

DA PARANOIA COMO ESCLARECIMENTO – LOUCURA E DESESPERO METAFÍSICO EM A LUA VEM DA ÁSIA

Eloésio Paulo (Unifal-MG)¹

Resumo: Este ensaio discute a representação da loucura na novela *A lua vem da Ásia*, do escritor mineiro Campos de Carvalho, focalizando a valorização do discurso da loucura como conhecimento privilegiado e alternativo à razão e ao senso comum. A novela é focalizada, ainda, em sua relação com o conjunto de obras de ficção brasileira que, desde *O alienista*, de Machado de Assis, tematizam o manicômio como espaço de opressão.

Palavras-chave: Literatura e loucura; Campos de Carvalho; Ficção brasileira moderna.

Abstract: This essay discusses the representation of madness in the novel *A lua vem da Ásia*, by Brazilian writer Campos de Carvalho, focusing the granting of madness" speech as privileged knowledge against reason and common sense. The novel is approached, besides, in this relationship with the Brazilian fiction words that, since Machado de Assis' *O alienista*, have theming mental institution as a place for social oppression.

Keywords: Literature and madness; Campos de Carvalho; Modern Brazilian fiction.

A enunciação da narrativa por um louco, como ocorre em *A Lua Vem da Ásia*, é uma novidade nos quadros da ficção brasileira. Nem mesmo a fase radical do Modernismo, com sua visceral simpatia pelo irracional e pelo pré-lógico, chegou a produzir uma obra cujo narrador fosse mentalmente insano. Mário de Andrade, no "Prefácio Interessantíssimo", andou à roda da questão; também chegou, no "oratório profano" *As enfiaturas do Ipiranga*, a colocar-se na voz de uma personagem chamada "Minha Loucura". Nada disso, entretanto, caracteriza a concessão da voz ao desvario. Quanto à tematização do hospício, quem mais se aproximou dela foi Oswald de Andrade, em cujo *Serafim Ponte Grande* se relata, muito de passagem, a criação de um manicômio para tratar "a loucura em todas as suas formas lógicas".

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professor da UNIFAL-MG. e-mail: eloесio@gmail.com

É intrigante, considerado o potencial da loucura como discurso desestabilizador, que ela não tenha sido explorada até as últimas consequências por nenhum ficcionista brasileiro do início do século XX, com exceção de Lima Barreto. Afinal, além do precedente ilustre da ficção machadiana (*O alienista*²), havia todo um fator inercial representado pela intensa discussão do tema no final do século anterior. Mas o fato é que essa exploração ficcional da loucura não ocorreu, e por isso a linhagem iniciada por Machado de Assis tem, depois de Lima Barreto, Campos de Carvalho como seu próximo representante. Não se pretende propor aqui nenhum tipo de continuidade fácil, mas apenas observar que o escritor mineiro reelaborou, numa chave resolutamente moderna, a rejeição do discurso psiquiátrico como representante de uma ordem social em tudo oposta à integridade da consciência crítica. Ordem que se vislumbra na ditadura itaguaiense de Simão Bacamarte e também no positivismo triunfante que os protagonistas de Lima Barreto tanto vituperaram; mas que nas novelas de Campos de Carvalho, especialmente em *A lua vem da Ásia*, é eleita inimiga da humanidade e tem sua imagem ampliada ao longo de todos os tempos e espaços da História, amalgamando em sua existência fantasmática e ameaçadora tanto as ditaduras especificamente políticas como a Inquisição e a psiquiatria.

O panorama histórico que serve de moldura às primeiras narrativas de Campos de Carvalho³ é o pós-guerra. O narrador do segundo livro se declara um ex-combatente diagnosticado como esquizofrênico, mas, na sua própria versão da realidade, diz-se portador de um “buraco na consciência”, e menciona as seqüelas dos que voltavam da frente de batalha⁴. Ser esquizofrênico não é, em sua opinião, estar destituído da razão, mas sim sentir a náusea

² Remeto os interessados no estudo desse relato a meu artigo “Lacunas, truques e titubeios em ‘O alienista’” e a meu recente livro *Questões abertas sobre o alienista* (ver referências).

³ Desconsideram-se aqui os livros *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1953), excluídos pelo próprio autor na edição de sua *Obra Reunida*.

⁴ *Obra Reunida*, p. 172.

diante do absurdo tido como normalidade pelo senso comum e recusar-se a andar sobre os trilhos da opinião dominante. Também em *Chuva Imóvel* a loucura ronda o narrador, que, imaginando ser negro, afirma não poder dizer isso aos outros sob pena de ser considerado insano; isso além de pressentir inimigos capazes de espia-lo desde Marte e temer um fuzilamento iminente. Não pode reconhecer quem influi em seu destino, mas sente que é controlado por cordéis manipulados pelo “Inimigo”⁵. A certa altura, pensa que entregar-se como louco a um hospício seria, apesar de ridículo, uma escapatória para sua angustiante situação de perseguido.

Os elementos cômico e trágico, entrelaçados nas duas primeiras obras do autor, separam-se inteiramente nas duas últimas. Em *Chuva Imóvel*, há uma radicalização do confronto entre o protagonista e o mundo, terminando aquele emparedado em seu último reduto, a capacidade de pensar por si próprio, dando seu “testemunho” contra os inimigos da liberdade de consciência, opressores do indivíduo “desde que o homem foi inventado e com ele o câncer e a bomba atômica, a cadeira elétrica e o amor não-correspondido”⁶. Já em *O Púcaro Búlgaro* prevalece o humor desabrido, livre da anterior tensão entre o narrador e o mundo; nesse livro, a vocação do autor para o chiste e o trocadilho se desinibe completamente, avizinhandose do flerte com o experimentalismo formal que transfere ao próprio texto uma mobilidade nas obras anteriores, especialmente em *A Lua Vem da Ásia*, característica apenas do protagonista.

