada vez mais uma proprie-

dade minha, exclusiva, indivisível, una, prima inter pares, nec plus ultra, e mais citações latinas que se façam necessárias e convenha como fecho a um capítulo tão importante como este, sem dúvida o mais importante que já escrevi e escreverei em toda a minha vida de cavaleiro andante" (A lua vem da Ásia, p. 37).

(2) - O cinema cristaliza, pelo retrato do banal, do corriqueiro, e também dos objetos triviais que circundam o homem no cotidiano, este mesmo cotidiano, vinculando-o ao fantástico. Acionando a ironia, o personagem se esconde durante o livro sob a máscara do ator. O fingimento, então, é móvel recorrente. O capítulo "M" de A lua vem da Ásia, além de ressaltar o caráter espetacular da simulação, marca também fortes sinais de angústia. Assinala, ainda, um processo de descontinuidade que é, por outra via, inerente ao trabalho de montagem de um filme. A partir daí, o personagem se vê na condição de estrela de revistas e jornais, das variedades da cultura de massa. Aqui um trecho do capítulo acima referido: "A cena em que eu aparecia durava uma fração de minuto apenas, mas era importantíssima. No meio da estrada, com o meu cipreste no fundo, durante a passagem de uma procissão de que eu participava com o ar mais contrito deste mundo — com uma vela acesa numa das mãos e um rosário imenso na outra — ocorria a explosão de uma mina deixada pelo inimigo na última guerra, e tudo ia lindamente pelos ares, num espetáculo pirotécnico digno de encômios. (Pena que o filme não fosse em cores, para se ter uma idéia exata do sangue derramado e das postas de carne espalhadas num raio de duzentos metros). Eu, após o estrondo formidável,

captado em som perspecta-estereofônico, via-me obrigado a recolher uma das pernas às costas e a simular a mais horripilante das dores, dando vazão, para gáudio do diretor e de seus assistentes, a um dos berros mais bem dados em toda a história do cinema universal, com a câmara funcionando a dois palmos de meu ensangüentado nariz. Foi tão real e convincente o meu grito de pavor, e tão autênticas as lágrimas que me desciam dos olhos e me inundavam a camisa e as calças, indo desaguar sobre um pseudo-defunto, que era um dos astros principais do filme. Ali mesmo recebi a proposta de fazer catorze filmes na França e dois na Inglaterra — com ou sem ciprestes, à minha escolha — o que todavia recusei sem entrar em detalhes, mesmo porque eu continuava chorando e os soluços não me permitiam uma conversa muito longa. A cena calamitosa valeu-me a bagatela de 30.000 francos sem contar a vela e o terço, que me foram dados como lembrança) e um retrato de corpo inteiro, já com as duas pernas, tirado ao lado do diretor e de seus trezentos assistentes, e que foi publicado no dia seguinte em todos os jornais da cidade, com louvores unânimes à minha imprevista atuação" (A lua vem da Ásia, p. 143-4).

(3) - Melancolia, pessimismo e hipocrisia são termos encontrados no primeiro romance de Campos de Carvalho. Quanto à melancolia, afirma o narrador: "Minha tristeza é mais profunda do que a que domina o fundo dos abismos, e tão triste quanto aquela. Sou o melancólico por excelência: aquele que nem sabe porque é triste e não busca razões para justificar-se perante os outros ou perante si mesmo, quando se põe a chorar em meio à alegria geral ou passa do riso ao

pranto com uma facilidade pasmosa. (...) eu, porém, sou triste quando menos razões tenho às vezes para sê-lo, como quando lá fora esplende a primavera e alguém me espera com um sorriso nos lábios e tudo convida ao esquecimento e à felicidade mais fácil, em instantes como esses, quantas vezes cheguei até a pensar na morte — como se um outro que não eu me sussurrasse ao ouvido palavras que desfizessem todo o encanto da realidade e me fizessem lembrar apenas o próprio cadáver que eu já levava dentro de mim, como todos levam o seu" (Tribo, p. 66). Quanto à hipocrisia, ver capítulo XXXII, "Da hipocrisia considerada como bela arte" (Tribo, p. 133). E à doença, ver capítulo XXXIII, "Currente Calamo et Animo" (p. 137).

(4)- DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 111.

(5)- Idem, Ib., p. 113.

QUARTA PARTE

A tribo tecnizada — o externo

Os romances Tribo e A lua vem da Ásia, reagindo a postulados neo-parnasianos, significam um discurso de insulto, de caráter transgressivo, incorporando uma reminiscência irruptiva que, no passado literário brasileiro, está situada no movimento de 22. Esse discurso, em que está implícito o esforço de um eu em dominar todos os dados, encena linhas de hostilidade a todos os dogmas e à moral, resultando, se não na diferença, ao menos na busca incessante dela que, concomitantemente, rompe com uma linha comunicativa tradicional, ou então, em vias de institucionalizar-se. Nos romances citados, quem diz a palavra é também quem faz, indentificando-se acima da diferença entre estes dois atos. A reação, neste caso, se propõe como uma anti-lei cujo significado, e também conteúdo, é obsceno e hostil. Essa atitude contra está expressa na tentativa de instauração da desordem, do caótico, de mistura, numa linha de "desleixo" da primeira fase modernista, atitude que se contrapõe à uma postura esteticista que reclame rigor, ordem, reflexão e disciplina.

