

Campos de Carvalho e a ficção libertária: o insólito em *A lua vem da Ásia*.

Roberto José Bozzetti Navarro¹

Resumo:

A lua vem da Ásia, cuja primeira edição é de 1956, é a narrativa conduzida por um louco, de início interno em um hospital psiquiátrico, e a seguir evadido, perambulando pelas ruas de cidades tão imaginárias quanto todo o universo em que vive seu narrador de nome protético, narrativa rigorosamente dentro da imaginação produtora do espaço ficcional. Campos de Carvalho (1916-1998), seu autor – nome praticamente alijado, ou estranhamente subestimado da historiografia literária brasileira –, considerava esta novela sua primeira “produção adulta”, à qual viriam se juntar *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964).

A comunicação que apresentamos visa a investigar o possível pacto que nortearia a (desejável) recepção da novela, em seu trânsito decisivo pelo insólito a partir do humor, do nonsense, do absurdo e do ato libertário de fundar, também a partir de uma memorialística imaginária, um universo ficcional que indica pouco considerar o sórito e os veios mais freqüentes da narrativa ficcional brasileira.

Palavras-chave: realismo – verossimilhança - humor

1. Campos de Carvalho (1916-1998), autor de uma obra romanesca curta e compactada em quatro títulos publicados em nove anos – *A lua vem da Ásia*, 1956; *Vaca de nariz sutil*, 1961; *A chuva imóvel*, 1963; *O púcaro búlgaro*, 1964 – praticou uma literatura que hoje ostenta o charmoso título de *cult*, e que no entanto em boa medida continua bastante à margem do já restrito círculo de leitores do Brasil, mesmo no ainda mais restritíssimo (valha a impropriedade da formulação) círculo de leitores universitários, sejam professores ou alunos. Esses romances foram reunidos em volume único pela editora José Olympio em 1995². O porquê dessa significativa indiferença diante dessa obra só pode ser inquirido em profundidade em trabalho de ambições muito mais vastas que esta simples comunicação. Atestá-la, no entanto, não é difícil: basta, por exemplo, compulsar o *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes³, que ali nada será informado sobre o autor e sua obra; ou, mais empiricamente, citá-los, autor e obra, nos corredores de nossas principais universidades – têm sido muito raras as ocasiões em que algum eco se faça ouvir, e os cito, eventualmente, desde meus anos de graduação na segunda metade da década de 70. À época, adquirei os quatro romances de Campos de Carvalho em sebos, levado pela curiosidade que me despertaram suas crônicas publicadas com certa regularidade no semanário *O Pasquim*, sob a rubrica “Os anais de Campos de Carvalho” – crônicas essas que até onde sei continuam inéditas em livro⁴. Seja como se venha a começar a explicar essa ausência, o que se pode dizer de saída é que seu autor dialoga por diferença com a tradição literária brasileira que, como já foi notado entre outros por Candido e Costa Lima, é bastante assentada na tendência realista, entendida esta como constituída por aquelas obras cuja significação é extraída de uma representação da realidade atenta à verossimilhança externa.

¹ Doutor em Literatura Comparada pela UFF.

² Além dos quatro títulos acima incluídos na edição da José Olympio (cf. Referências ao final), Carvalho publicou também *Banda forra* (1941), *Tribo* (1954) e *Não pecar contra a castidade: espantalho habitado de pássaros* (1970). Os dois primeiros foram excluídos pelo autor de sua obra reunida; o último integrou a Coleção Vera Cruz, v. 80, da Ed. Civilização Brasileira. Apud BATELLA.

³ Cf. MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo (org.).

⁴ Existem, que eu saiba, dois trabalhos acadêmicos recentes sobre a obra de Carvalho: a dissertação de mestrado *Campos de Carvalho: a subjetividade condicional*, defendida por Alfeu Sparenberger na UFSC, e, também dissertação, o trabalho de Juva Batella, defendido na PUC-Rio. Este último ganhou forma de livro (cf. ao final), mas não me chegou às mãos antes de eu ter redigido o presente trabalho.