Diário de um louco

⁵ Idem, p. 295.

⁶ Idem, p. 297.

É comum os leitores dessa novela qualificarem-na como “diário de um louco”, embora nenhum deles tenha observado a grande semelhança da técnica narrativa empregada por Campos de Carvalho com a do relato assim intitulado por Nikolai Gógol, no qual também o efeito ficcional advém de o narrador não se reconhecer como insano: sua fala, contra o pano de fundo da lógica esperada de um discurso narrativo, denuncia ao mesmo tempo a si própria e à loucura do mundo. Técnica semelhante é usada nos contos “O Horla”, de Guy de Maupassant, e “Bobok”, de Dostoiévski. Essa vinculação com autores do século XIX já seria suficiente para relativizar a filiação de Campos de Carvalho ao Surrealismo, que costuma ser feita excessiva muita facilidade.

Na primeira parte de *A lua vem da Ásia*, intitulada “Vida sexual dos perus”, o discurso do narrador vai deixando, aos poucos, escapar indícios de que o texto é escrito em um hospício e não em um hotel de luxo, como a princípio supõe. O registro das ocorrências vividas ou presenciadas nesse espaço fechado contrasta, em seu realismo, com a sucessão delirante de aventuras recordadas imaginariamente pelo protagonista, a primeira das quais o assassinato, aos 16 anos, de seu professor de lógica, sob a invocação de legítima defesa. Logo o leitor perceberá que a interpretação dos fatos pelo narrador não pode ser correta, assim como os episódios “recordados” são por demais vertiginosos para constituírem uma memória verossímil. Declarando um “irrestrito apego a minha liberdade moral”, o narrador imagina que os outros o consideram excêntrico apenas por ser sincero e que isso constitui o motivo para estar hospedado compulsoriamente em um hotel de luxo cujo nome, estranhamente, não consta nas fronhas dos travesseiros.

Esse “irrestrito apego” à liberdade se transformará, ao longo do relato, numa declaração de inimizade com todos os poderes constituídos no mundo, começando pela Igreja e pelo Estado, que “há milênios” implantaram no mundo o “terrorismo”. Em diferentes momentos da

narração, crescerá a percepção do narrador de estar preso por motivos políticos, e ele terminará por atribuir a violência contra sua liberdade a um sistema de poder que imagina ser “a mesma Nova Ordem de sempre”. Ainda que de maneira difusa, essa Ordem é identificada ao capitalismo norte-americano, citado quatro vezes ao longo da novela, sendo que nas duas últimas é inequívoca a crítica à propagação do estilo de vida estadunidense. Numa delas, o narrador afirma que “não é otimista quem quer, ao contrário do que pregam os norte-americanos”; na outra, propõe que todos os países passem a ser chamados de “merdas” e que os Estados Unidos passem a ser considerados “a capital de todas as merdas, como eles de fato são”.

A carreira do protagonista no hospício vai compondo uma pequena sociologia da instituição, a exemplo do que fizera Lima Barreto em *Cemitério de vivos*. Os elementos do ambiente manicomial são refratados pela interpretação equivocada, e assim os enfermeiros são considerados garçons, o médico-chefe é o *mâitre d’hotel* e a enfermeira, que toma a temperatura ao narrador “pelo simples prazer de me ser agradável”, é a “gentil senhora do gerente ou do subgerente”. O pátio é cercado de muros “para evitar ataques aéreos”, pois o narrador se imagina vivendo em tempo de guerra – primeiro entre a China e o Japão, depois sino-finlandesa e mais adiante entre negros e bôeres. Como o tempo demora a passar – o dia “tem” 72 horas –, os “hóspedes” precisam ocupar-se em algo e têm no pátio o único lugar onde “espairecer”. Certa vez, um “garçom” havia pedido silêncio a 15 deles que falavam todos ao mesmo tempo.

As características do lugar e o comportamento dos personagens são dispostos de modo a revelar, paulatinamente, que os fatos narrados devem ser entendidos em outra chave, para o que contribuem informações aparentemente casuais, como a de que os supostos funcionários de hotel, ao contrário dos companheiros do narrador, têm os dentes brancos e não amarelos ou vermelhos; idem, o registro de que a sopa noturna tem gosto amargo (conteria tranquilizantes?). Desde o princípio, o leitor não terá qualquer dificuldade em perceber que o hotel é um manicômio;

a confirmação se dará aos poucos, a partir da entrada em cena de uma galeria de “hóspedes” que constituem ilustrações típicas de casos clínicos, melhor conhecida a cada dia pelo narrador, “por força do regime de guerra a que estamos submetidos”. Há, por exemplo, alguns megalomaniacos, como o que se apresenta como deputado, o potentado hindu e o sobrinho torto de Napoleão – este, uma versão retocada do mais conhecido estereótipo da mania de grandeza. Da mesma extração é o legado pontifício disfarçado de bancário para melhor cumprir seu intento de criar um novo Deus, e devidamente acompanhado de seu provável “futuro Messias”, um idiota que ri o tempo todo e sem motivo⁷. O narrador aceita como realidade os delírios alheios e a estes acrescenta suas próprias fantasias, como ao afirmar que conheceu pessoalmente o xá da (*sic*) Índia.