O rompimento do esquema tradicional de comunicação não visa somente leis do discurso literário, ponto em que, se considerada a linguagem, os romances citados não alcançam a diferença procurada, mas também a lei enquanto ideologia de uma época. Visa provocar no destinatário um choque, pois dirige a ele temas vistos por uma ótica hostil e obscena. Ao narrador de Tribo, investido de um espírito dionisíaco, é permitido reconhecer a doença, a loucura e o suicídio como móveis legítimos de vaidade e orgulho. O modo de encarar o mundo e a vida, "dizendo a verdade",

desmascarando hipocrisias, a partir de um lugar único e excepcional, de uma personalidade satânica, é a posição almejada pelo narrador.

Por outra parte, o modo de proceder na composição de A lua vem da Ásia, que resulta em romance estilhaçado, fragmentado, descontínuo, coaduna com a tentativa de efetivação de um anti-significado, de um ataque à lei estabelecida. Tal postura aspira por um espaço despedaçado, anárquico. A reunião destes pedaços depende de uma capacidade performática, já que os mesmos remetem a um meio arcaico, em que inexistente organização. Uma atitude discursiva e construtiva de tal ordem encontra no louco o seu personagem favorito, uma figura ambígua de lei e transgressão. O resultado pode ser um amontoado confuso, uma acumulação de tudo, pois tudo é matéria narrativa, mistura de social e individual, e nenhum dos dois. O resultado deste modo de processar a montagem é uma trapalhice, um carnavalesco, que, no caso de A lua vem da Ásia, é fartamente ilustrado pela "correria" e "aventuras" do personagem-narrador-louco.

A figura do louco é tópica. Já na personalidade do narrador de Tribo, detectamos essa aspiração em "volto a ser o que sempre fui, um louco. Aliás, já devem ter percebido que eu também tenho um pouco de louco — não tanto quanto quisera, mas tenho. Isto de se dizer que os loucos não têm consciência da própria loucura é uma deslavada mentira: quem o diz é porque nunca foi louco nem entende de loucos. Além disso, é preciso lembrar-se de que há loucos e loucos, e eu pertencço a esta última espécie, mais esclarecida e requintada, tão diferente dos loucos vulgares como um

nobre de um plebeu. Sou um aprendiz de louco snob, com um grande pendor para o ofício — ou para a arte, como queiram — e que não se confunde, em hipótese alguma, com os loucos de segunda ou terceira categoria, que não tem perfeita consciência da sua loucura" (Tribo, p. 15).

A assunção de uma atitude díade, explícita nestes dois romances, função de narrador e personagem, e que implica ainda numa outra categoria não disjuntiva, a de autor-destinatário, permite ao narrador comentar o que está escrevendo, como ocorre em Tribo: "O mais interessante é que este era para ser, se possível, um livro alegre e satírico, temperado com o sal da ironia (embora trágica) e do bom senso, se assim posso chamar a essa capacidade de ver as coisas como são e de rir-se à sua custa justamente pelo fato de o serem" (Tribo, p. 16).

Esta função ambivalente, de identificação entre quem escreve e quem faz, de caráter auto-reflexiva, valendo-se do efeito catártico assinalado em Tribo, é realizada conscientemente pelo narrador com suspeitas do destino que suas reminiscências possam ter: "(É possível que todas estas páginas que tenho escrito venham a ser um dia censuradas e destruídas no espaço de dois minutos, sem a menor consideração pelo retrato que nelas traço de uma época tumultuosa e terrível, que muito haveria de pasmar aos pósteros se é que ainda haverá disso no mundo futuro. De qualquer forma, escrevendo-as estou cumprindo um dever para comigo mesmo, o que é essencial, e enchendo o tempo que me sobra em meio aos tolos e aos tiranos que me cercam

de manhã à noite, o que me parece uma ocupação digna e tão válida como outra qualquer)" (A lua vem da Ásia, p.72).

A coabitação, nos dois romances, entre o eu e o ele, narrador e personagem, mantém relações com a idéia de máscara. Essa, ao apagar a pessoa, anuncia o espaço do outro, manifesto no desdobramento e, nesta esteira, entrecruza vocalidade e narração. O outro é, por seu turno, figura central da alteridade (neste caso, expressa no nome do narrador de Tribo, W/ALTER). Esse espaço do outro, do duplo, é o que elabora uma narração vergada sobre si mesma. Tal atitude implica na falta de significado organizador do conjunto, dos acontecimentos. Vale dizer, o eu não é o organizador do que gira em torno de si, não é o centro. Essa perda de domínio produz um discurso impessoal e intemporal, típico do mundo de massas. Já que o eu está fundido ao todo, o caminho a ser escolhido é o do mergulho nos sonhos, estratégia que caracteriza a atitude surrealista.

