

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA EMÍLIA KLEIN

O DESVARIO REALISTA DE *A LUA VEM DA ÁSIA*

PORTO ALEGRE

2023

ANA EMÍLIA KLEIN

O DESVARIO REALISTA DE *A LUA VEM DA ÁSIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Klein, Ana Emília
O desvario realista de A lua vem da Ásia / Ana
Emília Klein. -- 2023.
114 f.
Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Campos de Carvalho. 2. Surrealismo. 3.
Literatura brasileira. 4. Revolução. 5. Forma
estética. I. Leite, Carlos Augusto Bonifácio, orient.
II. Título.

ANA EMÍLIA KLEIN

O DESVARIADO REALISTA DE *A LUA VEM DA ÁSIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Porto Alegre, 9 de maio de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite — Orientador
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profª. Dra. Janaína de Azevedo Baladão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Prof. Dr. João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, ao professor Carlos Augusto Bonifácio Leite, o Guto, que me ensinou a ler textos, desde as aulas da especialização e continua fazendo por meio de grupos de pesquisa. É claro que leituras equivocadas constantes nesta dissertação devem ser atribuídas exclusivamente a mim, mas não posso deixar de reiterar a importância do professor na minha trajetória como estudante. Pelo compartilhamento de ideias, pelas sugestões de leitura e pelas orientações, meu muito obrigada.

Agradeço, também, à paciente leitura e às considerações da banca examinadora, que ampliaram meus horizontes no que diz respeito ao meu tema de pesquisa e levantaram importantes pontos de reflexão que podem gerar trabalhos futuros.

Por fim, meu agradecimento à minha família e aos meus amigos, que acompanharam minhas angústias com o objeto de pesquisa desde a elaboração do projeto até a sua conclusão. Em especial, ao melhor amigo que fiz nesse último ano, o Tiago, pelas leituras e ideias trocadas e pela companhia acolhedora nesse período.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar em que medida se pode dizer que a literatura de Campos de Carvalho é surrealista e, por isso, realista, considerando como a forma estética se apresenta face aos procedimentos artísticos e aos pressupostos do movimento francês. Além disso, procuramos pensar o escritor brasileiro como uma manifestação que rompe com a tradição brasileira mais realista e, por sua singularidade e agressividade, mobiliza leitor e crítica para pensar como sua forma pode ser alinhada com outros objetos estéticos produzidos por aqui. Para a realização desta análise, centrada no romance *A lua vem da Ásia*, abordaremos os conceitos de realismo e surrealismo, em especial, a perspectiva realista proposta por Salette de Almeida Cara e o entendimento do surrealismo por Walter Benjamin e Michael Löwy, os quais possibilitaram pensar no movimento com mais amplitude, para além do sentido escolástico que o limita aos anos 1920 e 1930 na Europa, principalmente. Tendo no horizonte esses conceitos e a análise formal da obra, cuja estrutura tensiona loucura e lucidez, é possível afirmar que ela subverte a normalidade ao mesmo tempo que se destaca de seu pano de fundo histórico, artístico e cultural.

Palavras-chave: Campos de Carvalho; surrealismo; literatura brasileira; revolução; forma estética.

ABSTRACT

This research aims to investigate to what extent it can be said that Campos de Carvalho's literature is surrealist and, therefore, realistic, considering how the aesthetic form presents itself in relation to the artistic procedures and assumptions of the French movement. In addition, we try to think of the Brazilian writer as a manifestation that breaks with the more realistic Brazilian tradition and, due to its uniqueness and aggressiveness, mobilizes readers and critics to think about how its form can be aligned with other aesthetic objects produced here. In order to carry out this analysis, centered on the novel *A lua vem da Ásia*, we will approach the concepts of realism and surrealism, in particular, the realistic perspective proposed by Salete de Almeida Cara and the understanding of surrealism by Walter Benjamin and Michael Löwy, which enabled think about the movement in a broader sense, beyond the scholastic sense that limits it to the 1920s and 1930s in Europe, mainly. Having these concepts in mind and the formal analysis of the work, whose structure tensions madness and lucidity, it is possible to affirm that it subverts normality while standing out from its historical, artistic and cultural background.

Keywords: Campos de Carvalho; surrealism; Brazilian Literature; realism; aesthetic form.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A LUA VEM DE ONDE? E VAI PARA ONDE?: em torno da publicação de A lua vem da Ásia e sua recepção.....	10
2.1 Um romance do e no seu tempo.....	15
2.2 Isso vai dar repercussão?.....	21
2.3 Contra os amantes do óbvio.....	31
3 SER REALISTA OU SURREALISTA?.....	38
3.1 Vem, mas vem sem fantasia.....	38
3.2 Nós estamos às vésperas de uma revolução?.....	47
3.3 Dada não significa nada.....	50
3.4 Só há o real — André Breton.....	51
3.5 “Não somos utópicos: só concebemos esta Revolução em sua forma social”.....	54
3.6 Só há o real — Walter Benjamin.....	56
3.7 “A vida fede, senhores”.....	61
3.8 O caso de Kafka.....	65
4 A FORÇA REALISTA DE A LUA VEM DA ÁSIA.....	70
4.1 Surrealismo no filtro modernista.....	70
4.2 Só há o real — Campos de Carvalho.....	78
4.3 Realidade como condição, liberdade como resposta.....	94
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

Considerando que parece ser uma tendência geral de nossa literatura, especialmente na prosa, a opção por um caminho mais realista, desacomoda-nos pensar como surge uma obra como a de Campos de Carvalho nesse meio. Assim, este estudo de *A lua vem da Ásia* é motivado por entender-se a necessidade de valorização tanto do escritor, que mostrou um fazer literário muito próprio, quanto da obra, que nos obriga a revisitar as categorias da teoria e perguntar: a que movimento o escritor parece estar mais alinhado? É realista? É surrealista? Como entender a obra no contexto da história literária brasileira? Sua experimentação estética é realmente solitária ou pode ser pensada em um arco mais amplo, alinhada a outras produções artísticas?

Certo é que esta dissertação é muito pontual no esforço bem maior que seria o de investigar quais são as manifestações literárias que escapam a essa tendência realista da literatura, como se organizam e o que significam a respeito da nossa forma de produzir arte escrita. Nesse sentido, o que pretendemos aqui é colocar algumas questões em torno do romance que percebemos como o mais disruptivo entre aqueles publicados pelo autor, por sua agressividade constante e pelo compromisso político assumido ao se insurgir contra a racionalização da arte.

Na orelha da segunda edição da *Obra reunida* (1997), Mario Prata recuperou a recepção crítica de Homero Silva quando da publicação do primeiro livro de Campos de Carvalho. Escreveu ele: “Fenômeno que está exigindo detido exame e que poderia ser avaliado não apenas pelo seu lado estético, mas, sobretudo, pela série de indagações que sugere do ponto de vista da sua própria aparição”. O que propomos aqui é um recorte dessa análise, isto é, um estudo sobre *A lua vem da Ásia* tendo no horizonte teóricos que discutem o conceito de realismo e surrealismo como estéticas possíveis de apreensão do real. A partir

disso, será possível refletir sobre os limites do surrealismo na obra de Campos de Carvalho, sobre o que há ou não na sua forma estética que o coloca mais à margem do que outros escritores como J. J. Veiga e Murilo Rubião, que funcionam em uma chave muito próxima, e sobre a liberdade que supõe o surrealismo no contexto brasileiro. Para tentar dar conta disso, procurando compreender como o romance do escritor se articula com o movimento surrealista sem perder de vista a posição periférica do autor tanto na ordenação do mundo¹ quanto no cânone literário brasileiro, valemo-nos de uma reflexão sobre a sociedade brasileira e sobre obras (e autores) mais integrados no sistema literário brasileiro.

Orientada pelos pressupostos de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, esta pesquisa levou em conta a análise formal de *A lua vem da Ásia* respeitando a sua integridade estética, mas sem prescindir do seu contexto de produção. Conforme explicou o crítico, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, [1965] 2006, p. 14). Por isso, após a síntese da obra, o primeiro capítulo destina-se à tentativa de elucidar, de forma breve, o contexto sócio-histórico e político em que a obra foi produzida e publicada, além de aspectos pertinentes da vida do escritor. O resgate comentado de periódicos em que houve referências ao romance objeto deste estudo também contribui para um desenho da situação em torno da recepção. Por fim, comentamos brevemente a respeito da singularidade de Campos de Carvalho apontada nos periódicos em interface com a sociedade brasileira.

Na sequência, o segundo capítulo destina-se à apresentação dos conceitos de realismo e surrealismo na tentativa de compreender como esses conceitos operam e de que forma podem contribuir com a leitura de *A lua vem da Ásia*. Também nesse momento é apresentado o escritor Franz Kafka como um paradigma interessante para pensar a literatura de Campos de Carvalho, ainda que ambos apresentem diferenças que procuramos demonstrar na própria seção e na análise que a sucede.

No último capítulo, pensamos o romance de Campos de Carvalho em sua formulação na relação com o que se entendia como literatura brasileira no período de publicação da obra. Para isso, discorreremos rapidamente sobre o movimento modernista paulista, que, de alguma

¹ Esse pensamento, base de reflexões de Antonio Candido e Roberto Schwarz, é recuperado por Paulo Arantes (1992, p. 15) na obra *O sentimento da dialética*, em que o autor cita a formulação de Paulo Emílio, que sintetizaria tal formulação e cabe nesta análise: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.

forma, pode contribuir para considerarmos a singularidade de *A lua vem da Ásia* no país. Finalmente, apresentamos a análise do romance, concentrada nas tensões que o estruturam e sem perder de vista os conceitos discutidos no capítulo anterior. Na aproximação do objeto estético e da teoria, procuramos levar em conta a afirmação de Antonio Candido de que “o ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o outro” ([1987] 2017, p. 156).

Dessa maneira, pretendemos contribuir, de algum modo, com a ampliação dos estudos a respeito de Campos de Carvalho, reforçando o argumento da importância do autor na produção literária do país, uma vez que sua visão de criação estética fricciona o cânone mais conservador da literatura e mobiliza leitor e crítica a se posicionarem diante do que escreve, independentemente de gostar ou não, de aceitar ou não as suas ideias.

2 A LUA VEM DE ONDE? E VAI PARA ONDE?: em torno da publicação de *A lua vem da Ásia* e sua recepção

A lua vem da Ásia é narrada em primeira pessoa por personagem de forte espírito combativo cuja intenção é deixar registrados todos os seus feitos para a posteridade, um compilado da fabulosa aventura humana, adjetivo de que o próprio narrador se utiliza. Não é sem razão, portanto, a escolha pelo registro no formato diário, gênero de cunho pessoal, em que se costuma expressar o que se quer, de um ponto de vista particular sobre as coisas. No diário, Astrogildo apresenta-se como hóspede de um hotel de luxo e está disposto a contar a sua vida, para ocupar o seu tempo e para prestar o que ele acredita ser um serviço cultural à humanidade. Nessa altura, nós, leitores atentos, já sabemos que é bem provável que ele esteja em um hospital psiquiátrico e que essa não será uma aventura elevada conforme anunciado. Passamos, então, a conhecer aspectos da rotina desse “hotel”, os colegas de hospedagem e a insatisfação do protagonista com as regras rígidas do local. Durante o desenrolar da trama, contudo, o narrador percebe que há algo estranho. Inicialmente, pensa que é, de fato, um hotel, mas sob regime de guerra e, mais tarde, depois de sofrer um tratamento de eletrochoque, muda de ideia e passa a acreditar que está em um campo de concentração. Planeja, então, a sua fuga, que é narrada ao longo de toda a segunda parte do romance até o derradeiro momento de seu suicídio.

De forma geral, pode-se dizer que esse narrador conta o seu tempo presente, mas isso não impede que ele relate episódios pregressos de sua vida. Tais memórias aparecem, inicialmente, como forma de apresentação da personagem e depois como contraponto à sua situação atual, muito menos interessante, segundo ele mesmo, do que já foi no passado. Trata-se, nesse sentido, como apontou Gérard Genette, em “O discurso da narrativo: ensaio de método” ([1972] 2017), de uma construção típica de diário, cuja narrativa o crítico francês

chama de intercalada e considera o mais complexo entre os quatro tipos elencados (os outros são ulterior, anterior e simultânea). Isso porque a narração intercalada, segundo Genette ([1972] 2017), gera certa *fricção* entre os acontecimentos do dia e o que é exposto pelo narrador um pouco depois, ou seja, entre o *ao vivo* e a *reprise*. É possível afirmar que isso se torna ainda mais complexo quando o diário é de um louco, pois essa personagem pode, então, dar-se ao luxo de misturar as coisas, sem diferenciar o que aconteceu num dia e noutro, com determinada pessoa ou outra. É claro que, em alguma medida, podemos desconfiar de qualquer narrador, mas, como apontou James Wood ([2008] 2012, p. 19) em *Como funciona a ficção*, “até o narrador [em primeira pessoa] que não parece confiável costuma ser confiavelmente não confiável”. Em outras palavras, e retomando o objeto de estudo em questão, o autor Campos de Carvalho realiza de tal forma o romance que faz com que o próprio narrador nos ateste que ele não é confiável, confirmando a afirmação do teórico de que “o romance nos ensina a ler o narrado” (WOOD, [2008] 2012, p. 19).

A organização do diário em romance (ou novela, como preferia Campos de Carvalho e alguns veículos da imprensa pesquisados para a elaboração desta dissertação) não se sabe quem o fez. O autor não usa do recurso de criar uma personagem que realiza a intermediação com a publicação, como acontece, por exemplo, em *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo, em que as memórias de Zeno Cosini são publicadas por seu psicanalista, ato declarado no prefácio da obra e assinado como Doutor S. Deixa, assim, inexplicado se é Astrogildo mesmo que organiza as suas narrativas em duas partes ou se é outro quem o faz, embora o absurdo desse arranjo sugira que tenha sido ele mesmo. Em todo caso, vamos a elas: “A vida sexual dos perus”, com vinte capítulos apresentados sob os mais variados nomes (Capítulo Primeiro, Capítulo 18º, Capítulo Doze e assim por diante), e “Cosmogonia”, com quinze capítulos em conformidade com a sequência alfabética (A, B, C etc.), exceto pelo último, que se intitula “O. P. Q. R. S. T. U. V. X. Y. Z.”. Assim como as frases são escritas de forma concisa e geram efeito de caos ao passarem de um assunto a outro de modo muito rápido, o mesmo ocorre com os capítulos, cujas cenas são breves e mostram alguns dias desse narrador, os quais parecem ter sido pinçados mais ou menos aleatoriamente por ele para serem descritos. Quanto à divisão das partes, esta marca uma mudança na personagem, que, no primeiro momento, conta episódios que acontecem dentro do hospício e, no segundo, com um pouco mais de linearidade, descreve o seu percurso (talvez) fora desse lugar. Como já é de se imaginar, a estrutura anárquica de identificação desses capítulos está em sintonia com a

constituição da personagem, devido à sua despreocupação em manter-se dentro de uma ordem ou, também se poderia dizer, seguindo uma tradição.

A propósito da ordem, pode-se afirmar que essa personagem apresenta-se como um insurreto contra todo e qualquer dispositivo de controle que, de alguma forma, achata a individualidade e, sobretudo, a experiência da individualidade. Nesse sentido, a sua luta é contra o capitalismo e a padronização de pensamento que surge a partir dele; contra os dogmas da Igreja e contra a repressão e a violência militar, temas, aliás, que vão reaparecer nos seus romances subsequentes. Em segunda instância, olhando para fora do romance, podemos dizer que Campos de Carvalho procura romper com a ordenação do campo literário, cujas prerrogativas, ainda que não impeçam um escritor de fazer sua obra da forma como pretende, ditam senão fórmulas, alguns caminhos a serem percorridos. É contra esses modelos, e contra a instituição do “dever ser”, que o autor também se inscreve.

Quanto à tradição narrativa, é preciso dizer que a dita aventura fabulosa acaba em cento e vinte páginas, bem diferente de um *Dom Quixote* e, ainda mais, de *A comédia humana*. Não é a narração de uma grande aventura de mais de vinte anos que separa um homem de sua morada e de sua esposa, como em *Odisseia*, nem mesmo a história da ascensão e da queda de um homem que ainda jovem consegue espaço na alta sociedade até que fica fadado ao esquecimento por essa mesma elite, como é o caso de *Barry Lyndon*, filme de Stanley Kubrick de 1975, baseado em romance de Thackeray, de 1844. Trata-se de uma aventura muito mais breve, na qual o protagonista está em um movimento oscilatório constante e acelerado de subidas — viaja, estabelece relações e ganha dinheiro — e descidas — volta a estar sozinho e miserável em termos materiais —, permeado por acontecimentos que escapam facilmente ao que é humanamente factível. Não há exatamente uma linearidade de formação de um espírito como em romances mais tradicionais, em que se pode acompanhar a trajetória de uma personagem; a forma caracteriza-se pelo abandono da estrutura do relato linear, prática que, segundo Pierre Bourdieu, no ensaio “A ilusão biográfica” (1986), é comum no romance moderno ao tentar expressar novas possibilidades de entendimento da vida sem um sentido que lhe seja próprio. *A lua vem da Ásia* constitui-se pela desordem dos acontecimentos narrados; se estes apresentam uma ligação entre si, esse vínculo é muito lateral em relação ao amontoado de informações que chega ao leitor a cada parágrafo, pois a ênfase não está no que encadeia um episódio no outro, mas, sim, no que cada um deles carrega de significado em si.

Um adendo. Esse estilo combativo não é novidade para quem, desde jovem, se dizia ateu e buscava refúgio na anarquia. Sexto e último filho do comerciante Jonas Carvalho e da dona de casa Floriscena Cunha Campos Carvalho, conta-se que Campos de Carvalho aos 16 anos rompeu com a tradição católica da família². Já em São Paulo, depois de ter deixado a cidade de Uberaba, cidade onde nasceu no dia 1º de novembro de 1916, publicou suas ideias no periódico *A Plebe*, jornal de tendência anarquista³, dirigido por Fábio Lopes dos Santos Luz e Edgard Leuenroth, enquanto cursava Direito na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Buscando pelo nome do autor no acervo digital do Núcleo de Pesquisa em História da UFRGS, o qual conta com cento e trinta e três edições do jornal na coleção, é possível acessar quatro publicações de Campos de Carvalho, todas do ano de 1934. Os textos, pouco legíveis e sob os títulos “O século da criança”, “Os ideais pacifistas da moderna geração” (segunda parte) e “A mulher em face da moral burguesa: a verdade fisiológica da mulher” (primeira e segunda parte), deixam entrever sua posição anticapitalista e antiburguesa ao criticar temas como a exploração do trabalho infantil e o moralismo a respeito do sexo, especialmente da vida sexual da mulher.

Mesmo depois de formado em 1938, e atuando como advogado da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo até a sua aposentadoria em 1969, Campos de Carvalho não abandonou o seu lado mais irreverente. Fez isso por meio da literatura, ainda que suas publicações tenham sido perpassadas por períodos mais ou menos longos de silêncio. Aos 25 anos, lançou o seu primeiro livro, *Banda forra* (1941), um compilado de ensaios humorísticos, e depois uma coletânea de artigos, crônicas e poemas, intitulada *Tribo* (1954). O escritor, contudo, renega esses primeiros títulos e só considera a sua obra posterior, que inicia com *A lua vem da Ásia* (1956), publicação com maior número de edições, *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964). Entre os romances, publicou o conto *Os trilhos* (1960), na revista *Senhor*, na qual também apareceram textos assinados por nomes como Clarice Lispector e João Guimarães Rosa; todavia, como ocorreu mais tarde com

² Os dados biográficos do autor foram coletados nas breves informações publicadas junto às suas obras, que foram listadas ao final desta dissertação; em entrevistas concedidas a periódicos, também referenciadas ao final; e, especialmente, nos estudos de Noel Arantes (2005; 2010).

³ Durante o período da Primeira República (1889-1930), o movimento operário da capital, Rio de Janeiro, caracterizava-se por reivindicações muito mais imediatas, que giravam em torno de melhorias de condições de trabalho, como salário, jornada e salubridade. Em São Paulo, o movimento era muito mais radical e tinha uma vertente anarquista, o anarcossindicalismo, que almejava uma greve geral e alterações mais profundas na organização da sociedade. Nesse sentido, as reivindicações mais básicas eram apenas o primeiro passo para que a burguesia fosse destituída do poder e houvesse uma reorganização social, dessa vez, sem controle estatal e autogerida por trabalhadores livres (FAUSTO, [1994] 2019). Não é estranho, portanto, que Campos de Carvalho tenha se aproximado das ideias anarquistas e passado a publicar em jornal com tal viés ideológico.

o conto *Espantinho habitado por pássaros* (1965), participação na antologia *Os dez mandamentos*, da Civilização Brasileira, ao lado de escritores como Jorge Amado, João Antonio e Carlos Heitor Cony, Campos de Carvalho rejeitou o texto, renegando o primeiro a ponto de sequer mencioná-lo em entrevistas e desgostando do segundo, por ter sido encomendado. Por fim, os seus últimos escritos são crônicas redigidas durante uma viagem à Europa, em 1971, motivada pela saúde da esposa Lygia Rosa de Carvalho, e publicadas, mais tarde, em *O Pasquim*, para o qual o escritor contribuiu de 1973 a 1977. É possível encontrá-las no livro *Cartas de viagem e outras crônicas* (2006), organizado por Antonio Prata.

A irreverência na literatura talvez seja reflexo da postura do escritor diante da vida. Como observou Noel Arantes, na tese *Campos de Carvalho: literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX* (2010), ele dizia não gostar de conceder entrevistas, mas assim mesmo se prestava a elas de vez em quando; citava títulos de livros que pretendia publicar, mas provavelmente não os tinha sequer planejando ainda. Essas aparentes contradições sublinham um aspecto permanece inabalável no escritor: a tentativa de manutenção da sua liberdade, na vida e na literatura, ou, pelo menos, a vontade de obtê-la.

Essa liberdade total a que aspiro em minha ficção e de que é o melhor exemplo ‘Invenção de Orfeu’, de Jorge de Lima, não é outra coisa, afinal, senão a aplicação daquele conhecido princípio surrealista que prega o FANTÁSTICO INTERIOR CONTRA O FANTÁSTICO SOCIAL. Contra o absurdo da vida humana e da condição humana só pode o artista lançar o grito, a explosão, o pesadelo, a máquina infernal, o apocalipse do seu próprio absurdo interior [...] (CARVALHO, 1963, p. 4, grifos originais).

No trecho acima, retirado de uma declaração concedida em entrevista a Luciano Zadj, no *Jornal do Commercio* (RJ), o escritor confirma a sua busca por uma literatura que esteja livre de qualquer dogma ou modelo. E como isso seria possível? Na sua percepção, significa escrever uma obra tal qual a *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, em que se aplique o princípio surrealista de que o indivíduo é livre na sociedade e, no caso mais específico do artista (e, para Campos de Carvalho, não tem outro caminho senão este), que mostre o absurdo que o rodeia, de modo a produzir uma arte que não compactue com o estado de coisas e que não sirva a uma determinada orientação de grupo. Dessa forma, Campos de Carvalho coloca no centro da sua produção literária o surrealismo, adjetivo que costuma acompanhar o escritor até hoje e abre possibilidade de leitura da sua obra: é mesmo um escritor surrealista? Se sim, como é? E mais: pode haver surrealismo no Brasil, trinta anos depois de o movimento

ter surgido na França? Essas perguntas são centrais neste trabalho e nortearão as discussões aqui apresentadas, especialmente a partir do segundo capítulo.

Acreditando que o entendimento da situação histórica e social em que uma obra é escrita e publicada contribui para a compreensão da sua produção, o próximo tópico e os seguintes, até o final deste capítulo, se concentram na tarefa de resgatar mais elementos da vida do escritor, além dos apresentados, e de seu contexto para que seja possível inferir daí as escolhas estéticas e políticas de Campos de Carvalho na criação do romance.

2.1 Um romance do e no seu tempo

Não há informação do exato período da escrita de *A lua vem da Ásia*, no entanto, o post-scriptum que aparece na primeira edição (o qual será abordado mais adiante) e a referência ao suicídio de um presidente dentro da narrativa indica que a obra ainda estava sendo escrita em 1954, ano em que Getúlio Vargas tirou a própria vida. Levando em consideração esse episódio que, de alguma forma, faz fundo à obra de Campos de Carvalho, pode-se dizer que o romance (e todos os subsequentes do escritor) tenha sido escrito durante a Quarta República Brasileira, que Boris Fausto ([1994] 2019) convencionou chamar “período democrático” por estar entre dois regimes autoritários, isto é, o Estado Novo e a Ditadura Militar. Após a deposição de Getúlio Vargas em 1945, o poder ficou a cargo do presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares, até as eleições do militar Eurico Gaspar Dutra, do PSD coligado ao PTB, contra o militar Eduardo Gomes, da UDN. Talvez por ser após um longo período sem eleições diretas, houve um interesse grande da população em participar da escolha dos seus representantes, de modo que foram registrados 4,3 milhões de eleitores a mais nas urnas em comparação com 1930 (FAUSTO, [1994] 2019). Dutra fez uma excelente votação em relação a Eduardo Gomes, vencendo com 55% dos votos contra 35% — 10% dos votos foram destinados ao engenheiro Iedo Fiúza, do PCB. Isso se deveu, entre outros fatores, ao apoio de Getúlio Vargas, que tinha grande parte da massa consigo, já que o antigetulismo acabou ficando com a imagem de postura reservada a quem tinha posses.

No primeiro ano de mandato de Dutra, promulgou-se a nova Constituição do país, cujas disposições revelam em que pé andava a sociedade da época. A lei previa, enfim, a igualdade entre homens e mulheres em relação ao voto, ou seja, passou a ser direito e obrigação que também as mulheres maiores de dezoito anos e alfabetizadas participassem da

escolha dos líderes políticos. Quanto à família, não houve progresso em relação ao divórcio e permaneceu a posição da Igreja e dos mais conservadores de que o casamento era laço que não se podia desfazer. Já em relação ao trabalho, as bases sindicais passaram a ser reguladas pelo Estado, de modo que o direito à greve deveria ser exercido em termos definidos em lei; porém, enquanto a Constituição era elaborada, Dutra limitou o direito à greve, o que demonstrava que, como afirma Fausto ([1994] 2019), o presidente se esquecia do que vinha sendo escrito quando se tratava de trabalhadores organizados e comunistas.

Sobre estes últimos também vale um comentário. Em 1946, o PCB era o quarto partido do país. De acordo com Fausto ([1994] 2019), o partido havia elegido dezessete deputados e um senador, além de ser maioria na Câmara de Vereadores do Distrito Federal. Ainda segundo o autor, estima-se que 180 a 200 mil militantes estavam vinculados ao partido na época. É preciso lembrar que a história do partido não é tranquila no Brasil, as orientações da Internacional Comunista, a fracassada tentativa de revolta em 1935⁴, especialmente nas regiões do Norte e do Nordeste, e o clima de tensão entre os Estados Unidos (visto por muitos como parceiro importante do Brasil) e a União Soviética contribuíram para o que até hoje observamos em território brasileiro, a ideia de uma ameaça comunista. Por isso, não raro o PCB sobrevivia perseguido e na ilegalidade — em 1947 e 1948, por exemplo, depois de denúncias de deputados do PTB, o partido teve que ser fechado e seus representantes políticos eleitos foram cassados. Perseguições como essa, conforme observa Fausto ([1994] 2019), muitas vezes eram usadas como desculpa para desarticular organizações de trabalhadores.

O governo Dutra foi sucedido por um novo governo de Getúlio Vargas, em 1951. Durante esse período e em toda década de 1950, inclusive com o seu sucessor indireto, Juscelino Kubitschek, os governos voltaram-se para o incentivo à industrialização. Havia, desde os anos 1930, uma crescente preocupação em promover a indústria nacional e fomentar o mercado interno, a fim de que o país deixasse de ser essencialmente um exportador de commodities, principalmente de café, e importador de bens de consumo. Essa visão continuou valendo inclusive no governo JK, que iniciou em 31 de janeiro de 1956 e ficou conhecido pelos altos investimentos e pela transferência da capital do país para Brasília. “50 anos em 5” era o conhecido lema desse presidente.

⁴ Essa revolta ficou conhecida como Intentona Comunista e é vista como tardia e anômala por Hobsbawm ([1994] 1995); no entanto, é um ponto no tempo que sempre retorna quando se fala em ameaça comunista no Brasil, às vezes apenas para nomear um inimigo, como vimos no governo Bolsonaro. Na época, a tentativa da revolta contou com apoio de Olga Benário, que alguns meses depois foi deportada pelo governo brasileiro para a Alemanha, onde morreu executada em uma câmara de gás durante o governo de Hitler.

Ainda dois comentários sobre o contexto político brasileiro podem ser relevantes.

Um deles é o fato de que as Forças Armadas, desde a Primeira República, jamais passaram ao largo dos governantes que foram eleitos direta ou indiretamente ou que chegaram ao cargo por meio de golpe. Um pequeno recorte já exemplifica a atuação do Exército: em 23 de agosto de 1954, membros do Exército exigiram, por meio de um manifesto à nação, que Getúlio Vargas renunciasse ao cargo — no dia seguinte, o então presidente respondeu com suicídio no palácio do Catete. Ao mesmo tempo, foi o Exército que garantiu a democracia no país ao ocupar prédios do governo no Rio de Janeiro para que não fosse impedida a posse do presidente eleito Juscelino Kubitschek, que, inclusive, seguia a linha getulista. É claro que quando falamos em Forças Armadas e Exército, no geral, estamos simplificando essa conta, pois nessas instituições há também divergências políticas que até hoje interferem mais ou menos nos governos, de modo que continua sendo uma demanda a limitação da politização dessas instituições, tendo em vista o mais recente 8 de janeiro.

O outro comentário é sobre a Associação Integralista Brasileira (AIB), oriunda de organizações fascistas iniciadas ainda nos anos 1920 no Brasil. Sob o lema “Deus, Pátria e Família”, a AIB foi fundada em 1932 por Plínio Salgado e outros intelectuais, como Menotti del Picchia, e caracterizava-se por ser antiliberal, anticomunista e combater o capital financeiro internacional oriundo de judeus. No seu auge, em fins de 1937, o integralismo contava com 100 a 200 mil membros. É notável que, em 1955, nas eleições presidenciais, o ex-integralista Plínio Salgado (agora pelo PRP) tenha alcançado 8% dos votos, contra 36% de Juscelino Kubitschek (PSD), 30% de Juarez Távora (UDN) e 26% Ademar de Barros (PSP). Notável porque, ainda que não estivesse mais sob o nome do partido, extinto como todos os outros com a instauração do Estado Novo, a articulação fascista e nazista era clara em relação ao grupo e a população brasileira já tinha conhecimento dos horrores da Segunda Guerra Mundial. Em tempo: não surpreende que a violência do autoritarismo e do fascismo ainda ecoe nos dias de hoje, quando percebemos que a extrema direita ainda não calou no Brasil e, além de resistir, organiza-se por meio de redes sociais, reunindo milhares de pessoas com ideias nazistas e fascistas, como se percebeu de forma enfática desde o bolsonarismo.

Em relação ao contexto mais amplo, sublinhamos somente alguns aspectos mais centrais. A publicação de *A lua vem da Ásia* se deu apenas dez anos depois da Segunda Guerra Mundial, conflito que marcou a época e não foi exatamente sucedido por período de paz, pois seguiu-se daí a já mencionada tensão entre as duas potências emergentes, os Estados

Unidos e a União Soviética, além de outros conflitos bélicos que continuaram a ocorrer em outras regiões do mundo, como a Guerra Indo-Paquistanesa e a Guerra da Coreia. A relação de Campos de Carvalho com o tema é bastante intensa; sabe-se que o escritor trabalhou no final dos anos 1930 no jornal *O Estado de S. Paulo*, com a escuta de rádios inglesas que noticiavam a guerra. Portanto, teve bastante proximidade com o assunto e não é à toa que esse é um dos motivos mais recorrentes nas suas obras. É, inclusive, relacionada a isso que está a explicação para o título do romance⁵:

Nasceu-me sem qualquer espécie de plano ou preparação, como de resto ocorre com quase tudo que escrevo. Eu vinha para casa, num ônibus, e um sujeito à minha frente ia lendo um jornal da tarde com uma manchete enorme A GUERRA VEM DA ÁSIA. A guerra, não, a LUA — pensei imediatamente e logo me pus a escrever mentalmente as primeiras linhas da novela. Não tinha a menor ideia do que poderia surgir daí por diante (A GUERRA..., 1957, p. 7, grifos originais).

A situação de guerra, além de crises econômicas e políticas, como a desconfiança na democracia, também levou a crises sociais. As teorias racionalistas e humanistas apregoadas desde o século XVIII, com o advento da Modernidade, somadas às novas tecnologias, prometiam o progresso, mas o que vimos acontecer foi uma das maiores catástrofes da história da humanidade. Campos de Carvalho, por sua postura combativa, certamente não passou incólume a isso.