Novos integrantes vão sendo incorporados à galeria de “hóspedes”, enquanto o depoimento do narrador ajunta mais elementos para compor, aos olhos do leitor, a imagem do manicômio. Ele menciona de passagem, por exemplo, o fato de serem proibidas facas nas refeições, devido à efervescência “política” que poderia resultar em agressões físicas. Também confirma estar-se falando de um hospício sua reclamação contra a divisão dos “hóspedes” em alas feminina e masculina, que ocasiona o “triste espetáculo da masturbação coletiva”. Ademais, os quartos têm grades nas janelas (“por causa dos ladrões”) e estranhamente os hóspedes não podem sair do “hotel”. A certa altura, o narrador conclui que o lugar é mal-assombrado e decide “mudar-se amanhã”, mas depois aparentemente se esquece da resolução. Em suma, seu discurso é caracterizado por uma espécie de hipocrisia inconsciente: tudo diz que o lugar é um hospício onde ele se acha internado como louco, mas ele insiste em interpretar os fatos à sua maneira.

⁷ *Obra Reunida*, p. 42-44.

A interpretação da realidade segundo a conveniência psicológica do intérprete, claro, é um traço evidenciador da loucura. Mas o louco de Campos de Carvalho, como o de Gógol, é uma caricatura às avessas do mundo racional. Não é a intenção do autor representar fielmente o discurso da loucura, e sim usá-lo como instrumento para denunciar a farsa da Razão; essa denúncia, ao longo da *Obra Reunida*, decompõe a temporalidade de todas as opressões ao indivíduo, pois no espaçotempo mental dos protagonistas Cristo será sempre crucificado e os carrascos estarão a postos em todos os momentos da História. Por mais que o discurso da loucura tenha seu charme como demolidor das verdades instituídas, não deixa de denunciar-se um parentesco com a tradição literária que, pelo menos desde o Romantismo, revestiu de certa aura sagrada o indivíduo “diferente”. Sérgio Milliet, em sua crítica de *A Lua Vem da Ásia*, fez restrições ao que considerou uma “lógica artificial” da loucura do narrador.

Mas o desvario tem, na economia da narrativa, outra função: é a única liberdade que resta ao protagonista. Seu devaneio e suas memórias imaginárias compensam o acanhamento mental da sociedade que o custodia, da mesma forma que a “volúpia geográfica” detectada por Carlos Felipe Moisés na introdução à *Obra Reunida* pode ser vista como uma compensação da imobilidade a que é constrangido o protagonista no espaço do manicômio. E, já que a imobilidade corresponde à expropriação de sua identidade, as incessantes viagens e aventuras imaginárias do protagonista bem que podem ser vistas não como uma “busca da identidade”, como supôs o mesmo crítico, mas como um sintoma da impossibilidade de ser alguém. É o próprio narrador que afirma estar em busca de um antípoda: “Nesse livro aparentemente triste, eu me situo na posição de antípoda de todos os seres com os quais vivo esbarrando-me pelas ruas ou mesmo dentro de casa – o que talvez em parte explique meu contínuo peregrinar pelos quatro cantos do

mundo, à procura de outro polo no qual certamente houvesse um outro antípoda à minha espera.”⁸

Se a angústia subjacente à prosa de Campos de Carvalho tem realmente uma “base religiosa”, sua “visão trágica da existência” talvez exija aquele humor “de extração filosófica” como único lenitivo para o absurdo cuja lei impera no dia a dia do mundo burguês, do qual, para Carlos Felipe Moisés, o hospício é uma alegoria.

Nem hotel, nem campo de concentração, nem hospício, mas a alegoria dos espaços que qualquer um de nós percorre, diariamente: o banco, o escritório, a repartição pública, o mercado etc. Aí sim é que talvez impere a lei do absurdo. O fato de não nos darmos conta, ou de tentarmos disfarçá-lo, não vem ao caso. Ou vem?⁹

Exatamente por governar o absurdo individual pelas normas do absurdo coletivo erigido em razão, o manicômio é uma redução escalar privilegiada para a observação de como um absurdo não cancela o outro. Na mesma linha de raciocínio, Roberto Comodo qualificou *A lua vem da Ásia* como “metáfora mordaz da loucura cotidiana”.

Afrontar o absurdo é um programa já anunciado na epígrafe de *A lua vem da Ásia*, buscada em um obscuro autor canadense (Gabriel Brunet), que diz: “Todo homem pode escarnecer da crueldade e da estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e absurdo.” Os narradores de Campos de Carvalho, e não apenas o da novela em questão, assumem o confronto; o de *Vaca de nariz sutil* justifica-o: “um homem só, ou vira anarquista ou vira louco”¹⁰.

⁸ *Obra Reunida*, p. 151.

⁹ MOISÉS, C.F. “A lua, a vaca, a chuva e o púcaro”. Em *Obra Reunida*, p. 17.

¹⁰ *Obra Reunida*, p. 160.

Como o absurdo do Universo está incomensuravelmente longe, mais efetivo será escarnecer do pequeno absurdo diário que em alguma medida deve refleti-lo. Talvez nisso resida a “visão trágica” de que fala Carlos Felipe Moisés. Então, o protagonista se contrapõe ao mundo dos outros homens, ora desqualificando a inteligência destes (“o Apocalipse não lhes diz nada, embora esteja na sua própria Bíblia”), ora valorizando a própria intensidade vital (“um minuto sentido assim vale mais que o século deles”¹¹). Os dois trechos citados são de *Vaca de nariz sutil*, mas valem integralmente para caracterizar o narrador de *A lua vem da Ásia*, mais próximo da gênese do que Roberval Pereira, em sua tese intitulada *O desertor no deserto*, chamou “eu de confronto”.