Uma construção desta ordem vai fazer da repetição e da enumeração regras de "organização" horizontal do conjunto. De um lado, a enumeração de personalidades, objetos, enumeração que não se apóia no suporte ideológico, nem tampouco geográfico e étnico. De outro, a repetição, que designa toda e qualquer coisa a si própria, além de, se levada ao infinito, provocar o desequilíbrio do sistema simbólico. Neste caminho, a repetição não tem finalidade nem sentido.

Uma leitura "horizontal" dos "ensaios" que compõem Tribo vai dizer do contexto social em que o texto se insere. Valores tributados negativos pela sociedade burguesa são tornados positivos pela aplicação de um olhar, uma filosofia às avessas. Postura coerente para um narrador-poeta satânico que não compartilha da vida da tribo. A crítica do universo social está manifesta nas figuras que comparecem no texto e valores por elas defendidos. Um bispo, o presidente da república, o prefeito, um cômico, um assassino, um jogador de futebol e outros são alguns dos tipos satirizados no romance. A linguagem da tribo é ironizada no capítulo XIV, quando da chegada de Bertúcio, "o mais famoso center-forward do mundo", "semi-analfabeto": "À noite, a Sublime Universidade Católica Pontifícia em sessão solene, conferiu a Bertúcio o título doutor 'honoris causa' urbi et orbi, tendo o Magnífico Reitor saudado o magnífico atleta com um discurso não menos magnífico, de que se ressaltaram os seguintes trechos transcritos em todos os jornais no mesmo dia, em edições naturalmente extraordinárias: 'Vós que infligistes aos pósteros a magnitude das grandes efemérides e vivificastes, sob os céus da Europa, as mais gratas e alcandoradas prosopopéias, bem mereceis nihilominus adibo hoc periculum et audebo illi mala sua ostendere, a gratidão imorredoura dos que...' '...Erguestes bem alto, como um pendão auricular, a sempiterna flâmula dos mais lídimos anseios transcontinentais, ressaltando illi ex convivis et luxuria, ille ex ambitione et circumfusa clientium turba, como outrora os ...' '... A Pátria, em transe heróico e envolta em ouro olímpico, saúda em vós, Bertúcio excelso, o filho magno e o Apolo impertérito que soube dignificar, sob o pátio do...' " (Tribo, p. 61-2).

A idéia de tribo em Campos de Carvalho não corresponde à de uma comunidade natural, selvagem e feliz, mas à de uma tribo tecnizada, sociedade problematizada, consoante, neste caso, no exposto conflito entre o indivíduo e a sociedade. Esta tribo incorpora a idéia de massa neutralizadora tanto do político como do social, como característica da modernidade enquanto fenômeno de implosão dos sentidos. O tribalismo da sociedade de massas é ávido por mitos mas é também devorador de tabus, das instituições e dos valores.

Esta visão constitui uma crítica ao incipiente movimento nacionalista e, ainda, a retomada de uma linha indianista cuja gênese está fundamentada no século XIX, cruzando por Mário de Andrade e somando-se à vertente oswaldiana da ironia. Há, ainda, no Oswald da antropofagia, a rearticulação de uma imagética tribalista que, apoiada nas vanguardas do início do século, faz com que o primitivismo se afaste das convenções do passado.

A vertente literária acima referida e a idéia de massa estão expressas no cap. III, "A Charanga", dando conta das comemorações da tribo em datas significativas e no enaltecimento dos heróis da massa: "A tribo de que não faço parte tem lá suas coisas interessantes, que bem merecem que eu as retrate. Em compus-lhe há tempo um hino desportivo, tão do gosto dos que ela tanto aprecia, e que eu gosto de ouvi-la cantar sob o sol da tarde na praça regurgigante, em dia de festa. Começa assim: 'Umbanda surubiu Piranha,/ Socatu Juraumirim, petiba.../ Sucupira! Sucupira!...'

Logo surge o orador oficial, seguido de outros oradores semi-oficiais, enaltecendo os manes da tribo, os seus heróis, as suas batalhas ganhas (as perdas não contam) e a figura máxima de sua história, que lhe governa os destinos na hora presente. (...) a turba ouve e exalta, clama e entra em êxtase, prorrompe em vivas e em bravos terríveis, que nem por um instante porém alteram o curso do sol nem fazem ressurgir dos túmulos os mortos invocados. Sente-se no ar essa atmosfera de expectativa que afinal não espera por nada, pois tudo está previsto no programa devidamente escrito e sublinhado como todas as apoteoses que os homens erguem a si mesmos nas figuras de seus deuses e semi-deuses" (Tribo, p.20).

A tribo é o grupo social atacado pelo narrador que, tal como o movimento modernista, faz uso da ironia e da fragmentação como processos destrutivos das bases em que se erige este mesmo grupo. Por extensão, temos um ataque à intelectualidade brasileira, à camada dirigente e ilustrada, de mentalidade bacharelesca, discurso eloqüente, gramático, por vezes incrustado no próprio estilo do narrador, e também manifesto no discurso de recepção ao atleta Bertúcio. Ataque ao arcabouço da cultura brasileira, cuja base intelectual é de origem européia.