O escritor também se mostrou atento (e incomodado) com outras questões, como o imperialismo estadunidense. No início do século XX, era perceptível a hegemonia americana em diversos setores da sociedade, desde a dominação política e econômica até a cultural, o que se tornou ainda mais forte no pós-guerra. Segundo Hobsbawm ([1994] 1995, p. 254), na década de 1950, os Estados Unidos “desfrutavam de uma riqueza nacional (PIB) *per capita* que era o dobro da da França e Alemanha, mais de cinco vezes a do Japão, e mais da metade maior que a da Grã-Bretanha”. Dessa maneira, o país tinha poder para interferir em questões políticas e econômicas de outros países, além de uma grande força de difusão cultural mundo afora, o qual, como afirma Hobsbawm ([1994] 1995, p. 196), era “americano ou provinciano”.

A questão cultural é outro aspecto importante para pensar a produção de Campos de Carvalho. Com base no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (1970), de Antonio Candido, podemos dizer que à época da publicação de *A lua vem da Ásia*, o país encontrava-se em um momento de transformação cultural, que o crítico chama de período de consciência. Até a

⁵ Esta é apenas uma das explicações encontradas para o título do romance dadas por Campos de Carvalho, que, como já comentamos, costumava fazer troça com as suas declarações.

década de 1930, acreditava-se no Brasil (e em outros países da América Latina) como território em que o progresso avançaria e para o qual estaria reservado um futuro promissor. Essa perspectiva influenciou tanto o campo literário que as obras eram produzidas com tom de deslumbramento, exaltação e exotismo pela pátria (é fácil lembrar de *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias), que, nessa altura, estava também bastante confundida com a natureza:

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, [1970] 2017, p. 170).

A partir dos anos 1930, iniciou-se um processo de tomada de consciência de que nem todas as regiões brasileiras eram exuberantes na sua natureza e que muitas pessoas viviam em condições miseráveis. A noção de grandiosidade anterior passou a ser entendida como uma ilusão, “uma construção ideológica transformada em ilusão compensadora” (CANDIDO, [1970] 2017, p. 171), e a ideia de desenvolvimento tornou-se mais distante e difícil de ser executada. Essa consciência fez com que muitos intelectuais se sensibilizassem para a expressão mais realista da situação em que se encontrava a população brasileira e se engajassem politicamente nas suas produções ainda de tendências naturalistas (sintoma do nosso atraso, como argumenta o crítico), sendo um exemplo disso o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Entretanto, havia no país, e na América Latina como um todo, uma grande “debilidade cultural”, na expressão de Candido. O analfabetismo, a ausência de leitores reais, a dificuldade de comunicação e difusão da literatura e a falta de condições para que os escritores se especializassem no campo literário são exemplos de problemas internos que traziam consequências para a criação literária brasileira. Segundo o crítico, as antigas metrópoles dos países da América Latina são aquelas que, entre os países desenvolvidos, possuem áreas subdesenvolvidas, e, nesses espaços, “a literatura foi e continua sendo um bem de consumo restrito, em comparação com países plenamente desenvolvidos” (CANDIDO, [1970] 2017, p. 173), diferentemente de outros países subdesenvolvidos da África e da Ásia, por exemplo, onde uma das principais barreiras é a diversidade de línguas e a necessidade de escolher uma delas para a produção literária. Ou seja, talvez como herança colonial, também no Brasil são poucas as pessoas que estão aptas e dispostas a ler, o que influencia todo o cenário de produção e circulação do livro, que não recebe o investimento necessário.

Além disso, o crítico observa que a instrução chegando à população não seria mais garantia de consolidação de público-leitor, porque outras formas de suprir a necessidade de ficção começaram a aparecer. Em suas palavras: “quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa” (CANDIDO, [1970] 2017, p. 174). Hoje, vemos que isso, de fato, aconteceu e acontece; grande parte da população passou a consumir telenovelas e, atualmente, filmes, seriados e outros programas que são oferecidos por plataformas de streaming. E não só: por meio desses canais de comunicação, os países desenvolvidos divulgam seus produtos de massa aos subdesenvolvidos, inculcando neles seus valores e orientações políticas interessadas. Desse modo, além de atingirem a população, podem chegar a teóricos e artistas, que precisam estar também atentos para não serem condicionados pela lógica massificada e evitar que passemos da “segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total” (CANDIDO, [1970] 2017, p. 176).

Todavia, Antonio Candido ([1970] 2017) afirma que a consciência a respeito do subdesenvolvimento, a partir de 1950, já estava clara para todos, o que, de certa forma, abriu caminhos novos na literatura brasileira. A nossa produção literária sempre esteve vinculada de alguma forma à europeia, nossas formas e técnicas (do soneto ao discurso indireto livre) são deles, o que fizemos foi selecionar alguns temas próprios, que conferem alguma cor local, e não são tão comuns as autoras e os autores que conseguem inaugurar em suas linguagens formas ou procedimentos originais e autônomos. Contudo, essa imitação predominante era, muitas vezes, servil em relação aos modelos europeus, o que evidenciava uma dependência cultural, chegando-se a acreditar que a temática que se consagrou sob o nome de regionalista era a única que demarcava uma literatura genuinamente nacional, justamente quando o romance urbano era o que, majoritariamente, apresentava maiores qualidades estéticas, sendo Machado de Assis um caso emblemático, uma vez que reivindicou expressamente a vontade de expressão do “universal” no *Instinto de nacionalidade*, publicado em 1873⁶. Isso só começou a mudar nos anos 1930 e 1940, quando a poesia passou a ter como inspiração outras produções artísticas brasileiras, e não mais, pelo menos não imediatamente, fórmulas vindas de fora. Essa alteração não se dá na primeira fase do modernismo porque esse movimento,

⁶ “Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo” (ASSIS, [1873] 1959, texto digital).

explica Candido ([1970] 2017), estava muito ancorado nas vanguardas europeias, que, por sua vez, foram essenciais para a sensibilização de uma expressão livre e autônoma. Quando, então, chegamos ao fim desse processo? Com a interdependência cultural, no momento que se percebeu na literatura a superação do receio de não parecer brasileiro ao tratar de temas que não se limitavam a uma região específica, mas podiam ser amplificados para outras regiões do Brasil ou não, e a partir da incorporação de elementos novos, como o absurdo e o mágico. Essa nova fase, que o crítico chama de super-regionalista, tendo o surrealismo em seu horizonte, e atribui a Guimarães Rosa o papel de representante principal, “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (CANDIDO, [1970] 2017, p. 195), que é um dos estilos mais frequentados naquele momento de consolidação na literatura brasileira e “que foi a tendência estética peculiar de uma época onde triunfava a mentalidade burguesa” (p. 195). Desse modo, o período dos anos 1950 é um momento também de aspiração revolucionária, porque prevê uma forte consciência da situação do país ao mesmo tempo a consolidação da emancipação da literatura brasileira face aos modelos externos.

Uma observação: a questão do modernismo também é de importante relevância para se entender como se davam os movimentos literários no país, porém, isso será abordado com mais profundidade no terceiro capítulo desta dissertação. Importa mencionar, neste momento, que muito do que conhecemos hoje da literatura brasileira é também reflexo do modernismo concentrado em São Paulo, que tinha como projeto criar uma literatura que envolvesse artistas e leitores em torno de uma expressão nacional, genuinamente brasileira. Isso, é claro, tem suas implicações para a literatura, principalmente para a canonização de determinadas obras, como veremos adiante.

2.2 Isso vai dar repercussão?

É em meio a essas circunstâncias que Campos de Carvalho escreve e publica *A lua vem da Ásia*. Nesse mesmo ano de 1956, outras obras muito relevantes aparecem no campo artístico brasileiro⁷, tanto que o marco valeu um artigo de Alberto Mussa, em 2006, no *Jornal do Brasil*, intitulado “1956: o ano da literatura brasileira”. Foram publicados *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet, *Duas*

⁷ Na música, também um acontecimento importante: a composição de “Chega de saudade”, gravada posteriormente, em 1958, na voz de Elizeth Cardoso.

águas, de João Cabral de Melo Neto, e *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Inclusive, um dos motivos que levam críticos e pesquisadores a pensar no apagamento de Campos de Carvalho é justamente a sua publicação no mesmo ano do grande romance de Rosa, o que poderia ter prejudicado a divulgação da obra. Comentário nesse sentido aparece em texto assinado pelo *O Pasquim*:

[Campos de Carvalho] foi ofuscado pela irrupção de Guimarães Rosa, que polarizou as atenções. O que guardava qualquer relação com a obra do autor de ‘Grande Sertão: Veredas’ (também de 1956), como é o caso do sertanismo de Mário Palmério, gozou dos favores de repentina e duradoura notoriedade (LÚCIDA..., 1978, p. 51).

Nesse excerto, além de indicar que a obra de Guimarães Rosa seria responsável por fazer sombra à de Campos de Carvalho, também comenta-se sobre a veia regionalista da literatura brasileira, que, como vimos há pouco, ditaria a tradição literária do país, da qual Campos de Carvalho passa longe com sua escrita bastante cosmopolita.

Essa curiosa afirmação despertou para uma busca pela menção às obras na Hemeroteca Digital, mantida pela Fundação Biblioteca Nacional, em que estão disponíveis uma série de periódicos digitalizados para consulta. Nessa consulta, buscamos os títulos abaixo, selecionando o período de 1950 a 1959, que contempla o ano da publicação das obras, isto é, 1956, e observamos o número de menções em diferentes periódicos⁸:

Quadro 1 — Títulos buscados na Hemeroteca Digital e número de ocorrências encontradas no período de 1950 a 1959

Título buscado	N.º de ocorrências
“A lua vem da Ásia”	66
“Grande sertão: veredas”	338
“Contos do imigrante”	15
“Orfeu da Conceição”	39

Fonte: Da autora (2023).

Como vemos nos dados acima, a obra de Campos de Carvalho, ainda que tenha sido superada em muito pelo número de menções de *Grande sertão: veredas*, apresenta um bom

⁸ Deixamos de fora algumas obras já mencionadas, como *Corpo de baile*, *Encontro marcado* e *Duas águas*, por terem nomes facilmente confundidos com estabelecimentos, ruas etc. da época, o que implica uma seleção maior das ocorrências, trabalho para o qual não dispúnhamos de tempo suficiente. Isso também dificultou a busca por nome dos autores, por isso, limitamo-nos a procurar pelos títulos das obras.

número de citações se comparamos com as demais. Isso quer dizer que o escritor não publicou sem ser notado; pelo contrário, em diversos momentos e, até hoje, ele parece receber alguma atenção. A que se deve, então, a futura intermitência de leitores de sua obra? Podemos fazer alguma análise a esse respeito e levantar algumas hipóteses, mas, para isso, precisamos ver um pouco mais de perto como foi essa recepção. Dessa forma, convém apresentar uma visão panorâmica do que foi encontrado com a busca por “A lua vem da Ásia”, na Hemeroteca Digital e no acervo on-line de *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Antes disso, no entanto, é importante ter em mente as reedições do romance ao longo do tempo, uma vez que estas são impulsionadoras de textos sobre a obra do escritor. Seguem, portanto, algumas datas marcantes:

Quadro 2 — Edições de *A lua vem da Ásia*

Ano	Edição	Editora
1956	1	José Olympio Editora
1965	2	José Álvaro Editor
1976	Edição francesa.	Editions Albin Michel
1977	3	Editora Codecri
1984	Reimpressão da 3ª edição	Editora Codecri
1995	<i>Obra reunida</i> , 1ª edição	José Olympio Editora
1997	<i>Obra reunida</i> , 2ª edição	José Olympio Editora
2008	4	José Olympio Editora
2016	5	Autêntica Editora

Fonte: Da autora (2023).

Agora, vamos às informações encontradas. Consta como primeiro registro uma rápida menção à obra em nota que lista as novas publicações da José Olympio Editora, previstas para o ano em questão (1955) e o próximo, no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), na edição do fim de semana de 8 e 9 de outubro. A mesma nota sai no *Diário de Pernambuco* (PE), na edição do dia de Natal de 1955, e listagem semelhante é divulgada também pelo *Correio da Manhã* (RJ), em 25 de abril de 1956.

No mês seguinte, no dia 24 de maio, mais uma nota na *Tribuna*, com o título “Romancista desconhecido”, anuncia que o romance está próximo de ser lançado e que o entusiasmo de Aníbal Machado foi o responsável por incentivar o editor a publicá-lo.

Ressalta-se que esse texto é exclusivamente sobre Campos de Carvalho, o que, somado à referência ao crítico literário, pode significar um esforço por parte da editora no lançamento da obra. Um pouco depois, no dia 21 de junho, a *Tribuna* anuncia o livro publicado, sob o título “Breve em sua estante”, junto a outras publicações. Nota semelhante aparece um pouco depois, na edição do dia 4 de julho, mas vale uma observação: todos os livros listados são diferentes daqueles divulgados no mês anterior, exceto o romance de Campos de Carvalho, que volta a figurar. Seria um empenho para tornar o desconhecido conhecido?

Por conta da mobilização da imprensa, é possível dizer que o romance tenha vindo a público em novembro ou dezembro de 1956. Durante esse período, além de uma sinopse acompanhada do adjetivo “impressionante” no *Jornal do Brasil* (RJ), em 19 de dezembro, aparecem dois comentários um pouco mais extensos, ambos publicados no dia 28 de dezembro. Um deles é do *Diário Carioca* (RJ), em que se lê, além de um resumo do enredo, a valorização da originalidade do escritor e uma observação sobre a própria personalidade de Campos de Carvalho. O mesmo acontece no *Correio da Manhã* (RJ), quando o colunista José Condé afirma que o escritor “não frequenta rodas literárias e sociais; é terrível pessimista”. Aliás, chama atenção como a vida de Campos de Carvalho toma logo a frente da sua obra, observação já realizada por Arantes (2005), que aponta o fato de a crítica tratar menos da obra em si do que da personalidade do escritor como um dos caminhos do seu apagamento na história literária. Além disso, criou-se uma espécie de aura “de louco” em torno dele, a partir da sua escrita e, talvez, de alguma coisa do seu estilo de vida. No dia 6 de fevereiro de 1957, em *O Jornal* (RJ), outra nota curiosa foi publicada na coluna de Luiz Edgard (1957, p. 12):

O jovem escritor mineiro Campos de Carvalho ganhou fama de louco com a publicação do romance ‘A Lua Vem da Ásia’.
 — Não sou tão louco assim — diz o sr. Campos de Carvalho.
 Dedicou o livro à senhora sua mãe, com a melhor das intenções, e ela fez-lhe uma carta, proibindo-o de oferecer exemplares do romance a quem quer que seja e intimidando-o a nunca mais publicar coisa semelhante sob pena de renegá-lo.
 — Você está louco, meu filho? — perguntou a senhora textualmente na carta.

A mistificação do autor, no entanto, não era unilateral; o próprio escritor, frequentemente, alimentava-a com suas declarações. Em entrevista à *Revista da Semana* (RJ), Campos de Carvalho é indagado frontalmente: “Você é louco?”, ao que ele responde: “Penso que não. Ou melhor: penso que sim. Esta é uma pergunta muito complexa, que eu só poderei responder dentro de uma semana” (CARVALHO, 1957, p. 29). Em outros momentos, a sua

“loucura” ganha roupagem de genialidade⁹. É o caso do comentário de Renato Jobim (1957, p. 3), no *Diário Carioca* (RJ): “Com isso não quero implicar que Campos de Carvalho seja genial. O que se pode garantir a seu respeito é que se trata de um maluco. Mas — isso sim — de um maluco com uma fração de gênio”. O escritor mesmo, por vezes, se coloca no lugar do autor excêntrico e inspirado, como se não houvesse labor para sua criação, mas, como explicou Lygia Rosa de Carvalho a Noel Arantes (2005), Campos de Carvalho costumava dedicar-se ao trabalho de reescrita, reelaborando seus manuscritos até que os considerasse prontos para serem datilografados. Segundo Arantes (2005), os manuscritos de *A Lua Vem da Ásia* e de *Vaca de Nariz Sutil* foram refeitos diversas vezes e permaneceram guardados por muito tempo, diferentemente de outros que foram logo destruídos (o que sugere que a obra foi escrita há mais tempo, antes mesmo do episódio do suicídio do presidente, capítulo que pode ter sido inserido mais tarde, quando o escritor reescrevia os textos). Como esses materiais não existem mais, não é possível saber o quanto eles foram, de fato modificados; no entanto, evidenciam que o escritor tinha uma preocupação com a sua produção estética, a que, às vezes, parece tentar naturalizar como fruto de uma espontaneidade, quando faz declarações como esta: “quando me sento à mesa não tenho a mínima ideia do que vou escrever — e a verdade é que nem me sento às vezes; escrevo mesmo de pé ou dentro da banheira. Uma frase simplesmente puxa outra, uma palavra faz aparecer outra que se lhe assemelha [...]” (CARVALHO, 1963, p. 4). Isso fez com que muitas análises que saíam nos periódicos recaíssem em biografismo, o que, em certa medida, poderia ter acabado por diminuir ainda mais o alcance da obra, como observou Arantes (2010).

O ano de 1957 é o mais produtivo em termos de recepção da obra. Para se ter uma ideia, em 1956, constam 12 menções ao romance na Hemeroteca Digital; no ano seguinte, são 45 menções, além de um par de citações no jornal *Folha de S.Paulo* e outras duas no *O Estado de S.Paulo*. Ainda que a maioria se concentre no Rio de Janeiro, a obra aparece também em periódicos de São Paulo e Minas Gerais — lembrando que isso não é uma informação da totalidade, pois é com base apenas nos acervos digitais pesquisados.

⁹ No Romantismo, o gênio surge como resposta aos classicistas, que, mais ligados às ideias liberais, acreditavam na arte guiada pela razão, ou seja, deveria-se seguir determinados preceitos estéticos para se alcançar o progresso. Os românticos propuseram, então, uma arte que rompesse com esse entendimento, e a figura do gênio veio a calhar para a contra-argumentação, pois ele aparece imbuído da ideia de criatividade e imaginação sem limites e de capacidade de encontrar formas imprevistas de expressão. Deriva disso, e combina muito bem, a loucura, que é vista como condição característica inerente ao gênio, porque passa mais ao largo da racionalidade, o que explica uma certa confluência das duas noções. É claro, como observa Yuri Cerqueira dos Anjos (2014), o artista não pode ser de todo louco, é preciso algum freio, um equilíbrio que permita reconhecer a loucura como genial. Em alguma medida, esse pensamento parece se estender ao Campos de Carvalho, a quem, como vimos, a crítica atribuiu com alguma frequência ambos os adjetivos, gênio e louco.

A primeira análise um pouco menos enxuta sobre o romance é de Haroldo Bruno, no *Jornal do Brasil* (RJ), no Suplemento Dominical do dia 6 de janeiro de 1957. No seu comentário, o crítico aponta para uma tendência de nossa literatura de armar narrativas psicológicas banais e tentar torná-las universais e exemplifica com a novela *As Raízes*, de Rui Mourão. O seu contraponto é justamente *A lua vem da Ásia*, em que percebe uma construção de personagem mais interessante, já que, por meia dela, o autor explora um fenômeno que é social, mas de modo particular, sem tentar fazer disso “uma filosofia da existência”, ou seja, sem didatizar o conteúdo expresso na forma. Na *Revista da Semana* (RJ), de 12 de janeiro, também um elogio à obra: “vem a ser a nosso ver uma das melhores da nossa moderna ficção” (A LUA..., 1957, p. 29) em virtude da construção de imagens e da sua singularidade frente a outras obras da literatura brasileira. Esta última é uma leitura que se repete na maioria das críticas favoráveis posteriores, que veem o romance como uma abertura para novas experimentações na literatura brasileira.

No entanto, as críticas da época não foram apenas positivas. Uma das mais conhecidas, por ter sido escrita por um importante crítico literário da época, Sérgio Milliet, aponta a obra como quase-bem-sucedida. Na edição do fim de semana de 9 e 10 de fevereiro, na *Tribuna da Imprensa*, o crítico argumenta que Campos de Carvalho abusou do artificialismo e acabou se perdendo — “não se escrevesse a estória com tanta segurança de vocabulário, tanta atenção à necessidade do absurdo e realmente estaríamos diante de um êxito completo” (MILLIET, 1957, p. 1). O crítico deixa claro que não percebe qualidade no que ele chama de “absurdo pelo absurdo” e acredita que, para funcionar como técnica literária, é preciso que o absurdo contenha em si uma lógica. É esse o argumento que ele diz ter usado com Buñuel, após assistir a um de seus filmes e ter sido questionado pelo próprio diretor a respeito do longa:

Ao terminar, perguntou-me o diretor, em pessoa (então exilado nos Estados Unidos juntamente com outros d. Quixotes do liberalismo), se eu não vira que, voluntariamente, ele evitara toda e qualquer associação de ideias. Queria o absurdo em toda a sua pureza. ‘Foi exatamente o que me cansou’, respondi-lhe. ‘Percebe-se esse artificialismo, e essa lógica da ausência de lógica destrói o absurdo. O verdadeiro absurdo não se recusa a certa lógica, e em particular à das associações de ideias’ (MILLIET, 1957, p. 1).

Diante disso, podemos observar dois aspectos da crítica de Milliet. Primeiro, a relação que estabelece entre Buñuel, diretor conhecido por buscar inspiração surrealista nos seus filmes, e Campos de Carvalho. Em segundo lugar, podemos nos perguntar a respeito do absurdo na obra do escritor brasileiro: até que ponto *A lua vem da Ásia* é uma associação livre

de ideias como em *L'âge d'or* (1930), filme a que o crítico provavelmente assistiu em Nova York? Do romance, Milliet gosta das partes em que há menos loucura, e desgosta do humor ácido da obra. Essas três críticas quanto à linguagem, à intenção e ao humor são interessantes para pensar o apagamento de Campos de Carvalho; contudo, serão recuperadas no seu devido tempo nesta dissertação. Agora, seguimos com outras citações que podem ter alguma relevância para pensar o contexto e a recepção do nosso objeto de estudo.

No *Diário Carioca* (RJ) do dia 19 de maio, a obra é lembrada em nota sobre um pronunciamento de Campos de Carvalho na Biblioteca Municipal de São Paulo. Uns dias depois, 26, mais um comentário sobre o episódio, com várias aspas para o escritor, que teria sido convidado por jovens de um chamado Movimento de Revisão (ao qual Campos de Carvalho já tinha se posicionado favorável em outra entrevista) a dar uma conferência. O assunto seria o imperativo categórico da filosofia kantiana, mesmo, anunciou o escritor, sem nunca ter tido tempo para ler Kant. No entanto, segundo ele mesmo, houve um tumulto no local que o impediu de seguir sua conferência. O *Correio da Manhã*, do dia 28, comentou o fato relatando que Campos de Carvalho “fez um discurso no qual analisou as listas dos dez (e das dez) mais elegantes” e saiu do local com tomates podres jogados contra o táxi. As narrativas sobre o episódio são cheias de humor, de modo que não é possível saber até que (ou em qual) ponto são sinceras a respeito do que aconteceu; trata-se de mais um exemplo de como o escritor alimentava a sua fama de insólito para a imprensa e o público. Outro aspecto relevante nessa situação é o fato de que havia certo público prestando atenção no que estava em torno de Campos de Carvalho, considerando os convites para que ele se pronunciasse. No mês seguinte, dia 8 de junho, na *Revista da Semana*, ele apareceu em primeiro lugar na coluna “Gente” e foi anunciado como um convidado de Reinaldo Jardim para outra conferência, dessa vez sobre poesia concreta. Se esse convite é real ou não é difícil dizer, o fato é que ele aparece como título da coluna que apresenta variados assuntos, o que demonstra certo interesse na sua pessoa (e, quem sabe, na sua obra).

Nota-se que as atuações de Campos de Carvalho em entrevistas e conferências podem ser lidas como “performances” do escritor e, em alguma medida, esse assunto foi discutido por Arantes (2010), que o relaciona com a imagem de *clown*. No entanto, poderíamos pensar tais performances aproximadas também da práxis surrealista, o que, contudo, não pôde ser desenvolvido no espaço desta dissertação.

Em 1958, as menções caem para três. Na edição de janeiro do *Jornal Oió* (GO), em texto assinado por O. S. J. (1958, p. 2), afirma-se o seguinte: “faz *algum* sucesso e anuncia uma bela vocação para a arte novelística” (grifo nosso). Em 1959, alguns raros anúncios, um deles da possibilidade de uma nova publicação, *A chuva imóvel*, e uma entrevista de Campos de Carvalho. Já em 1960, dois anúncios em periódicos paulistas, um deles frisando recomendações de leitura do crítico Antonio Olinto, que indica, entre outras obras, *A lua vem da Ásia* e *Grande sertão: veredas* (CADERNOS..., 1960), e um comentário de Wilson Martins localizando o romance em uma linhagem que chama de “literatura bizarra”, que tem por característica colocar a busca pela originalidade na frente do fazer artístico. “Muito bem recebido pelos que temem não reconhecer o gênio do ano, inaugurava o sr. Campos de Carvalho a linha dos romances bizarros ou chocantes, dos romances que afirmam, antes de mais nada, a sua genialidade”, diz Wilson Martins (1960, p. 38), que, com o passar do tempo, foi fazendo críticas bem mais brandas ao romance, como a resenha de 2008, para *Jornal do Brasil* (RJ), em que argumenta que a obra de Campos de Carvalho parece estar ultrapassada e não é inventiva, mas, ao final, cita o escritor como “um dos nossos menores indispensáveis”, referindo-se à literatura brasileira em geral.

Nos anos seguintes, *A lua vem da Ásia* recebe poucas menções. Normalmente, elas aparecem em função da publicação dos demais romances do autor, além de algumas entrevistas, como aquela concedida a Luciano Zadj, no *Jornal do Commercio* (RJ), em 28 de julho de 1963. Nesse período, também é publicada uma análise de *A chuva imóvel*, por Carlos Felipe Moisés, importante estudioso da obra de Campos de Carvalho. Mais tarde, com a publicação do seu último romance, *O púcaro búlgaro*, as menções ao primeiro são ainda mais raras. Vale mencionar o texto “A arte de ser maldito”, de Ruy Castro, do dia 27 de abril de 1968, na *Manchete* (RJ), em que o jornalista relembra o escritor e discute a contradição do adjetivo “maldito” atribuído a ele, que já apresentaria produção literária regular, bem como a balança em que cabiam “admiradores entusiásticos e críticos ferrenhos”. É claro que Ruy Castro não previa que a regularidade de Campos de Carvalho havia terminado e que ele entraria num longo período de silêncio, assim como a imprensa sobre ele. “E que fim levou o Campos de Carvalho, um dos maiores escritores do Brasil? Por que ele ainda não escreveu um artigo pra gente? Hem, ô Sérgio Cabral?”, perguntou-se Fausto Wolff, em 1971, em *O Pasquim*.

1976 é o ano de lançamento da edição francesa de *A lua vem da Ásia*, pela Editions Albin Michel, mas não foi encontrada nenhuma menção à obra nesse período. A partir de

1977¹⁰, iniciam as divulgações da 3ª edição de *A lua vem da Ásia*, dessa vez pela Codecri, editora oriunda de *O Pasquim*, em que, ao final desse mesmo ano, se comenta a respeito do romance: “ampla repercussão junto à crítica literária” (O PASQUIM, 1977, p. 60), o que não se pode avaliar ao certo, pois poderia muito bem ser uma chamada comercial; por outro lado, como fica visível com esta pesquisa, o livro também não passou despercebido.

Nos anos seguintes, volta e meia algum crítico reclama da desvalorização de Campos de Carvalho: em 1981, Cláudio Lysias no *Correio Braziliense* (DF); em 1985, Orlando Santos em *O Pasquim*. Em 1986, na coluna de Affonso Romano de Sant’Anna sobre os 30 anos da era JK, a obra é lembrada junto de outras do mesmo período: *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* e *Encontro marcado*, com o adendo de ser pouco estudada — talvez isso explique o fato de o nome do escritor aparecer como “Candido” de Carvalho e não “Campos”.

Em 1984, *A lua vem da Ásia* aparece entre os livros selecionados para o concurso vestibular da UFMG, o que também dá certa dimensão da recepção da obra, que, apesar de não ser sempre recebida com críticas positivas, não era ignorada nem pela imprensa nem pela academia (LOUCURA..., 1984).

Mais tarde, em 1995, novamente Campos de Carvalho é lembrado por conta da publicação de seus últimos quatro romances em a *Obra reunida*. Dentre as seis menções encontradas na Hemeroteca, três delas valem um comentário. Na edição de 7 de abril do *Tribuna da Imprensa* (RJ), uma coluna sobre a reedição da obra chama atenção por explicar o sumiço do escritor em virtude de sua saúde (MANSUR, 1995). Na mesma página, a editora da José Olympo, Maria Amélia Melo contrapõe a informação com a lembrança de uma frase atribuída a Jorge Amado: “as expressões e injustiças, tanto de direita como de esquerda, levaram Campos de Carvalho ao mais obstinado e absurdo dos silêncios” (MELO, 1995, p. 13). No dia seguinte, é a vez *Jornal do Brasil* (RJ), no qual duas páginas ocupam-se da sinopse das obras a serem reeditadas, além de comentários sobre a vida do escritor (“Escritor tem fama de excêntrico” é o título de um breve texto sobre os desaparecimentos de Campos de Carvalho) e comentários de apreciadores e críticos da obra. Entre eles, o comentário de Ênio Silveira, que refere como característica do escritor sua “forte tendência surrealista, mas ao mesmo tempo ele se mostra um agudo observador da realidade social” (SILVEIRA, 1995,

¹⁰ Uma curiosidade sobre a economia brasileira da época: acompanhando a publicidade de *A lua vem da Ásia* em *O Pasquim*, é possível perceber a alta nos preços. Em janeiro de 1978, o valor do livro está em Cr\$ 45,00 e assim se mantém até junho, quando aparece com um acréscimo, passando a Cr\$ 50,00. Quatro anos depois, em janeiro de 1982, o valor do mesmo livro está em Cr\$ 300,00.

p. 34). No mês seguinte, é a vez de Antonio Olinto comentar a reedição no *Jornal do Commercio* como uma possibilidade de conhecer um escritor muito singular na literatura brasileira, que não se curvou a grupos e, por isso, é uma voz solitária nesse campo. O crítico também comenta sobre um livro de história da literatura que teria lançado na Itália, onde ministrava aulas, e o interesse dos estudantes em pesquisar Campos de Carvalho ao conhecerem sua obra por meio do seu “manual”. Olinto escreveu diversos textos e resenhas (sobre Antonio Celso, Marcelino Freire, Guimarães Rosa, Jorge Amado) mencionando a *A lua vem da Ásia*; é, portanto, um dos principais críticos a relembrar a obra de Campos de Carvalho.

Em 1998, ano da morte do autor, Carlos Heitor Cony (1998, p. 14) comenta que foi amigo de Campos de Carvalho até o golpe de 1964, quando este “retirou-se em silêncio sem ressentimento”. Disso é possível deduzir outro aspecto que poderia ser visto como uma das vias que levou o escritor a cair no esquecimento: ele próprio parou de escrever. A respeito desse silêncio, dá pistas em suas entrevistas; ao *Jornal das Letras* (RJ), em 1959, explica que teme repetir as mesmas fórmulas, de publicações anteriores, de modo que espera o momento mais oportuno. Em suas palavras: “tudo pode ser dito e tem linguagem própria e única: a questão é ter paciência de esperar o momento exato, e não contentar-se com contrafações e lantejoulas de efeito seguro mas efêmero” (CARVALHO, 1959, p. 2). Portanto, poderia ser a busca por uma sofisticação da expressão que fazia com que ele não publicasse mais nada. Por outro lado, não se pode esquecer a referência de Cony na entrada deste parágrafo, que lembra que o último romance foi publicado no início de um dos períodos mais opressivos da nossa história recente, a ditadura militar (1964-1985).

Em 1999, o romance figura em lista divulgada em alguns periódicos como *A Tribuna* (RJ) e *O Pioneiro* (RS) dos 100 melhores livros brasileiros do século. Também nesse ano aparece nota sobre a pretensão de Pedro Bial de adaptar a obra para o cinema, o que nunca ocorreu. Sabe-se que, pouco tempo antes do óbito, Campos de Carvalho concedeu entrevista ao jornalista, mas esse material não se encontra disponível para consulta. Outra pretensão cinematográfica aparece quase dez anos depois, dessa vez por André Luiz Oliveira, que desejava dirigir um documentário sobre o escritor (VIVA..., 2007); no entanto, parece que ficou mesmo no intuito e não foi realizado.

A partir de 2009, *A lua vem da Ásia* volta a ser bastante mencionada, mas não pela obra em si, e sim pela adaptação de Chico Diaz para o teatro, cuja estreia foi em 2011. Em

2020, durante o período agudo da pandemia de Covid-19, o ator voltou a apresentar o monólogo, dessa vez, direto de sua casa no Rio de Janeiro, com transmissão no YouTube do Sesc São Paulo, que, à época, promovia o projeto #EmCasaComSesc por conta da quarentena.

Neste século, as menções ao Campos de Carvalho acontecem volta e meia. Um pouco se deve pelas reedições da obra realizadas, atualmente, pela Autêntica. Neste ano de 2023, a editora finalizou a republicação com *O pícaro búlgaro*, que estava esgotado e, quando se encontrava, era a preço elevado em lojas de livros usados.