“O diabo não dorme”

A visita da mãe ao narrador merece todo um “Capítulo sem sexo”, título que alude ironicamente à obsessão erótica da primeira parte da novela. A incapacidade de reconhecer a genitora atesta o colapso da memória do narrador, que diz estar condescendendo em fazer o papel de filho por piedade da pobre senhora.

O seguinte intitula-se “Capítulo I”, o que desautoriza leituras segundo as quais a numeração das partes é “aleatória”. Na realidade, ela observa uma lógica que consiste em bagunçar a sequência numérica; mas isso também é subvertido para não permanecer como regra. A numeração de um novo capítulo I significa um reinício do relato, assinalado pela compreensão forçosa, por parte do narrador, de que não está em nenhum hotel. Essa compreensão será dada pela sessão de eletrochoque à qual é submetido; depois dela, anota: “Agora pergunto: que querem de mim, realmente, esses senhores e essas senhoras que até

¹¹ Respectivamente, p. 243 e 213 da *Obra Reunida*.

ontem eu tomava por gerentes e criados de um hotel de luxo, embora estranhando sempre o regime severo de vigilância a que estava, como os demais hóspedes, sujeito dia e noite, e até mesmo durante o sono?”¹²

A partir da “cadeira elétrica”, sua interpretação dos fatos aproxima-se mais da realidade: agora ele se descobre preso num campo de concentração. Tal associação permite que se pense a narrativa de Campos de Carvalho como precursora literária do movimento antipsiquiátrico e vai desdobrar-se, ao longo de toda a *Obra Reunida*, num sistema recorrente de comparações entre as instituições burguesas e a tecnologia de extermínio do nazismo, depois ampliado para abarcar a Inquisição e finalmente, atualizando-se, uma Nova Ordem totalitária que, embora difusa, não deixa de coincidir notavelmente com aquilo que Ken Kesey chamaria pouco mais tarde, em seu romance *Um estranho no ninho*, “a Liga” .

Para o leitor que tem ideia do que seja um manicômio, a “cadeira elétrica” dissipa qualquer dúvida a respeito do cenário da novela. Até porque começam a escapar ao narrador menções a enfermeiros e camisas-de-força. O relato, portanto, assume inteiramente a crítica da instituição psiquiátrica como espaço de repressão política e supressão da liberdade de pensamento. O hospício se desenha nitidamente como microcosmo onde se projetam todas as repressões; os médicos e enfermeiros, aplicadores da tortura do eletrochoque, são vistos como inquisidores, e então o narrador pergunta: “Estaremos porventura numa nova Inquisição, ou será a mesma antiga que nunca deixou de existir e que só agora, pela primeira vez, se fez sentir em toda a sua plenitude sobre meu peito cansado e meu olhar triste, por motivos que desconheço e que aos outros parecerão óbvios?”¹³

¹² *Obra Reunida*, p. 58.

¹³ *Idem*, *ibidem*.

A mesma linha de raciocínio, embora fundamentada em ampla e irretorquível argumentação histórica e clínica, é seguida por Theodore Szasz, um dos criadores do movimento conhecido como Antipsiquiatria, em seu livro *A Fabricação da Loucura*. Szasz empreende minuciosa comparação entre a Inquisição católica e a psiquiatria, especialmente a norte-americana, concluindo que a medicina mental simplesmente incorporou a mentalidade inquisitorial, substituindo as bruxas pelos loucos como objetos preferenciais de perseguição.

As crenças que levaram às caças às bruxas existiam muito antes do século XIII, mas só então a sociedade europeia as usou como base para um movimento organizado. Esse movimento – cujo objeto ostensivo era proteger a sociedade contra o mal – se tornou a Inquisição. O perigo era a feiticeira; o protetor, o inquisidor. De forma semelhante, embora o conceito de loucura existisse bem antes do século XVII, apenas então a sociedade europeia começou a organizar um movimento baseado nela. Esse movimento – cujo objetivo ostensivo era também proteger a sociedade contra o mal – foi a Psiquiatria Institucional.

O perigo era o louco; o protetor, o alienista.¹⁴

Para o narrador de *A lua vem da Ásia*, os psiquiatras são os mesmos “carrascos de todos os tempos”. Vítima dessa Nova Ordem ou nova inquisição que nada tem de nova, ele se julga representante do gênero humano, daí comparar-se a Jesus Cristo. Cada vez mais convicto de sua verdade, recusa-se a revelá-la no interrogatório “medieval”, mas declara-se disposto a dá-la ao “primeiro mendigo” que encontrar. Agora ele sabe o motivo pelo qual é perseguido: querem que revele “a Verdade”. Talvez como sintoma e compensação, a partir da sessão de eletrochoque suas memórias se tornarão mais disparatadas e cheias de episódios subversivos. De louco manso, o narrador passa a agressivo. De calmamente ponderado, passa a estar sujeito a crises de gargalhadas. Sua loucura foi, justamente como denunciam o estudo comparativo de Szasz e o romance autobiográfico de Ken Kesey, fabricada pelo sistema psiquiátrico – o

¹⁴ SZASZ, Th. S. (1978), p. 31-32.

recrudescimento dos sintomas é resultado do tratamento que buscava eliminá-los quando ainda não existiam.