Os assuntos de Tribo se assemelham às constantes temáticas das revistas de variedades e dos jornais sensacionalistas. Os assuntos de maior freqüência dos meios de comunicação de massa visitam as páginas de Tribo, como é o caso do futebol, de entidades assistenciais e personali-

dades famosas pela posição social que ocupam. O artista, apresentado pelas revistas como fonte inesgotável de criação, é ironizado em Tribo: "O famoso cômico Teódulo, o segundo Chaplin como êle mesmo se intitula e é universalmente aceito, encontra-me no Parque dos Mutilados da Próxima Guerra, e, ao ver-me, logo abre os braços numa de suas atitudes mais características, ao mesmo tempo em que exclama com sua voz em falsete, aclamada nos cinco continentes: Caríssimo mestre!... (...) E enquanto continua a sorrir o seu sorriso alvar e ultra-famoso (segurado em mais de vinte companhias de seguros, ao que dizem) conta-me que só no último mês ganhou mais de 300.000 doubles de ordenado, sem contar alguns milhares que ganhou na loteria, por aproximação, com a ajuda de Deus. (...) Nunca leu um livro em tôda a sua vida (a não ser o Livro dos Telefones, segundo um de seus gags mais famosos) o que não o impediu de ser o cômico mais bem pago do mundo — mais do que o próprio Chaplin nº1 — e de tornar-se dono de três dos bairros mais importantes da cidade. (...) Orgulha-se, além disso, de ser o homem mais atarefado do hemisferio ocidental, ocupando como ocupa simultaneamente nada menos de doze empregos, entre os quais o de clown do Circo Hesperius, de locutor da Rádio Clandestina Oposicionista e da Rádio Governamental, de ator da Opera Buffa e do Teatro Experimental Hermafrodita, de chefe de cerimônias do Palácio das Magnólias e (seu título de maior glória) sacristão-mor da Catedral do Ora Pro Nobis" (Tribo, p. 109, 110 e 111). As classes menos favorecidas aparecem sempre ligadas a catástrofes e crimes, como é o caso, no romance citado, do "famoso assassino Duranti". Tribo parece escrito em cima dos assuntos preferidos das

revistas de variedades, pelo que valida o grotesco como categoria estética a responder pelo ethos da cultura brasileira contemporânea.

O grotesco ⁽¹⁾ de A lua vem da Ásia é apresentado na figura do clown a quem é permitido tocar nos tabus e nas pequenas verdades do cotidiano, estilizando os hábitos sociais. Aqui, o grotesco quer atingir uma função social pois desvenda estruturas até alcançar um ponto em que revela a fealdade e a aspereza destas estruturas: "Daí nasceu, se não me engano, a minha vocação de clown — para muitos frustrada, para mim sempre vigilante — e que um dia explodirá de mim como fogos de artifício, pasmando incrédulos e iluminando os céus. Eu, o clown Barnabó, ex-burocrata, ex-espião comunista, ex-sentenciado à cadeira elétrica — ex-tudo, enfim. Clown simplesmente, o que é demais. E é esse clown que agora me faz suportar com a devida filosofia esta prova de fogo a que me submetem os carrascos de todos os tempos, ao tentarem arrancar-me a verdade, que em mim está bem à flor da pele. Se eu vivesse no tempo de Pilatos certamente seria crucificado hoje mesmo; mas os tempos hoje são outros, e se contentam em deitar-me numa cama confortável, com um capacete alemão de contrapeso. O objetivo, porém, é sempre o mesmo — a Verdade — como se eu tivesse uma única verdade e não muitas, todas à flor da pele e lutando entre si como num campo de batalha. É verdade que nem todos lêem a minha verdade plural, escrita em linguagem simples, e eu não me sinto obrigado a dizê-la de viva voz, como quem recita uma lição de catecismo; eles que me leiam sem compli-

cações, como se eu fora apenas um homem e não um poço de hieróglifos" (A lua vem da Ásia. p. 43).

O grotesco como um "estado segundo" da consciência coincide com a postura do narrador ao se erigir possuidor de uma verdade, de um olhar desmascarador do real, enfim, possuidor de uma consciência profundamente crítica. A partir daí, reflete sobre a vida através da comparação entre a aparência das coisas e de como estas são em profundidade. O olhar grotesco é um olhar acusador das aparências, que atinge pequenas verdades pelo cinismo. O louco, o clown é aquele que "pode sorrir sonoramente ante o escândalo da existência e leva-nos a reconhecer a nossa condição tragicômica"⁽²⁾.

O irracionalismo detectado em Campos de Carvalho pode ter origem em espaço não diretamente abrangido pela atuação da cultura de massa. E é através dele que Campos de Carvalho reage à multidirecionalidade informativa, à pluralização de mercadorias e, ainda, ao comprometimento do todo exigido pela sociedade de consumo.