2.3 Contra os amantes do óbvio¹¹

A observância da singularidade de Campos de Carvalho na literatura brasileira não aparece só em textos de críticos de periódicos. O mesmo acontece em manuais, como o *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, que, no penúltimo parágrafo do subtítulo “Outros narradores intimistas” do capítulo “Tendência contemporâneas”, afirma:

À parte, tentando galgar a fronteira do suprarrealismo, lembro Murilo Rubião (*O Ex-Mágico*, 1947), Campos de Carvalho (*A lua vem da Ásia*, 1956) e um veterano, de raízes modernistas, Aníbal Machado (1894-1964), que ensaiou o gênero difícil da prosa de intensões líricas em *Cadernos de João* (1957) e *João Ternura* (1965) (BOSI, [1970, com atualização do autor em 1994] 2006, p. 449-450).

Outro manual que lembra o nome do escritor é o *Literatura brasileira: modos de usar*, de Luís Augusto Fischer. No capítulo “Malucos, irônicos, humoristas: os singulares”, ele é citado ao lado de Gregório de Matos, Qorpo-Santo, Machado de Assis e Hilda Hilst:

Daí por diante muitos singulares se apresentaram. Para não encompridar muito a enumeração, vamos ficar em poucos nomes, a começar do personalíssimo romancista Campos de Carvalho (1916-1998), autor de *Vaca de nariz sutil* e *A lua não (sic) vem da Ásia*, entre outros, narrativas que combinam surrealismo com brandura e tristeza, numa proporção rigorosamente inédita, de ótimo efeito. Remotamente aparentada dele tanto no surrealismo quanto na melancolia, Hilda Hilst (1930-2004), poeta, contista, inventora de formas e jeitos de ser literários como poucas outras figuras, sempre com um pé na transgressão, seja da lógica cotidiana, seja da moral conservadora (FISCHER, [2007] 2013, p. 105-106).

Dessa forma, ainda que se estabeleça conexões entre o escritores e outros autores de seu tempo ou anteriores, é recorrente a lembrança da singularidade do autor dentro da linhagem da literatura brasileira. Nesse sentido, um primeiro esforço deste tópico é mostrar as

¹¹ Subtítulo adaptado da frase “Os amadores do óbvio!”, que consta em uma das crônicas de Campos de Carvalho (2006, p. 101). No texto, o escritor sublinha o uso do seu sarcasmo contra a vida medíocre, orientada pela moral burguesa e a partir da qual as pessoas se reconhecem e se sentem civilizadas.

relações de Campos de Carvalho com outras obras da literatura, a fim de apontar, sim, o que há de novo, mas também deixar à vista aquilo que já era conhecido. Na sequência, pretende-se sublinhar alguns aspectos que podem ter dificultado a circulação entre leitores.

Não é nenhuma novidade para os anos 1950, no Brasil, a forma diário como modelo estético-literário, tampouco é original a ideia de usar esse formato conjugado com a ideia da loucura. Nessa altura, há pelo menos dois textos de alcance mundial que apresentam fórmula semelhante: *Diário de um louco* (1835), de Nikolai Gogol, e *O horla* (1887), de Guy de Maupassant. A questão da memória também não é nova em solo brasileiro; pelo contrário, Fischer (2005), em *A linhagem das memórias e a ficção atual*, mostra que há uma tendência no romance brasileiro (e sublinha: o melhor do melhor do romance brasileiro, fazendo referência a Machado, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos) de encontrar sua expressão na memória, em vez de uma forma mais clássica como a que marcou os séculos XVIII e XIX europeu. O crítico intui que essa centralidade se deva a uma busca por parte de escritores brasileiros de um “eu”¹² que criasse uma voz brasileira não dada no real, pois a elite se orientava por paradigmas europeus, a classe mais pobre não tinha nem voz e o estrato médio, intelectual, mirava os primeiros. Nesse entendimento, as memórias cabem bem, porque requerem a invenção de um “eu”, de uma personagem que narre como enxerga o mundo — podendo, assim, também traduzir a verdade (alcançada) do seu criador. Para dar alguns exemplos delas, podemos citar *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, e *Minha vida de menina* (1942), de Helena Morley. Temos, ainda, o *Diário do hospício*, de Lima Barreto, que mistura a memória e a loucura, como nos contos de Gogol e Maupassant, mas com a diferença de que o brasileiro não tem qualquer traço cômico. Depois da publicação de *A lua vem da Ásia*, aparecem outros, como *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e, posteriormente, *O mez da gripe* (1981), de Valêncio Xavier, mais um diário um tanto tresloucado e irreverente, sem um narrador em primeira pessoa como é comum em textos desse gênero e montado a partir de recortes de jornais, anúncios, poemas eróticos e muito humor, apesar de seu tema dramático, a gripe espanhola.

¹² No ensaio, Fischer (2005) também comenta que a memória requer a construção de um “tu”, que é outro elemento muito importante, afinal, para quem o escritor brasileiro está escrevendo? Há leitores? Como falamos anteriormente, o problema da leitura no Brasil impacta também a produção literária. E perguntas como essa permanecem até a atualidade.

Mas, então, o que faz a singularidade de Campos de Carvalho e, mais especificamente, de *A lua vem da Ásia*? Podemos dizer que, em um momento que a literatura brasileira fazia o seu caminho mais realista ao lado de alguns outros autores que praticam uma literatura mais intimista, a ficção do nosso escritor não se encaixa em uma linhagem, nem para trás, nem para frente, por usar de elementos que, grosseiramente, podemos chamar de fantásticos e fazem referência a algo que não encontra respaldo no real e/ou não obedece às leis da Lógica e da Física: “Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa — e qual defesa seria mais legítima? — logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (CARVALHO, [1956] 1997, p. 36). Para se estar sob a ponte do Rio do Sena, é preciso que se tenha estado em Paris ao menos uma vez da vida, não é? Bem, parece que a Lógica se perdeu já na primeira frase do romance. No entanto, de forma geral, a tradição realista aparenta ser um dos principais traços da literatura produzida no Brasil, ou pelo menos daquela mais bem recebida pelo público e pela crítica. Os autores que fogem à regra costumam estar mais ou menos à margem do que figura nas listas de livros mais tradicionais no Brasil, com exceção de Machado de Assis, embora tenha classificação controversa e, muitas vezes, apareça como o grande nome do Realismo no Brasil, muito mais, talvez, pelo momento em que surge, do que por uma análise detida da forma ou, então, por uma noção menos escolástica de realismo. Nessa perspectiva, podemos citar pelo menos dois outros autores, ao lado de Campos de Carvalho, que viveram a mesma época, são também, de certo modo, marginalizados e exploram esses ditos elementos fantásticos: Murilo Rubião (1916-1991) e José J. Veiga (1915-1999). Contudo, é preciso sublinhar que Campos de Carvalho, nessa tríade, parece ser o menos conhecido e o que recebe =menos destaque nos manuais de literatura.

Até aqui já foram comentados alguns aspectos que poderiam levar a esse apagamento da obra, mas gostaríamos de ressaltar mais um, que trata da recepção de um romance como *A lua vem da Ásia*. Sem pretensão de aprofundar, neste momento, a análise literária, mas, para dar seguimento a essa discussão, é preciso comentar que o escritor, desde a escolha vocabular até a forma geral da obra, estabelece pontos de ruptura com a tradição brasileira, mencionada há pouco. E mais: o seu humor ácido é corrosivo, constrangedor, para uma sociedade conservadora como era e ainda é a nossa, apesar da sua violência e perversidade diária. Nesse sentido, ler *A lua vem da Ásia* pode ser um choque, especialmente da década de 1950.

Não é à toa que, entre os textos publicados em jornais encontrados a partir da busca pelo romance, muitos deles comentam os efeitos da obra numa espécie de preparação para o

leitor desavisado. Em uma nota no *Lavoura e Commercio* (MG) sobre o escritor e o romance recém-publicado, chama atenção uma frase em especial que exemplifica o que estamos tentando argumentar: “Há momento, entretanto, em que a narrativa chega a provocar uma certa revolta, tal a audácia com que é desenvolvida, e a liberdade chocante das expressões postas em circulação” (A LUA..., 1957, p. 4). E outra no *Estado de S. Paulo*, em 1963, escrita por Maria Antonieta Villela Raymundo:

[...] C. de C. transmite-nos esta sua visão de obscenidade em obscenidade levando o pornográfico a tal excesso, a tal ausência de limites que sua linguagem acaba até mesmo perdendo o valor em si, pela repetição que corrói as palavras à semelhança dos ‘nomes feios’ pronunciados entre o povo (RAYMUNDO, 1963, p. 10).

Valdemar Cavalcanti também dá a ver o conservadorismo da sociedade brasileira da época quando, em comentário sobre *O púcaro búlgaro*, fala com o leitor puritano e pede que ele saiba apreciar a obra de arte, desviando-se daquilo que ela teria de mais baixo ou imoral aos seus olhos:

Talvez o leitor pudico — desses que ainda querem seja a literatura o sorriso da sociedade, refletindo assim o lado cor de rosa da vida — venha a arrepiar-se todo ao correr os olhos pela novela ‘O púcaro búlgaro’, do Campos de Carvalho [...]. Mas se conseguir dominar essa reação de puritanismo, vencendo a aversão a certas palavras e alusões mais cruas, estou certo de que muita graça achará nessa história, que é toda humor e sátira (CAVALCANTI, 1965, p. 2).

Lembramos, ainda, a tirada do próprio escritor a respeito de sua mãe, que teria o proibido de distribuir o livro, já parcialmente reproduzida aqui. Ela teria, ainda, recomendado que o filho seguisse o caminho de seu amigo, Marcos Palmério, autor de *Vila dos Confins* (1956), com quem dividiu quarto quando se mudou de Uberaba para São Paulo e que também era escritor, mas da vertente de maior prestígio e aceitação na época, a regionalista, sobre a qual já comentamos (PAULISTA..., 1957).

No texto “Um autor marginal que de fato incomoda”, Carlos Felipe Moisés (1995, p. 77) afirma que Campos de Carvalho foi bastante divulgado durante o seu período de publicação mais intensa, isto é, de *A lua vem da Ásia* até *O púcaro búlgaro*, e até seus títulos viraram uma espécie de ditado popular, ainda que as pessoas não conhecessem necessariamente a origem deles. Quanto à recepção, o crítico sublinha o fato de que “no início dos anos 60, ele [Campos de Carvalho] agrediu, chocou, escandalizou, melindrou susceptibilidades” (p. 77), entretanto, depois do último romance, passou de marginal para marginalizado, de modo que as suas obras esgotaram e demoraram a ser postas em circulação novamente e as novas gerações não tiveram mais contato com ele.

Dessa forma, queremos dar ênfase para as escolhas estéticas de Campos de Carvalho como possível fator para o seu esquecimento, para além da discussão que costuma surgir pela via da posição política do escritor, que teria sido deixado de lado porque não se alinhou nem com a esquerda, nem com a direita, como já vimos em crítica anterior e como alude a professora Vilma Arêas no texto “Campos de Carvalho e sua arte bruta”, publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 1995:

Não tenho espaço para discutir aqui essa questão, mas não custa lembrar que os anos 50 e os ‘incríveis anos 60’ assistiram a uma politização acelerada, tornando-se os escritores apartidários alvo de suspeições ferozes. Em seu prefácio, Jorge Amado observa que Campos de Carvalho ‘trancou-se no mais obstinado e absurdo dos silêncios’ por ter sido vítima de perseguições políticas da direita e da esquerda (ARÊAS, 1995, p. 76).

O que eu sugerimos aqui é que, talvez, o fator político seja secundário quando se trata de ter ou não leitores, ser ou não ser lembrado na história da literatura. Uma hipótese é a de que os temas, os motivos de Campos de Carvalho, não sejam bem recebidos na sociedade, porque são “proibidos” pelo costume social. Pode ser que inclusive o escritor aventasse tal possibilidade e, por isso, tenha escrito o seguinte post-scriptum na primeira edição de *A lua vem da Ásia*:

O autor sente-se no dever de esclarecer que este livro, escrito há cerca de dois anos, já não exprime seu atual pensamento no tocante à solidariedade humana, da qual ele se fez um crente e um paladino fervoroso, como espera prová-lo em páginas futuras. Se o publica, apesar de tudo, é que se trata de um livro realmente sincero para a época em que foi escrito, exprimindo com fidelidade a angústia e a perplexidade de um espírito que durante quarenta anos foi solitário, antes de fazer-se solidário (CARVALHO, 1956, p. 193).

A princípio, é difícil saber o que essa observação final significa (é a sério? é uma piada?) e por que ela não volta a aparecer em nenhuma das reedições (foi coisa de momento? algum temor pelos temas abordados, pelo choque que poderiam causar, mas um medo que se perdeu após a publicação?). Na entrevista concedida à *Revista da Semana*, a redação do periódico assume o P.S. como postura revista pelo autor e questiona a razão pela mudança de postura:

— No ‘Post-Scriptum’ que inseriu em ‘A Lua Vem da Ásia’, o senhor afirma que deixou de ser solitário, para se tornar solidário. Isso é: aquele livro já não representa o seu atual modo de sentir e encarar a vida. Por que?
— Porque travei conhecimento com a obra de Schweitzer. Se fôsse solteiro e mais moço, partiria para a África imediatamente, a fim de ajudá-lo a tratar dos leprosos (CARVALHO, 1957, p. 29).

Provavelmente, o escritor se refere a Albert Schweitzer, filósofo e médico que se dedicou, desde 1913 até 1965, ano de morte, no amparo aos nativos de Gabão, na África,

enquanto a região ainda era de domínio francês, e deixou uma obra escrita, em que defende uma filosofia que tem como fim a ação (MARQUES FILHO; HOSSNE, 2013). Parece certo que essa não seja a real razão para o post-scriptum, apenas um desvio zombeteiro na resposta ao entrevistador. Campos de Carvalho quer pedir desculpas por algum inconveniente que possa causar no leitor, por seu humor ácido? Quer abrandar a sua radicalidade, dizendo que a sua verdade já não é mais essa implicada no romance? Quer fazer uma espécie de piada final antes que desça o pano? Se for uma piada final, por que o trecho foi retirado nas edições posteriores? Também não há respostas para essas questões; o que se pode ver, pensando que talvez fosse uma relativização, é que o escritor continuou sendo radical na forma e abordando temas controversos nas obras subsequentes, e essa observação ao final da primeira edição talvez não tenha surtido qualquer efeito de abrandar o golpe da sua escrita.

(Dando um salto para a atualidade, pensar a recepção de Campos de Carvalho ainda parece ser um problema. Recentemente, com a reedição das suas obras, a Autêntica, por meio do selo Contemporânea, publicou, em 2021, um guia para professores trabalharem *A lua vem da Ásia* no Ensino Médio, relacionando nele uma série de elementos que podem ser explorados para incentivar a leitura nos estudantes. Esse poderia ser um caminho para o contato com o escritor numa sociedade que pouco lê, mas é essa uma tarefa fácil na nossa sociedade? Nas escolas, especialmente naquelas que recebem estudantes cujos pais são bastante engajados na seleção dos temas que devem ser debatidos ou não nesse espaço (especialmente por investirem na educação de seus filhos), se aceitaria de bom grado esse tipo de leitura?)

Somado ao conservadorismo da sociedade brasileira, é preciso levar em conta o encaminhamento do país para o processo de massificação do gosto popular. Essa questão vai se intensificar ainda mais depois, com a lógica neoliberal que passa a operar no Brasil com o governo de Fernando Collor de Mello. No entanto, talvez já caiba colocar algumas questões a respeito do que faz uma obra de arte, a partir da sua própria forma, ter leitores, considerando que a literatura (assim como outras artes; o cinema e a música, por exemplo), quando preocupada em atender consumidores, parece tender para enredos mais fáceis de digerir, cujas experiências ou representações sejam muito semelhantes às da vida ou do imaginário do seu público. E quando elas causam uma perturbação inesperada, como no romance aqui estudado, cuja escrita às vezes parece mais repelir o leitor do que aproximá-lo, uma vez que não coloca um dos pontos fundamentais para uma literatura que facilmente o engaja na tarefa de ler a obra que é dispor de um protagonista carismático, por exemplo? Em *A palavra pintada*

(1975), Tom Wolfe ironiza o fato de que as artes plásticas, no pós-guerra, foram fortemente influenciadas pelos críticos a ponto de que a tela não era mais uma manifestação em si, porque precisava vir acompanhada de uma *explicação*, de uma teoria, que, em algum momento, se tornou o elemento principal e colocou a obra de arte em segundo plano. Pensando por essa ótica, mas considerando a questão de Campos de Carvalho, o que será que um romance dos anos 1950 exige ou o que o nosso tempo atual requer dos romances atuais e anteriores? Será que uma *explicação* também não é uma exigência para o romance? Quer dizer, Milliet (1957) afirmou que *A lua vem da Ásia* fracassou porque apresenta o estratagema “do absurdo pelo absurdo”; ou seja, para o crítico, tal artifício deve estar a serviço de algo para ser bem-empregado, do contrário, não há sentido algum em usá-lo. O fato de Campos de Carvalho ter apenas ventilado certos temas e deixado-os no ar, sem resolução nem mesmo utilidade para o andamento da narrativa, não poderia ir contra o que se costuma esperar de uma obra de arte e, com isso, afastar leitores?

As questões até aqui colocadas servem ao debate desta dissertação. Para, então, dar seguimento à discussão, precisamos pensar na representação de *A lua vem da Ásia*. Qual é o gesto implicado no romance? De que forma Campos de Carvalho imprime nele a sua verdade? Não há um único modo de entrar nessas questões, é claro; mas considerando o percurso até aqui, de levantamento de análises e impressões de sua obra, um desses caminhos é pensar no surrealismo como uma fonte que Campos de Carvalho pode ter usado para buscar uma expressão. Convém, então, nos perguntarmos: surrealista como? Ou o que mereceria a designação “surrealista” no contexto artístico e literário brasileiro? Se a técnica é um modo de elaborar uma experiência na forma estética (BENJAMIN, [1934] 2017) e as experiências brasileiras são muito diferentes das francesas quando da criação do surrealismo, seria possível, mesmo que numa estética sensivelmente diferente, pensarmos em surrealismo?

3 SER REALISTA OU SURREALISTA?

Parte da crítica de Campos de Carvalho tem levantado a questão sobre o seu gesto ser surrealista ou realista. A partir da leitura dos textos publicados em periódicos e de manuais, observamos que o adjetivo “surrealista” é o mais frequente: Antonio Olinto, Luís Augusto Fischer, Wilson Martins estão entre os autores que usaram, direta ou indiretamente, o atributo. Isso, no entanto, não é pacífico. O crítico Carlos Felipe Moisés, no prefácio da *Obra reunida* (1997, p. 16), argumenta que o autor é antes realista do que surrealista por ater-se a um núcleo temático em torno da revolta contra o que percebe no seu entorno e uma obsessão pela verdade e pela liberdade, de modo que “quanto mais delirante, mais fundo a imaginação toca o cerne da realidade”. Posto isso, neste capítulo, pretendemos analisar os conceitos em disputa (realismo e surrealismo) para, na sequência, pensar os conceitos em território brasileiro e, por fim, afunilando ainda mais, em *A lua vem da Ásia*.

É preciso, primeiro, ter em conta que os conceitos de realismo e surrealismo lidam com um problema de ordem epistemológica, de percepção e representação do mundo. “De que modo é possível representar a realidade em uma obra literária?”, poderíamos nos perguntar e, então, apresentar caminhos.

3.1 Vem, mas vem sem fantasia

Um desses caminhos é o que se convencionou chamar realismo formal. Ian Watt, no primeiro capítulo de *A ascensão do romance* (1957), localiza o realismo na Inglaterra, durante o século XVIII, na literatura de Defoe e Richardson. (É conhecida a anedota de que leitores de

Robinson Crusoe pensaram que a personagem era uma pessoa da vida real por causa das técnicas literárias que conferiam ao texto tal efeito de realidade.) Isso não quer dizer que antes disso não houvesse nas representações ficcionais qualquer semelhança com a realidade, é claro; o real já estava presente em outros textos, que retratavam o cotidiano e a vulgaridade da vida, mas passaram a aparecer de outra *forma*, “mais completa” do que nos escritores predecessores, como argumenta Watt ([1957] 2010).

Uma técnica adotada para impregnar o romance de realidade, segundo Watt ([1957] 2010), foi tratar de personagens que representassem não mais uma coletividade, ou um tipo social, mas, sim, uma pessoa específica, em circunstâncias que lhe eram próprias. É a ênfase no particular. Por isso, é tão característico do romance desse tipo a apresentação do ambiente do entorno das personagens e na caracterização delas próprias. Nomear personagens como fazemos na vida real, com nome e sobrenome, caso de Moll Flanders, de Defoe, por exemplo, e não mais característicos de tipos ou até irrealistas, como Gargântua ou Pantagruel, de Rabelais, é uma das técnicas para particularizar a personagem. Isso não quer dizer que o nome não possa ter alguma implicação relacionada à característica da personagem ou alguma outra simbologia dentro da narrativa — lembremo-nos do conhecido anagrama de América, usado por José de Alencar para dar nome à indígena Iracema, no romance homônimo, de modo que a personagem passa a representar, de alguma forma, o Novo Mundo em relação com a Europa, personificada em Martin —, todavia, não deve aparecer de forma tão evidente, sobrepondo a primeira função do nome, que é a identificação com a vida real.

Parece óbvio que, se o romance individualiza a personagem, também dá contexto ao seu entorno, ou seja, situa-a em espaço e tempo específicos. Por isso, não é incomum que o romance trate, em alguma medida, do presente e do passado da personagem, tampouco é incomum que essa relação seja de causalidade, como explica Watt; essa é, aliás, uma característica distintiva do romance em relação a gêneros literários predecessores. Nesse sentido, a relação *casual* dos acontecimentos em narrativas mais antigas, em que o tempo é muito mais uma abstração, é suplantada pela relação *causal*, que, por sua vez, confere mais unidade ao romance, além da aparência de que a personagem que acompanhamos desenvolve-se com o passar do tempo, este muito mais minucioso e demarcado, com ares de experiência vivida. Basta pensar em *Hamlet*, quanto tempo se passa entre a aparição do fantasma do pai e o desfecho da peça? Por outro lado, em *Orgulho e preconceito*, a marcação, embora não seja exata, é muito mais bem definida, pois há uma preocupação com a temporalidade demonstrada por meio do uso de expressões como os dias da semana (citados

65 vezes) e “manhã seguinte” (19 vezes), o que nos permite estimar que a história se desenvolve durante alguns meses. Watt ([1957] 2010, p. 25) relaciona essa mudança de paradigma do tempo com a nova maneira de perceber a História, a partir do final do século XVII: “Newton e Locke apresentaram uma nova análise do processo temporal; este se tornou um sentido de duração mais lento e mecânico, determinado com precisão suficiente para medir a queda dos objetos ou a sucessão dos pensamentos”. Isso, de algum modo, se refletiu nas estruturas narrativas como as de Defoe, que localiza as ações em escalas de tempo. No subtítulo de *Moll Flanders*, por exemplo, são apresentadas uma série de marcações temporais:

Venturas e Desventuras da Famosa MOLL FLANDERS & Cia. que viu a luz nas prisões de Newgate e que, *ao longo de uma vida* rica em vicissitudes, a qual durou *três vezes vinte anos*, sem levar em conta sua infância, foi durante *doze anos* prostitua, durante *doze anos* ladra, casou-se cinco vezes (uma das quais com o seu próprio irmão), foi deportada *oito anos* na Virgínia e que, enfim, fez fortuna, viveu muito honestamente e morreu arrependida; vida contada segundo suas próprias memórias (DEFOE, [1772] 1981, p. 7, grifos nossos).

Com o espaço ocorre o mesmo. Os escritores passam a inserir minúcias do espaço em que as personagens se encontram, de modo que, como observa Watt, a linguagem se torna mais referencial do que em outros gêneros literários, isto é, estabelecem-se, por meio da linguagem empregada na prosa romanesca, referentes que são externos à história contada. Em outras palavras, o uso da linguagem passa a ser muito mais denotativo do que conotativo, e a apresentação exaustiva dos objetos suplanta um uso mais poético da linguagem, no intuito de conferir mais autenticidade e realidade ao romance.

Watt chama atenção para o fato de que o realismo é uma convenção; por conseguinte, apesar de sua pretensão, não se pode dizer que retrata a vida de forma mais exata, ou realista, ou verdadeira, que outro modo de representação ou outros gêneros literários. Nesse sentido, não necessariamente uma obra que siga os preceitos da escola do realismo é mais fiel à realidade que outra. A crença no contrário, por parte de autores realistas e naturalistas, que tentaram radicalizar ainda mais a escrita realista ao procurar imprimir no texto literário a verdade subjetiva e baixa oriunda da realidade das relações humanas, fez com que o realismo sofresse com “aversão generalizada” (WATT, [1957] 2010, p. 35). Entretanto, cabe sublinhar que o movimento concatena uma série de técnicas literárias que são largamente utilizadas até hoje na literatura e contribuíram para que o romance se tornasse o gênero mais popular, como explica Watt ([1957] 2010, p. 35):

[...] as convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias; e isso com certeza explica por que a maioria dos leitores nos

dois últimos séculos tem encontrado nos romances a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte.

Isso posto, é interessante observar como a questão do realismo se deu na literatura francesa, primeiro porque ela parece ser, historicamente, a principal matriz da literatura brasileira, uma vez que esta incorporou as categorias literárias e acompanhou os movimentos artísticos daquela; e segundo porque nos interessa o surrealismo, cuja origem é a cidade de Paris.

Chegou-se, na França, a uma tal fórmula do romance realista na segunda metade do século XIX que esse período ficou marcado pela escolástica denominada Realismo ou Real-Naturalismo. Entre os seus representantes principais estão Stendhal, Balzac, Zola e Flaubert. Há nessa escola literária uma pretensão explícita de transpor para a obra de arte literária situações que representem de maneira fidedigna o que acontece fora da ficção. Watt demonstra que pode haver certa simetria entre a filosofia e a literatura quando explica que o realismo, ao herdar o gênero consolidado pelo romantismo, imprime no romance a ideia de que um indivíduo pode, através dos seus sentidos, chegar à verdade, noção que aparece na filosofia de Descartes e Locke, porém nesta o caminho é a razão. Assim, por um lado, o realismo é uma continuidade do que veio antes, já que o gênero romance possibilita ao escritor, na sua individualidade, ser também pesquisador do seu entorno, interessado na experiência individual e, portanto, naquilo que é novo e original, e não mais o que tem base histórica ou em mitos fundantes da sociedade, como era o caso da literatura até então, que tinha como gênero narrativo central a epopeia. Por outro lado, há um aprofundamento na vontade de colocar para dentro da obra de arte o que se passa fora dela, de modo mais exato, mais verdadeiro do que se fazia. Isso queria dizer incluir nas narrativas tanto a realidade histórica, os marcos importantes do contexto político e social, quanto formulações mais triviais, da ordem do cotidiano dos indivíduos dessa sociedade. Não é sem razão que, em *Mimesis* ([1946] 2015), Auerbach defende o realismo francês como o momento em que essa busca, enfim, atinge sua plenitude, por finalmente fazer coincidir o estilo sério e a temática do cotidiano, invertendo a tradição ocidental apresentada na *Poética*, de Aristóteles, que reservava à vida cotidiana o estilo classificado como “baixo”.

No seu livro *Marx, Zola e a prosa realista* (2009), Salette de Almeida Cara trata justamente da prosa romanesca do século XIX a partir da análise de um conjunto de textos de Marx e de Zola, que, para ela, são capazes de expor de forma exemplar os problemas de sua época. Para isso, a autora passa também por definições que chama de “tarefa da prosa

realista” — e que é o que nos interessa ver aqui —, ou seja, por aquilo que cabe a um escritor observar quando se trata de apresentar a realidade em uma obra de arte. Nesse sentido, explica que existem duas formas de representar: uma delas remete ao conceito de Adorno (*Minima moralia*), em que se faz uma “exposição crítica da ‘má-universalidade’ como relação problemática entre o universal e o particular” (CARA, 2009, p. 24); a outra consiste em “um panorama ou painel do tempo com ênfase a-crítica justamente na generalidade, com o risco inevitável de adesão ao estado de coisas vigente” (p. 24). A autora defende, por óbvio, a primeira, isto é, que a representação seja crítica e calcada na própria realidade e recorre a Slavoj Žižek para marcar sua posição:

Respondendo recentemente às teses antirrealistas e às teorias pós-modernas que insistem em repisar que o discurso é que cria a realidade, Slavoj Žižek localiza na própria realidade o lugar onde se deve cavar um impensado do tempo que, descartado e improdutivo, ainda resiste à simbolização. Por isso Žižek afirma que ‘é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção’¹³. A ficção seria um lugar e um modo de revelar o que, no entanto, já existe — fenômenos ainda não domados pelo nome (CARA, 2009, p. 25).

Esse “cavar na realidade”, no entanto, não significa pesquisa em documentos históricos ou recolha de depoimentos pessoais, por exemplo, e transferência das informações para dentro da obra de arte realista. É antes “revelar, pela mediação ficcional, o ainda não previsto, o que está sendo descartado como improdutivo (a repetição é proposital) ou o que, sendo da ordem da prática dos homens, é tido no entanto como processo natural” (CARA, 2009, p. 52).

Diante disso, podemos nos perguntar: o que o realismo francês e outras obras vinculadas a esse movimento revelam da realidade de sua época? Um dos aspectos percebidos pelos críticos na literatura desse período é a sua ligação com a consolidação da burguesia e da lógica capitalista. O romance realista tem origem já dentro do capitalismo, é, nesse sentido, um produto histórico dessa época, e não somente uma categoria literária (CARA, 2009). Conforme comenta Salete de Almeida Cara (2009), em determinados romances, Zola consegue ser mais radical na forma que em outros, quando não vacila ao se posicionar diante do caso relatado. O melhor romance do escritor francês seria o *L’Argent*, argumenta a crítica, por apresentar, de modo radical se comparado à tradição do romance realista, os estratos sociais marcados pela divisão do trabalho e pelos novos meios de acumulação de capital da época, as atividades de especulação financeira. Já no caso do romance posterior a esse,

¹³ Citação de Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao Deserto do Real!*, São Paulo, Boitempo, 2003, p. 34.

intitulado *La Débâcle*, Cara percebe em Zola uma regressão formal, o que poderia ser resultado da oposição do escritor em relação ao seu assunto literário: a Comuna de Paris, de modo que o autor não consegue fugir à redução da complexidade dos acontecimentos e tratar a matéria com o necessário distanciamento crítico. Portanto, a crítica embute na radicalidade da representação a capacidade de o romancista dar conta da realidade que tenta apreender. Assim, o trabalho da autora possibilita pensar a ficção de qualquer tempo, não só a do período chamado realista, como suscetível de, ao cavar a realidade e dar forma a essas contradições, ser realista.

Outro crítico literário que analisa romances do período é Franco Moretti¹⁴, que, interessado em apresentar a história da literatura como a história da cultura, procura explicar como e por que determinadas características do romance do século XIX — que, segundo a teoria da narrativa, não são tão favoráveis à adesão do leitor — tornam-se, nesse período, muito populares, a ponto de tornar quem utiliza tais técnicas escritores lembrados, tais como Austen, Balzac e Flaubert. Para isso, o teórico evidencia aspectos que considera mais relevantes da prosa oitocentista europeia — o discurso indireto livre, o registro analítico e os episódios essencialmente descritivos que o autor nomeia como “enchimentos” — e relaciona esses procedimentos com o estabelecimento da sociedade burguesa e do capitalismo moderno.

Gostaríamos de nos determos aqui, especialmente, à primeira característica do romance burguês enumerada por Moretti, isto é, a prevalência de episódios narrativos unilaterais, que não passam de floreios em relação ao eixo central do romance. Essa questão parece um desdobramento do ensaio “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo” (1936), em que Lukács percebe como característica da composição do romance moderno a *descrição* no lugar da *narração*, procedimento artístico que poderia advir da (errônea) concepção de mundo do escritor. Diferentemente de Lukács, no entanto, que faz um convite para o escritor radicalizar a sua escrita, ou seja, *narrar* em vez de *descrever*, Moretti está preocupado em estabelecer ligações entre as formas de expressão típicas do romance burguês com a sociedade.

¹⁴ “O século sério” foi publicado inicialmente no livro *O romance*, projeto coletivo organizado por Moretti sobre a história desse gênero literário. Mais tarde, em 2013, esse mesmo texto, com algumas modificações, passou a integrar a obra *O burguês: entre história e literatura*, marcada especialmente pela análise da relação entre o burguês e o sistema capitalista. A versão aqui utilizada, como já anunciado, é a primeira, publicada fora do conjunto na revista *Novos estudos CEBRAP*, em 2003.

Para dar suporte ao seu argumento, o autor destaca a leitura da historiadora de arte americana Svetlana Alpers, que, em seu livro *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*, afirma que a arte holandesa do período substituiu a representação narrativa pela descritiva. Contudo, a esse respeito, Moretti tem uma ressalva: o pintor holandês Johannes Vermeer não abandonou a narração, apenas deu a ela outra forma. Não é apenas de “grandes cenas” da história universal que são compostas as obras de artes, é possível também representar nelas qualquer episódio cotidiano.