A primeira das duas cartas escritas ao jornal inglês *The Times*, que o narrador imagina poder chegar ao destino por meio de uma garrafa jogada no esgoto, já é um nítido manifesto antipsiquiátrico. Denuncia o “campo de concentração” onde se encontra preso e atribui a prisão ao fato de ser um dos “indivíduos realmente individuais” num mundo em que o absurdo é cada vez mais a regra geral. A condição do interno do hospício é descrita em termos cada vez mais dramáticos. Agora o lugar onde os pacientes se reúnem diariamente é chamado de “pátio dos milagres”, e o narrador em tudo vê os olhos do “grande inquisidor”.

No próximo capítulo, ele volta à descrição da “fauna” manicomial e relata o encerramento de um incidente pelo emprego da camisa-de-força. O sarcasmo cede espaço à revolta impotente, numa antecipação do clima depressivo que virá a seguir. Sintomaticamente, as memórias do protagonista tornam-se ainda mais movimentadas, cheias de comportamentos transgressivos, especialmente no que se refere ao sexo, geralmente resultando em vantagens econômicas logo dissipadas pelo descuido ou pelo azar. Em diversos episódios ele “conta” ter-se dedicado à exploração do lenocínio, que, pensando bem, é uma síntese dos dois aspectos: vantagens sexuais e econômicas. Agora o hospício é uma “ratoeira internacional” e as notas que compõem a novela são chamadas de “meu diário de guerra e paz”. Depois de uma missa de Natal à qual se segue uma festa terminada em pastelão, com guerra de pedaços de bolo e repressão aos internos, o narrador menciona estar elaborando, com dois companheiros, um plano de fuga. É quando se revela que o “campo de concentração”, além de guardas, tem “enfermeiros”. Essa passagem patenteia a espécie de aprendizado que o narrador adquire no hospício: quanto mais paranoico se torna, mais suas conclusões se aproximam de um julgamento lúcido de sua situação. O hospício já é visto como “campo de morte” e pela primeira vez é mencionada a ideia

do suicídio, pelo qual se decide caso não consiga fugir. Como mostrará o restante do relato, o assassinato simbólico da lógica era insuficiente; a verdadeira “legítima defesa” é matar a si próprio. Num dos muitos pontos de contato da ficção de Campos de Carvalho com a filosofia existencialista, entrevê-se aqui a tese de Camus, de que o suicídio é a único problema filosófico¹⁵.

Na segunda parte da novela, intitulada “Cosmogonia”, a imaginária vida fora do hospício ganha a mesma espessura das memórias anteriormente narradas. O enredo não deixa claro se a fuga é verdadeira ou fantasiosa, mas no final das contas o narrador se vê num hospício. À medida que fantasia estar concretizando mais uma vez a vida errante que imaginara anteriormente, evidencia-se sua falência existencial. O malogro de uma aventura amorosa, o aumento da incompreensão pelos outros e o caráter insatisfatório das peripécias farão o narrador decidir-se finalmente a dar cabo da própria vida. Numa segunda carta ao *Times*, ele anuncia o iminente assassinato da humanidade em si mesmo: “O certo seria chamar esse 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.”¹⁶

A loucura como método

A linguagem “louca” em *A lua vem da Ásia* não subverte apenas a concepção usual de realidade, mas também a si mesma. E isso desde o primeiro parágrafo do livro, ao fim do qual o narrador lembra que, depois do assassinato do professor de lógica, fora morar sob uma ponte do rio Sena, “embora nunca tenha estado em Paris”. Campos de Carvalho, que na verdade

¹⁵ O ensaio de Camus sobre o absurdo inicia-se com a famosa frase: “Só um problema filosófico é verdadeiramente sério: é o suicídio.”

¹⁶ *Obra Reunida*, p. 150.

esteve em Paris – e não apenas em presença física, mas principalmente em espírito, como atestam as abundantes referências francesas de sua ficção –, utiliza com frequência uma técnica desestabilizadora da significação: enquanto mantém uma lógica estrutural impecável na construção de suas frases (motivo para vários críticos aproximarem seu estilo do machadiano), dinamita essa mesma lógica pelo desvio semântico, o qual consiste, principalmente, na introdução de elementos inusitados e dissonantes do anteriormente dito – que conduz com frequência ao *nonsense* – ou na pura e simples contradição. E, se sua Paris é dita imaginária, isso coloca sob suspeição todo o restante da autobiografia entremeada às notas sobre o dia a dia no hotel de luxo, aliás campo de concentração, aliás manicômio. De legítimo e incontestável, portanto, resta apenas o vitupério do narrador contra todas as formas de poder e sua elegia irônica da condição humana no pós-guerra.

O aspecto mais perturbador do estilo de Campos de Carvalho, tantas vezes apodado de “marginal” e “maldito”, está precisamente nesse jogo de desestabilização da linguagem, precursor do que Barthes proporia como caminho para combater o “fascismo” da língua, a seu ver estruturalmente comprometida com a reprodução do poder político e cultural. No dizer de Barthes, uma vez que a liberdade só seria possível fora da linguagem, resta o escritor “trapacear” com a língua:

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.¹⁷

Para o teórico, é no próprio interior da língua que ela, como “objeto em que se inscreve o poder”, deve ser “combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.”

¹⁷ BARTHES, R. (2002).