Os personagens de Campos de Carvalho procuram recuperar o cotidiano individual, os locais de exposição, os espaços vazios liquidados pela cultura de massa. Reagem ao envolvimento global e individual na tentativa de restabelecer um cotidiano autônomo sequestrado pela sociedade de consumo. A área de ação da sociedade de consumo atenta contra o exílio interior e também contra a manutenção de espa-

ços físicos que garantam a preservação da individualidade, como registrado em Tribo: "O homem chegou e me disse: Venho visitá-lo. (...) Na parede da minha sala havia pregado um grande cartaz: EU, mas o homem nem deu pelo fato. (...) Desde tempos imemoriais vêm eles à minha casa, à minha sala, aspirar o mesmo ar que eu e macular com a sua presença minhas cadeiras confidentes, como se fora a coisa mais natural deste mundo. (...) todos desfilam sob as minhas vistas tolerantes e cansadas de vê-los, terrivelmente cansadas e terrivelmente tolerantes. Afinal, pensando bem, porque ainda recebê-los se nada têm a ver comigo, ainda quando me admirem ou me odeiem e finjam falar a mesma língua que eu? Por que tolerá-los? (...) Levo o visitante até a porta, enquanto o cartaz na parede continua a gritar: EU. Eu, Santo Deus, eu! E mais ninguém" (Tribo, p. 23-4-5).

Os dois primeiros trabalhos ficcionais de Campos de Carvalho são produzidos quando o Brasil dá os primeiros passos na formação de uma sociedade de consumo em escala expressiva. A ideologia da produção, acordada com um modelo tradicional de desenvolvimento, não foi acompanhada de profundas transformações econômicas que atendessem à maioria da população. Os romances do escritor mineiro denunciavam o otimismo, a crença na possibilidade de o desenvolvimento industrial vir atender as baixas camadas sociais. A partir de então, as relações interindividuais serão problematizadas.

Em Tribo já estava configurada a falência de uma sociedade tradicional com o rompimento dos laços físi-

cos de entendimento entre os indivíduos. O anseio de quebra da normalidade, de mistura de elementos alinhados à ausência de orientação, próxima da angústia e da aberração como elementos intrínsecos à cultura de massa, configurados também em A lua vem da Ásia, aprofundam as cisuras no interior de uma sociedade tradicionalista sem, no entanto, eliminar o individualismo.

Nessa nova ordem de organização social a vida banal, o acaso e a cotidianidade são transformados em moeda forte. O homem em sua vida cotidiana, restrito à esfera do privado, pode fazer disso um valor objetivo, uma forma de consciência que desafia o controle exercido pelo político. A exaltação da insignificância não quer dizer, de outro modo, o restabelecimento de sentido. É uma reação sem sentido algum, que não quer a representação do mesmo, como não aspira à universalidade.

Por este caminho, pode-se pensar que o "eu" da narrativa é mais um entre todos os outros acontecimentos, e tão insignificante quanto eles. Mesmo constituindo um eu singular, age com certa indiferença a si mesmo. O caminho do suicídio, no último capítulo de A lua vem da Ásia, inabilitaria a réplica do eu presente na narrativa. Deste mal sofre todo o narcisista (ver a esse respeito em Tribo), pois "exagera" na réplica, na imagem, assassinando o modelo, amando demasiadamente a representação. O suicídio, enquanto fuga do duplo, enquanto abandono da imagem, beneficiará o eu naquilo que ele é. Daí, de outra parte, a descren-

ça na "carteira de identidade", no papel que prova a identidade, exatamente como ocorre em Tribo.

O questionamento acerca da identidade guarda uma angústia profunda não só de ordem existencial como também legal. No solo do anonimato em que se move o homem da sociedade de massa, o dado angustioso gira em torno da impossibilidade de provar sua existência por si mesmo. O perigo, então, se concentra na parada que faz o raciocínio sobre o que é evidente, sobre a coisa em si mesma. É o momento de apagar o duplo, e repetir, incessantemente, todas as relações.

Mas a relação que a sociedade de massa mantém com os materiais por ela trabalhados é intensa e ao mesmo tempo anódina. O resultado é a construção de uma cultura fragmentária, com caráter de mosaico, aleatória, e sem preocupação de ser coerente. A ausência de unidade é complementada pela ausência de um código autônomo.

A recorrência a uma ordem inapreensível, na construção do digesto, do banal, tende, nos dois romances, para uma aproximação do Kitsch. A constituição de uma personalidade excepcional é a tentativa de preservação da individualidade ante a massificação dos valores e relações. Daí que as transações econômicas são marcadas pelo cômico, pelo superficial, e, em todo o mais, pela criação de estereótipos que simulam em bloco a realidade. Em dois exemplos de A lua vem da Ásia podemos encontrar o caráter ligeiro das relações financeiras na sociedade de consumo: "fiquei

conhecendo intimamente o 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" (p.20). O segundo exemplo é este: "Há também o caso do cidadão mais preto do que branco, com lentes poderosíssimas assestadas sobre o nariz, e que por diversas vezes procurou interessar-me na exploração de um veio petrolífero de sua propriedade, mas sem qualquer auxílio americano, o que me pareceu absurdo" (p.21).

O cunho ensaístico e abrangente de Tribo, aliado à "desordem" de A lua vem da Ásia, que pratica um processo de mistura de tudo, demonstram que o elemento tomado como referencial não é unívoco nem claro. A concentração do mundo leva o mesmo à auto-destruição. A neutralização de qualquer tipo de organização social é processo acelerado, segundo Jean Baudrillard, pelos "meios de comunicação de massa e com a informação. Os mídia, todos os mídia, e a informação, qualquer informação", acabam produzindo mais social ao mesmo tempo em que "neutralizam profundamente as relações e o próprio social"⁽³⁾.