Certo, e como isso acontece na literatura? Moretti recorre à “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966), de Roland Barthes para responder a essa questão. Segundo o ensaio, as narrativas são compostas de “funções cardinais” e de “catálises”, as quais o crítico italiano, de forma mais transparente e didática, chama “bifurcações” e “enchimentos”, respectivamente. As funções cardinais ou bifurcações são aquelas que apresentam alternativas para a história e fazem com que ela avance; já as catálises ou os enchimentos são mais pontuais e não implicam mudanças no andamento da história. Em resumo, “a bifurcação é um (possível) desdobramento da trama; não assim o enchimento, que é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra” (MORETTI, 2003, p. 6, grifo original).

Roland Barthes, em “O efeito de real” (1968), publicado em *O rumor da língua*, argumenta que esses enchimentos (ou, de acordo com o seu próprio termo, catálises) são característicos da nova verossimilhança desenvolvida na literatura moderna. Quer dizer, se antes, na Antiguidade, o real estava ao lado da História e do outro lado estava a verossimilhança, de modo que tudo podia acontecer dentro do discurso; na literatura a partir de Baudelaire, a verossimilhança passa a se constituir com base no discurso, ainda que com fricção na realidade. Para exemplificar isso, o crítico francês mostra que a cidade de Rouen, descrita por Flaubert em *Madame Bovary*, é apresentada por meio de artifício de linguagem (metáforas), mas estas poderiam muito bem condizer com a realidade objetiva de quem está, de fato, na cidade e observa-a (BARTHES, [1968] 2012). E segue argumentando que, assim, o real fica mais mais latente quando aos enchimentos são incorporados significantes cujo significado não tem qualquer efeito estético. Eles são ocos dentro do discurso porque apontam exclusivamente para fora da obra de arte, como é o caso do barômetro, mencionado no conto “Uma alma simples”, de Flaubert, citado por Barthes também como exemplificação. Logo no início do conto, no conjunto da descrição da casa, entre vários elementos que podem caracterizar a família e sua condição social (“vestíbulo acanhado”, “velho piano” etc.), o narrador observa o instrumento para medir a pressão atmosférica, que não parece ter mais

qualquer relação com a narrativa: “Um velho piano suportava uma pirâmide de caixas e pastas, tendo por cima um barômetro” (FLAUBERT, [1877] 2010, p. 11) e era isso. A que pode servir uma menção como essa? Barthes ([1968] 2012) defende que esse tipo de procedimento, em que se liga o significante a um referente externo é o que colabora para a ilusão do real, ou para essa nova verossimilhança, ou, ainda, para o realismo.

Moretti (2003) demonstra esses aspectos a partir de *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, e destaca três bifurcações no romance: o conflito inicial entre Elizabeth e Darcy, a proposta de casamento por Darcy lá pelo meio da história e, ao final, o aceite de Elizabeth. Entre esses nós, o crítico contou aproximadamente cento e dez enchimentos, que “acrescentam mil nuances ao desenrolar dos acontecimentos, mas não conseguem nunca modificar ‘as alternativas que foram apresentadas’” (MORETTI, 2003, p. 6-7), explica dando razão a Barthes. Isso porque, segue argumentando, mas dessa vez olhando fora do texto literário, são *cotidianos demais* para isso, de forma que o ritmo da narrativa segue em paralelo com a regularidade da vida burguesa, conferida (e também elevada) pelas regras básicas de civilidade. Trata-se da “imitação séria do cotidiano”, alude o autor ao lembrar do conceito de realismo proposto por Auerbach e já comentado anteriormente.

O gênero sério, localizado entre a tragédia e a comédia, tem em si o desejo de semelhança com as classes dominantes do passado e, é claro, de se afastar do imaginário das classes mais baixas. Entretanto, vale ressaltar, não há ali nada de trágico; a tendência está para a ordem do que é neutro, imperturbável e trivial. Dessa forma, os episódios de ‘enchimento’ que ocupam grande parte dos romances como de Austen empurram o inaudito para o segundo plano e mantém na superfície a austeridade e a *seriedade* alentadas pelos burgueses. Em outras palavras, a racionalização do romance reflete o desencantamento do mundo observado por Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* a respeito desse sistema, que passa da aventura à racionalidade e à burocracia. Nesse contexto, mesmo no romance de aventura há uma agenda:

A volta ao mundo em oitenta dias é sobrenomeado ‘o romance do moto perpétuo’, mas moto *prescrito* seria mais exato, com aquela sua idéia de uma pontualidade planetária, de um herói que *crê* nos horários dos navios e trens como um monge beneditino no seu *horarium*, aquela primeira gaiola de aço da vida cotidiana... (MORETTI, 2003, p. 7, grifos originais).

Esse aspecto do romance já é esclarecido por Lukács ao recuperar uma apreciação de Flaubert enquanto produzia *Madame Bovary* e constatava que nele não havia nenhum *divertimento*. Àquilo que Lukács chama de monotonia decorrente de “padrões da criação

artística” e da posição dos escritores frente ao mundo, Moretti chama de “tradução do espírito de época”. No entanto, o crítico alemão faz isso com juízo de valor: quer dizer, para ele, falta aos escritores desse tempo o que havia nos escritores de antes, nos *narradores*. Segundo Salete de Almeida Cara (2009), isso se deve porque Lukács está sob os pressupostos teóricos do realismo socialista, o que faz com que tome a realidade com “positividade rósea” e não veja no narrador distanciado de Zola e de Flaubert uma atitude crítica em relação aos objetos narrados. Nesse sentido, é possível dizer que a forma estética elaborada por esses escritores reflete em si a racionalidade característica da sociedade burguesa.

Não é difícil de adivinhar que essa pretensão de apreender a realidade da forma mais exata acabasse por deixar de lado tudo aquilo que envolve a imaginação, o sonho, a fantasia. Os adeptos das escolas realista e naturalista reivindicavam que a estrutura da narrativa se baseasse em causas e consequências coerentes, como fez Zola em relação ao romance *As avessas*, de Joris-Karl Huysmans, em carta enviada em 1884:

[...] Ora, devo dizer-lhe francamente o que me incomoda no livro? Primeiro, repito, confusão. Talvez seja o construtor que há em mim que protesta contra isso, mas não me agrada que Des Esseintes seja tão louco no começo quanto o é no fim, que não haja nenhuma forma de progressão, que as diferentes partes se sucedam mediante dolorosas transições autorais e que você nos mostre uma espécie de lanterna mágica, mudando arbitrariamente. É a neurose do personagem que o faz levar tal vida, ou é a vida que o torna neurótico? Há uma reciprocidade, não há? Mas nada disso está exposto com clareza. Creio que a obra teria um efeito mais chocante, sobretudo em seu trato de coisas infáveis, se você a tivesse baseado em algo mais lógico, por mais louco que fosse. [...] Seu final, a resignação do personagem absurdo da vida, irrita-me os nervos. Teria sido bom vê-lo refletir mais sobre a morte se você não quisesse acabar o livro com o remate cru da morte do personagem (ZOLA *apud* HUYSMANS, [1884] 2011, p. 319).

Como se pode perceber no excerto, há uma reivindicação pela lógica e pelo nexos causal entre as partes da narrativa, fazendo eco com aquilo que anteriormente vimos de Milliet a respeito da obra de Campos de Carvalho. Todavia, Huysmans não estava mais interessado em se orientar pelas convenções estéticas de escritores como Zola. Em um novo prefácio à edição, escrito vinte anos após a publicação do romance, o autor, procurando entender o que o motivava no momento da sua criação, acabou fazendo uma revisão da estética da época. Observou que o naturalismo ainda estava em voga naquele momento, mas já era possível antever sua condenação a visitar sempre os mesmos lugares na busca pela representação mais real possível de personagens e ambientes. Em suas palavras, “o naturalismo se esfalfava em girar a mó sempre dentro do mesmo círculo” e “a soma das observações que cada um havia armazenado, com base em si próprio e nos outros, começava a esgotar-se” (HUYSMANS, [1884] 2011, p. 292). Percebendo o impasse a que se poderia

chegar — afinal, para onde se vai seguindo tal caminho? — o escritor dedicou-se a um outro tipo de literatura, que pudesse libertá-lo no sentido criativo dos limites impostos pela estética naturalista:

Eu procurava vagamente evadir-me do beco sem saída onde sufocava, mas não tinha nenhum plano determinado, e *Às avessas*, que me libertou de uma literatura sem escapatória, arejando-me, é uma obra perfeitamente inconsciente, imaginada sem ideias preconcebidas, sem intenções porvindouras reservadas, sem coisa alguma (HUYSMANS, [1884] 2011, p. 292).

O quanto Huysmans conseguiu imprimir essas questões na obra não será analisado aqui. O interesse em lembrá-lo está no fato de que é um dos escritores que abre caminho para o romance experimental no século XX ao propor uma literatura que entre em choque com a concepção que tende a conformar em si características da ideologia burguesa, como a racionalidade e a contenção. Essa intenção vai ao encontro daquela apregoada pelos surrealistas, que também buscaram romper com os limites da literatura, respondendo, em parte, aos realistas e aos naturalistas, mas também ao contexto político e econômico. André Breton ([1928] 2007, p. 26), um dos líderes do movimento, inclusive tem na obra do autor de *Às avessas* uma de suas inspirações, referindo-se a ele em *Nadja*: “Persisto [...] a só me interessar pelos livros escancarados, e dos quais não temos que procurar a chave. Por sorte os dias da literatura psicológica com fabulação romanesca estão contados. Estou certo de que o golpe que a derrubou de vez terá sido dado por Huysmans”. Quais foram as formas que o movimento francês encontrou para dar vazão às suas intenções é o que vamos ver nas próximas seções.

3.2 Nós estamos às vésperas de uma revolução?

Outro caminho possível da representação é aquele proposto pelo surrealismo, movimento europeu originado na Europa nas primeiras décadas do século XX. Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger ([1974] 2012) analisa as vanguardas históricas como uma resposta ao distanciamento entre a arte e a vida, em uma tentativa de recolocar as forças transformadoras que foram perdidas com a institucionalização da arte¹⁵ na sociedade burguesa. Essa perda se dá pelo caráter contraditório da arte burguesa: se, de um lado, protesta contra a ordem existente projetando uma melhor, por outro, essa projeção neutraliza a ação

¹⁵ Instituição “arte” é uma noção de Peter Bürger e refere-se a tudo aquilo que envolve a produção e a distribuição da arte, bem como as concepções de arte predominantes em um determinado momento e que influenciam na recepção das obras de arte.

transformadora. Nesse sentido, segundo o autor, as vanguardas europeias, incluindo o surrealismo, seriam uma crítica a essa instituição da arte¹⁶.

Além de paradigmas estéticos, os surrealistas respondem ao contexto histórico em que surgem, de modo que as suas proposições estão atreladas à forma como os participantes do grupo deslocam-se frente ao contexto em que o movimento ocorre. Por isso, a historiografia de Maurice Nadeau, publicada em 1944, sob o título *História do surrealismo*, é um importante resgate para a compreensão das proposições e das mudanças que ocorreram no grupo, desde o seu início, em 1918, até os anos 1939. É nela, portanto, que me baseio para traçar o breve panorama a seguir.

Ao final da Primeira Guerra Mundial, a reconstrução das ruínas do conflito alavancou a indústria e promoveu as massas, que até então estavam privadas do básico para sobreviver, à posição de grande consumidora. Quem via esse contexto, de novas tecnologias, como a possibilidade de criação de um mundo novo, eram os futuristas, que se expressam de forma elogiosa até mesmo à guerra no *Manifesto do futurismo*, assinado por Marinetti, em 1909. Tratava-se do que Nadeau ([1944] 1948, p. 29) chamou, em tradução livre, de “euforia passageira e fictícia consequente da guerra”. O progresso aparecia na fabricação de automóveis, aviões, trens e transatlânticos, que agilizaram o deslocamento da população, bem como na indústria do entretenimento, principalmente por meio do rádio e do cinema. Entretanto, todo esse avanço tecnológico não significou, na mesma medida, uma transformação do ser humano, que se tornou refém da própria racionalidade. Os resultados disso? Uma nova guerra mundial, mais ou menos vinte anos depois, pode ser um deles. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), Marshall Berman cita um exemplo ainda mais específico:

[...] os jovens futuristas lançaram-se ardentemente a si mesmos naquilo que eles chamavam ‘guerra, a única higiene do mundo’, em 1914. Em dois anos, dois de seus espíritos mais criativos — o pintor-escultor Umberto Boccioni e o arquiteto Antonio Sant’Elia — seriam mortos pelas máquinas que eles amavam. Os outros sobreviveram para se tornarem instrumentos culturais de Mussolini, pulverizados pela mão negra do futuro (BERMAN, [1982] 1986, p. 25).

¹⁶ Para Bürger ([1974] 2012), o cubismo foi o grande movimento transformador da arte por propor a montagem como princípio de criação. Com a montagem, nem tudo é próprio do artista e a fragmentação fica em evidência, rompendo com a ideia de obra de arte como representação de uma totalidade. No entanto, as demais vanguardas, apesar de não causarem rupturas no sistema, embora indicassem alguma subversão à lógica burguesa, serviram, de algum modo, para revelar o cerne ideológico implicado na produção estética de outros movimentos, como o realismo.

É nesse contexto que teve início, ápice e, segundo autores como Nadeau, o fim do grande momento do surrealismo. Outros autores, como Michel Löwy, em *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*, publicado em 2000, defendem que o movimento não teve seu fim e continua influenciando artistas até hoje. Na sua visão, o surrealismo não é o oposto do realismo, mas, sim, a sua radicalização frente às mudanças do capitalismo; o movimento, então, baseia-se em outros procedimentos estéticos para tentar dar conta da nova realidade. Assim, respondemos à pergunta deste capítulo sob outro ângulo: *A lua vem da Ásia* é um romance surrealista porque radicalmente realista. Mas comecemos pelo início.

As primeiras experimentações estéticas do surrealismo francês foram organizadas e publicadas na revista *Littérature*, em 1919, por três parisienses: André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. Nesse momento bem inicial, são recuperadas personalidades em que se percebem afinidades com o que intenta o movimento, tais como Picasso, Apollinaire, Rimbaud, entre outras, que passam a ser objeto de seus estudos, além dos textos de Freud¹⁷, em que se vê uma saída em termos de produção artística e de revisão de valores da sociedade. Se a razão levou a uma guerra monstruosa, é preciso que se alterem a lógica, o tempo, o espaço e as categorias através das quais se compreende o mundo. Nesse sentido, os estudos do psicanalista vão oferecer aos surrealistas ferramentas para pensar novas formas de percepção que escapem às já estabelecidas pela racionalidade burguesa.

El muro que separaba tan celosamente, tan inmutablemente, la vida íntima de la vida pública, lo inconsciente de lo consciente, el sueño del ‘pensar dirigido’, lógico, se desmorona. La torre inclinada de la respetabilidad burguesa se deshace en partículas. [...] Los surrealistas encuentran en los descubrimientos de Freud la solución interina. De ahora en adelante quedaba probado que el hombre no era solamente un ‘razonador’, ni aún un ‘razonador sentimental’ como lo fueron anteriormente muchos poetas, sino, asimismo, un dormilón, un dormilón inveterado que gana cada noche en el sueño, el capital que al siguiente día dilapidará en moneda menuda (NADEAU, [1944] 1948, p. 31-32).

Ou seja, o ser humano não é tão racional quanto acreditava ser. Há outro aspecto, para além da consciência, que norteia as suas decisões e emoções. Nessa perspectiva, o sonho, de acordo com a teoria freudiana, é uma abertura por meio da qual é possível entender a ação desse inconsciente e, portanto, na concepção dos futuros surrealistas, conhecer o ser humano como ele realmente é, e não como a sociedade burguesa diz que ele deveria ser. Essa noção é tão deslumbrante para o grupo que, mais tarde, vai dar na ideia de automatismo, técnica por meio da qual se buscava revelar a parte inconsciente do ser. O texto automático seria ditado

¹⁷ Essa aproximação de Freud com os surrealistas não é pacífica e requer um detalhamento de análise que não cabe nesta dissertação, mas fica aqui evidenciada esta questão.

pelo inconsciente e revelaria desejos, liberado de qualquer tipo de filtro ou amarra social, o que também viabilizaria a consumação desses desejos.

3.3 Dada não significa nada

Antes, no entanto, que essas ideias pudessem ser largamente exploradas, há o encontro com o dadaísmo, movimento de vanguarda iniciado em Zurique, no ano de 1916, cuja proposta interrompe as experimentações estéticas que vinham sendo investigadas pelo grupo e oferece outro caminho, mais destrutivo, no sentido da arte. A revista tornou-se, então, um grande veículo do pensamento ligado ao movimento Dadá, por meio da publicação, especialmente, de textos-manifestos.

Nada de pintores, nada de literatos, nada de músicos, nada de escultores, nada de religiones, nada de republicanos, nada de realistas, nada de imperialistas, nada de anarquistas, nada de socialistas, nada de bolcheviques, nada de políticos, nada de proletarios, nada de demócratas, nada de burgueses, nada de aristocracia, nada de ejércitos, nada de policía, nada de patrias, en fin, basta de todas esas imbecilidades, no más nada, no más nada. NADA, NADA, NADA.

De esta manera esperamos que lo nuevo, que será eso mismo que no queremos más se impondrá menos podrido, menos inmediatamente GROTESCO (ARAGON *apud* NADEAU, [1944] 1948, p. 47).

Entretanto, o entusiasmo não durou muito tempo e, por uma divergência de interesses, Breton e Tzara, autor do *Manifesto dadá*, romperam em 1922. O ponto de ruptura foi uma sucessão de discordâncias e mesmo de intervenções em eventos realizados por um e outro — esses episódios são descritos com detalhes por Nadeau ([1944] 1948). O que mais interessa agora, contudo, é que, com o passar do tempo, o grupo que se reuniu em torno da revista *Littérature* começou a perder interesse no Dadaísmo, em virtude da sua negatividade e do que considerava monotonia dos seus métodos. É preciso considerar que o movimento dadá baseava-se na total destruição de tudo; para Breton, no entanto, isso não cabia: era necessário construir algo para colocar no lugar; do contrário, o movimento dava num beco sem saída, e os ataques tornavam-se gratuitos. A destruição era, sim, necessária, mas para dar lugar à arte do homem emancipado, à arte autêntica, que se conseguiria através da ruptura com as convenções da criação artística. Apesar da ruptura, vale ressaltar a importância do movimento dadá para o surrealismo. Gilberto Mendonça Teles (2012, p. 53) argumenta que as vanguardas estavam todas “sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época”. Entretanto, ao mesmo tempo que algumas defendiam a destruição do passado e negavam os valores estéticos vigentes, outras “viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova

ordem superior” (TELES, 2012, p. 53). Não se tratava mais de desenvolver um “estilo de época”, tanto os dadaístas como os surrealistas não são marcados por uma estilística, mas pelo seu movimento de ruptura em relação à tradição, e esse foi um caminho que os surrealistas passaram a perseguir com o contato com o dadaísmo.

A partir daí, a revista voltou a se concentrar em textos de tendência surrealista até o final das suas publicações, em 1924, ano em que Breton publicou o *Manifesto do surrealismo* na nova revista do grupo, *La Révolution Surréaliste*, oficializando o nome e esclarecendo aspectos do movimento. Nesse momento, também, o grupo recebe novos integrantes, entre eles, Antonin Artaud, de quem trataremos mais adiante, e volta às suas experimentações surrealistas, sem deixar de perder de vista o legado deixado pelo dadaísmo.

3.4 Só há o real — André Breton

É no seu primeiro manifesto que Breton se preocupa em dar algumas coordenadas a respeito do movimento surrealista. Segundo ele, o ser humano vai perdendo a sua liberdade imaginativa, criadora, à medida que chega à idade adulta, momento em que passa a se deixar guiar por um “destino sem luz”, submetido somente às necessidades mais práticas da vida, sem possibilidade de retomar qualquer encanto por ela e disso extrair uma razão para vivê-la. Esse achatamento da experiência humana, que “gira dentro de uma gaiola de onde é cada vez mais difícil sair” (BRETON traduzido por TELES, 2012, p. 226), fruto do racionalismo absoluto, reflete também na literatura, especialmente nos romances realistas, cujas características vimos há pouco, principalmente os de inspiração positivista, em relação aos quais Breton marca oposição:

O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada uma de suas [romances realistas] anotações, faz-me pensar que eles [os autores desses romances] se distraem às minhas custas. Não chegam até a mim quaisquer hesitações da personagem: será ele louro, como se chamará ele, iremos encontrá-lo no verão? Tantas questões resolvidas de uma vez por todas, num feliz acaso; só me resta o poder discricionário de fechar o livro de que eu não sinto falta por volta da primeira página. E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposições de imagens de catálogo, de que o autor se serve cada vez mais à vontade, ele aproveita a ocasião para me passar seus cartões-postais, procura fazer-me ficar de acordo com ele a respeito de lugares-comuns (BRETON traduzido por TELES, 2012, p. 223-224).

No trecho acima, extraído do manifesto, Breton evidencia os limites impostos à experiência ao mostrar que a matéria literária é conformada de uma forma inequívoca para o

leitor. Sai de cena tudo aquilo que é da ordem do imaginativo: a trama já está dada, o herói tem o seu caminho traçado (passa de um percalço a outro para, enfim, colocar-se de pé e inteiro ao final da narrativa), e o leitor apenas confirma aquilo que já intui de início ao concluir a leitura da obra. Isso, no entanto, é aborrecido apenas para quem não concorda com a lógica estabelecida; o romance, como forma estética privilegiada do período, é também uma resposta ao desejo dos leitores que encontram nele algum tipo de satisfação quando percebem que essa mesma lógica o estrutura: “hay necesidad de cuadros bien situados y minuciosamente descriptos (oh Balzac!), de personajes con sus edades rigurosamente clasificadas, pero de donde, eso es seguro, no brotará el milagro” (NADEAU, [1944] 1948, p. 81). Provavelmente por isso Breton chama o romance de gênero inferior (a poesia seria o superior), embora seja a forma estética privilegiada no período. Percebe o romance na ordem da anedota, porém capaz de se tornar inventivo se nele for incorporado o maravilhoso¹⁸, o fantástico, o que provém do puro desejo, dessa vez disposto — ou indisposto? — em estado de anarquia.

Na tentativa de desvincular-se dos métodos tradicionais de narrativa, o surrealismo propõe não uma nova estética, como já vimos, mas um meio de sondar o que permanece obscuro: o inconsciente, o sonho, a loucura. Decorre daí esse acréscimo do fantástico e de outros recursos já muito usados por outros literatos e poetas: a intuição e a inspiração, que aparecem, especialmente, por meio de imagens nas obras surrealistas. Para o grupo, as imagens são capazes de trazer à tona revelações, como explicou Aragon, no ensaio *Une vague de rêves*, publicado na revista *Commercio*, em 1924:

Lo que les impresionaba, era un poder que ellos no se conocían, una soltura incomparable, una liberación del espíritu, una producción de imágenes sin precedentes y el tono sobrenatural de lo escrito. [...] Notan de pronto una gran unidad poética, que va desde las profecía de todos los pueblos hasta las *Iluminations* y los *Chants de Maldoror* (ARAGON *apud* NADEAU, [1944] 1948, p. 73).

Chegamos, portanto, à concepção de surrealismo, expressa ainda no primeiro manifesto por Breton (traduzido por TELES, 2012, p. 241):

Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

¹⁸ Breton não parece entrar no debate dos conceitos de maravilhoso e fantástico. Leve-se em conta tudo aquilo que foge à atitude realista e positivista referida por ele no seu manifesto.

A ideia, então, é escrever de forma automática, com velocidade suficiente para que não possa ser revisto. O resultado será um romance falso que simula um verdadeiro, erigido sobre imagens que são evocadas ao escritor de forma espontânea e não racional e que aproximam realidades distantes. Nesse processo, a errância é bem-vinda, pois significa o caminho mais acertado, é a via de se chegar ao que Breton chama de *clarão de imagem*, isto é, uma luz especial, casual e súbita, que faz a nossa razão apreciar o fenômeno oriundo da imagem obtida. A frase de Reverdy, “o dia desdobrou-se como um guardanapo branco”, chama a atenção de Breton porque lhe parece não poder ser premeditada, não é possível que o seu autor tenha apreendido a realidade dos dois mundos para, então, conceber a sentença, pelo menos não conscientemente. São, nesse sentido, imagens inocentes, porque lembram o desvio da infância, em que se resiste à obediência do mundo adulto e racionalizado, e, ao mesmo tempo, perturbadoras, pois geram incômodo, precisam de mais ou menos tempo, dependendo do caso, para serem traduzidas. Quanto ao valor dessas imagens, segundo Breton (*apud* TELES, 2012, p. 252), “depende da beleza da centelha produzida”.

Certamente, umas das questões que podemos colocar a respeito desse movimento é até que ponto uma combinação de imagens produz *iluminação*. Nadeau ([1944] 1948) faz referência a esse problema a partir de uma citação do *Tratado do estilo* (1928), escrito por Aragon e, mais tarde, renegado por razões políticas, no qual ele diz assim:

El surrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada. No ya como una aparición inexplicable, sino como una facultad que se ejercita. Normalmente limitada por la fatiga. De una amplitud variable según las fuerzas de cada uno. Y cuyos resultados son de un interés desigual... Así el fondo de un texto surrealista tiene importancia en sumo grado, y es eso lo que le da un precioso carácter de revelación. Así si ustedes, siguiendo el método surrealista, escriben inocuas imbecilidades, no será más que inocuas imbecilidades. Sin excusa... (ARAGON *apud* NADEAU, [1944] 1948, p. 84).

Isso, podemos dizer, conversa com o contexto em que o grupo se insere, marcado por ideias novas nas áreas científicas, filosóficas e, como já vimos, psicológicas. Perde força a causalidade como explicação para tudo, rompe-se com a lógica e com o determinismo e, em seu lugar, novas concepções da matéria e da humanidade são colocadas, por meio das teorias da relatividade de Einstein e da psicanálise de Freud, por exemplo. Não há mais espaço para o sentido, importa mais aquilo que lampeja. É o que, no ensaio “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, de 1929, Walter Benjamin comenta ao sublinhar o fato de que, nesse período mais inicial do movimento, havia uma tal espontaneidade entre a imagem e o som, uma “exatidão automática”, que não sobrava qualquer espaço para inserção de sentido. Para o crítico alemão, essa tentativa do surrealismo — que inclusive o seduz e o

estimula a escrever o *Livro das passagens parisienses* — diz respeito à ideia de revolução, não a partir de um lugar de classe, mas de dentro da própria literatura. Antes de dar continuidade ao comentário sobre esse texto, entretanto, é necessária uma nota sobre a posição ideológica do grupo encabeçado por Breton.

3.5 “Não somos utópicos: só concebemos esta Revolução em sua forma social”¹⁹

Em relação à posição política, é possível perceber, no segundo número de *La Révolution Surréaliste*, certa inclinação para o social. É preciso dizer que se trata de uma organização coletiva, com uma causa delineada e compartilhada — a revolta contra a razão, a busca por uma saída no inconsciente —, mas que não se configura um grupo sólido e perene. Com o passar do tempo e a assunção de certas posições, o surrealismo vai incorporando novos e velhos adeptos e criando opositores, como é o caso de Artaud, nome ao qual daremos atenção mais adiante. A posição ideológica de Breton, que recebe enfoque nesta dissertação por ser o principal teórico do movimento, é uma das razões de forte impacto no grupo. Como vínhamos dizendo, as inclinações sociais do grupo iniciaram no ano subsequente ao da publicação do primeiro manifesto, especialmente em função da Guerra de Marrocos, iniciada em 1920, entre a Espanha e tribos da região do Rife. Ocorreu que, tendo muitas baixas, a potência colonial espanhola, que havia recuado, foi auxiliada pela França em 1925, o que significou um ponto de virada em favor dos europeus e resultou, dois anos mais tarde, na vitória franco-espanhola e na dissolução da República do Rife (NADEAU, [1944] 1948). Diante disso, o grupo surrealista, que vinha marcado como escandaloso, era combatido por causa de suas insurreições contra os valores tradicionais de pátria, família e religião e recebia a pecha de que seus membros eram revolucionários charlatães, passou a ser mais incisivo nos seus textos e, interessado em ficar do lado dos rebeldes e, portanto, contra o envio de jovens para o campo de batalha e o ataque a tribos indígenas, aliou-se aos comunistas, cuja posição era semelhante.

Uma das primeiras manifestações nesse sentido é o folheto-manifesto escrito em parceria com os participantes da revista de ciências sociais *Clarté*. O texto, intitulado *La révolution d’abord et toujours* [A revolução de agora e sempre], foi reproduzido no quinto número de *La Révolution Surréaliste* e tem base ainda nos eventos da Guerra do Rife. Nele, é

¹⁹ De *La révolution d’abord et toujours*, publicado na *La Révolution Surréaliste*, em 1925, por André Breton et al.

possível perceber a concentração de forças surrealistas e comunistas em prol da revolução e da manutenção da liberdade total. Ambos apontam para o apagamento da vida ocasionado pelas relações de mercado que suplantaram as relações pessoais: “onde quer que a civilização ocidental reine, todos os laços humanos cessaram, exceto aqueles cuja razão de ser eram os juros, ‘o pagamento em dinheiro vivo’” (BRETON, 1925, p. 31, tradução livre). Há, todavia, uma alteração de posição, pois o grupo surrealista, que até então defendia a revolta do espírito, percebe a necessidade mais urgente de uma mudança profunda na estrutura social. Não significa que o espírito já não lhes interessa, porém a prioridade, agora, é a alteração do que é de ordem material.

Mesmo com essa tendência ao social, o grupo surrealista, ao não se opor à revolução dos comunistas, também não deseja perder de vista os seus próprios valores. Breton não quer ver a revolução do surrealismo limitada a uma mudança nas relações econômicas nem o movimento do seu grupo como mais um dos acessórios da revolução. No entanto, adere ao Partido Comunista Francês, em 1927, após confronto com Pierre Naville, que, depois de participar de algumas publicações nas revistas surrealistas, entendeu que o surrealismo só poderia promover “certo estado de furor” nos espíritos, mas que seria necessário o encontro com o marxismo para que o sonho se transformasse em ação (LÖWY, [2000] 2018). No ano seguinte, a publicação de *La révolution et les intellectuels* [A revolução e os intelectuais] (1928), por Pierre Naville, instiga ainda mais Breton a seguir na linha do pensamento marxista dialético, de modo que ele e outros membros do grupo aderem ao Partido Comunista, mas não de forma acrítica — vale acrescentar que esse mesmo artigo é citado por Walter Benjamin no ensaio já mencionado aqui e do qual comecei a tratar antes deste parêntese. O partido, por sua vez, antevendo que essa adesão não convergiu, como esperava, para uma fusão total sem que houvesse certa pressão para isso, pediu que os surrealistas abandonassem algumas de suas práticas que são consideradas não marxistas. Diante disso, é claro, houve novas separações: Naville foi expulso do partido um ano depois por anunciar apoio à Oposição de Esquerda Internacional, dirigida por Leon Trótski; Artaud voltou-se para uma revolução muito mais do espírito, incomodado com a interferência do comunismo; e, assim, o movimento foi, aos poucos, perdendo uma força de coesão que parecia ter no início.

Percebendo a crise do movimento, Breton tentou reunir-se com surrealistas e dissidentes para debate, mas não teve sucesso e se viu obrigado a, mais uma vez, sublinhar as intenções do surrealismo. Publicou, então, o *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), em que alguns conflitos, como com Artaud, são trazidos à tona e promove uma oxigenação do

grupo, com velhos adeptos como Man Ray e outros novos nomes, tais como Salvador Dalí e Luis Buñuel, que realizam juntos os filmes *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Nesse novo manifesto, Breton esclarece também a posição do movimento como aliado do comunismo, orientado pelo materialismo histórico.

É importante lembrar que o surrealismo, liderado por Breton, como explica Nadeau ([1944] 1948), procurou sempre a manifestação pela liberdade, mas viu-se num momento propenso a atitudes mais materiais, em um contexto bastante turbulento da nossa história. No entanto, com o passar do tempo, a adesão ao Partido Comunista foi se tornando intolerável, já que os surrealistas sempre estiveram do lado oposto ao da arte de propaganda (a do realismo social e de outros movimentos, não da sua, é claro); pelo contrário, eles sempre prezaram por uma arte que fosse revolucionária por si mesma. Desse modo, a relação de Breton com os comunistas, devido à política stalinista, que se afastava cada vez mais das ideias marxistas, vai se acirrando até o rompimento em 1935. Nesse meio tempo, Breton começa a estabelecer relações mais próximas com Trotsky, com quem escreve o *Manifesto por uma arte revolucionária independente* (1938). Portanto, a ruptura com os comunistas é apenas o fim da relação com um Partido, mas a ideia de Revolução ainda permanecia presente.