O texto de *A lua vem da Ásia* privilegia uma lógica do desvio e da contradição que traduz, no plano estrutural da linguagem, a “volúpia geográfica” do protagonista, notada por Carlos Felipe Moisés, e, em última análise, a inquietude do homem incapaz de acreditar em qualquer das verdades disponíveis nas vitrines da ideologia burguesa. É nesses termos que se torna bastante compreensível a frequente associação de Campos de Carvalho ao Surrealismo. O escritor brasileiro não é apenas próximo no tempo ao movimento francês – sem dúvida, um pressuposto fundamental do postulado barthesiano –, a última das vanguardas, surgida dos escombros do Dadaísmo e formulada teoricamente a partir de 1924. O sinal mais claro dessa convergência é, claro, a recusa da Razão expressa já na primeira frase da novela em questão: o assassinato do professor de lógica. Uma leitura em sequência da *Obra Reunida* mostra que esse ato simbólico é o primeiro passo de uma negação cada vez mais ampla: a de todos os valores sociais estabelecidos, desde os morais e religiosos até os políticos e econômicos. Nessa identificação do racionalismo burguês a uma “grande conjuração de forças dogmáticas e realistas do mundo”¹⁸, o narrador coincide inegavelmente com o Surrealismo.

Roberval Alves Pereira nota que a loucura, em *A lua vem da Ásia*, é um princípio estruturador da narrativa, na medida em que o discurso do insano, do qual se esperam todas as transgressões e incoerências, é o instrumento adequado para destruir as falsas verdades amparadas na lógica. E deve-se lembrar que, segundo Yves Duplessis, a loucura na vanguarda surrealista não é apenas um tema, mas uma técnica de composição.

A paranoia, entre as numerosas doenças mentais, é um exemplo do objetivo perseguido pelo surrealismo, oferecendo-nos uma síntese do real e do imaginário. O sujeito atingido pelo delírio de grandeza ou pela mania de perseguição não se contenta

¹⁸ *Obra Reunida*, p. 94.

com refugiar-se em seu mundo interior, mas cristaliza todos os fenômenos do mundo exterior ao redor de sua ideia delirante.¹⁹

Será preciso, no entanto, invocar a análise de Walter Benjamin, para quem o Surrealismo foi “tudo menos literatura”. A partir daqui, fica em xeque a suposta adesão do escritor brasileiro à vanguarda, mesmo considerando o caráter tardio do movimento. A propósito, o próprio ficcionista, nas entrevistas que concedeu nas décadas de 50 e 60, mostrava-se contraditório a respeito da vinculação, ora admitindo a ligação com o Surrealismo, ora considerando-se o mais radical realista. É que no projeto do Surrealismo a linguagem tem precedência não apenas em relação ao sentido, mas também em relação ao Eu. Ora, como demonstra Roberval Pereira em sua tese, o processo em que o Eu é substituído pela linguagem ocorre, na obra ficcional de Campos de Carvalho, paulatinamente, ficando longe da radicalidade revolucionária do movimento francês. Além disso, o conceito de “supra-realidade” é uma ambição muito além do projeto do autor brasileiro, pois supõe a ausência do espírito crítico como orientador da criação.

O impulso irracional que esteve na base da revolução modernista e foi, mesmo depois do “desastre” em que terminaram as vanguardas, a grande força motriz do Surrealismo, para Benjamin “o último instantâneo da inteligência européia”, sem dúvida está presente em *A lua vem da Ásia*. Mas aquela capacidade de atingir um transe semelhante ao dos místicos ou ao delírio psicótico, na novela do brasileiro, talvez só venha à tona no curto relato do professor Keither a respeito de seu “encontro” com o mar. No mais, a transformação dos espaços reais em “espaços epifânicos” está longe de ser uma proposta de Campos de Carvalho.

E se o Surrealismo foi, no dizer de Frederick Karl, um “contramovimento oposto à vanguarda”, envolvendo o ultrapassamento das fronteiras da arte e uma vontade de intervir na

¹⁹ DUPLESSIS, Y. (1963), p. 40).

vida social, o narrador de *A lua vem da Ásia*, assim como os das outras novelas incluídas na *Obra Reunida*, fica no âmbito do anarquismo individualista tocado pelo desespero metafísico, embora também seja depositário de uma energia voltada contra as “coações de uma civilização demasiado utilitária”. O primeiro manifesto do Surrealismo propunha “furar o tambor da razão raciocinante e contemplar-lhe o buraco”, para isso começando por “recuperar todas as energias menosprezadas” pela cultura burguesa – entre elas, é claro, a loucura e o irracional. É inegável que Campos de Carvalho seja aparentado com alguns dos precursores reconhecidos por Breton, como Rimbaud e Lautréamont, intérpretes dos “bastidores sombrios do ser”. Mas os narradores do novelista nada têm da esperança utópica redirecionada, no segundo manifesto, em adesão “sem reservas” ao marxismo. Afinal, a ficção de Campos de Carvalho é *unicamente literatura*, e o autor em várias entrevistas se posicionou contra qualquer militância, ainda que concebendo como eminentemente subversiva a função do escritor.