O afastamento de finalidade objetiva da existência inviabiliza toda lógica de troca e valor. O resultado é uma atitude de abandono de qualquer posição e de sentido. Este desafio lançado por um dos "indigentes anônimos e esquecidos do mundo", coloca seu autor na posição de suicida. Mas é reação sem nome, sem identidade e sentido: "Sei que é de praxe o suicida invocar grandes razões, e se possí-

vel 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" (A lua vem da Ásia, p.152). A reação dirigida ao poder intenta a provocação de respostas como também a eliminação do mesmo ao questioná-lo enquanto tal.

A construção de instâncias unificadas, a idéia de um "mundo concentrado", na expressão do narrador de A lua vem da Ásia, dá conta de que estas são organizadas a partir de uma perspectiva de espaço que se estende ao infinito. Mas este espaço é um entre todos os modelos de simulação. A atitude irracional é a única forma de pôr a máquina do social, embasada no capital, em funcionamento. O capital, porém, colocado como "máquina de verdade", "não tem finalidade objetiva", pelo caráter violento exercido sobre o social, o que acaba anulando toda e qualquer forma de contato social, de relação social, pois esconde, no fundo, repetição, morte e simulação.

A prosa que tenta reproduzir uma realidade acaba resultando em simulação. Assim, todos os contatos, todas as relações estabelecidas pelos narradores de Campos de Carvalho, adquirem, a cada passo, o caráter de falsa evidência. A sociedade a que resistem, lançando o desafio do suicídio, é simulação de sociedade. O social estaria, deste modo, desagregado, sob o efeito de um processo de "des-simulação", que anularia a possibilidade de se criar uma

sociedade ideal e mesmo real. Esta sociedade não existe nos romances de Campos de Carvalho. Na simulação nenhum processo de evolução parece ser possível, a não ser o da deserção marginal, centrado, por exemplo, na figura do louco.

A deserção anônima imprime, em contrapartida, uma pressão do interior, do "forro", que pode recarregar o exterior de novas energias de social. O louco é resíduo do social. O hospício, enquanto instituição funcional, é espaço que imprime uma revalorização do social, ampliando seu espaço. O hospício é construído onde nada havia antes, daí, sem dúvida, a indefinição do seu espaço e até de nomeação do mesmo em A lua vem da Ásia, ou ainda, a epístola dedicada aos loucos pelo narrador de Tribo.

De outra parte, o social é constituído de resíduo, de resto, indestrutível, que se expande no espaço do mesmo. Articula, assim, o morto, as sobras, linguagens e expressões mortas, todas as expressões que se fizerem necessárias. Desperdício de tudo e, ao mesmo tempo, reciclagem de tudo. O resíduo, então, é inscrito numa produção "racional" da sobra e acaba atingindo toda a dimensão da sociedade. O mundo está estilhaçado mas ao mesmo tempo socializado, recarregado de energias.

Essa revalorização acaba multiplicando os contatos sociais. É o que ocorre nos dois romances. O sen-

tido do útil e do inútil é utópico, mas o personagem de A lua vem da Ásia efetua transações econômicas (venda de uma coleção de palitos de fósforo, exploração de poço de petróleo, etc) que põem capital e riqueza em circulação descontrolada, daí o utópico do valor de troca e sentido. A disponibilidade física e mental do personagem avança para esta recolocação de todo o sistema de uso em circulação. A possibilidade de distribuição de toda a riqueza, marcada nos romances por somas sempre elevadas, provoca o desequilíbrio do sistema.

Acumulação e articulação da sobra, por outro lado, ligada à ação do que é tido como resíduo social, no caso a infâmia do louco, é algo intolerável para a sociedade. Temos em Campos de Carvalho a resistência operada pela sobra, mas que não se deixa liquidar, até pelo seu caráter de ressignificação. O personagem põe em circulação objetos sem valor, mas põe também toda a riqueza a circular em velocidade alucinante, arruinando a ordem social. A colocação do "excedente em circulação é próprio para arruinar o sistema de equivalências se é realocado sem medida, e também para desesperar de um só golpe nosso sistema mental de equivalências"⁽⁴⁾. O mundo, por esta via, resulta inerte, pela ausência da escassez, pois tudo é circulação, troca aleatória de toda e qualquer mercadoria.

Ocorre, então, um distanciamento entre o real e o racional. O real e o modelo são confundidos pela

simulação. Toda a rede de situações, de contatos acaba abolindo o espaço entre o real e sua representação. A partir desta situação, tudo o que ocorre é encenação do real.

NOTAS

- (1)- SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco — um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. 3ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- (2)- Idem, *ib.*, p. 81.
- (3)- BAUDRILLARD, Jean. À Sombra das Maiorias Silenciosas — O fim social e o surgimento das massas. São Paulo, ed. Brasiliense, 1985. p. 55.
- (4)- Idem, *ib.*, p. 65.