Essa primeira aproximação contrastiva com o realismo literário pode nos servir por ora. O que aqui se chama tendência realista deve ser entendido nessas linhas talvez mais genéricas que gerais como sendo tão-somente o campo da cena no qual se solidificou a tradição do romance, aquele “realismo formal” de que fala Ian Watt e que a partir do século 18 inglês foi decisivo para que se instalasse o sólito, se este for entendido, também em primeira aproximação, como o privilégio dado ao referencial histórico na representação literária. Buscando descobrir a verdade que rege o comportamento humano, o mais das vezes pelo desvelamento da teia de projetos, ambições, interesses que movem as personagens em contato ou em confronto com o mundo representado em suas coordenadas inapelavelmente históricas ou historicizáveis, o campo do sólito, por assim dizer, expandiu consideravelmente as coordenadas que emanaram do estilo realista-naturalista do século 19. Estas, por sua vez, teriam sido abaladas consideravelmente, desde Proust pelo menos, pela quase sempre ruidosa ruptura promovida pelo experimentalismo modernista, cujas linhas de força podemos acompanhar ainda hoje.

Me parece que estaríamos lidando aqui com a questão do estabelecimento de uma dada tradição, que talvez não seja exatamente coincidente com o certo tipo de cânone estabelecido pelos estudos oriundos do campo das letras a partir da segunda metade do século 20, o cânone universitário. Procurando esclarecer: é comum, e não apenas no caso brasileiro, que haja pontos em que facilmente se detectam divergências entre o que chamaríamos, por comodidade, de consumo de literatura e o cânone universitário. Bastem para exemplo, entre nós, os casos de Jorge Amado, Érico Veríssimo, de um José Mauro de Vasconcelos e recentemente o caso emblemático de Paulo Coelho. São todos autores vistos com maior ou menor desconfiança (Amado e Érico) ou mesmo com desdém pelo cânone universitário – casos de Vasconcelos, um romancista muito popular na virada da década de 60 para a de 70, e Coelho. Com a possível exceção deste último, no que toca à filiação literária todos se sentiriam razoavelmente confortáveis dentro do prosseguimento da tradição realista (se se quiser, grosso modo, do século 19), apesar das enormes diferenças, mesmo de qualidade (essa palavra!) entre eles: do exotismo erotizado de Amado, à tosca pieguice lacrimante de Vasconcelos, passando pelos namoros com o sobrenatural e o mítico no painel histórico (com a barretada ao realismo fantástico, talvez seu maior êxito de vendas, em *Incidente em Antares*) em Veríssimo. São, e isso é fora de dúvida, autores – e aqui é preciso incluir também Coelho – que passaram longe de maiores ousadias experimentais movidas no período efervescente do modernismo. É possível então dizer que são autores com o auxílio dos quais podemos talvez entender com mais segurança a vinculação entre a representação da realidade de tipo realista e o que essa representação veio carrear de água para uma escrita e recepção do sólito, entendido como um conjunto de textos e/ou procedimentos que cumpre as expectativas de ordenação do mundo estabelecida pela representação. A esta ordenação, bem entendido, o leitor não oferece maior resistência, visto que é da “natureza” dela mesma não impor teste de maior resistência à recepção do leitor. Sem querer dizer que a recepção mais numerosa quantitativamente restringe-se à pletora de textos derivados da escrita realista-naturalista (como seria possível então explicar entre nós e no mundo todo o êxito de um Stephen King, para não falar do ciclo *Senhor dos Anéis*, de Harry Potter, ou mesmo de Paulo Coelho?), podemos então passar para o cânone universitário, que contempla sem maiores problemas (felizmente!) as ousadias de *Macunaíma*, de *João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*, bem como com Clarice Lispector e Guimarães Rosa, obras e autores que desvinculam-se, em maior ou menor grau, da representação realista e apresentam inúmeras aberturas e enormes possibilidades de exploração para a manifestação e a reflexão do e sobre o insólito.