Löwy ([2000] 2018, p. 28) vê na atitude de Breton um *marxismo romântico*, ou ‘materialismo gótico’ ou, ainda, ‘materialismo histórico sensível ao maravilhoso’, que se define pela valorização de formas pré-capitalistas e rejeição da “racionalidade fria e abstrata de civilização industrial moderna — mas que transforma essa nostalgia em forma na luta pela transformação revolucionária do presente”. Portanto, diferencia-se do marxismo que operava na França, influenciado pela dialética hegeliana e de tendência racionalista-cientificista e cartesiano-positivista, que vê História como uma linha mais ou menos reta, rumo ao progresso, e aproxima-se da visão de Walter Benjamin, que acredita não na força de um regresso ao passado, mas um “*desvio* pelo passado em direção a um futuro novo” (LÖWY, [2000] 2018, p. 38), onde oposições como matéria e espírito, vigília e sono, sagrado e profano estejam superadas.

3.6 Só há o real — Walter Benjamin

O ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, como observa Löwy ([2000] 2018), não é o que costumamos chamar de crítica literária. Está mais

para um texto poético, filosófico e político sobre o surrealismo; parece, antes de tudo, um elogio ao movimento surrealista, por depositar nele uma via importante de subversão das convenções de realidade, tempo e espaço na forma literária e, conseqüentemente, de libertação da imaginação humana e desafio às estruturas culturais e sociais existentes. Benjamin percebe nas ideias de Breton, mesmo as mais iniciais, uma vontade de operar uma mudança radical, a começar pela estética burguesa, que já estava muito bem estabelecida no início do século XX, como comentamos anteriormente.

É importante notar que o ensaio foi escrito justamente no período em que Breton e alguns outros surrealistas encontravam-se às voltas com o Partido Comunista. Esse é o momento de *transformação* apontado pelo crítico alemão e pelo qual estaria passando o movimento, período de decisão por continuar como uma manifestação mais onírica ou partir para uma luta material. Por isso, também rebate aqueles que olham para o surrealismo como a expressão da embriaguez, do sonho ou de efeitos produzidos por algum tipo de droga, como ópio e haxixe; as experiências surrealistas superariam qualquer tipo de êxtase com o que ele vai chamar de *iluminação*, talvez em referência ao que Breton ensaia no seu *Manifesto do surrealismo*, com a expressão *clarão de imagem*. Por “iluminação” não se deve entender qualquer coisa relacionada ao divino ou à religião, uma vez que o surrealismo é também uma revolta contra a religião, em especial o catolicismo, posição que Benjamin constata naqueles que vê como precursores do movimento: Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire²⁰. É por esse motivo que a ideia de *iluminação* aparece acompanhada pelo adjetivo *profana*.

Benjamin reconhece, dessa forma, não somente uma estética resumida no “arte pela arte”, mas um caminho de revelação do que está oculto nas coisas, de colocar em evidência, de forma observável, a realidade. Para ele,

Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. A discrição no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num oportunismo de pequeno-burgueses arrivistas (BENJAMIN, [1929] 2012, p. 24).

A partir dessa perspectiva, é possível ver a análise de Benjamin descolada da psicologia, pois o surrealismo se dá por meio dessa relação entre as imagens, e não numa

²⁰ Além de Baudelaire e Mallarmé, os surrealistas passam a reconhecer o seu propósito com base em três nomes principais: Alfred Jarry, Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont — ressaltamos esses nomes também pela importância que terão para Campos de Carvalho, principalmente o primeiro e o último, o que será retomado ainda no último capítulo deste trabalho. Segundo Nadeau ([1944] 1948, p. 61), ainda que por vias diferentes, os três “transfundieron su vida a la poesía, haciéndola descender del pedestal, donde hombres ignorantes la habían encaramado, para acostarse con ella y morir en el más delicioso delirio de amor”.

transposição do inconsciente ou do sonho. Esse aspecto é corroborado por Adorno, anos mais tarde, no ensaio “Revendo o surrealismo” (1956), em que o crítico entende a montagem como o procedimento artístico característico do movimento, recusando a ideia de que, na lírica, a escrita automática tenha se constituído como a forma de expressão livre, sem interferências do consciente. Assim, a estética proposta pelos surrealistas não é a do sonho, mas análoga a ele, porque rearranja conteúdos de forma a romper com a lógica do mundo empírico (ADORNO, [1956] 2003). Portanto, ambos os autores tensionam a espontaneidade como uma técnica surrealista, colocando em seu lugar uma operação que tem certo grau de consciência e, para Benjamin, uma força reveladora.

Desse modo, o surrealismo substitui o olhar histórico pelo olhar político ao tentar apreender o *truque* que administra o mundo de coisas. Não se preocupa, necessariamente, em analisar fenômenos do passado a fim de compreender suas causas e consequências para o contexto de sua época, mas, sim, em observar o presente e o que nele permanece encoberto. As “inconcebíveis analogias” e os “acontecimentos entrecruzados”, referidos por Benjamin ([1929] 2012, p. 24) e percebidos no dia a dia, são os motivos para a poesia surrealista, esta claramente contrária à lógica que operava, de forma geral, no romance burguês, com a sua “seriedade” e suas convenções limitadas por uma moral fingida. Isto é, a arte surrealista revela a verdade de uma maneira não intencional, por meio da justaposição de realidades distantes, antitéticas até, da qual emergiria uma luz particular: não uma imagem dicotômica, mas sim dialética²¹. Desse modo, o surrealismo seria o único movimento europeu do período capaz de um gesto realista²², ou seja, de remover o véu ideológico que cobre as forças que determinam o mundo material²³. É, portanto, um forte adversário ao aburguesamento da vida:

A abordagem surrealista é *única* pela grande e pela audácia de sua ambição; nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há muito tempo o teatro das sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, vigília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza. Não se trata, para o surrealismo, de uma pobre ‘síntese’, mas dessa operação formidável que é designada, na dialética hegeliana, como uma *Aufhebung*: a negação/conservação dos contrários e sua superação em direção a um nível superior (LÖWY, [2000] 2018, p. 15, grifos originais).

²¹ Adorno ([1956] 2003, p. 138) vai chamar as imagens do Surrealismo de imagens da “dialética subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva”.

²² O gesto realista, neste caso, não se refere à escolástica conhecida como Realismo (de Balzac e Zola, por exemplo), mas à força desfeticizadora da arte. “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na reprodução do engodo” (ADORNO, [1954] 2003, p. 57).

²³ A expressão é da professora Ana Laura dos Reis Corrêa, em sua palestra, no dia 19.08.2020, sobre o ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, no I Ciclo de Textos Fundamentais da Crítica Dialética, organizado pelo professor Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Tendo isso em vista, a radicalidade por uma liberdade total, segundo Benjamin ([1929] 2012), finalmente recolocada na Europa desde Bakunin, foi a razão para que o surrealismo se vinculasse à esquerda. E, na visão do ensaísta, teria só a ganhar se funcionasse articulada com a revolução comunista, de forma integrada, e não uma substituindo a outra. Juntos, o surrealismo e o comunismo confluem para o que o filósofo chama de *pessimismo*, termo que ele extraiu do surrealista Pierre Naville e que significa a desconfiança constante em relação ao futuro, em oposição ao otimismo, que então era forte na Alemanha, crente que o curso natural da história traria a resolução dos impasses. A preocupação de Benjamin, segundo Löwy ([2001] 2005), era muito singular entre o pensamento marxista no período em que o ensaio foi escrito por ele se preocupar com os efeitos negativos que o progresso técnico e científico engendrado pelo capitalismo poderia exercer sobre a humanidade. Por conseguinte, enxergava no surrealismo, na revolta antiburguesa e antirracional, uma movimentação semelhante à sua e acreditava que a reorganização junto ao comunismo poderia mexer com a visão marxista mais ortodoxa de que a revolução se dá num sentido linear e evolutivo e, por conseguinte, a emancipação das classes mais baixas era inevitável (LÖWY, [2001] 2005). Dessa forma, as forças de desvio em relação às concepções burguesa e religiosa poderiam convergir numa ação com impacto na *praxis*. Por isso, Benjamin entende o surrealismo como o movimento capaz de plenamente realizar a proposta do *Manifesto comunista*, de Marx e Engels, de superar as contradições do homem e da mulher modernos²⁴.

Diante disso, Löwy ([2000] 2018), colado com as ideias de Breton, sintetiza o surrealismo não como uma escola ou vanguarda estética, mas uma *performance do espírito* que visa à interrupção da monotonia da civilização ocidental e, mencionando Weber mais uma vez, ao reencantamento do mundo apagado pela racionalidade limitada da burguesia e pelo realismo subserviente a que estamos submetidos na lógica capitalista. O que seria esse reencantar? Nas palavras do autor, significa “restabelecer no coração da vida humana os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco,

²⁴ Berman ([1982] 1986, p. 16) explica o que são as contradições a que só fiz referência: “grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão”.

a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia” (LÖWY, [2000] 2018, p. 13). Portanto, pode-se dizer que, apesar de não ser uma unidade, com uma doutrina específica — o que, de certa forma, causou várias perturbações nas relações entre aqueles que se chamavam surrealistas (o movimento de Breton pelo anarquismo, depois marxismo e retorno ao anarquismo é um exemplo disso) —, o surrealismo se entende como uma revolta do espírito, e não como um conjunto de técnicas artísticas sobre como se deve fazer arte. Pelo contrário, o gesto é pela liberdade total nesse campo, “um estado de insubmissão, de negatividade, de revolta, que retira sua força positiva erótica e poética das profundezas cristalinas do inconsciente, dos abismos insones do desejo, dos poços mágicos do princípio do prazer, das músicas incandescentes da imaginação” (LÖWY, [2000] 2018, p. 14).

Breton viu, por meio do surrealismo, o propósito de criar um *mito coletivo*, em que há, como observou Nadeau ([1944] 1948), um esforço para o concreto, mas também algo de idealista, já que a ideia está muito mais relacionada ao espírito do que a um problema poético. Para Löwy ([2000] 2018, p. 21), no entanto, essa é uma via para reencantar o mundo, uma vez que estão relacionados ao mito inúmeros símbolos, alegorias, deuses e demônios, além de ser uma “figura profana do reecantamento”, ou seja, “uma via não religiosa de encontro com o sagrado”. Aliás, essa é umas das outras convergências de Benjamin e Breton, pois o primeiro também vê a necessidade de voltar-se para um período pré-capitalista, em que ainda existia uma experiência de vida autêntica, e partir dali para pensar a prática revolucionária. A questão, para Löwy ([2000] 2018), é que esse mito novo foi criado, mas não imposto pelos surrealistas e tem a característica de nunca ser fechado em si, isto é, sempre novas imagens poderão ser incorporadas, ou seja, o surrealismo é um movimento de performance que não tem exatamente um fim, pois é possível criar e recriar com o que já foi feito. Essa visão caracteriza o que já comentamos no início desta seção, a respeito das posições desses dois autores em relação ao surrealismo. Nadeau é historiador do movimento e enxerga um fim para ele; Löwy é um militante que procura mostrar e sublinhar os pontos de resistência do surrealismo até a arte atual.

Um aspecto, ainda, a ressaltar no ensaio de Walter Benjamin é a relação que ele estabelece entre Lautréamont e Dostoiévski enquanto dois escritores que perceberam e usaram o mal como uma forma de “desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante” (BENJAMIN, [1929] 2012, p. 30). Ambos os escritores, juntamente com Rimbaud, expressam suas ideias antiburguesas entre os anos de 1865 e 1875, formatando, de algum modo, o que seria a luta surrealista alguns anos mais tarde. O filósofo alemão considera

Cantos de Maldoror a maior realização do surrealismo, porque questiona a noção burguesa e cristã de que a conduta humana, quando virtuosa, só pode ser inspirada em um ser divino, ao mesmo tempo que o mal é aquilo que nos é mais natural e espontâneo.

Sobre isso, vemos mais em Artaud, que radicalizou na busca por oxigenar o fazer artístico e incorporar a ele mais vitalidade.

3.7 “A vida fede, senhores”²⁵

Campos de Carvalho era combativo em relação a qualquer tipo de limite que se tentava colocar à liberdade. Diante disso, Antonin Artaud pode ser um paralelo interessante para pensar o escritor brasileiro, pois também não era tradicional e buscou imprimir nos seus escritos (dos mais variados gêneros, desde manifestos, cartas até roteiros e pequenos fragmentos de texto) e nos seus projetos, como o teatro, a importância e a necessidade da liberdade das ideias. O rompimento com a lógica é, assim como para o autor de *A lua vem da Ásia*, uma de suas bandeiras:

Nós estamos por dentro do espírito, no interior da cabeça. Ideia, lógica, ordem, Verdade (com V maiúsculo), Razão, deixamos tudo isso ao nada da morte. Cuidado com suas lógicas, Senhores, cuidado com suas lógicas, não sabem até onde pode nos levar nosso ódio à lógica (ARTAUD, [1924-1927] 2019, p. 30).

A defesa, nesse sentido, é pela vida vivida, pela ação, para o bem e para o mal, contra o achatamento da experiência por parte da lógica que impera na sociedade. Além disso, o dramaturgo francês não se preocupava com a permanência da sua produção estética, nem estava no horizonte qualquer intenção de canonizá-la ou mesmo inscrevê-la na história da literatura. Não queria nada que tivesse relação com um princípio organizador, seja para fora, seja para dentro da sua arte; por isso mesmo que o surrealismo encaminhado por Breton logo deixa de fazer sentido para si.

Como já dissemos aqui, Artaud teve um breve encontro com os surrealistas, mas acabou saindo do grupo por não compactuar com a ideia de atrelar-se ao comunismo. De ideias muito mais anarquistas, ele considerava essa aproximação mais uma forma de limitação, além de ver com certa ojeriza algumas propostas dessa ideologia. Para ele, a Revolução não poderia configurar uma simples transferência de poderes da burguesia para o

²⁵ De *Carta aos reitores das universidades europeias*, de Antonin Artaud ([1925] 2019, p. 33).

proletariado; isso pode ser percebido no post-scriptum do *Manifesto por um teatro abortado* (1926), adicionado no ano seguinte ao texto original:

Uma Revolução que põs na primeira fileira de suas preocupações as necessidades da produção e que devido a este fato se obstina em apoiar-se no maquinismo como um meio de facilitar a condição dos operários é para mim uma revolução de castrados (ARTAUD, [1927] 2011, p. 39).

É preciso considerar que os surrealistas não tinham objetivos claros enquanto grupo, de modo que foram aparecendo formas diferentes de encarar a situação, o que provocou algumas dissidências. Entre esses modos, havia “aqueles que, como Artaud, acreditavam somente na revolução espiritual; e aqueles que, como Breton e a maioria do grupo, buscavam a unidade, a essência comum dos dois, partindo do postulado de que poesia e revolução são irmãs” (LÖWY, [2000] 2018, p. 50).

Ao desligar-se do grupo surrealista, Artaud criou o Teatro Alfred Jarry. A partir daí, iniciou a publicação de uma diversidade de manifestos nos quais tenta explicar a sua proposta de teatro mais autêntico e livre do limite e da imposição do texto²⁶. A ideia é que o teatro encontre uma fórmula de representação que lhe seja própria, muito mais perto da noção oriental do que ocidental, cujo princípio norteador é a palavra escrita. Para ele, uma arte totalmente baseada na ilusão como o teatro não tem outro destino que não seja o de deixar de existir; por conseguinte, é preciso que ele mostre o mundo verdadeiro, com as suas efemeridades. Nesse sentido, as ações, os gestos e o espaço devem superar as peças mais tradicionais, que criam no palco a ilusão de realidade a partir de um aparato simbólico. Dessa forma, assim como Campos de Carvalho, cujo grito de liberdade (ou, ao menos, a sua tentativa) formal será analisado mais adiante, em capítulo específico, Artaud buscava livrar-se de certos modos convencionais de fazer arte, procurando uma expressão que fosse mais próxima da realidade. Um desses meios que o francês encontrou é por meio da linguagem:

Sim, eis agora o único uso ao qual poderá prestar-se a linguagem, como instrumento para a loucura, para a eliminação do pensamento, para a ruptura, dédalo dos desregramentos, e não como um DICIONÁRIO para o qual certos patifes das imediações do Sena canalizam suas contradições espirituais (ARTAUD, [1924-1927] 2019, p. 31).

Portanto, Artaud queria colocar em cena não o significado dos seus elementos dentro de um discurso, como costumeiramente se realiza no teatro ilusionista, mas o sentido mais

²⁶ As proposições de Artaud, como a peça *El sueño*, de Strindberg, foram alvo de Breton, que tentou impedir que a montagem fosse apresentada e foi expulso do teatro pela polícia, chamada pelo ex-amigo e outros organizadores do evento (NADEAU, [1944] 1948). A peça, todavia, foi apresentada, e anos depois, quando Artaud estava já no final de sua vida, Breton o auxiliou.

imediatos desses elementos, de modo a estar ainda mais perto do real e, com isso, trazer à tona revelações do espírito na materialidade. Em suas palavras, “a ilusão não versará mais sobre a verossimilhança ou a inverossimilhança da ação, mas sobre a força comunicativa e a realidade desta ação” (ARTAUD, [1926] 2011, p. 30). De que forma se faz isso? Nem mesmo Artaud soube dizer, mas fez algumas sugestões a respeito. Uma delas é a espontaneidade da expressão e do acaso, de forma que a encenação não possa ser reproduzida em sua totalidade: “temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias” (ARTAUD, [1926] 2011, p. 34). Outra é a busca pelo choque sensorial gerado, normalmente, por algum tipo de violência que atinja diretamente o espectador. Isso requer, é claro, uma reeducação, tanto dos artistas quanto do público; nessa perspectiva, não raro seus manifestos fazem também um apelo aos espectadores, a fim de que se preparem para uma nova experiência, mas possam reconhecer nela uma importância maior.

O roteiro do longa *A concha e o clérigo* (1928), dirigido por Germaine Dulac, foi escrito por Artaud em 1928 e dá a ver, na materialidade, algumas das ideias do dramaturgo. Ali, ele propõe tal justaposição de signos que esta produz efeitos singulares. Guinsburg, no prefácio de *Linguagem e vida* (2011), compara-o a Eisenstein, uma vez que o diretor russo usa em sua cinematografia a contradição como o princípio organizador, dispondo elementos opostos lado a lado a partir da montagem, a fim de formar uma nova imagem ou conceito. Ainda que Artaud não procure a linearidade que está no cinema de Eisenstein, nem mesmo uma explicação para as imagens criadas, podemos dizer que ele cria novas imagens ao combinar elementos que são, aparentemente, não combinantes. Por meio desse recurso, isso deve ter ficado óbvio, ele também se afasta de uma produção artística mais ilusionista, como intencionava, ao tentar também no cinema fazer o que ele considera ser recuperar a forma real ou sonhada que seja própria do cinema, algo entre o cinema puro, que apresenta linhas geométricas e, por isso, não pode provocar qualquer sentimento em quem o assiste, e o cinema de fundo psicológico, que não se sustenta por não trazer o real, apenas representá-lo. Quer-se um cinema diferente daquela da peripécia, totalmente ancorado no texto, do qual depende para que se faça sentido.

Estamos procurando um filme com situações puramente visuais, cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos, tirado, se ousamos dizê-lo, da própria substância do olhar, não proveniente de circunstâncias psicológicas de essência discursiva, que não passam de texto traduzido visualmente. Não se trata de encontrar

na linguagem visual um equivalente da linguagem escrita, da qual aquela só seria uma má tradução, mas sim de divulgar a própria essência da linguagem e transportar a ação para um plano em que qualquer tradução se tornasse inútil e a ação agisse quase intuitivamente sobre o cérebro (ARTAUD, [1927] 2011, p. 159).

Artaud não é contrário à psicologia no cinema, mas à sua aparência hipócrita, quer a coisa viva, bárbara.

Este roteiro não é a reprodução de um sonho e não deve ser considerado como tal. Não procurarei desculpar sua aparente incoerência pela escapatória fácil dos sonhos. Os sonhos têm mais que sua lógica. Têm sua vida, onde só aparece uma verdade inteligente e sombria. Este roteiro busca a verdade sombria do espírito através de imagens originadas exclusivamente delas próprias, que não extraem seu sentido da situação em que se desenvolvem, mas de um tipo de necessidade interior e poderosa, que as projeta à luz de uma evidência sem apelação (ARTAUD, [1927] 2011, p. 160).

Por esse motivo, aliás, depois de agradecer pela atenção ao seu roteiro, Artaud criticou a filmografia de Dulac, argumentando que, em determinadas situações, a diretora tentou explicar as imagens produzidas, oferecendo ao espectador uma interpretação banal delas, especialmente pela via onírica (ARTAUD, [1927] 2011).

Na apresentação dos objetivos do Teatro Alfred Jarry, Artaud ([1927] 2011) explica que o erotismo será amplamente explorado, as emoções suscitadas serão mais diversas e o sentimento mais abordado será a vergonha, por ser esta um limite à liberdade. Temas envolvendo religião, patriotismo, superstições e poesia serão apresentados apenas para denúncia. Será valorizado aquilo que é, de fato, humano e humorístico, “única atitude compatível com a dignidade do homem para quem o trágico e o cômico se tornaram uma piada” (ARTAUD, [1927] 2011, p. 53), sendo o humor orientado por aquele usado em *Ubu rei*. Também não aparecerá no palco qualquer coisa sobre o inconsciente — esta declaração pode estar relacionada provocativamente com os surrealistas, diz ele: “Tanto pior para os analistas, os amadores da alma e os surrealistas. Tanto melhor para o mundo” (ARTAUD, [1927] 2011, p. 53).

Artaud, portanto, buscava uma expressão em que as aparências saíssem de cena e que permanecesse no palco, e nas páginas e telas, aquilo que fosse mais próximo da realidade. O seu Teatro da Crueldade não era, como muitas vezes foi confundido, sobre violência e sangue, mas sobre mostrar o que ainda estava para pesar-nos sobre nossas cabeças. Em suas palavras,

No plano da representação, não se trata dessa crueldade que podemos exercer uns sobre os outros, despedaçando-nos mutuamente, serrando anatomias pessoais ou, como os imperadores assírios, mandando sacos de orelhas humanas, narizes e narinas bem cortadas pelo correio; mas sim da crueldade muito mais terrível e

necessária que as coisas podem exercer sobre nós. Não somos livres. O céu ainda pode cair sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para ficarmos sabendo disso (ARTAUD, [1933] 2019, p. 89).

Nesse sentido, a sua proposta era “qualquer coisa para sair do marasmo, em vez de continuar reclamando desse marasmo e do tédio, da inércia e da estupidez de tudo” (ARTAUD, ([1925] 2019, p. 33). Foi um grito contra a arte anêmica.

3.8 O caso de Kafka

Até aqui, vimos alguma coisa do que se tem discutido em torno dos conceitos de realismo e surrealismo. Este capítulo estaria concluído assim não fosse uma importante referência que apareceu durante a pesquisa e que pode muito bem servir em alguma medida como parâmetro para a leitura de *A lua vem da Ásia*. Trata-se de Franz Kafka, cuja produção literária também é atravessada por discussões acerca do seu procedimento artístico, isto é, a sua realidade ou “surrealidade”. A aproximação com Campos de Carvalho não é só por esse debate, mas também pela forma de construir imagens e gravitação em torno da liberdade, um dos seus problemas centrais, ainda que o brasileiro negue qualquer influência nesse sentido²⁷. Por isso, faço essa breve extensão do capítulo a respeito do escritor, com a finalidade de, mais tarde, recuperar leituras e colocar em discussão a análise da obra brasileira.

Franz Kafka (1883-1924) publicou os primeiros escritos, um conjunto de contos, em 1908, de modo que se pode dizer que a sua produção literária se concentra no limiar do século XX. A crítica à sua literatura, com alguma frequência, como veremos aqui, debate-se sobre a chave interpretativa. Isso ocorre porque o contato com os seus textos sugere que há uma verdade não expressa, mas que permanece inatingível, apesar da clareza da sua linguagem. “Kafka dispunha de uma capacidade rara de criar parábola. Mas ele não se esgota jamais naquilo que é interpretável, muito pelo contrário, ele toma todas as precauções possíveis para dificultar a interpretação de seus textos”, afirma Walter Benjamin ([1934] 2012, p. 161), no ensaio em homenagem ao décimo aniversário de morte do escritor tcheco. Complementando a declaração de Benjamin, anos depois, Adorno ([1953] 2001, p. 241) acrescenta que, no caso do escritor tcheco, trata-se de “uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada; e

²⁷ “Nenhuma influência, mas absolutamente nenhuma de: Kafka, Poe, Proust, Beckett, alguns dos quais nem sequer ler, embora já tenham sido citados mais de uma vez a propósito de seus livros. A Kafka e a Beckett confessa que não leu para evitar justamente qualquer influência mais direta sobre a sua literatura, como sabe que acontece com muitos escritores diante de outros que desgraçadamente os influenciaram para sempre” (ZADJ *apud* CARVALHO, 1963, p. 4).

mesmo quem buscasse fazer justamente dessa perda a chave seria induzido ao erro, na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, a obscuridade da existência, com o seu teor”. Em outras palavras, a sua literatura, frequentemente, é percebida como um enigma a ser desvendado, que tem origem na opacidade dos signos e em elementos e personagens muito singulares da sua prosa, como a transformação de um homem em inseto ou a preocupação de um pai de família a respeito de um objeto sem, aparentemente, um referente no real, chamado Odradek.

Às voltas de tentar compreender a literatura kafkiana, a crítica, como de praxe, procura explicar o seu procedimento artístico relacionando-o ao que já se tem estabelecido em termos de categorias literárias. Um dos aspectos fundamentais de tal análise é a questão do realismo. Entre os autores que teorizaram sobre a obra e que foram consultados para esta análise, é indiscutível que os textos kafkianos dão a ver a realidade, mas a partir da descaracterização de como ela costuma ser representada, destruindo o que é canonicamente aceito como realista. Um desses críticos, Günther Anders ([1946], 1969, p. 15-16), argumenta que o modo de narrar de Kafka lhe é muito próprio e potente no que concerne à apreensão da vida cotidiana, em especial, aquilo que passa encoberto, e explica que essa operação se dá pelo *deslucamento* da “aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura”²⁸. Assim, o que é criticável e até pavoroso aparece no texto literário como algo natural, despertando-nos, enquanto leitores e sociedade, para o quanto normalizamos e aceitamos uma série de absurdos no nosso dia a dia.

Diante dos termos expostos, o procedimento elucidado não parece ecoar o que relacionamos anteriormente a respeito do *clarão de imagem* da literatura surrealista?²⁹ Entretanto, Anders rechaça a possibilidade de atrelar o escritor ao movimento francês argumentando que a literatura kafkiana é sóbria, bem diferente das atitudes sistemáticas dos surrealistas de provocar e subverter o pensamento burguês. E emenda: “a não ser que se considere esse recato como uma espécie de insolência sutil — o que não seria admissível no caso de Kafka” (ANDERS, [1946] 1969, p. 20). Se quanto ao tom burocrático de sua obra parece não haver dúvidas, seria um disparate pensar na construção das imagens de uma forma

²⁸ Modesto Carone (2009, p. 31) também faz uma observação interessante a esse respeito. Segundo o autor, “uma conclusão possível a partir de todos esses dados é que a novela de Kafka nivela tudo por baixo — categorias de tempo e espaço, categorias zoológicas, morais e históricas. É evidente que isso remete a um momento de tamanha crise que os próprios valores ficaram empastados, na medida em que um não se distingue mais do outro — e sem essa distinção nenhum deles pode se afirmar, seja na direção que for”.

²⁹ Com o andamento desta pesquisa, a relação parece inevitável e também pode ser encontrada na obra de Michel Löwy ([2004] 2007) *Franz Kafka: sonhador insubmisso*.

muito próxima à do procedimento surrealista? Vamos ver mais um pouco do procedimento artístico de kafkiano na visão de Günther Anders. Segundo o ensaísta, Kafka trabalha com imagens, mas alterando a sua função, porque faz *imagens de imagens*, isto é,

[...] ele elabora escrupulosamente e até o último pormenor suas imagens de segundo grau, o resultado é uma *discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema; essa discrepância gera, por seu lado, um efeito de choque; e esse efeito condiciona, mais uma vez, o sentimento da mais aguda realidade* (ANDERS, [1946] 1969, p. 22, grifo original).

Em outras palavras, para obter o que Anders ([1946] 1969) chama de *imagens potencializadas*, Kafka mistura aquilo que a sociedade percebe, correntemente, como fruto de fantasia e da ordem do irreal com uma imagem extremamente precisa, causando-nos choque de realidade, ou revelação. Para Modesto Carone (2012, p. 9), é justamente esse efeito que gera o fascínio pela leitura de novelas como *A metamorfose*, em que “se manifesta a colisão entre linguagem tipicamente cartorial, de protocolo, e o pressuposto inverossímil da coisa narrada”, e que faz com que a narração se apresente de maneira “translúcida, mas cujo ponto de partida permanece opaco” (p. 13). No entanto, o ensaísta alemão vê no procedimento algo mais profundo, uma escolha deliberada com efeito didático, a fim de criticar o seu tempo ao perceber como “puramente ideológicos numerosos fenômenos reputados como evidentemente reais” (ANDERS, [1946] 1969, p. 23) e apresentar como “reais outros cuja realidade é encoberta ou borrada” (p. 23), suspendendo os conceitos de real e irreal. É preciso observar que esse didatismo, contudo, para Anders ([1946] 1969), não leva a nada, pois coloca o leitor diante da não possibilidade de resolução do que é denunciado, deixando-o paralisado. Deleuze e Guattari ([1975] 2017) observam que não há, de fato, uma possível *liberdade* vertical apresentada por Kafka, o que se pode tentar é apenas uma *saída* para a direita ou para a esquerda.

Bem diferente é a visão de Adorno ([1953] 2001) acerca desse aspecto. Apesar de compreender a obra kafkiana de um ponto de vista semelhante quanto às imagens ao não considerá-las simbólicas³⁰, o crítico percebe um constante apelo para a interpretação da obra. Assim, o leitor acostumado a observar a vida de outros de uma distância segura e confortável é, agora, demandado; lançado num labirinto, é o tempo todo impelido a encontrar a porta de saída que não existe. Deve, dessa forma, “exercitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o

³⁰ “Cada frase é literal, e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como exigira o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que abre entre ambos” (ADORNO, [1953] 2001, p. 240).

público na técnica tridimensional mais recente” (ADORNO, [1953] 2001, p. 241). E isso, na visão do crítico, é o que permite aos surrealistas reivindicarem Kafka como um de seus representantes, já que a perturbação provocada no leitor é muito mais de uma ordem psíquica, de uma impressão de visita a algo anteriormente conhecido (*déjà vu*) do que um pensamento mais racional. (Vale ressaltar que é até aí a semelhança encontrada por Adorno, que vê já na literatura de Kafka a impossibilidade de uma revolução; é a fase final do capitalismo, só resta a danação). Löwy, por outro lado, considera outras semelhanças com o surrealismo. Estando que há, também, aproximações na ironia e no humor — tanto é que André Breton faz uma compilação de narrativas do gênero, publicadas em 1966 sob o título *Anthologie de l'humour noir*, e inclui o escritor tcheco na lista, embora não tenha exigido uma filiação ao movimento surrealista — e na questão do apagamento da linha que divide o sonho e a realidade; porém, no caso de Kafka, o pesadelo é que ocupa o lugar do sonho. Tal observação se deve pelo fato de o texto kafkiano ser de uma atmosfera obscura, em que a liberdade é pouco ou nada vislumbrada.

Dessa forma, se por um lado parece inquestionável a realidade que Kafka transfere à obra; por outro, pode ser motivo de debate o que orienta a construção das imagens na sua literatura. Sendo assim, o escritor tcheco, ainda que não possa servir como parâmetro de leitura para entender Campos de Carvalho do início ao fim, serve de contraponto e possibilita uma importante leitura. Ambos, como já mencionado, são perpassados pela questão da liberdade e há neles também um cruzamento entre o realismo e o surrealismo. Kafka seria surrealista, diz Adorno, por fazer a realidade exigir que as pessoas saiam do seus lugares de conforto. Anders, por sua vez, considera isso nada mais do que um gesto realista, afinal, está mostrando exatamente a realidade implacável da sociedade moderna. Kafka seria, assim como Cervantes foi um interlúdio entre o romance de cavalaria e o romance moderno, um paradigma entre movimentos, o realista e o surrealista? O que não deixa dúvidas é que há uma disputa entre movimentos e críticos para encaixá-lo em um ou outro estilo/movimento. Como se pode perceber, nem a morte livrou o escritor de toda forma de aprisionamentos que descreveu em sua obra.

Campos de Carvalho, por sua vez, também procurou enxergar mais longe a liberdade, mesmo onde poderia estar totalmente preso. Tão livre era que não se filiou a movimento algum, via-se livre para não se engajar em nenhuma forma tradicional das lutas de seu tempo. Estava, assim, livre para atirar contra todos. Não era um cowboy solitário nem um franco-atirador — seriam imagens que o aprisionariam —, mas um legítimo anarquista. Se

Kafka era disputado por um ou outro lado, o mesmo não acontecia para Campos de Carvalho, que não foi objeto de desejo dos outros, nem pareceu ansiar por caminhar no embalo de algum movimento de sua época e lugar. Mais adiante, veremos, também, quais são os limites dessa liberdade; antes disso, interessa voltarmos com as perguntas propostas no capítulo anterior: podemos falar em surrealismo no Brasil? Há condições e espaço para o desenvolvimento de uma literatura que converse com o movimento francês?