CONCLUSÃO

Os dois romances de Campos de Carvalho tomados como objeto de estudo correspondem, em nosso entender, à concretização de expressões revolucionárias abertas pelo movimento modernista de 22. Como dissemos, os exemplos de Mário e Oswald de Andrade, com Macunaíma e Memórias Setimentais de João Miramar, não conseguiram imprimir renovações imediatas na prosa de ficção. A materialização destas propostas, que se efetiva na década de 50, é fruto de uma múltipla e variada evolução que intenta elaborar códigos de preservação de energias geradoras de impacto e também de resguardo da tradição quando esta caminha para o conformismo e a institucionalização. Entendemos, assim, que os romances de Campos de Carvalho, recorrendo às fontes e processos articuladores de uma atitude crítica, investidos de impacto e negação, recolocam em circulação forças sempre renováveis.

A produção ficcional do autor mineiro está diretamente vinculada às propostas desenvolvidas por Mário e Oswald de Andrade. A ubiqüidade cosmopolita do personagem principal de A lua vem da Ásia, somada à ironia, acaba filiando este romance ao Macunaíma. Ambos estão próximos, ainda, pela instauração de um certo desvairismo literário. Com relação à obra de Oswald, vimos que o autor mineiro retoma uma

linha irônica e adota, não com a mesma radicalidade do autor paulista, uma postura de questionamento e desarticulação da forma romanesca tradicional. Deste modo, Campos de Carvalho rearticula uma imagética tribalista e universal que, apoiada como foi pelos autores paulistas nas vanguardas do início deste século, afasta as convenções do passado e permite uma avaliação da realidade vigente.

A vinculação acima referida, somada à consciência profunda do tempo presente, resulta na afirmação do rompimento dos laços que caracterizam uma comunidade natural. Em lugar desta, as obras de Campos de Carvalho refletem uma sociedade problematizada, de permanente conflito entre o indivíduo e a sociedade. Neste espaço, reside todo o fenômeno de implosão dos sentidos que, por esta via, apresenta o social desagregado. A impossibilidade de representação do real, fruto primeiro deste estado de coisas, permite a reorganização de todo e qualquer material, realimentado por novas forças revolucionárias, mas que sobrevive agora sob o signo de uma pluralidade desierarquizada.

A partir daí, a constituição da subjetividade está comprometida. Toda reação será no sentido de preservar a individualidade dos poderes e saberes, das instituições sociais e valores que controlam e limitam o indivíduo. A manutenção de espaços livres é garantia do resguardo de uma personalidade única, individual. Este é o campo de batalha contra a sociedade massificada, aniquiladora dos espaços livres. A subjetividade, a formação de um lado interno é solução encontrada para se evitar uma vida insignificante mas que, de outra parte, reconhece o caráter mínimo da existência.

BIBLIOGRAFIA

A) Obras do Autor

Banda Forra. São Paulo, Gráfica Cruzeiro do Sul, 1941.

Tribo. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1954.

A Lua Vem da Ásia. 3ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1977.

Vaca de Nariz Sutil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.

_____. 3ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1978.

A Chuva Imóvel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

_____. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/José Olympio/Editora Três, 1973.

O Púcaro Búlgaro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

"Espantalho Habitado de Pássaros" In: Os Dez Mandamentos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

B) Bibliografia sobre Campos de Carvalho

AMADO, Jorge. "Préface". La Lune Vient d'Asie. Trad. Alice Raillard. Paris, Editions Albin Michel, 1976.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira, 2ed. São Paulo, Cultrix, 1977.

BRUNO, Haroldo. Novos Estudos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1980.

CUNHA, Fausto. A Luta Literária. Rio de Janeiro, Ed. Lida-
dor, 1964.

DICIONÁRIO CRÍTICO DO MODERNO ROMANCE BRASILEIRO. Vol. I. Grupo Gente Nova. Belo Horizonte, Ed. São Vicente, 1970.

ENEIDA. Romancistas Também Personagens. São Paulo, Cultrix, 1962.

FERNANDES, José. O Existencialismo na Ficção Brasileira. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986.

JOBIM, Renato. Anotações de Leitura. Rio de Janeiro, Re-
vista Branca, s/d..

LUCAS, Fabio. O Caráter Social da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.

_____. O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasilei-
ra. Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de
Letras da UFMG. Vol.5. Belo Horizonte, Nov. 1986.

MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira. Vol. VII - (1933-1960). São Paulo, Cultrix/Universidade de São Paulo, 1977-8.

_____. "Prosa". IN: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. São Paulo, Ano I, nº 27, 13 abr. 1957. p.2.

MENEZES, Raimundo de. Dicionário Literário Brasileiro. 2ed. Pref. de A. Cândido; apr. 2ed. José A. Castello. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MOURÃO, Rui. "Lúcida Loucura". IN: Veja. São Paulo, nº494, 22 fev. 1978. pp. 86-8.

OLINTO, Antônio. Cadernos de Crítica. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

_____. A Verdade da Ficção. Rio de Janeiro, Companhia de Artes Gráficas, 1966.

PY, Fernando. Chão da Crítica: Jornalismo Literário - 1962-1980. Rio de Janeiro: Francisco Alves, Brasília: INL, 1984.

SILVEIRA, Homero. "Os loucos não escrevem livros". IN: Para Todos. Rio de Janeiro, Ano II, nº 26, Jun. 1957. p.6.