Portanto, embora o Surrealismo tenha sido um importante dado informador do projeto literário de Campos de Carvalho, é uma redução inaceitável filiar o autor ao movimento. Talvez seja mais pertinente relacionar o impulso que move sua ficção ao Decadentismo, por sinal o mais legítimo antepassado do próprio Surrealismo, com seu irracionalismo em tudo oposto à normatização da vida empreendida pela sociedade burguesa. É patente no discurso dos narradores da *Obra Reunida*, por exemplo, certa percepção paranoica que Louis Aragon parece ter buscado em Rimbaud, ao dizer que os homens “manejam inocentemente símbolos negros”, sendo possível vislumbrar possibilidades demoníacas na letra W.²⁰ Apesar da ressonância mística dessa passagem de *O camponês de Paris*, Aragon concebe a condição moderna como essencialmente trágica, pois vê o mundo comportar-se como volante não dirigido por qualquer

²⁰ *Obra Reunida*, p. 201.

mão.²¹ E pode-se observar como o narrador de *A lua vem da Ásia*, no processo de esclarecimento a respeito de sua situação como interno de hospício, ganha crescentemente uma consciência paranoica da relação entre seu *status* de escritor – síntese da individualidade irredutível – e a perseguição que imagina sofrer; a mesma paranoia que fez Aragon profetizar o empreendimento de pogroms para eliminar os escritores.²²

Antoine Compagnon, lembrando que para Nietzsche a ideia de decadência se associava à ausência de um projeto de futuro, nota que a vanguarda, ao contrário, instaurou uma espécie de teleologia da arte. Assim, no Modernismo entravam em choque duas energias contraditórias: a destrutiva e a construtiva. O impulso autodestrutivo, que afinal triunfa em *A lua vem da Ásia*, é evidente em Rimbaud e mais ainda em Lautréamont. Mas Dostoiévski, lá na sua Rússia semifeudal, também registrava com desesperada perspicácia o desabamento: na opinião de Frederick Karl, a justificação do mal contida em *Os demônios* exprime certos motivos do Surrealismo “com mais força do que jamais conseguiriam seus propugnadores”. E o que dizer das *Memórias do subsolo*, que plantam definitivamente na literatura moderna o conceito de anti-herói?

O narrador como escritor

Mais importante, a nosso ver, é enfatizar a condição de escritor do protagonista de *A lua vem da Ásia*. Deve-se perguntar, antes de mais nada, e parodiando a dicotomia brascúbica, se o narrador é um escritor louco ou um louco-escritor. Não faltou quem atribuísse ao próprio autor o desequilíbrio ficcionalizado por seu personagem, embora, até onde se sabe, Campos de

²¹ ARAGON, L. (1996), p. 145.

²² Idem, p. 93.

Carvalho tenha vivido como pacato procurador de Justiça a maior parte de sua vida adulta. É plausível, claro, que a escrita lhe tenha servido para lidar com seus demônios interiores, como de resto acontece com a maioria dos ficcionistas e poetas, mas, quanto à hipótese do louco escritor, nada há no livro que a confirme, sendo mesmo nele visível um esforço consciente para que o texto literário e a loucura aparentem ser duas faces da mesma moeda. Assim, tudo indica que o narrador vocaliza certa situação que não é totalmente autobiográfica nem totalmente ficcional; parece, mesmo, que ele personifica os impasses da criação literária como tradução da impossibilidade da existência, num mundo administrado, de “indivíduos realmente individuais”, os quais, por destoar do senso comum ferreamente imposto como verdade, serão sempre suspeitos de loucura.

As recordações do protagonista não merecem crédito a não ser na conta dos excessos da fantasia; por isso, fica em dúvida que ele realmente tenha escrito, por exemplo, um *Tratado da desesperação metafísica*, embora o próprio fato de fantasiá-lo signifique muito. É de notar a insistência com que suas notas revelam certo preparo intelectual e uma insistência no fato de ter produzido vários tipos de escritos, dos versos aos aforismos e aos *best-sellers* em inglês. Também é significativo que essas produções quase sempre se associem a desempenhos anti-heroicos que expressam uma recusa do trabalho diário e do enquadramento nas normas sociais – tudo isso nitidamente associado à condição de escritor. Por fim, a própria novela é uma produção sua, e o protagonista é um escritor maldito em toda a extensão do termo.

A questão remonta a Baudelaire, para quem o mundo criado pela sociedade industrial impunha uma noção de tempo à qual era capaz de adequar-se a multidão, mas não o homem singularmente lúcido, para quem o produto do ócio era mais valioso que o do trabalho. A necessidade de um vagar reflexivo, característica da escrita, era inimiga do frenesi da cidade industrial. Na interpretação de Benjamin, a consciência desse fato levou o poeta ao

comportamento “heroico” de contrapor-se a tal tipo de sociedade com uma energia subversiva análoga à do revolucionário em tempo integral, o conspirador profissional. Uma das consequências dessa atitude foi, segundo Benjamin, a comparação do literato com a prostituta: o poeta das *Flores do mal*, com sua compreensão lúcida da ordem social que se consolidava na metade do século XIX, entendia antes de todos a mercantilização do produto literário, ele próprio um fracasso editorial enquanto alguns folhetinistas nadavam em dinheiro por atender às exigências de facilidade do público. Era evidente que o verdadeiro artista deveria afastar-se da mercantilização da arte.²³

Esse novo *status* do escritor aproxima-o do profeta e do vidente, da “voz que clama no deserto”. Gautier notou no amigo essa qualidade, ao afirmar que, apesar de muitos acusarem de materialista o poeta, ele tinha a capacidade, exclusiva dos videntes, de vislumbrar conexões entre os elementos mais distantes. Nas vizinhanças da loucura, como Nietzsche – que afinal sucumbiu à desrazão –, Baudelaire foi um dos principais integrantes daquele “exército de pequenos hamlets”, os quais, no dizer de Frederick Karl, criaram o caldo de cultura necessário ao surgimento da vanguarda, “instrumento da individualidade extrema”.