2. Para ficar no âmbito do cânone universitário, com o qual estamos teoricamente mais familiarizados, tomo o paradigma maior da narrativa brasileira, Machado de Assis, para me obrigar de saída a refletir minimamente sobre sua relação com o realismo-naturalismo, a escrita hegemônica de sua própria época. Sabemos da existência dos “vários Machados”, de recepções tão diversas e mesmo opostas, diacrônica e sincronicamente, e mais que tudo sabemos que o Machado do cânone

universitário, grosso modo dos anos 60 para cá (pense-se nos trabalhos que lhe dedicaram, entre outros, Silviano Santiago, Costa Lima, Bosi, Merquior, Gledson, além, claro de Schwarz) não é o “mesmo Machado” lido em sua época. O que sabemos é que foi sempre lido e continua sendo. Se pudermos resumir, para efeito do nosso alcance aqui, as principais coordenadas do realismo-naturalismo sob a rubrica da exigência da verossimilhança externa (“o que se representa no interior do texto literário poderia ser tomado como o que da mesma forma se passaria fora dele”), da confiabilidade e da objetividade do narrador (como uma voz que guia o leitor na busca ou no desvelamento das verdades que movem as relações humanas), sempre nos deparamos com a dificuldade de se enquadrar boa parte da produção machadiana nessa moldura, em especial seus mais famosos romances, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Fiquemos aqui, em nome do espaço, só com primeiro desses romances, e com uma questão menor e inicial, quando o insólito se põe de saída, na figura do narrador inconfiável, que se apresenta como morto logo na primeira página. Como dirá Schwarz, tal “agudeza intencionalmente barata, aqui não desmancha a verossimilhança realista, embora a desrespeite”(SCHWARZ, 19). Trata-se, portanto de um narrador no qual não deve o leitor confiar – e isso seria apenas um primeiro sintoma – pelo simples fato de perturbar a recepção de exigências do verossímil. Por razões, estratégias textuais e objetivos diversos, mas com resultado igualmente problemático no interior do realismo de tipo século 19, tampouco é confiável (pode-se dizer: menos ainda) o narrador de *Dom Casmurro*, conforme cabalmente demonstrado por, entre outros, Helen Caldwell, Silviano Santiago e John Gledson. É de se supor que é sobretudo pelo narrador a contrapelo da confiabilidade do leitor que Machado mais tensiona os cânones do realismo de tipo século 19. Fiquemos apenas com esse tópico⁵.

Uma vez que falamos de confiabilidade do narrador, vejamos os dois parágrafos de abertura de *A lua vem da Ásia*:

Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris.

Deixei crescer a barba em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo. (CARVALHO, 1965, p. 11)

A primeira informação – o assassinato do professor de Lógica – poderia ser tão pouco confiável quanto todas as que se seguem, mas em *A lua vem da Ásia* o simples fato de o capítulo inicial ser o “Capítulo Primeiro” já pode ser o suficiente para despertar no mínimo as suspeitas do leitor, uma vez que este tenha, previamente, corrido os olhos pelo índice do volume. Isso porque, se consultarmos no índice a ordenação da 1ª parte – “Vida Sexual dos Perus” nos depararemos com a seguinte sequência após o Capítulo Primeiro: Capítulo 18º; Capítulo Doze; (Sem Capítulo); Capítulo Sem Sexo; Capítulo 99; Capítulo Vinte; Capítulo I (Novamente); Capítulo; Capítulo CLXXXIV; Capítulo XXVI; Dois Capítulos Num Só; Capítulo 333; Capítulo 334; Cap. 71; Capítulo Não Eclesiástico; Capítulo 103; Capítulo Negro; Capítulo 42; Capítulo LIV. Será inútil o leitor presumir que estará diante de um lúdico “jogo de armar”, como na tradição moderna teríamos no Cortázar de *Rayuela* ou em *Variante Gotemburgo* (Esdras do Nascimento) ou mesmo *A festa*, de Ivan Ângelo. Nada da ordem de uma permutação a exigir a interatividade com o leitor está aqui presente. Não é só o embaralhamento de uma sequência; falta a sequência mesma dos números. Embora ao lermos os capítulos sejamos de certa forma surpreendidos pelo fato de que, se a sequência dos acontecimentos não se faz de modo explícito, a situação do narrador protagonista é facilmente identificável alguns passos adiante:

Tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma idéia exata da minha situação presente, depois que me deram por excêntrico e me jogaram neste hotel de luxo onde os garçons, o gerente e o subgerente andam todos de branco, e têm

⁵ É importante ter claro que a via comparativa aqui não quer em nenhum momento tomar a narrativa machadiana por um contraste que a faça representante do sólito.

também os dentes brancos e não vermelhos ou amarelos como toda gente. (idem, p. 12)

Se considerarmos que todo o passado contado – depois do assassinato do professor, a absolvição e o desterro às margens do Sena numa Paris imaginária, tudo seguido pelas ações “insignificantes” pormenorizadamente narradas acima – não obedece a lógica alguma, podemos buscar esta no *eu* do narrador, o qual se dá em isolamento em relação ao mundo. Este, o mundo, nada significa, não é movido por nenhum sentido, não enriquece a vivência do *eu* que narra a si próprio, conservando apenas os vestígios de uma totalidade anômala e anômica. Por sua vez, este, o *eu*, se o considerarmos isolado, como na exigência cartesiana para a apreensão do conhecimento, gira também obsessivamente em torno do que mesmo lhe falta, a possibilidade do uno, a não ser pela loucura – e pela escritura. Não há *cogito* que o sustente, a lógica está morta; assim também falta o eu sempre igual a si próprio (a *sameness* lockeana) – e podemos suspeitar corretamente que junto com essas faltas, morta está também qualquer possibilidade de realismo. Instaure-se dessa forma de saída o reino do insólito. Além disso, há ao longo da narrativa um verdadeiro “delírio geográfico”, por assim dizer, uma vez que na memória do narrador (1ª Parte) ou mesmo em sua situação presente (2ª Parte), são incontáveis os périplos pelos mais imprevisíveis lugares do mundo.

Temos então uma “idéia *exata* [grifo meu: a provocação ao realismo e ao sórito é ostensiva] da situação presente” do protagonista na medida em que logicamente o percebemos, pelas situações narradas na 1ª Parte, num hospício, com seus quatro nomes, beirando o risível num texto que se propõe surpreender o leitor a cada passo. Desgarrados do realismo, temos a nosso favor o saldo do humor, escancarado muitas vezes em *A lua vem da Ásia*. Se esse humor nos permite aproximá-lo de Machado, o realismo deste marca presença sob a capa humorística de forma inequívoca. Com o auxílio de Schwarz, podemos apontar para a diferença.

Schwarz analisa minuciosamente o primeiro parágrafo de *Memórias póstumas*, abrindo, como é de seu costume, o leque das desconfiças ante o humor “espevitado, estridente” do narrador. Se quisermos aproveitar esses dois termos, não estamos diante de menor espevitamento ou estridência, antes pelo contrário, nos parágrafos de abertura acima transcritos. Só que é facilmente argumentável, e Schwarz o faz com brilho e penetração admiráveis, o quanto na narrativa de Machado os “despistes” da escritura levam pela desconversa ao centro mesmo da questão do realismo (embora, repita-se, em tom muito diverso do que se consagrou no século 19): basta que se pense no que Brás conta de seu passado, sua genealogia familiar, a educação, os detalhes de data e suas implicações (os ecos do bonapartismo em sua formação, p. ex.), enfim para que percebamos sem dificuldades o quanto se está ali diante de uma “gramática realista” (Barthes) atuante, ainda que convulsionada. É muito diverso o procedimento na narrativa de Campos de Carvalho, basta olhar o que “conta exatamente” de seu passado. O percurso que conduz o narrador de quatro nomes do passado para o presente iguala-se, parataticamente, a tudo o mais que ele nos conta a respeito de “si” e de seu “estar no mundo”. Isto é, em princípio, nada “faz sentido”, e é o que ocorre o muitas vezes na primeira parte da narrativa: encerrado num hospício, privado de sua liberdade, o que narra centra-se na “situação presente”, no seu dia-a-dia de alienado em meio a alienados, e em anotações de uma errância – em oposição ao encerrar-se atual – localizada no passado. Escolhendo aleatoriamente duas passagens, que bastem:

Ontem houve um enterro aqui no hotel. Não foi dos mais belos, mas sempre alegrou a vista.

Morreu exatamente o ator Papanatas, que desta vez se atirou à parede como se fora uma bola de futebol e não de pingue-pongue, e morreu imediatamente. Depois de muito insistir, deixaram-me ver o corpo, todo vestido de azul como uma papoula. (idem, p. 27)

Também no Conservatório de Varsóvia, onde aprendi a tocar berimbau com o professor Hepsteimm, tive oportunidade de demonstrar, de uma feita, meu irrestrito apego à minha liberdade moral, quando fiz voar pelos ares a tuba e a clarineta da Orquestra Sinfônica Nacional, com um pontapé endereçado a um músico idiota que

me chamara de estrangeiro, eu que sou o mais perfeito exemplar de cidadão-do-mundo de que já se teve notícia até hoje. (idem, p. 39)

Mas a parataxe insistente de passagens como essas, expandindo-se às custas de um humor “amalucado”, não obstante muito culto, aos poucos subordina-se a um clima opressivo que submete o protagonista na privação de sua liberdade de ir e vir e em sua liberdade no sentido lato, no centro da qual está o corpo com suas exigências, sobretudo sexuais. A liberdade que o protagonista desfrutara em plenitude situa-se no passado, podendo ser recuperada apenas pela escrita de seu diário, que no entanto não se faz infenso às contingências de sua situação de internado num hospício. Assim, por exemplo, no Capítulo 99 o protagonista dedica-se a escrever aforismos:

- . A mulher do gerente é vesga mas tem um belo par de pernas, o que não deixa de ser uma compensação (Não, isto não chega a ser propriamente um aforismo).
- . À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito.
- . Quando sair daqui vou matar a pedradas o médico que matou meu irmão no hospital e não foi punido até hoje. Pena que ele não possa ouvir os próprios gritos, pois que é surdo.
- . As flores têm o perfume que a terra lhes dá sem ser perfumada. Assim, também nós devemos dar a nossos atos aquilo que não trazemos em nós mas de que somos realmente capazes, e que não morrerá com a nossa morte.
- . Como o criado da noite veio apagar a luz do meu quarto, este fica sendo o último aforismo que escrevo, fazendo-o no escuro e sob protesto. (idem, p. 35)

A opressão faz-se sentir gradativamente, passando da percepção de que se está num hotel de luxo para a possibilidade de este ser na verdade um campo de concentração, fato ainda mais estranhável pelo protagonista visto estar seguro de que, entre “penúltimas guerras” sempre mencionadas, o mundo atravessa um período de paz. Não é o caso de se contar aqui tudo o que o protagonista vive em seu período de interno, mas vale mencionar a desintegração que percebe no que o cerca: uma mulher estranha a ele quer convencê-lo de que se trata de sua mãe, embora a lembrança que anota ter de sua mãe verdadeira fosse a de uma “mulher alegre [que] vivia a rir um riso largo e desprendido das coisas terrenas”(idem, p. 29) e a “que se quer fazer passar” por sua mãe ostenta “um choro falso” e o fita com “olhos desesperados”(id., ibidem). Sua revolta contra a “falsa mãe” explode quando ela assiste passivamente e, mais, alia-se, ao “Inquisidor”, ao “chefe dos torturadores” em uma sessão de choques elétricos a que o protagonista é submetido (“o suplício da cadeira elétrica”, p. 53) para que revele o seu segredo, que ele não tem idéia de qual seja:

Mães dessa espécie por certo o Estado as cria e cultiva em estufas especiais, para que possam trair no devido tempo os seus filhos adotivos e entregá-los de mãos atadas aos inimigos do gênero humano, que os desindividualizam e os tornam bons cidadãos, com o direito de partirem para a guerra ou de morrerem fuzilados de encontro a um muro qualquer, numa clara manhã de primavera (idem, p. 56).

A grande ameaça advém do Estado, bem como do aparato religioso, esta mais desenvolvida na segunda parte da narrativa, “Cosmogonia”, quando tudo indica que está o protagonista próximo à derrota final. Assim, após ter certeza de que se encontra em um campo de concentração, escreve uma carta aberta ao *Times* denunciando sua situação – e a dos demais internos – de prisioneiro:

Embora de pijama, vejo-me obrigado a representar a VV. Exas. contra o abuso inominável de que vimos sendo vítimas, eu e outras pessoas igualmente respeitáveis, num campo de concentração dos muitos que devem existir por este mundo concentrado de hoje, e que não sei dizer se fica na Europa ou na Ásia ou mesmo na Polinésia, pois justamente este é o segredo maior que paira sobre as nossas cabeças, enquanto ainda as temos.

[...]

Mas o assunto desta, que coloco numa garrafa e jogo no cano de esgoto para que possa chegar até as mãos de VV. Exas., não é geográfico nem lingüístico, e sim estritamente moral e humano, como o foi o Sermão da Montanha, por exemplo, para só citar um exemplo famoso. (idem, p. 62)

É possível aqui a aproximação com certas idéias centrais do existencialismo sartreano, em especial talvez a de que o homem é angústia, e esta advém de ser sua a responsabilidade de escolha, e mais, que esta escolha o liga à humanidade inteira. É a consciência difusa dessa condição que leva para frente Astrogildo (ou Heitor ou Ruy Barbo ou Adilson, os nomes que escolheu). Deparando-se com a inequívoca urgência de sua própria vida, resta-lhe por fim e apenas a idéia e a execução de uma fuga. A liberdade só possível na escrita do passado reclama a liberdade da vida no presente. E a escrita deste presente.

Extraordinário nesse autor é o entrelaçamento de angústia, sentimento de morte e privação, e humor. Este último elemento corresponde, sem dúvida, aos movimentos de diástole dessa escritura, e sua estrutura paratática, repetitiva e obsessiva dá constantemente a impressão de gratuidade, mas subordina-se sem dúvida às graves proposições do escritor – vale notar aqui que o humor voltará a ser rasgado, “espevitado e estridente”, apenas em seu último livro, *O púcaro búlgaro*, sendo os intermediários *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, muito mais contidos sob esse aspecto. Porém, mesmo o humor de *A lua vem da Ásia* circunscreve o raio insólito de atuação de uma liberdade individual radicalmente separada de possibilidade de uma mudança na situação “real” ficcionalizada na trajetória do protagonista. Ou melhor, de uma “correta” avaliação, por parte deste, de seu estar no mundo. Em outras palavras, a penosa consciência adquirida de estar num campo de concentração não faz de início o protagonista agir efetivamente com vistas a um novo inserir-se no mundo: se há a desconfiança de que “no mundo concentrado de hoje” é indiferente onde se esteja, que razão objetiva o levaria a depositar numa garrafa e lançar no esgoto, para que “possa chegar até as mãos” do editor, a carta que escreve ao *Times* – espécie de representação simbólica dos valores humanos presentes na “consciência das nações livres” através da imprensa – contendo a denúncia de seu encarceramento e de todos os demais que se encontram na mesma situação? Pela saída do humor parece que o texto gira nos gonzos em direção à sua própria aporia.