SILVERMAN, Malcolm. A Moderna Sátira Brasileira. Trad. de Richard Goodwin. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

C) A obra e seu contexto

ANDRADE, Oswald de. Obras Completas I. Os Condenados. 3ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da Literatura Brasileira. 5ed. São Paulo, Martins, 1974.

BRITO, Mário da Silva. Conversa vai, Conversa vem. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1974.

_____. História do Modernismo Brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Trad. Luiz Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CÂNDIDO, Antônio. "A nova narrativa". IN: A Educação pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo, Ática, 1987. pp. 199-215.

CAMPOS, Augusto de. "Poesia Concreta: Memória e Desmemória". IN: Poesia Antipoesia Antropofagia. São Paulo, Cortez e Moraes, 1978. pp. 55-69.

CAMPOS, Haroldo de. "Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos" IN: SCHWARZ, Roberto(org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983. pp.181-9.

_____. Metalinguagem. 3ed. São Paulo, Cultrix, 1976.

CASTRO, Sílvio. A Revolução da Palavra - Origens e Estrutura da Literatura Brasileira Moderna. Petrópolis, Vozes, 1976.

GALVÃO, Patrícia. "Contribuição ao Julgamento do Congresso de Poesia" IN: CAMPOS, Augusto de. Pagu - Patrícia Galvão - Vida-Obra. 3ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. pp.182-4.

HUYSMANS, J.-K. Às Avestas. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

JACKSON, Kenneth D. A Prosa Vanquardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade. Trad. Heloisa Nascimento Alcantara e Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo, Perspectiva, 1978.

MOURÃO, Rui. "A Ficção Modernista em Minas" IN: ÁVILA, Afonso. O Modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975. pp.193-201.

PEYRE, Henri. A Literatura Simbolista. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara R. T. Constantino. São Paulo, Cultrix /Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

POESIA CONCRETA. Salvador, Código 11, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: A Poética do Uroboro. São Paulo, Ática, 1981.

D) Teorias do texto e do social

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1982. pp. 31-46.

BAUDRILLARD, Jean. À Sombra das Maiorias Silenciosas - O fim do social e o surgimento das massas. Trad. Suely Bastos. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo - o último instantâneo da inteligência européia" IN: Obras Escolhidas I - Magia e

Técnica, Arte e Política. Trad. Sergio P. Rouanet. 3ed.
São Paulo, Brasiliense, 1987. pp. 21-35.

_____. "Sobre o conceito de História". Op. cit. pp.
222-232.

_____. "Livros infantis antigos e esquecidos"; "História cultural do brinquedo" e "Brinquedo e brincadeira, observações sobre uma obra monumental" IN: Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política. Op. cit. pp.235-253.

BÜRGER, Peter. "O significado da vanguarda para a estética contemporânea: resposta a Jürgen Habermas". Arte em Revista. São Paulo, CEAC, Ano 5, nº 7, 1983. pp.91-2.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins.
São Paulo, Brasiliense, 1988.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. O Surrealismo - Teorias, Temas, Técnicas. Trad. Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva, Coimbra, Almedina, 1976.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Trad. Jorge Coli.
Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

GIDDENS, Anthony. "La Revolución Industrial, el Surrealismo y Theodor Adorno - Respuesta a Habermas". IN: Fahrenheit 450. Buenos Aires, Ano 2, nº 4. pp. 46-7.

HABERMAS, Jürgen. "Modernidade versus Pós-Modernidade". Arte em Revista. São Paulo, CEAC, Ano 5, nº7, 1983, pp.86 -91.

HUYSSSEN, Andreas. "A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70". Arte em Revista. São Paulo, Ano 5, nº 7, 1983. pp. 92-4.

KRISTEVA, Julia. "A Intertextualidade" IN: O Texto do Romance. Trad. Manuel Ruas. Lisboa, Horizonte Universitário, 1984. pp. 154-194.

LYOTARD, Jean-François. "Resposta à questão: o que é pós-moderno?" Arte em Revista. São Paulo, CEAC, Ano 5, nº 7, 1983. pp. 94-6.

_____. La posmodernidad (explicada a los niños). Barcelona, Gedisa, 1987.

MAFFESOLI, Michel. A Conquista do Presente. Trad. Marcia C. de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich W. A Origem da Tragédia. (Joaquim J. de Faria, prep. dos originais). São Paulo, Moraes, 1984.

ROSSET, Clément. O Real e seu Duplo. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre, L&PM Editores, 1988.

_____. "Lo imaginario" IN: Doce Lecciones de Filosofía. Trad. Joseph Colloemer, Barcelona, Juan Granica, 1983. pp. 51-8.

SODRÉ, Muniz. A Comunicação do Grotesco - Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. 3ed. Petrópolis, Vozes, 1973.

SONTAG, Susan. "Abordando Artaud" In: Sob o Signo de Saturno. Trad. Ana Maria Capovilha e Albino Poli Jr. Porto Alegre, L&PM Editores, 1986. pp. 15-57.

TYNIANOV, J. "A Noção de Construção" In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Teoria da Literatura - Formalistas russos. 4 ed. Porto Alegre, Globo, 1978. pp. 99-103.