Baudelaire, patriarca dessa família espiritual, via a condição moderna como fatalidade e percebia que nela não havia lugar para o herói, ao passo que a condição do verdadeiro artista haveria de ser forçosamente heroica. “Quero incitar toda a raça humana contra mim”, dizia em 1867, em carta à mãe, o homem que em 1848 participara dos combates de rua por ocasião da Comuna de Paris.

Na novela de Campos de Carvalho, o escritor é aquele mesmo albatroz do poema baudelaireano. O que o diferencia, como personagem, das idealizações de Lima Barreto é a

²³ BENJAMIN, W. (1989).

radicalidade de seu discurso e da própria concepção literária. A fala do narrador, conquanto não enverede pelo delírio furioso, trata de dinamitar a todo instante a lógica na qual ainda se funda o texto barretiano (por mais que o ficcionista carioca tenha criticado a sociedade que a promove e dela se beneficia); o conteúdo dessa fala, especialmente, é de uma violência conspiratória que vai muito além da timidez dos narradores do autor de *Cemitério de vivos*. A profundidade da percepção trágica em Campos de Carvalho ultrapassa escandalosamente as motivações autobiográficas e, talvez por isso mesmo, consegue propor da maneira mais radical a tarefa heroica do escritor: lutar contra tudo e contra todos. Daí sua escolha da loucura, enquanto Lima Barreto foi colhido pela loucura.

O programa ficcional de Campos de Carvalho não desemboca no desvario: toma-o como ponto de partida para dinamitar a lógica do mundo burguês. Não se propõe apenas apontar as evidências da loucura desse mundo, mas incorpora a vidência profética, tornando-se outra voz que clama no deserto. Carlos Felipe Moisés notou acertadamente que a esse projeto subjaz uma “angústia de base metafísica”. A percepção dos cordéis invisíveis que manipulam o indivíduo e procuram cancelar sua individualidade, na ficção do autor, passa pela constatação de quão absurdo é as pessoas viverem “normalmente” enquanto paira sobre suas cabeças o apocalipse nuclear.

Diante de um mundo cujos andaimes estão escandalosamente à mostra, mas só são percebidos pelos videntes, o escritor assume sua condição heroica. É totalmente coerente que, não conseguindo matar a Razão, mesmo tendo começado sua trajetória com o assassinato do porta-voz por excelência do discurso logocêntrico, acabe no hospício; e, também, que a compreensão de seu lugar no mundo passe pelo hospício e pelo esclarecimento da paranoia: só quem percebe a conspiração universal contra a liberdade do homem está, de fato, vendo as coisas com clareza. O narrador de *A lua vem da Ásia* formula de maneira escandalosa uma

verdade suspeitada pela alegoria machadiana e vislumbrada imperfeitamente pelos heróis falhados de Lima Barreto: o fato de ser a civilização uma Ordem em marcha inexorável rumo à aniquilação física e subjetiva do homem. O hospício, comprometido com a defesa dos valores mais importantes que lastreiam essa Ordem – a Razão e o dinheiro –, é representado resolutamente, em *A lua vem da Ásia*, como síntese de todas as opressões.

Ao mesmo tempo que desterritorializa a percepção dessas opressões, unificando-as na ideia dos “carrascos de todos os tempos” e assimilando seu próprio heroísmo ao martírio de Cristo, o narrador paranoico acusa a síntese contemporânea mais visível da agressão à liberdade: chama ao modo de vida americano, presumivelmente cristão e defensor da liberdade, “capital de todas as merdas”. Num mundo em que estava em curso a definitiva substituição de Deus pelo mercado, tal heroísmo não é pequeno nem poderia terminar de outra maneira que não pelo suicídio, caracterizado não como desistência, mas como recusa. Em suma, como atitude heroica; ou, já que contaminada pela consciência da inviabilidade do heroísmo frente a um deus tão poderoso, cínica e assumidamente anti-heroica.

Referências

- ANDRADE, M. de. “Prefácio interessantíssimo” e “As enfiaturas do Ipiranga”. Em *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARÊAS, V. “Campos de Carvalho e sua arte bruta”. *O Estado de S. Paulo*, 17/6/1995, *Cultura*, p. 1.
- BARTHES, R. *Aula*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. "O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia". Em *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-35.

BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS DE CARVALHO, W. *Obras Reunidas*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

COMODO, R. "Silêncio Rompido". *Istoé* n. 1332. São Paulo: 12/4/1995, p. 112-113.

GURJAN, F. "Pássaro insano em Campos de Carvalho". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 6/12/1964.

DUPLESSIS, Y. *O Surrealismo*. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

KARL, F.K. *O moderno e o Modernismo – A soberania do artista*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KESEY, K. *Um estranho no ninho*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

LIMA BARRETO, A. H. de. *Cemitério de vivos*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

MILLIET, S. "A lua vem da Ásia". *Tribuna dos livros* n.4. Rio de Janeiro: 9/2/1957.

OLIVEIRA, N. de. "O último satanista". Em *O século oculto e outros sonhos provocados*. São Paulo: Escrituras, 2002.

PAULO, E. (2018). LACUNAS, TRUQUES E TITUBEIOS EM O ALIENISTA. *Revista (Entre Parênteses)*, 7(1). <https://doi.org/10.32988/rep.v1i7.858>.

_____. *Questões abertas sobre O alienista*. Sabará: Dubolsinho, 2020.

PEREIRA, R.A. *O desertor no deserto – A trajetória do eu na Obras Reunidas de Campos de Carvalho*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2000.

SZASZ, Th. S. *A fabricação da loucura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

Submetido em: 15/12/2020

Aceito em: 30/12/2020