4 A FORÇA REALISTA DE *A LUA VEM DA ÁSIA*

Já vimos nesta dissertação que a tradição realista parece ser dominante na literatura brasileira. Mas isso poderia significar uma exclusão de traços do surrealismo nos textos literários produzidos aqui? Talvez a literatura moderna brasileira não fosse tão consolidada quanto a francesa para aqui florescer um movimento estilhaçante como o surrealismo. Ou, ainda, o projeto literário para o país caminhava em outro sentido. Porém, como apontou Antonio Candido, “a cultura não consiste apenas num movimento de amadurecimento, mas também de contágio” ([1945] 2017, p. 96), de modo que o nosso país também sofreu com a crise europeia, contexto das vanguardas. Nesse sentido, ainda antes de pensarmos a expressão de Campos de Carvalho em *A lua vem da Ásia*, vamos apresentar, de forma breve, um aspecto importante da relação do movimento francês com o que aqui se estava propondo em termos estético-literários.

4.1 Surrealismo no filtro modernista

Se, por um lado, chamar o Brasil de país surrealista por causa da política e dos seus desdobramentos parece ser muito comum³¹, por outro, a ideia de produção literária ligada ao movimento estético causa certo estranhamento, ainda que, conforme Nadeau ([1944] 1948), o país esteja entre aqueles que receberam alguma influência na América, ao lado de Estados

³¹ Uma série de políticos, por exemplo, vêm utilizando o termo para comentar questões ligadas ao governo. Por exemplo, a fala de Renan Calheiros, em 2013 (disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/presidencia/noticia/renan-calheiros/comissao-mista-para-regulamentar-constituicao-e-instalada-por-renan>) e a postagem de Osmar Terra, em 2021 (disponível em: <https://twitter.com/OsmarTerra/status/1403318922569474057>).

Unidos, México e Argentina. Em *Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950*, Robert Ponge recupera, de forma breve, como se deu o desenvolvimento do surrealismo no Brasil, limitando-se ao período que vai dos anos 1920 a 1960 e tendo como pontos de apoio outros países latinoamericanos, como o Peru e, principalmente, a Argentina. O autor observa que o movimento não teve um desenvolvimento no Brasil, mesmo que houvesse escritores modernistas interessados nele, mesmo sem dar uma resposta precisa para o que aconteceu (e talvez seja mesmo difícil de obtê-la), o texto enumera questões importantes. Entre elas, a informação de que Mário de Andrade era bastante reticente com o movimento e que Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Tristão de Athayde eram abertamente contrários. Do outro lado, estava Oswald de Andrade, que até antes de romper com a ideia da antropofagia, reconhecia nesta algo de surrealista; contudo, e esse é outro ponto interessante, a aproximação do surrealismo francês com o marxismo e o comunismo deixavam os antropófagos reticentes para aderir ao movimento.

Outro aspecto a considerar e ao qual fizemos alusão no primeiro capítulo são os interesses nacionalistas que guiavam a produção literária no Brasil nesse período. Desejava-se uma literatura que representasse o *nacional*, empenho que se concentrava em figuras como Mario de Andrade e Oswald de Andrade, que hoje estão no centro do debate do modernismo brasileiro e, por isso, merecem atenção. Em *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*, Ana Paula Simioni argumenta que o movimento envolveu uma série de aspectos que conferiram protagonismo a um pensamento particular disfarçado de consciência nacional³². Com início na Semana de 22 e perpassando todo o século XX, garantiu prestígio a determinados grupos, universidades, museus, galerias, entre outras instituições. A autora chama atenção especialmente para o ano de 1952:

Em 1952, no trigésimo aniversário da ‘Semana de 1922’, pouco havia a se comemorar. No entanto, no momento em que o modernismo recalcitrava, entrou em curso um processo que culminará em sua legitimação. A origem dessa consagração histórica deu-se não tanto no campo artístico, dominado pela força dos concretistas, mas no acadêmico. Em 1953, Antonio Candido de Mello e Souza – um dos mais respeitados intelectuais brasileiros, casado com a crítica e professora de estética Gilda de Mello e Souza, prima de Mário de Andrade – desenvolveu, em um ensaio intitulado ‘Literatura e cultura de 1900 a 1945’, uma noção que já se encontrava esboçada nos trabalhos de Mario de Andrade. Ao defender um programa de valorização da especificidade da cultura local, Mario de Andrade havia reestabelecido certas premissas comuns ao romantismo brasileiro, uma espécie de estética oficial do Segundo Reinado brasileiro (1840-1889). Para Antonio Candido

³² Contribuí, ainda, para o debate o que aponta Sérgio Miceli (2012, p. 108-109) a respeito do contexto em que a vanguarda modernista se desenvolveu: “O impulso das atividades culturais no estado paulista, nesse momento, esteve desde o início atrelado ao dinamismo de agremiações políticas e de consórcios empresariais na imprensa [...] e à marcante diferenciação do campo de produção cultural”.

de Mello e Souza, a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo destacada por Mário de Andrade é um topos de longa duração e constitui a ‘lei de evolução da nossa vida espiritual’ (SIMIONI, 2013, p. 8).

Quer dizer, recuperando a trajetória do modernismo brasileiro até aquele ano de 1953, ainda não havia uma marcação nítida da efetividade do movimento que teria se iniciado com a Semana de Arte Moderna. O ensaio de Antonio Candido, segundo a autora, vai confirmar a importância do episódio para a promoção de uma autonomia mais efetiva da literatura brasileira em relação ao modelo europeu, projeto esse que já havia iniciado no romantismo, mas que, no período, não teria sido feito de forma completa e acabada. Em outras palavras, é por meio da universidade que temos a consagração da Semana de 22 como um momento decisivo para a literatura brasileira.

Um aspecto interessante de se mencionar a respeito dessa trajetória é evidenciado pelo conjunto de textos que compõem *A ideologia modernista: a Semana de 22 e a sua consagração* (2022), de Luís Augusto Fischer, que acompanha cada aniversário de década, destacando elementos que auxiliaram na consolidação do modernismo paulista como um — suposto — marco incontornável da literatura brasileira. Por meio dos primeiros textos, intitulados “1932” e “1942”, podemos observar que ainda não há grandes movimentos para essa sublimação do modernismo paulista. O autor relembra que, na primeira década, 1932, houve a Revolução Constitucionalista, o que poderia ter gerado certo tumulto e esquecimento do marco, mas também recupera as cartas dos principais envolvidos com a Semana de 22 e não encontra menção ao acontecimento em nenhuma delas, nem mesmo nas cartas de Mário de Andrade, o seu principal articulador. No entanto, na década seguinte, quando o poeta faz um balanço dos vinte anos da Semana (e que vira o seu conhecido ensaio *O movimento modernista*), já mostra ali um certo embrião de como o modernismo paulista é entendido até hoje: como ponto culminante e último da literatura brasileira (FISCHER, 2022).

E o que isso tudo tem a ver com o surrealismo no Brasil? Talvez uma volta por alguns comentários de Mário de Andrade acerca do movimento surrealista dê algumas pistas. Em uma de suas cartas enviadas a Prudente de Moraes, neto, em 25 de dezembro de 1927, Mário afirma que o surrealismo está “na demasiada pureza de arte que ele é” (ANDRADE, 1985, p. 245-50). O que quer dizer isso? Se olharmos para o projeto de Mário de Andrade, o da procura do que ele chama de *sentido nacional*, é possível esclarecer — pelo menos em parte — a sua hesitação em relação ao movimento³³. Ainda em carta anterior, datada de 10 de

³³ Gilberto Mendonça Teles (2012) analisa uma aproximação muito maior de Mário com Apollinaire, principalmente no que este desenvolve no ensaio *L’Esprit nouveau et les poètes*. Esse movimento, traduzido por

dezembro de 1924 e enviada a Sérgio Milliet (curiosamente, o mesmo Milliet que, em 1956, não vê sentido no “absurdo pelo absurdo” de Buñuel e de Campos de Carvalho), ele afirma:

A perplexidade d’aí não existe aqui porque um problema resolveu todas as hesitações. Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abrigar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem, porque hoje só valem artes nacionais. O francês é cada vez mais francês, o russo cada vez mais russo. E é por isso que têm uma função no universo, e interessam, humanamente falando. Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal. Isso preguei senvergonhamente no meu Noturno de Belo Horizonte e vivo a dizer em quanta carta escrevo e conversa que converso (DUARTE, 1985, p. 299-301).

Fischer (2022) chama atenção para esse caráter da obra de Mário de Andrade, que ele chama de “sentido missionário”. O autor relembra que, na véspera da conferência de 42, Mário afirma que era no grupo dos destruidores — ou seja, no seu, em comparação aos grupos dos construtores do Rio — que residia o sentido nacional. Nessa perspectiva, para Mário de Andrade, o problema do surrealismo é a dissensão com a realidade brasileira, que, na sua visão, ainda está sendo construída enquanto civilização; bem diferente da França, onde o movimento surrealista seria um processo natural de fadiga decorrente de séculos de tradição. Na já citada carta a Prudente de Moraes, neto, Mário afirma:

Considero o sobrerrealismo³⁴ a consequência lógica e a quintessência de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira (coisa que indiscutivelmente está se dando agora) nos levam pra uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicologia familiar social religiosa sexual) (ANDRADE, 1985, p. 245-250).

Ou seja, mesmo relativamente aberto às inovações das vanguardas europeias³⁵, como ele mesmo afirma em alguns momentos (e é o que transparece em sua obra, como *Pauliceia desvairada*), sua posição em relação ao surrealismo no Brasil é uma posição de negação. Na visão de Mário, o que interessa ao país nesse momento é organizar a realidade nacional,

Graça Aranha como “espírito moderno”, poderia ter influenciado os modernistas “a lutar por uma literatura nacional” e “negar as origens estrangeiras da renovação que pregavam” (TELES, 2012, p. 57), como o faz Mário de Andrade em “Prefácio Interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*.

³⁴ O surrealismo aparece, em textos de Mário de Andrade, de diversas formas: “surrealismo”, “suprerrealismo”, “sobrerrealismo” e, até mesmo, “fantasia”.

³⁵ Em um *Fantasia de um poeta*, publicado no periódico *O Estado de S. Paulo*, em 1939, Mário reconhece a fotomontagem como um “processo de expressão lírica”, em um elogio a Jorge de Lima. “Talvez não seja grande elogio afirmar que o poeta da ‘Nega Fulô’ é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles. Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica à fotomontagem, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram”.

construir um sentido do que é o Brasil. A literatura, segundo essa perspectiva, deve ser engajada na causa; o resto torna-se irrelevante. Não cabe, desse modo, o excessivo individualismo que ele vê em manifestações de — quase — tendência surrealista de Manuel Bandeira e Carlos Drummond, como indica em carta a este último, enviada em julho de 1930. Uma década mais tarde, essa visão de Mário permanece praticamente inalterada quando da leitura dos contos de Murilo Rubião. Em carta endereçada ao contista, datada de 16 de junho de 1943, Mário faz a seguinte apreciação crítica:

Num gênero destes da invenção, há que cuidar muito da... invenção. Escolher muito os elementos, pra não perder a densidade. Isto se nota principalmente em dois casos em que os elementos escolhidos me parecem fracos. No ‘Mágico’ a escolha da profissão de funcionário público me parece muito fácil, pouco sutil, pouco ‘inventada’ e mesmo banal. É uma alusão muito por demais conhecida. O sarcasmo, a dor-de-corno da vida enfraquece muito, sem renovar em nada o caso ‘funcionário público’. É humorismo, é antes graçola em que qualquer Joel Silveira caia. Si inventasse o resto do ‘Mágico’, está claro – coisa que eu imagino mais impossível a ele. Há que tomar cuidado contra essas armadilhas do enfraquecimento da invenção. Também, no outro conto, a volta à vida do morto, me pareceu muito pouco convincente. Se percebe o bom, o forte da invenção matriz: a situação humorística e bem sarcástica do morto-que-está-vivo. Mas Murilo Rubião não conseguiu justificar (!) suficientemente esse elemento primeiro ótimo. A não-morte do morto na estrada soa como recurso de quem não conseguiu solucionar inventadamente, com lirismo, com criação, o problema que tinha a resolver (ANDRADE; RUBIÃO, 1995, p. 32-34).

Passado quase um ano, uma nova carta comparando Rubião a Kafka, o que, aos olhos de Mário, não é necessariamente um grande elogio:

É que eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que freqüentemente me deixa numa insatisfação danada. Si, como você também tem esse dom, ele consegue me impor o extra-natural de tal forma que, como já lhe falei na carta anterior, o problema do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir, não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta (ANDRADE; RUBIÃO, 1995, p. 55-58).

O que é a falta de opinião em Mário de Andrade a respeito da produção literária de Murilo Rubião? Uma hesitação diante da forma com que o escritor conforma a realidade dentro de sua obra?

Ainda em 1943, em uma carta enviada a Murilo Rubião, Mário afirma ter mostrado à sua prima Gilda, além de outras “pessoas gradas”, que ele não explicita quais sejam, os contos que o mineiro lhe havia remetido. Todos eles, afirma Mário, apresentaram opiniões semelhantes às suas. Não é impossível que uma dessas pessoas seja Antonio Candido, que, a

essa altura, já estava casado com Gilda. Embora não tenha certeza de que Mário possa ter sido o meio de contato entre Antonio Candido e a obra de Murilo Rubião, uma coisa é certa: o sociólogo conheceu os contos. Entremos um pouco nessa questão.

Em entrevista à Quimera Filmes³⁶, em 2012, Antonio Candido afirma que, na primeira experiência de leitura dos contos de Murilo Rubião, considerou os textos interessantes, diferentes do que vinha sendo feito até então, mas não deu-lhes o “devido valor”. O crítico também afirma que, na época, ainda estava muito voltado para a Sociologia e para a militância, o que não permitia uma leitura mais técnica da obra de Rubião. Só mais tarde é que reconhece a força do contista, o que declara em carta endereçada a ele, em 25 de fevereiro de 1967.

Agora, relendo e lendo há anos de distância da primeira experiência de leitura, fiquei admirado, sobretudo, com o caráter precursor de muitos aspectos que não conhecíamos então, ou que só depois apareceram na literatura. Há nos seus contos um certo tipo de fantástico meticuloso e óbvio que lembra o tom que depois viemos encontrar em Borges; ou em alguns do nouveau-roman. Por vezes, uma nítida premonição da labilidade misteriosa de Marienbad porque, também para você, o problema da identidade e da pluralidade do ser é hábito. E isto tudo dá ao seu livro uma tal atualidade que só agora vejo como você estava desde há muitos anos, e sem que eu percebesse devidamente, instalado de pleno direito no cerne das melhores experiências da ficção contemporânea. E depois, que plena maestria! (CANDIDO, 1967, texto digital).

Mais tarde, em “Os brasileiros e a literatura latino-americana”, que depois integrará o volume *Educação pela noite & outros ensaios*, sob o título “A nova narrativa”, Antonio Candido reconhece a singularidade de Murilo Rubião em um momento que a literatura brasileira estava, principalmente, voltada para o realismo social. O contista é, então, classificado como inovador e recolocado no cânone literário brasileiro, ao lado das obras de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, que também demoraram certo tempo para serem reconhecidos pelo público e pela crítica. (É certo que até hoje os dois últimos aparecem muito mais que Murilo Rubião, por exemplo, ainda que, aparentemente, nenhum deles tenha criado exatamente uma continuidade na literatura brasileira.)

Um pouco diferente foi o que se deu com Oswald de Andrade. Como percebe Jorge Schwartz (2016), no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) já estava o cerne do que seria o movimento posterior do escritor, que também consistia em buscar uma identidade nacional brasileira, mas sem desconsiderar os moldes fornecidos pela Europa. O seu alinhamento com

³⁶ A entrevista encontra-se disponível no canal da Quimera Filmes, no YouTube.

o surrealismo fica evidente quatro anos mais tarde, quando publica o *Manifesto Antropófago*. Observemos algumas menções ao movimento no manifesto:

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villefaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.[...]
 Mas nunca admitamos o nascimento da lógica entre nós. [...]
 Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista (ANDRADE *apud* TELES, 2012, p. 499 e 501).

Porém, apesar das referências de Oswald e do seu movimento da Antropofagia, não se pode dizer que havia um desejo de articular um grupo surrealista. O escritor queria ainda outra coisa, pois compartilhava de um desejo com Mário de recriar um Brasil, ainda que diferente do projeto deste. A atitude mais radical de Oswald talvez possa ser pensada também em virtude de sua origem mais bem abastada do que a de Mario. Miceli (2012, p. 23) mostra que tanto ele quanto outros escritores argentinos, como Oliverio Girondo e Ricardo Güiraldes, “são exemplos conspícuos de escritores cuja audácia criativa estava bem escorada em condições privilegiadas de fortuna pessoal, a folga material como que espicaçando o arrojo de invenção”³⁷. Além disso, Oswald fazia dupla com Tarsila do Amaral, de modo que ambos criaram condições de forte estímulo mútuo (de viagens, de invenção artística, de aproximação com a vanguarda francesa), compartilhando juntos um projeto que envolvia vida e trabalho.

Uma das aproximações de surrealistas com a Antropofagia é a de Benjamin Péret, que residiu em território brasileiro de fevereiro de 1929 a dezembro de 1931. Nesse período, estabeleceu contato com a *Revista de Antropofagia* e pesquisou a respeito da arte brasileira, especialmente de raiz afro-indígena (LIMA, 2018). Entretanto, como observa Jorge Schwartz (2016), ao contrário da viagem de Breton ao México, que rendeu ali um movimento mais articulado em torno do surrealismo, a passagem de Péret não consagrou nenhuma escola literária. A Antropofagia, por seu lado, proclamou-se como pós-surrealista, isto é, uma vertente (a última) do surrealismo e, portanto, o último dos “ismos” (SCHWARTZ, 2016). Nesse sentido, o cenário brasileiro sempre se mostrou bem mais reticente ao surrealismo em comparação, por exemplo, à Argentina, em que houve a formação, de fato, de um grupo surrealista, liderado por Aldo Pellegrini, apesar de o país também enfrentar a questão da

³⁷ Esse arrojo, vale ressaltar, tem um limite, pois ainda havia um patronato, no caso brasileiro, a ser considerado. Miceli (2012, p. 29) observa que “o itinerário intelectual e profissional dos jovens modernistas brasileiros, inclusive dos mais bem aquinhoados como Oswald de Andrade, foi sendo moldado em meio a essas cadeias regionais de circunstâncias político-institucionais, em resposta ao grau variável de diversificação e respiro no interior do comando das forças oligárquicas”.

identidade nacional permeando o campo da literatura. Segundo Castiglioni (1999), as experimentações de escrita automática do grupo que estava em torna da revista *Qué* mantinha-se à margem das correntes literárias mais tradicionais da época e representavam forças de combate a instituições que, no Brasil, ditavam as regras até mesmo da produção literária, como podemos ver no manifesto lançado na revista:

1. *Qué* desconoce el Conocimiento humano y se declara anti-Moral.
2. *Qué* protesta contra toda Ley o Norma (escrita o no) que modifique o coarte cualquier acto espontáneo del hombre.
3. Manifiesta su repudio por las instituciones como Nación o Familia, por la Civilización y por el Progreso (*Qué* apud CASTIGLIONI, 1999, p. 85).

Vale destacar que, apesar de o grupo ter se separado por discordâncias internas depois da publicação do segundo número, em 1930, isso não significou o fim do surrealismo para Pellegrini. O escritor continuou trabalhando na divulgação do movimento até 1973, quando faleceu. Durante esse período, dedicou-se à escrita de textos ficcionais e manifestos, além de organizar revistas e eventos e traduzir os manifestos de Breton.

Assim, em comparação com o Brasil, havia entre os argentinos um real interesse em dar continuidade ao gesto surrealista, enquanto na produção literária de nosso país só foi possível encontrar o que Schwartz (2016) chama de “impulsos surrealizantes”. Essa parece ser também a visão de Antonio Candido. No texto “Surrealismo no Brasil”, publicado em *Brigada ligeira* (1945), o crítico, ao fazer um comentário sobre o romance *O agressor* (1943), de Rosário Fusco, considerado surrealista, aproveita também para estabelecer relações entre a literatura brasileira e o movimento artístico francês. Nesse sentido, argumenta que os processos literários que, de alguma forma, rompem com a tendência racionalista da literatura, e nisso se encaixa o surrealismo, enriqueceram o mundo da ficção, ampliadas as formas de expressão e o que se conhecia até então de literatura. Entretanto, na sua visão, “no Brasil, o Surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa” (p. 97). Explica isso argumentando, por exemplo, que o que há de surreal em Kafka advém das condições da materialidade da sua origem, isto é, em *O processo*, o surrealismo faz sentido porque se trata de uma civilização “presa aos mais cruciantes problemas” (p. 97). Assim, o Inatingível de sua obra refletido no surrealismo é a sua própria razão de ser. No caso do escritor brasileiro, não passa de um exercício de abstração, que fica no mistério pelo mistério: “tomando-as [as ações do romance], em seguida, e as associando

conforme um nexos qualquer, elas se organizam segundo uma certa lógica do absurdo e acabam por erigir-se em arremedo de existência real” (p. 98).

Se tendemos a concordar que o surrealismo parece não ter tido chão para se desenvolver no país, considerando que suas manifestações são sempre muito mais laterais em relação a obras que seguem a tradição realista, será que podemos estender a leitura de Antonio Candido a *A lua vem da Ásia* e dizer que o romance resulta apenas de uma “ginástica mental” quando se trata de surrealismo? Certo é que o surrealismo não ocorre por decreto, nem Campos de Carvalho precisou de um movimento que chancelasse seu gesto. Mas a que vem, afinal esse romance, e até onde ele pode ir? Na tentativa de levantar algumas possibilidades de resposta, nos tópicos a seguir, serão analisados aspectos formais do objeto de nosso estudo que parecem estar no cerne das questões levantadas neste trabalho a respeito da apreensão do real e podem ajudar a pensar a posição do autor em relação ao cânone.

4.2 Só há o real — Campos de Carvalho

Estamos condenados a dar sentido (ou função) aos objetos que nos rodeiam, aos acontecimentos que nos surpreendem e às obras que nos despertam interesse. Se o significado não estiver ao alcance imediato da percepção, buscamos-lo na tradição da palavra sagrada, na redenção da metafísica, na segurança da lógica ou no refúgio da autoajuda. Não mudamos facilmente nossa postura diante de uma obra como *A lua vem da Ásia* ou outra que extrapole aquilo que pode ser concebido dentro de formas familiares ou de contingências físicas. Nossa primeira inclinação, nesse sentido, parece tentar compreender o que no romance é metáfora e/ou alegoria, a fim de buscar um significado oculto, encoberto na aparência da superfície do texto. No entanto, como observou Genette ([1970] 2017) em “A retórica restrita”, não se pode reduzir sem perda o processo de escrita surrealista a algo puramente metafórico. Como vimos, no léxico do surrealismo, a “imagem” recebeu uma conotação enriquecedora, uma tentativa de encontrar vazão “para agir sobre o motor do mundo” (BRETON *apud* GENETTE, [1970] 2017, p. 48). A metáfora adquire, assim, função um tanto diferente da tradicional, que orienta que não sejam aproximadas duas realidades muito distintas. Breton propõe justamente que sejam aproximados dois objetos o mais distantes possível. É um pouco abstrato o que essas distâncias querem dizer (talvez ainda não tenhamos categorias de análises literárias que deem conta disso, lembra Genette ([1970], 2017)), mas uma questão se coloca: nos surrealistas, a

aproximação parece ser ainda mais imprevista, a ponto de ser difícil apreender o grau de semelhança que os seus elementos constituintes compartilham. Tendo isso em vista, precisamos observar com mais detalhes como se organiza a matéria no romance de Campos de Carvalho, a começar por duas categorias tradicionais na análise da prosa romanesca: tempo e espaço.

Sabemos que é possível narrar uma história sem localizá-la no espaço. Conhecemos isso em obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que um morto conta suas reminiscências. Onde ele está? Essa resposta pode depender de crença ou fantasia, não importa, a questão é que não há um espaço empírico, fora da forma literária, de onde essa personagem poderia estar narrando. Desse modo, é um problema que Astrogildo narre a sua história sem saber nos dizer exatamente onde está ou que o diga de forma tresloucada, sem que possamos confiar plenamente? É claro que há uma diferença em relação ao romance de Machado, que nesse ponto é muito mais subversivo. Há índices aventados nas descrições das características e do funcionamento do lugar em que Astrogildo está, de maneira que o espaço, ainda que não exposto na superfície textual, possa ser inferido. Isso na primeira parte. Na segunda, as demarcações dessa ordem são radicalizadas — ele ainda está confinado ao hospício ou conseguiu de fato sair à rua? É difícil saber quantas das suas ações em “Cosmogonia” realmente aconteceram e quantas são frutos de sua imaginação. Por fim, existe ainda o espaço onde ocorreram as suas memórias, não as mais recentes, registradas no mesmo dia no diário, mas as mais antigas, vinte anos distantes do presente do narrador, se pudermos confiar no que ele conta. Nessa última perspectiva, o espaço de Astrogildo é o mundo.

Diferentemente do espaço, é necessário que uma história aconteça em certo tempo³⁸, e nesta obra este parece estar de alguma forma desordenado. Não há modo de estabelecer qualquer regularidade no tempo diegético, pois o narrador pinça, de forma caótica e, muitas vezes, inverossímil, fatos do passado e retorna ao presente, que também já é uma memória àquela altura. São raros os momentos em que nos deparamos com alguma demarcação temporal, o que só pode ser analisado pela via da ruptura com o que se espera de um texto aos moldes de um diário, em que, tradicionalmente, se identifica o dia em que se está fazendo a anotação. Nesse sentido, *A lua vem da Ásia* emula o *Diário de um louco*, de Gogol, mas de forma ainda mais subversiva, dado que no conto as demarcações temporais vão perdendo sua

³⁸ Aliás, curiosamente, “tempo” e “mundo” estão entre os três substantivos que mais aparecem no romance, setenta e sessenta e oito vezes, respectivamente. Outro deles é “verdade” (trinta e oito vezes), que também tem bastante significação para o romance.

lógica à medida que o protagonista enlouquece, passando de um costumeiro “Outubro, dia 3” a descrições como “Martubro, dia 86”. Por conseguinte, por meio da perversão do tempo, a noção de diário (e, conseqüentemente, de possível documento de vida) perde um pouco a solidez que um texto íntimo costuma conferir. O que a obra deixa ver é a brevidade que separa a experiência vivida e as notas do diário, que, em geral, são feitas no mesmo dia ou no dia seguinte (são, por exemplo, quatro menções à expressão “esta manhã” e dezessete do termo “ontem”), excetuando-se aquelas que pertencem a uma terceira camada temporal (a primeira é o tempo da escrita; a segunda, a memória não muito distante) e que dizem respeito à vida anterior à chegada no hotel. Nessa última camada, assim como as fronteiras do espaço, as limitações do tempo são anuladas e não se sabe a distância que se encontram do momento narrado, nem a relação de tempo entre elas. Essa necessidade de nos situarmos no tempo (e também no espaço, tanto é que ambos constituem categorias de análise literária) é, inclusive, alvo de deboche de Astrogildo quando, na segunda parte, sente necessidade de se localizar e procura um jornal para isso:

A solução será mesmo comprar um jornal da tarde e ler no cabeçalho o nome da cidade em que é editado, pois não é admissível que os jornais aqui venham de outra cidade ou deixem de lembrar diariamente aos seus leitores que o nome da sua capital é X e não Y, como lhes lembra que hoje é quinta-feira e não sexta e que estamos nos meados do século XX e não do XIX (CARVALHO, [1956] 1997, p. 103).

A partir do excerto, podemos perceber que a obra não é, definitivamente, a expressão do cotidiano burguês representado especialmente no realismo francês. Isso porque o jornal, palco em que se apresentam os costumes e interesses burgueses, vira objeto de piada quando se evidencia a sua regularidade patética de apresentar informações um tanto óbvias. Além disso, salta do texto literário a nossa necessidade de criar mecanismos — trenas, calendários e relógios, por exemplo — para tentarmos apreender as dimensões de tempo e espaço e dobrá-las aos nossos fins; contudo, elas estão para além da instrumentalização e não podem ser percebidas, na individualidade, de forma que não seja a subjetiva, basta pensarmos, por exemplo, que a velocidade com que ocorre a passagem de um dia não deixa a mesma impressão em todos nós.

Campos de Carvalho não foi pioneiro nessa estratégia de perversão de tempo e espaço; o modernismo é marcado por textos literários que buscaram, entre outros aspectos, expandir e subverter essas noções e oferecer outras visões. Isso, no entanto, foi alargado com movimentos como o surrealismo — difícil não lembrar dos relógios derretendo de Salvador

Dalí³⁹ — e seguido em obras como *A lua vem da Ásia*. Há um jogo, portanto, de apreensão do real; a obra não é menos real porque o tempo e o espaço são mais flutuantes, mas dá uma impressão de inverossimilhança por não estar alinhada a uma forma mais clássica de fazer literatura, em que a subjetividade dessas dimensões é muito mais objetivada por um narrador que, se não for, finge muito bem ser organizado.

Como a distância entre o tempo em que se conta a história é muito curto em relação ao fato narrado, estamos muito próximos do narrador e desses fatos; diferentemente de um romance cujo narrador já é idoso e volta-se para o passado, na infância ou juventude, para contar suas lembranças, como ocorre em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo. Dessa forma, Astrogildo está muito perto de nós, o que se intensifica pelo fato de que o seu discurso é imediato, ou seja, não está sujeito a nenhum tipo de tutela, como já explicamos na primeira seção desta dissertação; ele pode se expressar como bem entender, portanto. A sua distância é maior justamente nas memórias que são mais inverossímeis — será que ele, já distante desses acontecimentos, fabula ainda mais? O certo é que mostra uma vida anterior, não fixada em lugar algum, muito mais potente e experienciada na sua totalidade do que a situação atual em que se encontra. A forma do monólogo interior, então, para dar nome com categoria literária, está de mãos dadas com a personalidade do protagonista, uma vez que, como narrador intradieético, ele não julga as coisas senão do seu próprio ponto de vista, que é, em certa medida, o de um louco, e por isso só pode ser desviante e sem filtros, para longe de qualquer racionalidade. Pelo menos na aparência. Astrogildo está registrando sua indignação em relação aos absurdos das relações mundanas e grita por liberdade. Não tem nada a ver com uma busca por autocompreensão como são as memórias de Riobaldo, que procura na rememoração da sua trajetória, entre outras coisas, compreender os episódios de sua vida e talvez a si mesmo. O protagonista de *A lua vem da Ásia* não está tentando entender como as coisas são, isso ele já sabe, conhece gramática — a seu modo, claro. A intenção parece ser muito mais um ataque contra a lógica que torna o seu espaço de autenticidade e, podemos pensar, contra aqueles que de alguma forma o aprisionam nessa situação, além de mostrar aos desavisados, que ainda não perceberam como as coisas são — o normal é que é o absurdo, lembra-nos a epígrafe⁴⁰ —, jogando-as na cara deles. Assim, em *Grande sertão: veredas*, o leitor está mais próximo do romance porque as ações, encobertas por um lirismo

³⁹ A relação de Dalí com os surrealistas também não é pacífica, porém, não cabe adentrarmos neste assunto neste trabalho.

⁴⁰ “Qualquer homem pode desprezar a crueldade e estupidez do universo, tornando sua própria vida um poema de inconsistência e absurdo”.

sem precedentes na literatura brasileira e apresentadas como uma questão humana de elaboração de um problema por meio do relato memorialístico, pode fazer com que, se nos distraímos um pouco, embalados por sua linguagem, convidemos Riobaldo, um assassino e estuprador, para um chá. Astrogildo, por sua vez, coloca-nos face a face com as coisas mais vis da humanidade, e o seu lirismo é uma cusparada na cara. Quem quer passar a tarde com alguém assim?

Vale, inclusive, entrar nesse tema da linguagem. Já é questão trazida por Arantes (2005) que a linguagem protocolar face à obscenidade das descrições e ações das personagens configuraria perda de verossimilhança. Essa observação, feita pelo crítico Fausto Cunha a *Vaca de nariz sutil* e citada por Arantes (2005), pode servir também a esta análise. O argumento do crítico é de que a personagem é insurreta, mas sua linguagem não rompe com nada, porque fica submetida a um tratamento mais polido. O crítico se refere a expressões como “cópula” que são usadas em ambos os romances no lugar de uma expressão que, segundo a sua visão, deveria ser mais baixa, menos controlada. Ora, só pode ser um contrassenso acreditar que um louco não possa usar uma linguagem mais formal pelo simples fato de ser considerado um desviante da normalidade. Talvez isso tenha a ver com um incipiente contexto de luta antimanicomial, com preconceito em relação às pessoas que eram classificadas segundo esse termo. Porém, parece não ter fundamento acreditar que essa combinação seja inautêntica, já que, primeiro, pode conferir ainda mais estranhamento em relação à leitura e um ar de excentricidade ao personagem e, segundo, o crítico deveria ter entendido que esse louco na verdade era lúcido, de modo que usar esta ou aquela linguagem não faria diferença (aliás, em dado momento de suas reminiscências, Astrogildo comenta que traduziu Virgílio para alemão, tarefa que sugere um espírito culto e domínio de linguagem, especialmente de um falar mais antigo, arcaizante. “Cópula”, por exemplo, não só soa formal demais, como também tem cheiro de guardado.) Assim, a autocensura sugerida por Fausto Cunha em relação a Campos de Carvalho não é convincente, porque o autor não sugeriu temas tabu, ele os colocou em questão, numa época muito mais conservadora que a atual.