Assim também, é de se crer, o que se adquirirá com a fuga do hospício e a sucessão de acontecimentos do corpo em liberdade do ex-interno. Na segunda parte do livro, quando isso ocorre, chama atenção a sucessão de acontecimentos fortuitos, que começam quando, logo ao sair de seu confinamento, “com os bolsos vazios e gemendo de fome”(id., p. 103), ele se depara com um enforcado numa rua deserta e o saqueia, levando-lhe dinheiro e relógio. Sucedem-se situações que levarão nosso protagonista a perambular mundo afora e deparar-se com soluções insólitas que resolverão emergencialmente situações momentâneas de carência e penúria. Poderíamos talvez pensar numa irrupção do Maravilhoso (Todorov), mas dificilmente este se instalaria num mundo despovoado por Deus ou deuses. Melhor seria talvez pensar *A lua vem da Ásia* numa fronteira com a poesia, no sempre difícil convívio da narrativa com o discurso poético. Às vezes parece mesmo que um certo tom melodramático busca se insinuar, em escorregadia fronteira do lirismo com o *kitsch*, no entanto sempre com o concurso de um humor que parece proceder pelo acréscimo na frase de um dado insólito por sua especificidade desimportante (vejam-se os grifos):

Nosso caminho tem que ser como nosso esquife, único e individual, a menos *naturalmente* que preferamos desintegrar-nos no ar, numa explosão de misticismo barato e de grande efeito, às barbas de Deus inexistente. (p. 174)

Se não posso mudar o mundo, tampouco permitirei que o mundo me mude a mim, arrancando-me este câncer de mistérios e heresias que é toda a minha riqueza e que faz com que minha voz não seja apenas o grunhido de um porco, nem meu olhar apenas o olhar de um peixe dentro do aquário. (...) Aos que me chamem de bárbaro eu lhes respondo com *uma barbaridade de língua e meia*, e lanço-lhes à face o epíteto de sifilizados de que eles tanto parecem orgulhar-se, eles e seus antepassados *barões, condes e arcebispos*. (p. 176)

Em seu descompromisso com o realismo, a narrativa de Campos de Carvalho lança mão de um narrador a princípio não-confiável, como o Brás Cubas machadiano, não para “desrespeitar” a verossimilhança realista, mas para com ela romper. Nesse sentido, talvez seja aproximável de outro

adversário da escrita realista, o Serafim Ponte-Grande oswaldiano (penso particularmente nas anotações de seu tresloucado diário, na seção “Serafim no Front”). Mas em seu trajeto o narrador protagonista de *A lua vem da Ásia* parece querer por vezes saltar para fora além de toda e qualquer idéia de representação, mesclando o humor a uma cadeia textual difícil de ser precisada nas cadeias do sólito e fazendo fronteira com a imantação advinda do lirismo – mesmo que suspeitemos por vezes de uma aproximação com o *kitsch*, a simples presença deste torna mais inquietante a própria mescla. Citemos uma última passagem, já quando Heitor (ou que outro nome tenha) resolve matar-se e escreve uma segunda carta ao Times, esta endereçada ao responsável pela Seção Necrológica:

A morte de um mosquito é tão importante quanto a minha própria morte, digo-o sem falsa modéstia, e disso o senhor mesmo terá prova ao ficar sabendo do meu suicídio, que o afetará tanto quanto a morte de um dos milhões de perus sacrificados à véspera do Natal. A comunhão dos mortos ainda pode ser uma realidade, pelo menos para os que nela crêem piamente, à sombra da necrofilia católica ou que outro nome tenha; a comunhão dos vivos, porém, ainda está por existir e com toda a certeza não existirá nunca, dada a pouca cordialidade existente entre os homens, como de resto entre todas as feras de uma mesma espécie. (p. 180)

Referências bibliográficas

- [1] BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- [2] CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965.
- [3] _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- [4] MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo (org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 1987.
- [5] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- [6] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.