Além disso, a linguagem serve à subversão quando a sintaxe e a seleção vocabular de escritório (de advocacia — sem esquecer a profissão do escritor) dá roupagem para um novo esquema de significado. Em outras palavras, a estrutura linguística é mantida, assim como o mundo apresentado; não há criação de um novo, ou de mundo dos sonhos, o que muda são os sentidos que operam nele, por meio das relações que a personagem apresenta entre pessoas, objetos e instituições. Colocando a loucura como eixo da criação artística, Campos de

Carvalho gera um número impressionante de imagens oriundas de aproximações inusitadas, trocadilhos e chistes, um ataque na mesma linha proposta por Artaud. E é justo sob a ponte do Sena que Astrogildo vai morar, sem nunca ter estado em Paris, depois de assassinar, em legítima defesa, o seu professor de lógica, aos 16 anos, como anuncia no primeiro parágrafo do romance já mencionado aqui. Porém, é preciso sublinhar que essa quebra de lógica não significa que não há uma base lúcida na obra de Campos de Carvalho; pelo contrário, como já argumentamos, Astrogildo é um superlúcido, como ele mesmo se autodenomina. O escritor deixa em evidência o uso político da linguagem, colocando para disputar com a lógica dominante a sua própria ideologia.

Aliás, é pelo uso da linguagem que conhecemos o protagonista. Não sabemos qual é a cor do seu cabelo, seu tipo físico nem a sua idade. Porém, logo nas primeiras páginas, intuímos que ele seja um adulto, o que nos é sugerido pela forma como emprega a linguagem, que sugere uma pessoa conhecedora do mundo, das relações sociais e do funcionamento das instituições. Ou seja, poderíamos dizer que tem ao menos quarenta anos.

Devo ter meus cinquenta anos, a julgar pela carne flácida que sinto quando passo as mãos pelo rosto e em volta do pescoço, num gesto muito meu e que também foi de meu pai. (Aliás, copio meu pai em muitos gestos e atitudes impensadas, e até mesmo na entonação da minha voz, como penso ocorrer com a maioria dos filhos legítimos e ilegítimos, inclusive entre os ratos e os gafanhotos.) (CARVALHO, [1956] 1997, p. 110).

Essa é uma das poucas vezes em que aparece alguma informação sobre seu corpo e sua história mais íntima. No entanto, diferentemente dos romances mais tradicionais, que costumam descrever a personagem central nos primeiros capítulos como forma de contextualizá-lo e caracterizá-lo em relação ao momento de vida em que se encontra quando se inicia a narrativa, a fim de que possamos acompanhar a sua trajetória dali em diante, o mesmo não acontece com Astrogildo. Vamos saber sua idade quando isso já não é mais relevante, quase no quarto final da obra, porque, de alguma forma, já intuímos essa informação muito tempos antes. Portanto, sabemos do mundo de Astrogildo somente o que ele nos diz, e isso se concentra especialmente no seu intelecto, é essa a sua forma de apreensão do mundo. Em outras palavras, assim como Astrogildo conserva uma distância do mundo que é mediada pela sua linguagem, nós mantemos essa mesma distância dele.

Um louco pode ser alguém que não se encaixa na sociedade ou alguém que não sabe lidar com modos e regras que não deixam de ser idiossincráticos só por serem largamente aceitos; esse é um louco porque é assim reconhecido pelos que se dizem normais. Mas que

tipo de louco é aquele que não só conhece a sociedade, seu funcionamento e suas estruturas, inclusive as linguísticas, como também aponta com formalidade para aquilo que não deixa de lhe parecer estranho só por que é coletivamente mantido? Podemos intuir uma resposta considerando a dificuldade de Astrogildo em estar-no-mundo. Semelhante a K., de *O processo*, que se sente desconectado do seu mundo, a personagem de Campos de Carvalho também é incapaz de integrar-se ao seu. A diferença, entretanto, é que a K. busca essa integração ao longo do romance e tamanha é a sua ansiedade de pertencer que aceita todas as regras, mesmo que não façam sentido para si. Já Astrogildo não quer se encaixar nesse mundo, porque não entende como as pessoas podem dormir tranquilamente com tudo o que acontece. Diz ele: “parecem bonecos de corda a que de repente faltasse a corda, e a sua consciência é também uma simples questão de corda a mais ou a menos” (CARVALHO, [1956] 1997, p. 40). Ainda, diferentemente de K., que está sempre muitos passos atrás do entendimento do que ordena as coisas, Astrogildo reconhece, mas de forma invertida, o lugar onde circula. Ciente de que o seu entorno é nebuloso e escorregadio, preocupa-se em entendê-lo para não ser feito de idiota nem ter sua liberdade de pensamento cerceada e manipulada de alguma maneira. É como se ele dissesse “vocês não me enganam” e expressa sua verdade como se fosse um manifesto, durante o qual vai evidenciando o absurdo daquilo que é tido como normal ou natural. Nesse aspecto, não está preocupado tão somente com a sua liberdade, como “o homem humanitário na Europa”, que, segundo Adam Smith, depois de saber da morte de milhões de chineses devido a um terremoto “dirá todas as coisas adequadas” e “continuará com as suas atividades como se nada tivesse acontecido” (HUNT, 2009, p. 212); o desencantamento do mundo parece ser justamente o ponto de combate de Astrogildo (e de Campos de Carvalho).

Qual procedimento estético-literário que Campos de Carvalho adota para dar esse sentido de lucidez? Queremos chamar atenção para as imagens construídas a partir dessas relações imprevistas, as quais poderiam, na aparência, simular a técnica surrealista da escrita automática, quando parecem muito mais revelar que há um trabalho minucioso de construção encoberto a partir de imagens metafóricas, hiperbólicas, trocadilhos, chistes, entre outros recursos linguísticos. Um deles, bastante aproximado de Kafka, é o de borrar fronteiras de significação, em que o autor dá a ver a sua verdade por meio da aparente confusão de uma personagem tresloucada. Dessa forma, o escritor compõe a narrativa articulando dois lados de uma mesma moeda: de um, está a personagem que vê o mundo de modo *louco*; de outro, é

como esse mundo aparece muito mais lúcido pela visão dessa personagem. Vejamos como isso acontece.

No oitavo capítulo do romance, Astrogildo se dá conta de que não está em um hotel de luxo, como pensava inicialmente, mas, sim, em um campo de concentração, depois de ter, ao que tudo indica, recebido um tratamento de eletrochoque.

Razão tinha eu de suspeitar. Dissipou-se afinal a cortina de fumaça que encobria em parte o mistério deste hotel internacional em que me jogaram há mais de vinte anos. Não estamos num hotel, e sim num tenebroso campo de concentração, com tortura e tudo, a julgar pela que me infligiram ontem (CARVALHO, [1956] 1997, p. 57).

Esse capítulo marca uma ruptura no entendimento da personagem, mas também é um dos pontos culminantes da narrativa. Primeiro porque o único capítulo condizente era o primeiro intitulado “Capítulo I”; agora que esse clarão toma conta de Astrogildo, há uma espécie de reinício na compreensão da personagem acerca do lugar onde está e o primeiro capítulo precisa acontecer outra vez — é o que pode explicar o seu título: “Capítulo I (Novamente)”. Segundo porque é preciso lembrar que em 1956 a noção de que as estruturas funcionam de forma muito semelhante ainda não era tão clara como hoje, apesar de já haver alguns estudos sobre, por exemplo, uma produção cultural uniformizada a produzir uma sociedade de massas⁴¹. As instituições de controle, entretanto, receberam enfoque em estudos como o de Foucault (*Vigiar e punir*, [1975] 2014). Assim, apagar os limites que definem a diferença entre um hotel de luxo, um campo de concentração e um hospício não diz mais só respeito à visão de um louco que não consegue se situar no mundo, mas passa a colocar-nos uma questão: se é óbvio que essas instituições não são iguais, por que agora, colocadas lado a lado, elas se parecem tanto? Chegamos ao outro lado da moeda.

Essa inversão, como se vê na leitura do romance, é didática. “Se Kafka deseja afirmar que o ‘natural’ e ‘não-espantoso’ de nosso mundo é pavoroso, então ele faz uma inversão: o pavor não é espantoso”, afirma Günther Anders (1969, p. 21). Essa mesma medida pedagógica pode ser pensada também para o autor brasileiro: se Campos de Carvalho quer mostrar que o nosso cotidiano é louco, então ele coloca o louco como o mais lúcido. Quando do tratamento de eletrochoque, Astrogildo anuncia uma câmara de gás e uma cadeira elétrica,

⁴¹ Adorno e Horkheimer, no ensaio “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas”, já chamavam a atenção para a similitude que a cultura contemporânea confere a tudo. Há uma harmonia entre cada ramo de atividade e também entre as diversas atividades: “[...] os produtos mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos. A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é substancialmente ilusória, como sabem até mesmo as crianças ‘vidradas’ por elas” (HORKHEIMER; ADORNO, [1947] 2002, p. 12).

instrumentos caracterizados por serem de aniquilamento. Porém, logo constata que não se trata de uma cadeira, é uma cama; mas não é, ao mesmo tempo, uma cama, pois essa peça de mobília costuma ser local de resguardo e de segurança e, ao tornar-se fonte de dor, vira uma pseudocama para o narrador. O efeito disso (cadeira-cama elétrica) é o apagamento da distância entre o uso do eletrochoque como tratamento de saúde em hospitais psiquiátricos e como instrumento de tortura⁴².

Podemos pensar isso também para o caso das instituições. Christian Dunker discute a similaridade entre hospitais psiquiátricos e condomínios de luxo:

Retirem-se a pobreza e os sinais aparentes de loucura, e o que restará é um protocondomínio arborizado, cheio de locais para meditação, centros de cuidado e tratamento, regulamentos e rotas de circulação. Espaços que são ao mesmo tempo de produção de saúde e de reprodução de um modo de vida perdido (DUNKER, 2015, p. 52).

E, mais adiante, compara esses hospitais com campos de concentração:

Se o campo de concentração, estrutura que se disseminou por inúmeros países durante os anos 1910-1940, baseava-se em certos princípios produtivos, discursivos e organizativos que possuíam seu correlato na noção médica de isolamento, o novo campo está mais adaptado a uma produção deslocalizada. Desse ponto de vista, imaginar que os únicos campos de concentração localizavam-se na Alemanha nazista ou na União Soviética de Stalin é de uma banalidade redutora e atroz. O campo de concentração é uma estrutura, não apenas um fenômeno histórico datável e localizável em suas figuras mais conspícuas (DUNKER, 2015, p. 68-69).

Ou seja, Dunker chama atenção para o fato de que a estrutura de um campo de concentração pode ser relacionada não apenas ao funcionamento de hospitais psiquiátricos, mas também a outras formas de vida, por exemplo, em condomínios (ou hotéis de luxo, acrescento). Podemos perceber, desse modo, a acuidade de Campos de Carvalho em colocar essa confusão em Astrogildo; ora, é um louco e tudo bem que ele confunda as instituições, porque é isso que os loucos fazem: agem irracionalmente. Todavia, quando essas instituições se tornam indistintas para Astrogildo, nós é que percebemos que esses espaços possuem uma estrutura e um funcionamento muito similar.

Diante disso, é possível pensar *A lua vem da Ásia* como um gesto de base surrealista e, portanto, realista, tendo em vista a sua composição de imagens e o enfrentamento do mundo. É por meio do que Adorno ([1956] 2003, p. 137) chama de “justaposição descontínua das imagens” que Campos de Carvalho consegue revelar o absurdo da sociedade administrada. Ao

⁴² O tratamento por eletrochoque, a eletroconvulsoterapia, segundo Dunker (2015), assim como os hospitais psiquiátricos, era um clássico nos anos 1960. Trata-se de um tema que foi polêmico no Brasil, já que não havia unanimidade entre os médicos a respeito da efetividade e dos riscos desse tratamento. Atualmente, é um tratamento rejeitado.

escolher um hospício como ambiente em que se desenvolve a trama, o escritor nos coloca em contato com uma instituição que é extrema nas questões correccionais e punitivas. O Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais, por exemplo, ficou conhecido pelo tratamento desumanizado que conferia aos pacientes e foi comparado ao campo de concentração nazista. A estimativa, segundo Daniela Arbex, jornalista e autora do livro *Holocausto brasileiro*, é de que mais de 60 mil pessoas tenham morrido no hospital psiquiátrico de Barbacena, sendo que em torno de 1800 desses corpos foram vendidos para várias faculdades de medicina brasileiras. Situação semelhante a essa é vivida (ou imaginada) pelo próprio Astrogildo, que vende o corpo de um homem afogado para uma faculdade de medicina, em uma transação que não durou nem dez minutos, a fim de garantir o seu sustento por mais alguns dias. “Quanto poderá valer um cadáver hoje em dia [...]? Certamente valerá mais do que um homem vivo, que não está valendo nada” (CARVALHO, [1956] 1997, p. 123).

Em resumo, borradas as fronteiras entre hospício, hotel e campo de concentração, estamos diante de dois níveis de entendimento da forma: a primeira, marcada pelo narrador, que crê para si uma distância lúcida do que acontece; e uma segunda, a da inteligência que organiza essa forma, que é de uma super lucidez. No caso de Kafka, Günther Anders, como já vimos, chama esse processo de deslocamento. Se Astrogildo acredita estar, de fato, em um campo de concentração, ao leitor se revela a similaridade das estruturas de poder, como vimos acima. Afinal, o quão distintos são hotéis, hospitais psiquiátricos e campos de concentração? Essa é a pergunta que Campos de Carvalho nos faz com uma piscada de olho.

Esse tensionamento que constitui a obra — entre o narrador que crê para si uma distância muito lúcida em relação ao mundo e a inteligência ficcional que realmente entende e nos mostra como a experiência do protagonista se organiza, revelando, no delírio da personagem, aspectos da realidade — tem o seu andamento orientado pelo humor. Nessa perspectiva, tanto a narração quanto a descrição servem a um propósito não tradicional, uma vez que aparecem em pequenos quadros nos quais se apresentam um conjunto de figuras do cômico, desde as de duplo sentido mais explícito, como os trocadilhos, até a ironia, a sátira e o *nonsense*. Desse modo, não se tem um adensamento dos episódios experienciados (ou não) pelo protagonista, mas um jogo que é muito mais ágil e agressivo no seu intuito de representação. E isso não tem nada a ver com superficialidade da obra em relação aos seus temas, que fique claro; a proposta é outra, a radicalidade estética, e o humor permite que se diga o que de outra forma não se poderia dizer.

Diante disso, qual é a tarefa da crítica? Roberto Schwarz, em certo “Adequação nacional e originalidade crítica”, ensaio de *Sequências brasileiras* (1999), relembra a recomendação de Machado de Assis, um dos grandes intérpretes brasileiros, que também atua em chave irônica: “raspar a casca do riso, para ver o que há dentro”. Essa frase ecoa o que há algumas páginas estamos tentando argumentar nesta dissertação: mostrar a realidade, significa, de alguma forma, revelar aquilo que está encoberto. Nesse intento, parece que o humor absurdo de Campos de Carvalho pode ser um importante recurso para o escritor empenhado em colocar em evidência o absurdo e o ridículo de determinados padrões sociais que são naturalizados de tal modo que já não percebemos a sua incongruência. Isso porque, conforme definiu Freud em *O chiste e a relação com o inconsciente*, “a técnica dos chistes do absurdo [...] consiste realmente, portanto, na produção de algo estúpido, absurdo, cujo sentido é mostrar, expor outra coisa estúpida, absurda” ([1905] 2017, p. 86).

Portanto, podemos pensar que o humor funciona em *A lua vem da Ásia* em consonância com a proposta do surrealismo se considerarmos que o movimento compartilhava do interesse pelo choque das imagens seguido do esclarecimento sobre o que permanece oculto aos nossos olhos. Além disso, um aspecto importante explorado não só no objeto deste estudo, mas em todas as obras de Campos de Carvalho é o humor ácido voltado ao tratamento de temas tabu, evitados pela sociedade, tais como morte, pedofilia, sexualidade de forma geral, mas especialmente a feminina, incesto etc. Observar esse elemento também pode contribuir para a discussão apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, a respeito da agressividade humorística como um dos aspectos a considerar na recepção do escritor e na sua posição em relação ao cânone brasileiro.

Antes de tudo, é preciso esclarecer que o humor do romance de Campos de Carvalho não tem nada a ver com sentimento de alegria ou bem-estar. A sua chave é a sátira e o *nonsense*, e o riso é muito mais de desespero, sentimento que, no último quarto do livro, se aclara ao leitor, que ia rindo da e com a personagem, e, como um golpe brutal, é tocado por um senso de realidade. O riso (nervoso) suscitado por Astrogildo é o nosso riso diante do absurdo do cotidiano, que, segundo Georges Minois, na *História do riso e do escárnio*, é a marca do século XX, em que a humanidade conseguiu ou teve que rir inclusive dos horrores que foi capaz de produzir e vivenciou nesse período. “Em 1914-1918, ri-se na guerra e contra a guerra” (MINOIS, [2000] 2003, p. 391), afirma o historiador, isto é, como forma de sobrevivência e de denúncia, intensificou-se o riso à medida que o absurdo do mundo também se mostrava com mais força. *A lua vem da Ásia* faz parte desse contexto e, no plano da

expressão, o humor é um de seus aspectos que mais salta aos olhos do leitor, por sua intensidade ao longo da narrativa.

O humor se dá, no romance, em grande medida pelo burlesco, pelo ridículo e/ou pela acidez das situações representadas e acentua-se na tensão com o registro formal da linguagem. A partir desses elementos, ridicularizam-se convenções sociais que operam sobre o vazio e reclama-se posição mais livre em relação a essas regras que não fazem sentido. O terceiro capítulo, “Capítulo Doze”, é emblemático para tratarmos desse assunto, pois é quando Astrogildo nos apresenta seus colegas de “hotel”. É preciso lembrar que, como anunciado no primeiro capítulo desta dissertação, o narrador acredita estar escrevendo uma “fabulosa aventura humana” quando, na verdade, sabemos que isso é uma ironia do autor, já que as temáticas apresentadas muitas vezes são bastante mundanas e baixas, nada épicas. Trata-se muito mais de transmitir o “legado de nossa miséria”, como diria Brás Cubas, do que deixar para posteridade algum tipo de material que possa inspirar uma vida superior. No entanto, Astrogildo acredita que a sua história seja, sim, uma história sublime, e isso estaria evidenciado nas pessoas com quem compartilha o seu tempo. Nesse sentido, só a nós, leitores, é que fica clara a inversão de papéis desses coadjuvantes, cujas atitudes baixas revelam sua posição inferior e contrastam comicadamente com os títulos e adjetivos que lhe são imputados. Vejamos uma cena:

[...] fiquei conhecendo ontem um senhor muito idoso e muito educado, que se diz representante do Imperador da Rússia, embora não saiba uma só palavra em russo, segundo pude constatar. Falamos sobre assuntos diversos, conforme manda a boa diplomacia, e no fim concluímos que ambos gostamos imensamente de sorvete, sobretudo de sorvete de frutas [...] (CARVALHO, [1956] 1997, p. 42).

O óbvio talvez tenha que ser dito: espera-se que no encontro com um representante Imperador da Rússia o diálogo seja outro, com um viés político, mais sério, e que não recaia sobre uma temática tão infantil como um doce. Mas é só isso que nos faz rir nesse trecho? Queremos apostar que não. Pensemos novamente na questão de apagar os limites entre fronteiras, mas dessa vez entre um paciente de um manicômio e um imperador. A imagem do imperador vem sempre carregada de características que comumente trazem consigo uma figura que, em uma nação assim organizada, chega a uma condição de quase divindade e pode bem exercer qualquer tipo de poder, como bem lhe aprouver. Ora, e isso não é um tipo de loucura? O que já fizeram os imperadores ao longo da história não dá respaldo para essa brincadeira de Campos de Carvalho? Extrapolando o texto literário, essa personagem do imperador não poderia muito bem ecoar um Nicolau II da Rússia, em cujo reinado se deram o

massacre dos contrários ao czar e os pogroms antisemitas? Rimos, então, por que percebemos Astrogildo sendo enganado pela sua própria percepção do mundo por mais evidências que tenha de que o mundo empírico não corresponde àquele que ele descreve? Ou, ainda, quando reconhecemos que também fora da ficção interpretamos o mundo dessa mesma maneira, orientados por convenções?

Podemos ver também, nesse mesmo capítulo, a teatralização que perpassa a obra, misturando delírio e real, numa extrapolação da nau dos insensatos, representada em tela por Hieronymus Bosch, entre os séculos XV e XVI. A bufonaria é completa com o *maitre-d'hotel*, que, na função de vigia e mantenedor da paz, impede que os hóspedes se matem à hora do jantar, pelos motivos mais obscuros:

Ontem, não fora a pronta intervenção do referido *maitre-d'hotel*, eu teria esganado com todas as forças dos meus dedos uma respeitável matrona que mora na outra ala do edifício e que, ao passar por mim, me piscou impudentemente o olho esquerdo, e depois o direito, sem ao menos me dar as razões por que o fazia, embora essas razões me parecessem óbvias. O professor de matemática que se diz nas horas vagas sobrinho torto de Napoleão Bonaparte, acirrou-me com palavras de ódio contra a pecaminosa e desconhecida senhora, e o mesmo fizeram uns dois ou três que se encontravam a discutir ao meu lado e que casualmente se inteiraram do fato (CARVALHO, [1956] 1997, p. 42-43).

Podemos pensar nessa forma de expressão de modo semelhante ao que Apollinaire reclamou para Alfred Jarry, no prefácio de *Ubu Rei*. Segundo o poeta, o termo “burlesco” não dá conta da singularidade da obra do autor, em que “o lirismo se torna satírico, em que a sátira, exercendo-se sobre a realidade, ultrapassa de tal forma seu objeto que o destrói, e sobe tão alto que a poesia só a alcança com dificuldade” (APOLLINAIRE, 2022, p. 14), e, somado a isso, a ênfase no que é mais trivial. Burlesco ou não, interessa mais observar a expressão de Campos de Carvalho, que pode muito ter no dramaturgo alguma inspiração, já que o apreço pela obra aparece declarado em entrevista⁴³.

Em *Ubu Rei*, o protagonista, acompanhado de sua esposa, pretende tomar o poder do rei matando-o; no entanto, as suas atitudes não são valentes e facilmente descambam para covardia, mesquinhez e violência gratuita. Ao planejar a morte do seu inimigo, nada de confronto direto como era esperado: arsênico na refeição e pontapés são as sugestões de Pai Ubu para tirar o rei do seu caminho; para o povo miserável, não sobra muita coisa, matar e assar três cavalos velhos deve ser suficiente; e qualquer um que o contradiga deveria estar

⁴³ O capítulo em que Astrogildo debate-se sobre a palavra “merda”, que vê escrita em muro enquanto toma uma cerveja, pode muito bem ser uma alusão à polêmica de *Ubu Rei*, que inicia com o grito de “merdra” e causou polêmica na sua primeira montagem. Conta-se que, depois da primeira frase, não se conseguiu dizer mais nada nos quinze minutos que seguiram por conta da agitação da plateia.

morto, inclusive e principalmente, a própria esposa: “não sei onde estou, mulher, que não te esgoelo” (JARRY, [1888] 2022, p. 47). Retomando a cena já anunciada do imperador russo, ainda que opere por outra via (o louco que se sente figura importante), o efeito de crítica é muito semelhante, uma vez que, no fim das contas, ambos suspendem a seriedade do que se relaciona com quem ocupa uma posição de poder como essa, de chefe de nação. Uma pequena diferença está no caminho que escolhem para representação, pois Alfred Jarry constrói uma personagem que não só compactua com o mundo criticado, mas concentra em si várias características desse mundo. Nesse sentido, de acordo com Minois ([2000] 2003, p. 413), a peça funciona como um espelho, no qual o público vê todo “o seu grotesco, sua vaidade, sua ferocidade, sua bestialidade”. Quando se torna uma figura importante para o povo, Pai Ubu não age de forma adequada ao que lhe cabe (não segue a ritualística esperada) — é claro que podemos nos perguntar: como é o comportamento de um rei? Não são as ações de Pai Ubu características de qualquer rei?

No caso de Astrogildo, de um falido sem grandes pretensões, só podemos entender sua vilania como um grito pela liberdade no sentido proposto pelo surrealismo e por Artaud e seu Teatro da Crueldade. Campos de Carvalho não engana, não dribla e não ilude o desencanto, intenção que o eu cancionista de “Agora falando sério”, de Chico Buarque, parece ter (e será que consegue realizar esse intento?). Trata-se muito mais de eliminar as aparências e mostrar a vida real (“O amor-perfeito, traindo / A sempre-viva, morrendo / E a rosa, cheirando mal”), no seu todo, com suas virtudes, suas maldades e seu ridículo, rompendo com uma estética catártica, que deixa o leitor ter seu sono pesado à noite.

A ideia do choque, em *A lua vem da Ásia*, é a de desalienar por meio do espanto. Lautréamont, em *Os cantos de Maldoror*, anseia por mostrar aquilo que perpassa o coração humano na sua integralidade. “É preciso que o homem sinta com força sua imperfeição”, diz o narrador (LAUTRÉAMONT, [1868] 2008, p. 87). O texto literário, portanto, deve expressar até mesmo o que é perverso na humanidade:

Quem compreenderá por que dois amantes que se idolatravam na véspera, por uma palavra mal interpretada, separam-se, um para o oriente, o outro para o ocidente, com os agulhões do ódio, da vingança, do amor e do remorso, e não voltam a rever-se, cada um deles envolto em seu solitário orgulho (LAUTRÉAMONT, [1868] 2008, p. 87).

Assim, na literatura, não se deve esconder as contradições humanas, achatando a vida em uma forma estéril. E o humor ácido é uma forma de entrar por temas tabus e recolocar questões essenciais na literatura que se insurjam contra a racionalidade estética. “Se o mundo

está tão mal, então seremos más também!”), diz uma das protagonistas do filme de Vera Chytilová, *Sedmikráska* [*As pequenas margaridas*], de 1966, e ambas partem para a cidade pregando peças nas pessoas, enganando homens ricos e invadindo jantares, tudo o que é possível transgredir, valendo até tentativa de suicídio. Em certa medida, o mesmo vale para Astrogildo, que responde como bem entende a cada situação que lhe é imposta ou oportunidade que surge, como quando negocia um cadáver porque precisa do dinheiro e realiza a transação tratando a circunstância com a frieza com que firmaria um negócio qualquer. O feio é também belo; quer dizer, usando os termos clássicos, aquilo que desvia da norma, dos ideais padronizados de beleza e de comportamento, é onde está a vida vivida. A enfermeira, o garçom e o porteiro são vesgos, a mulher ao seu lado é gorda, assim como o cadáver na praia, o menino para quem entrega o jornal é cego, o padre é “um sujeitinho baixo, mirrado, de olhos ariscos e traiçoeiros” (CARVALHO, [1956] 1997, p. 127). O cuspe na cara, o flerte com meninas de quinze anos, o voyeurismo durante um velório, o assalto a um cadáver. Tudo isso está (e sempre esteve) no mundo e aparece na obra de Campos de Carvalho.

O romance, ao militar pela sua própria organização, vai nomeando cada um dos seus inimigos e satirizando-os. Ainda no capítulo “Doze”, vemos críticas em relação ao sistema capitalista (1), à Igreja Católica (2) e ao imperialismo estadunidense (3), temas que são recorrentes na obra e aparecem em diversos trechos. Vejamos um excerto deles:

- (1) [...] 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. [...] (2) Conheci, também, embora menos intimamente, um legado pontifício que se faz passar por modesto funcionário bancário para melhor fiscalizar os altos interesses da igreja em todo o mundo, e que de certa feita me confessou estar empenhado na criação de um novo Deus — coisa nunca vista — que lhe permitia, um dia, emancipar-se economicamente. [...] (3) Há também o caso do cidadão mais preto do que branco, com lentes poderosíssimas acertadas sobre o nariz, e que por diversas vezes procurou interessar-me na exploração de um veio petrolífero de sua propriedade, mas sem qualquer auxílio norte-americano o que me pareceu absurdo (CARVALHO, [1956] 1997, p. 43-44, numeração nossa).

Esse trecho vale ao menos dois comentários. Primeiro, é observável que os alvos da sátira de Campos de Carvalho são os mesmos dos surrealistas; porém, é preciso dizer que apesar de sua inclinação nesse sentido poder ser percebida como mais à esquerda, o comunismo também não passou incólume. No capítulo “C”, Astrogildo acorda no meio de uma revolução comunista que fracassa em menos de três páginas: “ali fico sabendo que a revolução, apesar de comunista, fracassou rotundamente” (CARVALHO, [1956] 1997, p.

108), fazendo uma piada com a leitura marxista mais ortodoxa de que a evolução até o comunismo é incontornável, ponto de vista já comentado neste trabalho. Mesmo os anarquistas são motivo de troça para o escritor brasileiro, o que marca sua intenção de não ser ligado a qualquer grupo ou pensamento que possa contaminar ou limitar a sua expressão. Reivindica sua posição de indivíduo livre à la Nietzsche.

Diante disso, podemos pensar num segundo aspecto que é o funcionamento da sátira no romance. Segundo Lukács ([1932-1967] 2009), a sátira costuma repelir as mediações, isto é, a sua preocupação está no que será criticado e no modo como isso será realizado, por conseguinte, a sua relação com o seu conteúdo é muito mais imediata em relação a outros gêneros e aparece na forma de “combate aberto”. Isso se dá porque, segundo o crítico, a vida cotidiana costuma apresentar situações que se constituem como sátiras acabadas; então, é fácil que isso apareça na forma estética, difícil é não o fazer, conforme argumenta o poeta latino Juvenal citado por Lukács. Como *A lua vem da Ásia* se constrói muito pela via satírica, não há investimento na construção da personagem; por isso, podemos reduzir Astrogildo à sua fantasia. Como já dissemos no primeiro capítulo, não há qualquer adensamento dessa personagem ao longo do romance, a personagem não concentra em si o poder combativo, porque não está em questão a sua trajetória individual. No trecho, a produção de artigos supérfluos e a tendência de fazer tudo de forma mais barata, o interesse financeiro de membros da Igreja e a predisposição dos Estados Unidos a interferir ou abocanhar qualquer reserva de petróleo são fenômenos rapidamente desnudados. Fica claro que, nesse caso, Astrogildo é só um observador, que poderia ser qualquer outro com a sua disposição (um que se chamasse Adilson, Heitor, Ruy Barbo...); quem organiza esse entendimento é a segunda instância, aquela que chamamos de super lúcida.

Dito isso, se *A lua vem da Ásia* opera na chave satírica, se os seus temas parecem ser programaticamente selecionados entre aqueles que se considera contra norma, escatológicos e obscenos, não poderíamos pensar que o sentido do romance está nas voltas sem ponto de chegada que o personagem dá pelo mundo a que pertence? Esse não seria seu procedimento, análogo aos procedimentos surrealistas, para obter uma visão realista do real? Parece que o processo social e a força estética implicados no romance se cristalizam de forma muito semelhante, de tal maneira que tanto o combate quanto a errância de Astrogildo frente às instituições são análogos ao combate e à errância do próprio romance em relação à instituição literária. Se aceita essa perspectiva, a narrativa não acaba, ou não deveria ter um fim, mas,

embora não seja um romance de causa e efeito, há sim um desfecho para essa história. O que poderíamos entender desse final?

4.3 Realidade como condição, liberdade como resposta

Vimos, até agora, como *A lua vem da Ásia* estrutura as suas tensões de modo a revelar por meio delas algo de real. Também consideramos que isso não tem qualquer relação com o entendimento mais tradicional de realismo e que, para essa visão, o surrealismo precisa ser visto de forma mais ampla, via Walter Benjamin e Michael Löwy, sem confiná-lo ao movimento francês dos anos 1920. Isso se torna possível ao considerá-lo não um movimento, mas um gesto. Em outras palavras, para pensar a relação do escritor brasileiro com o surrealismo, não é possível partir de procedimentos artísticos mais fechados, como a escrita automática; estes já descartamos neste capítulo. É preciso pensar a obra num outro sentido, no surrealismo enquanto concepção anárquica da estética, em um arco que engloba as mais diversas manifestações, incluindo, por exemplo, a literatura de J.J. Veiga e o cinema de Alejandro Jodorowsky. Tendo isso em vista, podemos nos perguntar se há limites no gesto surrealista de Campos de Carvalho e, se sim, quais são eles.

Para essa análise, devemos voltar ao romance. A sociedade, é certo, não comporta Astrogildo, que manifesta desejos (de viver livremente, de deixar-se atrair por homens e mulheres, de escrever uma palavra “feia” no muro do colégio) e anseia pelo inesperado, pelos encontros e desencontros da vida. Desse modo, aquilo que para Astrogildo são pequenos e súbitos acontecimentos de vida, para a sociedade consistem em novas proibições e a ele só pode caber um lugar capaz de conter seus excessos. A trajetória de resistência até o encarceramento, no entanto, é a história contada a respeito de Bartleby, o escriturário de Herman Melville, que nega qualquer integração com o sistema, pronunciando repetidamente a frase “I would prefer not to”, mas acaba sendo esmagado pela sociedade e tem como destino a prisão, ou o hospício. No caso de Astrogildo, acompanhamos como a personagem segue resistindo às tentativas de reorientação da sua vida para o que se “deve ser”, por meio de ataques mais direcionados a tudo o que lhe parece absurdo. Ao contrário de Carol Schneider — protagonista de *Der tag der idioten* [*Dia dos idiotas*], filme de Werner Schroeter, de 1981, a qual não suporta viver no mundo real, em que seus sonhos não têm vazão, e resolve permanecer no hospício —, o protagonista de *A lua vem da Ásia* quer a vida real, quer a

implosão dos valores vigentes em prol de uma vida mais autêntica. E uma vez que a realidade é absurda, a retificação só pode se dar pelo desmonte, numa tentativa mais ou menos nietzscheana de libertar-se.

O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo, e a minha defesa está justamente nos meus sonhos, ou desvarios como queiram, em cujas asas voou a alturas que vocês nunca atingirão de foguete, e de onde avisto as cúpulas dos edifícios como se fossem cabeças de alfinete, como o são realmente. Se não posso mudar o mundo, tão pouco permitirei que o mundo me mude a mim, arrancando-me esse câncer de mistérios e heresias que é toda minha riqueza e que faz com que a minha voz não seja apenas o grunhido de um porco, nem meu olhar apenas um olhar de um peixe dentro do aquário (CARVALHO, [1956] 1997, p. 147-148).

E a quem tentar obrigá-lo a se submeter ao que não quer, responderá com vida:

Aos mil professores que tentaram deseducar-me respondo-lhes com um piparote no cocuruto, exatamente como fiz ao médico que não soube descobrir a causa do meu pranto, e a toda sua ciência oficial e cheirando à naftalina eu oponho a onisciência do meu instinto indomável e sem máscara, mesmo porque não existe (que eu saiba) nenhuma máscara de mil faces. 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 (CARVALHO, [1956] 1997, p. 148).

Nesse sentido, Astrogildo empunha, contra a racionalidade absoluta e o *establishment*, o humor, a ironia, e o desvio; ri-se de tudo até o final. E isso parece colocá-lo num lugar “acima” daquilo que tenta esmagá-lo. Resiste à sociedade baseada em fins com as suas guinadas aleatórias para um lado e para o outro, sem ter uma finalidade específica que não seja a sua própria experiência. Esse caráter cíclico da obra, que não avança nunca, pode ser colocado lado a lado com a obra de Kafka. Nenhum dos autores investe na construção da personagem principal; K. é um limitado, Astrogildo é um louco. Em decorrência disso, a série de episódios que se sucedem tanto em *O processo* quanto em *A lua vem da Ásia* são meros acasos que em nada influenciam o desenvolvimento da narrativa; não há, portanto, progresso nas histórias. Os protagonistas parecem performar num tempo congelado. Nesse contexto, como observa Anders (1969, p. 40), “as representações da vida inútil não podem resultar nem em *happy end* nem em transformações do herói”. Essa construção tende ao segundo aspecto comum às obras, que é o flerte entre libertação e morte. Apesar de a literatura de Campos de Carvalho emanar a vivificação da experiência, ela também é atravessada por uma linha sombria. No caso de *A lua vem da Ásia*, a temática da morte retorna a todo momento, no jornal que anuncia a guerra, no corpo pendurado na árvore, na noite escura, no choro e, ao final, no suicídio. Quer dizer, o escritor não perde de vista que a vida e a morte andam muito próximas (assim como em Kafka). O humor parece ser o eixo que sustenta e equilibra essas duas orientações. No entanto, segundo Minois ([2000] 2003, p. 400) rir “é um exercício de

alta voltagem que consiste em fazer-se de malandro à beira do abismo do *nonsense* — e às vezes se cai lá dentro”. E isso não pode passar sem sublinharmos: o surrealismo, a subversão de Campos de Carvalho, termina em suicídio. Quem ri como ou com Astrogildo sabe que esse riso é amargo e autoirônico, porque o mundo denunciado é também aquele de que se participa.

Assim, a segunda carta ao *Times*, destinada ao redator da Seção Necrológica, aponta para uma visão dialética da experiência brasileira por parte de Campos de Carvalho: em que medida pode haver um surrealista no Brasil? Mas como se convive com o fato de que tudo aquilo que afeta os países desenvolvidos, todas as suas guerras e problemas sociais, refletem de alguma forma nos mais periféricos e subdesenvolvidos? Como se realiza um mesmo projeto que a Europa vinha desenvolvendo ao longo dos séculos em pouco mais de cem anos se considerarmos país independente? Como implodir os valores de uma sociedade conservadora como a brasileira, crente na “nova democracia” e em um projeto de desenvolvimento que não tem chão para acontecer no Brasil? Será que essa força de vida da obra é suficientemente forte diante do que resiste a essa mesma vida? De que forma esse entendimento não é também o que condiciona o silêncio de Campos de Carvalho em termos de produção de literatura?

Bom, parece que há algo aqui: levando a leitura ao limite, o suicídio de Astrogildo parece sugerir a impossibilidade de fazer surrealismo tal e qual o movimento europeu pretendia. É pela ordem do desvio que tanto Astrogildo quanto Gregor Samsa, por exemplo, tentam se libertar daquilo que não é determinado por eles mesmos; este encontra saída na metamorfose em inseto que a personagem adquire a possibilidade de libertar-se, Astrogildo, no suicídio, momento em que faz equivaler as linhas de vida e de morte: “o certo mesmo seria chamar a este meu suicídio de homicídio, já que em mim eu mato o homem que não me agrada e não o meu eu verdadeiro, que é até simpático” (CARVALHO, [1956] 1997, p. 150). A respeito da obra de Kafka, Milan Kundera ([1986] 2016, p. 34) a sintetiza como resposta à pergunta: “quais possibilidades o homem ainda tem num mundo em que as determinantes exteriores tornam-se tão esmagadoras que as causas interiores não têm mais nenhum peso?”, parece que a mesma questão cabe bem no caso de *A lua vem da Ásia*.

Quer dizer, diante do realismo brutal e da falta de liberdade objetiva em Kafka e Campos de Carvalho, só resta a ruína. Não só para os seus personagens, é claro. Ao ler o autor tcheco, ficamos num perigoso jogo de identificação com Gregor Samsa ou K., mesmo

sabendo que *não somos* eles. Astrogildo, por sua vez, não só permite aproximação, como nos convida ainda mais para perto: “Se eu quisesse, certamente poderia encontrar uma dúzia ou mesmo duas boas razões (metafísicas, econômicas, políticas etc. etc.) capazes de justificar não apenas o meu suicídio como o suicídio de toda a humanidade” (CARVALHO, [1956] 1997, p. 150). Esse gesto, que mistura identificação e repulsa, esse gesto do estranhamento disfarçado de vida cotidiana é a forma que Kafka e Campos de Carvalho encontraram para representar a realidade como esta chegava a eles.

Indo para a instância mais exterior da obra, podemos pensar, em paralelo, que este é também o projeto literário do escritor. Astrogildo ataca a normalização das instituições, que esmagam a liberdade e a individualidade; Campos de Carvalho está friccionando especialmente umas delas, a instituição da arte e da literatura, especialmente importante na sociedade burguesa. Nesse sentido, podemos entender a obra como uma tentativa de abrir para outras possibilidades de criação e de leitura do mundo, como almejavam os surrealistas. Essa intenção fica clara nas suas cartas de viagem quando compara o ato de escrever a pescar pérolas: “[...] e, agora que as pérolas andam tão desvalorizadas pelos que as fabricam em série e sem amor, há que descobri-las de novo e cada dia redescobri-las, como se cada palavra renascesse conosco cada manhã e nunca ninguém a houvesse usado jamais” (CARVALHO, [1972] 2006, p. 23-24); e quando debocha frontalmente daqueles que têm o poder (ou acreditam que têm) de consagrar literatos no país: “Mas o dia está bom para confissões, chove a cântaros (com mais uma imagem destas acabo na Academia Brasileira de Letras) [...]” (CARVALHO, [1972] 2006, p. 92).

Em *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama* (1998), David Mamet discute, a partir da dramaturgia, a relação entre a arte e a política, defendendo a ideia de que a arte não deve nos ensinar nada nem ter qualquer interferência na práxis. Não cabe a ela mudar o mundo. A defesa do autor é a de que “vivemos num mundo extraordinariamente depravado, interessante e selvagem, onde as coisas realmente não são justas. A verdadeira finalidade do drama é nos lembrar disso” (MAMET, [1998] 2001, p. 25). Nesse sentido, a arte não deve ser reveladora de uma verdade nem racionalizar um conflito, mas, sim, arejá-lo, de modo que envolva o leitor, no caso da literatura, e o perturbe de alguma forma. A arte panfletária é, na sua visão, uma pseudoarte porque apela diretamente à mente consciente e ao ego. Em outras palavras, ela ratifica o que entendemos como correto e, por isso, podemos defender e ovacionar esse tipo de manifestação, mas “depois da gritaria ficamos vazios e sozinhos”, pois uma arte assim simplifica a vida, apontando que tudo já está dentro de nós e não há nada lá

fora que possa nos provocar (MAMET, [1998] 2001, p. 49). Talvez esteja aí o grande ponto da literatura de Campos de Carvalho: a abertura de um caminho que não se consagra por pertencer ou iniciar uma tradição na literatura, nem mesmo por mostrar uma via de “salvação” para o mundo ou para a literatura brasileira, nem, ainda, por ser acompanhada de uma comitiva de leitores, mas, sim, por mobilizar quem lê a obra a se posicionar diante de toda a vida que está implicada no objeto estético e que, por isso, perturba.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, por meio deste trabalho, estudar uma hipótese a respeito da força realista de *A lua vem da Ásia*, ainda que os procedimentos estéticos observados na forma não sejam os mais convencionais quando se trata de romance brasileiro e que podem ser observados nela pontos em comum com o movimento surrealista francês. Nesse sentido, não perdemos de vista que a matéria de estudo é de ordem mundial, com enfoque especialmente na Europa, mas organizada a partir de uma posição periférica, uma vez que se conforma na literatura de um escritor brasileiro, de modo que pode tomar caminhos inesperados. Além disso, procuramos analisar a obra em relação ao cânone literário brasileiro, tendo como uma segunda hipótese que a forma estética do nosso objeto de estudo, que se ancora na tensão entre a loucura e a lucidez e é atravessada por um humor cáustico, encontra resistência tanto na história consagrada da literatura brasileira quanto na sociedade. Desse modo, a estética de Campos de Carvalho, que o desloca do centro do cânone literário brasileiro, pode ser pensada como um caminho possível de revolução, ao menos da forma.

No primeiro capítulo, a partir da síntese do romance e da recuperação de elementos da biografia do escritor, do contexto de produção e publicação da obra e de recepção, pudemos levantar questões importantes para esse debate. De entrada, mostramos como há uma inversão irônica de Campos de Carvalho quanto à narrativa — não estamos diante de uma “jornada do herói” nem mesmo de conteúdos “elevados”; e o fabuloso consiste justamente nisso, nessa proposta de fazer literatura que causa incômodo por não ser facilmente alinhada a uma forma estética comportada. Essa singularidade pôde ser atestada em textos de jornais e em manuais de literatura, que, quando lembraram, colocaram-no no rol de escritores inclassificáveis. Também foi nos textos críticos que percebemos um movimento de entender o autor como um representante do movimento surrealista no Brasil, propulsor de uma literatura do absurdo, que

não encontrava muito chão por aqui. Teve, por essa via, também colocada em xeque a sua criação literária, o que poderia muito bem ter relação com o contexto sócio-histórico e lastro no movimento modernista, que buscava um sentido nacional para a literatura, bem distante da implosão estética que propunha o surrealismo. Contudo, vale lembrar o que já está lá nesse mesmo capítulo a respeito da consolidação da literatura brasileira a partir dos anos 1930: o movimento de dependência para o de interdependência cultural em relação à metrópole e às formas estéticas importadas encontrava-se já bem assentado vinte anos depois, de modo que o contexto favorecia novas experimentações estéticas.

Tendo isso em vista, investigamos justamente esse novo fazer literário proposto por Campos de Carvalho e discutimos os conceitos de realismo e de surrealismo com base em críticos e pensadores que refletem a respeito de como a elaboração de uma obra pode apreender a realidade. O início dessa conversa abordou em que consiste a tarefa realista, com vistas para a escolástica que se estabeleceu como nome de Realismo, pois o movimento prometia dar a ver a realidade da sociedade da época; disso obtivemos a seguinte e importante intuição: a realidade pode ser apreendida por meio de diferentes procedimentos estéticos, desde que o escritor tenha uma postura crítica diante dos fatos e busque fugir de movimentos alienantes dentro da forma. Além disso, sublinhamos estudos que demonstram como o ritmo das obras representantes da escolástica realista seguiam a cadência da vida burguesa, dando forma à racionalidade de uma sociedade integrada com as regras de funcionamento do capitalismo. Uma das respostas a isso, que tentamos mostrar, é o surgimento do surrealismo, movimento que, segundo Walter Benjamin, seria o único na Europa capaz de reencantar o mundo e de revelar os novos modos de operar do capitalismo, no início do século XX, e, portanto, apto para provocar uma revolução orientada para a esquerda.

Contudo, o surrealismo de Breton, e estimulado por Benjamin, não seria suficiente para pensarmos Campos de Carvalho; por isso, além de ambos os teóricos do movimento, apresentamos ideias oriundas da concepção artística de Artaud. Explicamos melhor: a orientação de Benjamin, baseada nos manifestos de Breton e do grupo a que pertencia, estavam um tanto distantes das propostas do dramaturgo, que, por querer implodir com todo valor cristalizado na sociedade burguesa, de imediato rechaçou qualquer aproximação de um movimento que se entende anárquico com o comunismo, que poderia (e realmente assim ocorreu) interferir nas propostas dos surrealistas, a fim de encaixar o movimento estético naquilo que já se vinha pensando como a arte de divulgação do Partido Comunista. Nesse sentido, a proposta anárquica de Artaud faz muito mais relação com a de Campos de

Carvalho, sem mencionar que o Teatro da Crueldade tinha como uma de suas pretensões apreender a realidade também na sua crueza e vileza, como vemos no romance do escritor brasileiro, que procura, sobretudo, a representação do que não está na ordem do dia do burguês e do cristão, do contrassenso e do desconchavo.

Uma das hipóteses de pesquisa, aliás, de que este trabalho não se ocupou, mas que pode contribuir para o estudo da obra de Campos de Carvalho, é a de observar a relação que ele estabelece com escritores e artistas que o grupo surrealista de 1920 reivindicou como seus precursores. Traçamos uma breve comparação com Alfred Jarry, porém outros ainda podem ser recuperados, especialmente Lautréamont, que só foi citado aqui e chama atenção pela singularidade de sua escrita no curso da história da literatura.

Por fim, no apagar das luzes do segundo capítulo, já colocamos os conceitos em discussão na obra de Kafka. Por ser paradigmático para pensar a literatura de Campos de Carvalho, não só pela sua singularidade na história da literatura, mas também pela forma como apreende o real, como aprofundamos posteriormente, buscamos traçar primeiro a partir do escritor tcheco algumas linhas da argumentação central deste trabalho: pensado para além do sonho, da escrita automática e de outros procedimentos mais específicos do movimento, o surrealismo pode ser visto como um modo de dar a ver o real numa sociedade em que o capitalismo se mostra ainda mais radicalizado que no século anterior. Ou seja, obras anteriores já apresentam grau de reificação e não servem mais como crítica dos anos 1920, por exemplo, durante os quais a violência do capital se acentuou ainda mais e logo adiante deu espaço para um dos episódios mais brutais de nossa história. Nesse sentido, a escritura kafkiana, que não oferece mais a totalidade dos romances realistas do XIX, melhor dizendo, não finge totalidade nem pretende sê-la quando vemos que os seus textos mais longos permaneceram inacabados, poderia ser um desses caminhos possíveis de representação das novas tensões, bem como Campos de Carvalho, do lado de cá do Atlântico.

No terceiro e último capítulo, chegamos no momento de apresentar uma análise de *A lua vem da Ásia*, a fim de colocar em discussão os conceitos da seção anterior. Não pudemos, todavia, fazê-lo antes de pensarmos no lugar do escritor na literatura brasileira, passando por um ponto-chave que é o modernismo paulista. A hegemonia dessa vanguarda em relação à produção literária tem sido alvo de debate por muitos estudiosos do campo; aqui, não nos propusemos a entrar de forma muito aprofundada, mas consideramos necessário levantar alguns aspectos centrais, entre eles, a busca por uma literatura que revelasse o Brasil e, por

consequente, a valorização de obras estéticas muito mais conciliadoras e empenhadas em um projeto do que proposições de desmonte. O surrealismo, como vimos, foi abertamente rechaçado por um dos principais líderes do movimento e parece ter respingado de alguma forma na crítica que se seguiu, de maneira que obras literárias que escapavam desses pressupostos acabaram sendo valorizadas (se foram) só mais tarde, quando se teve contato com outras literaturas, como a da Argentina, por exemplo, em que o uso de elementos fantásticos é mais recorrente. Este, claro, é apenas um dos aspectos considerados entre tantos outros que cabe investigar a respeito de como o surrealismo influenciou os escritores brasileiros. Seria preciso mais tempo para aprofundar um estudo especificamente sobre esse tema, a fim de recuperar obras e escritores que dialogam com os procedimentos artísticos surrealistas ou buscaram neles ou mesmo nos objetivos do movimento possibilidades de elaboração de formas estéticas no Brasil.

Feito isso, passamos à análise de *A lua vem da Ásia*, procurando entender como princípio estruturante da obra a relação tensiva entre um narrador que olha para o mundo de um jeito tresloucado e uma instância que organiza essa relação do narrador com o seu contexto e mostra-nos que, na verdade, esse louco não é louco coisa nenhuma, e mais, que loucos somos nós por não vermos a loucura que é o mundo real (e naturalizado). Essa tensão é amplificada pelo humor da obra, violento e corrosivo, contra as normas, os valores e as aparências, isto é, tudo aquilo que, por mais absurdo que se mostre para o narrador (e para nós, pelo menos na leitura), é o que sustenta a organização da sociedade tal como funciona hoje. Portanto, é a partir da construção (aparentemente) delirante que Campos de Carvalho apreende o real. Dito de outro modo, é por meio de procedimentos que se ancoram na visão surrealista de driblar a razão e iluminar aspectos de vida apagados pela racionalidade burguesa, pela moralidade cristã e conservadora da sociedade brasileira, que o escritor mostra a força realista da sua obra. Em dobradinha, procuramos demonstrar que o romance também causa algum tremor no cânone da literatura brasileira, já que mobiliza o posicionamento de quem entra em contato com ele. Nesse sentido, fez algum barulho e sua revolução.

Esperamos que, com esta dissertação, tenha sido possível apresentar uma leitura que colabore para o entendimento do romance de Campos de Carvalho no contexto literário brasileiro, ou, pelo menos, que aponte alguns caminhos de pesquisa. A partir do compilado de dados de recepção e da análise da obra, acreditamos ter chegado a uma síntese que evidencie aspectos de nossa literatura e do contexto brasileiro — *A lua vem da Ásia* é realista porque surrealista e tanto o seu procedimento estético disruptivo em relação à tendência geral da

literatura brasileira quanto o seu humor corrosivo, em uma sociedade conservadora, podem ser as causas para que a obra não integre cânone nem agregue muitos leitores em torno de si.

Entende-se, contudo, que, em virtude do tempo disponível para execução deste trabalho, a análise formal do objeto de estudo não pôde ser desenvolvida com o detalhamento e a paciência que exige. Ainda, outras questões poderiam ser colocadas: a síntese aqui proposta serve aos romances de Campos de Carvalho publicados posteriormente? Ou seus procedimentos estéticos mudam? Se mudam ou não, o que isso revela do escritor? E mais, se mudam, como isso ocorre? Já em uma perspectiva de comparação, seria interessante estudar das obras de Campos de Carvalho, J.J. Veiga e Murilo Rubião, para entender o que elas poderiam revelar de uma maior ou menor integração ao cânone da literatura brasileira.

Nas questões de recepção, também a análise abrangeu escopo restrito e poderia ser ampliada. A consulta às notas na imprensa em torno da divulgação e recepção de *A lua vem da Ásia* foi importante para que tivéssemos uma dimensão mais real do que se costuma noticiar como “apagamento” do escritor. No entanto, esta pesquisa teve seus limites, como o número de fontes consultadas, uma vez que a busca se deu somente no meio digital e contou apenas com os periódicos digitalizados e constantes no acervo. Além disso, os critérios foram limitados; buscamos pelo título da obra em si, e não pelo escritor, em virtude do tempo de que dispúnhamos para análise de todos os registros. Um estudo minucioso poderia revelar mais aspectos a respeito do autor e de suas criações. Outro assunto que poderia receber mais atenção é o estudo de Campos de Carvalho em aulas de Literatura; para um entendimento mais completo disso, seria relevante a análise de programas e planos de ensino dos cursos de Letras oferecidos em diferentes universidades do país, a partir da qual se poderia evidenciar com mais materialidade o quanto o escritor entra ou não para o rol de leituras e de escritores estudados e pesquisados no Brasil.

Por fim, o estudo mais geral que este trabalho sugere é o de investigar como o surrealismo se relaciona com a produção literária brasileira, o que vinha sendo investigado por Claudio Willer, por exemplo. Podemos localizar uma literatura surrealista no Brasil? Estarão os escritores consagrados pela tendência realista totalmente livres de experimentações estéticas associadas ao surrealismo? É possível desenhar algum arco do surrealismo brasileiro, ainda que não tenha havido um grupo, uma escola, que levantasse a bandeira dos surrealistas? Essas e outras perguntas seguem aguardando respostas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 239-270.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 135-140.
- AGORA falando sério. In: *Chico Buarque de Hollanda - vol. 4*, Chico Buarque, CBD/Philips Records, 1970.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização de Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 146, nov. 1939. (Suplemento Rotogravura.)
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ANDRADE, Mário de; RUBIÃO, Murilo. *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANJOS, Yuri Cerqueira dos. Sem regras nem freios: loucura e criação na discussão romântica em torno do gênio. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 13, p. 3-11, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/83810>. Acesso em: 16 mar. 2023.

ALMEIDA, Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

APOLLINAIRE, Guillaume. Alfred Jarry morto. In: JARRY, Alfred. *Ubu rei*. Tradução de Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 2022.

ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho*: inéditos, dispersos e renegados. 2005. 164 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1599439>. Acesso em: 7 abr. 2023.

ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho*: literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX. 2010. 311 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270338/1/Arantes_GeraldoNoel_D.pdf. Acesso em: 7 abr. 2023.

ARANTES, Paulo E. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Claudio Willer. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2021.

ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 1997.

AUERBACH. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUSTEN, Jane. *Pride and prejudice*. London: R. W. Chapman, 1813.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Vários tradutores. 3. ed. São Paulo: Globo, 2015.

BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARRY Lyndon. Stanley Kubrick, Estados Unidos, Reino Unido, Warner Bros., Columbia-Warner Distributors, 1975.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes). p. 181-190.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1.). p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 85-99.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1.). p. 21-36.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.

BRETON, André *et al.* La Révolution d'abord et toujours !. *La Révolution Surréaliste*, n. 5, p. 31-32, out. 1925.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Carlota Gomes. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. Carta de Antonio Candido para Murilo Rubião. 25 fev. 1967.

Disponível em:

<https://murilorubiao.com.br/index.php/correspondencia/carta-de-antonio-candido-a-murilo-rubiao>. Acesso em: 23 dez. 2021.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-25.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 169-196.

CANDIDO, Antonio. O ato crítico. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 147-165.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 58-68, dez. 1981.

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017. p. 95-109.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Aldo Pellegrini, surrealista argentino*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/13373>. Acesso em: 23 dez. 2022.

CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

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

CARVALHO, Campos de. *Obra reunida*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

CHEGA de saudade. Vinicius de Moraes (letra), Antonio Carlos Jobim (música). 1956.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/PMSP, 1985.

DUNKER, Christian I. L. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ENTREVISTA com o mestre Antonio Candido. Quimera Filmes, Belo Horizonte, 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14. ed. atual. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

FLAUBERT, Gustave. Uma alma simples. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 11-53.

FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.

FISCHER, Luís Augusto. A linhagem das memórias e a ficção atual. In: ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE (Org.). *Narrativas do Brasil: cultura e psicanálise*. Porto Alegre: APPOA, 2005. p. 40-45.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 7: o chiste e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GÓGOL, Nikolai. Diário de um louco. In: GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 45-72.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX : 1914-1991*. Tradução de: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-80.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2020.

KAFKA, Franz. *Contemplação; e O foguista*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

L'AGE d'or. Luis Buñuel, França, Corinth Films, 1930.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. Tradução de Claudio Willer. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LIMA, Sergio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil. In: LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Elena Aguiar. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 121-155.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Elena Aguiar. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

LÖWY, Michael. *Kafka: sognatore ribelle*. Tradução de Guido Lagomarsino. Milão: Elèuthera, 2007.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. A questão da sátira. In: LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 163-191.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965. p. 43-94.

JARRY, Alfred. *Ubu rei*. Tradução de Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 2022.

MAMET, David. *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARQUES FILHO, José; HOSSNE, William Saad. Albert Schweitzer e a filosofia da “ética de respeito à vida”. Revista Bioethikos, Centro Universitário São Camilo, n. 7, v. 2, p. 206-210, 2013. Disponível em: <https://saocamilo-sp.br/assets/artigo/bioethikos/103/8.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MAUPASSANT, Guy de. *O horlá*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo, Grua, 2017.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAIS, Vinicius de. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Material digital do professor — A lua vem da Ásia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1948.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea: Estudos Neolatinos* [on-line], v. 6, n. 1, p. 53-65, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100005>. Acesso em: 16 ago. 2021.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 123. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAWET, Samuel. *Contos do imigrante*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor de las vanguardias: arte y literatura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective* [on-line], n. 2, p. 1-17, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 16 ago. 2021.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SEDMIKRÁSKY. Věra Chytilová, Checoslováquia, Ustredni Pujcovna Filmu Kouzlo Films Společnost, 1966.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de; BRITO, Eduardo Manoel de; SANTOS, Maria Célia Ribeiro. A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil. *Pandemonium germanicum*, n. 9, p. 227-253, 2005.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Tradução de Frederico Carotti. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TAG der Idioten. Werner Schroeter, Alemanha, OKO-Film, 1981.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2012.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-36.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Arte & Letra, 2020.

Textos em periódicos

A LUA vem da Ásia, de Campos de Carvalho. *Revista da Semana*, n. 2, 12 jan. 1957, p. 29.

A LUA vem da Ásia. *Jornal do Brasil*, 1º caderno, Rio de Janeiro, 19 dez. 1956, p. 8.

A LUA vem da Ásia. *Lavoura e Commercio*, Minas Gerais, 18 jan. 1957, p. 4

A LIVRARIA José Olympio Editora que... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1956, p. 2.

AMADOR, Paulo. Uma obra redescoberta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1995, p. 34.

ARÊAS, Vilma. Campos de Carvalho e sua arte bruta. *O Estado de S. Paulo*, Cultura, São Paulo, 17 jun. 1995, p. 76.

A GUERRA e a lua. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Tribuna dos Livros, Rio de Janeiro, 4 fev. 1957, p. 7.

BREVE em sua estante. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Tribuna dos Livros, Rio de Janeiro, 21 jun. 1956, p. 3.

BREVE em sua estante. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Tribuna dos Livros, Rio de Janeiro, 4 jul. 1956, p. 3.

BRUNO, Haroldo. Romances e novelas. Impressões de leitura. *Jornal do Brasil*, Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 6 jan. 1957, p. 1.

CADERNOS de crítica. *Letras da Província*, São Paulo, n. 135-136, mar./abr. 1960, p. 8.

CAMPOS de Carvalho. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 23, 8 jun. 1957, p. 33.

CARVALHO, Campos de. A mulher em face da moral burguesa: a virgindade fisiológica da mulher. *A Plebe*, São Paulo, a. 2, n. 76, 24 nov. 1934.

CARVALHO, Campos de. A mulher em face da moral burguesa (II e último). *A Plebe*, São Paulo, a. 2, n. 77, 8 dez. 1934.

CARVALHO, Campos de. Campos de Carvalho, pessimista e amigo dos loucos, acha que o homem só é solidário no câncer. [Entrevista concedida a] Luciano Zadj. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1963, p. 4.

CARVALHO, Campos de. Conversa com Campos de Carvalho. [Entrevista concedida a] Revista da Semana. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 3, 19 jan. 1957, p. 29.

CARVALHO, Campos de. Os ideais pacifistas da moderna geração. *A Plebe*, São Paulo, a. 2, n. 73, 13 out. 1934.

- CARVALHO, Campos de. O século da criança. *A Plebe*, São Paulo, a. 2, n. 71, 15 set. 1934.
- CASTRO, Ruy. A arte de ser maldito. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 836, 27 abr. 1968, p. 37.
- CAVALCANTI, Valdemar. Humor com tempêro de sátira. *O Jornal*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 30 jan. 1965, p. 2.
- COMBUSTÃO e revisionismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1957, p. 3.
- CONDÉ, José. A lua vem da Ásia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1956, p. 12.
- CONY, Carlos Heitor. Campos de Carvalho. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1998, p. 14.
- DIÁRIO CARIOCA, 2º caderno, Rio de Janeiro, 19 maio 1967, p. 2.
- DIÁRIO CARIOCA, 2º caderno, Rio de Janeiro, 28 dez. 1956, p. 11.
- EDGARD, Luis. Esquina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1957, p. 12.
- JOBIM, Renato. Muito de maluco e algo de gênio. *Diário Carioca*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, p. 3.
- LIVROS do século no Brasil em exposição. *O Pioneiro*, Caxias do Sul, 30 abr. 1999, p. 7.
- LIVROS programados. *Diário de Pernambuco*, Seção 2, Pernambuco, 25 dez. 1955, p. 8.
- LOUCURA é o tema da UFMG. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1984, p. 17.
- LÚCIDA loucura. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, edição especial, abr. 1978, p. 51.
- LYSIAS, Cláudio. Vão-livre. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, 26 out. 1981, p. 3.
- MANSUR, André Luis. O humor negro de um fantasma. *Tribuna da Imprensa*, Tribuna BIS, Rio de Janeiro, 7 abr. 1995, p. 13.
- MARTINS, Wilson. Contos surrealistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 dez. 2008, p. 6.
- MARTINS, Wilson. Os bizarros e os imaturos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1960, p. 38.
- MELO, Maria Amélia. Um trabalho de Sherlock Holmes. *Tribuna da Imprensa*, Tribuna BIS, Rio de Janeiro, 7 abr. 1995, p. 13.
- MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MILLIET, Sérgio. A lua vem da Ásia. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Tribuna dos Livros, Rio de Janeiro, 9-10 fev. 1957, capa.

MOISÉS, Carlos Felipe. A Chuva Imóvel (I). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1963, p. 9.

MOISÉS, Carlos Felipe. Um autor marginal que de fato incomoda. *O Estado de S. Paulo* Cultura, São Paulo, 17 jun. 1995, p. 77.

OLINTO, Antonio. Campos de Carvalho. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1995, p. 8.

O PASQUIM, Rio de Janeiro, n. 442, 16-22 dez. 1977, p. 60.

OS 100 melhores livros do século. *A Tribuna*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1999, p. 38.

O. S. J. Panorama da Literatura no Brasil: 1957. *Jornal Oió*, Goiás, jan. 1958, p. 2.

PAULISTA lidera a venda de livros em São Paulo. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Tribuna dos Livros, Rio de Janeiro, 8 fev. 1957, capa e p. 3.

RAYMUNDO, Maria Antonieta Villela. Campos de Carvalho. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 17 ago. 1963, p. 10.

ROMANCISTA desconhecido. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Tribuna dos Livros, Rio de Janeiro, 24 maio 1956, p. 5.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Há 30 anos, a era JK. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1986, p. 27.

SILVEIRA, Ênio. Opiniões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1995, p. 34.

WOLFF, Fausto. A lua vem da Ásia. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 114, 7-13 set. 1971, p. 29.

VIVA a loucura. *Correio Braziliense*, Caderno Pensar, Distrito Federal, 13 ja. 2007, p. 2.