



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**SORAYA RODRIGUES MADEIRO**

**CAMPOS DE CARVALHO E O DIÁLOGO NO ABISMO: UMA LEITURA A  
PARTIR DE MAURICE BLANCHOT**

**FORTALEZA**

**2020**

SORAYA RODRIGUES MADEIRO

CAMPOS DE CARVALHO E O DIÁLOGO NO ABISMO: UMA LEITURA A PARTIR DE  
MAURICE BLANCHOT

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. PhD. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- M153c    Madeiro, Soraya Rodrigues.  
          Campos de Carvalho e o diálogo no abismo : uma leitura a partir de Maurice Blanchot / Soraya Rodrigues Madeiro. – 2020.  
          102 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.  
          Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
1. Campos de Carvalho. 2. Maurice Blanchot. 3. Surrealismo. I. Título.

CDD 400

---

SORAYA RODRIGUES MADEIRO

CAMPOS DE CARVALHO E O DIÁLOGO NO ABISMO: UMA LEITURA A PARTIR DE  
MAURICE BLANCHOT

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. PhD. Cid Ottoni Bylaardt

Aprovada em: 28/02/2020

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Paula Luna Sales

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão  
Casa de Cultura Francesa – UFC

---

Prof. Dr. João Luiz Teixeira de Brito

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Márcia de Mesquita Araújo  
Seduc

Ao meu estado permanente de graça, meu  
satélite natural, Luna.

## AGRADECIMENTOS

A João Gabriel e Luna por, cada um à sua maneira, compreenderem as ausências necessárias à conclusão deste trabalho, por estarem cotidianamente ao meu lado, no riso e no choro, este bem mais frequente.

Aos meus pais, irmãs e sobrinhos, por incentivarem incondicionalmente o prosseguimento do meu estudo, mesmo que nunca tenham sabido muito bem do que se tratasse.

À minha mãe, em especial, que desde sempre batalhou para que nós tivéssemos as tantas oportunidades que ela nunca pode ter.

A todos os queridos amigos que frequentemente estiveram (e estão) comigo, não importe a distância, porque a amizade é uma parte fundamental para qualquer sanidade.

Ao amigo e orientador, Prof. Cid Ottoni Bylaardt, pelos quase quinze anos de encontros com Maurice Blanchot, pela paciência e pelo decisivo e-mail de incentivo à continuação dessa jornada.

Aos queridos amigos desta banca, Paula, Gleyda, Márcia e João Luiz, e aos amigos suplentes, Odorico e Carlos Augusto, por aceitarem o convite para participar de tão importante momento da vida acadêmica, pelo tempo dedicado à leitura e às considerações sobre este trabalho.

Ao ex-presidente Lula, que oportunizou a tantos alunos de escola pública, como eu, o direito real à universidade pública e gratuita.

À Funcap, pelos anos de bolsa, tão necessária para o avanço de qualquer pesquisador acadêmico.

“Em todas as vidas existe qualquer coisa de não vivido, do mesmo modo que em toda palavra há qualquer coisa que fica por exprimir.”

(*Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben)

“Há palavras que requerem uma pausa e silêncio.” (*Ofício Cantante*, Herberto Helder)

## RESUMO

A escrita de Campos de Carvalho — ou a escritura, em termos blanchotianos —, embora ainda pouco disseminada, seja nos círculos de leitura ou no meio acadêmico, suscita um universo de questões como se realizada no agora, ainda que sua obra date de pouco mais de 60 anos. Não apenas as perguntas sem respostas, mas a maneira de narrar fragmentada, o diálogo entre razão e desrazão, o entrecruzamento com o surrealismo, os diários desmemoriosos e toda a potência — no sentido explorado tanto por Giorgio Agamben quanto por Maurice Blanchot — que emanam de sua obra acendem as discussões que aqui sugestionamos acerca de errância, fragmentação do eu, da interpretação de *alétheia* segundo Heidegger, do tempo sem passado e sem presença, da dubiedade do *phármakon* de que fala Jacques Derrida, da noção não dialética entre estados sempre colocados em oposição, como verdade e mentira. Exploraremos esses pensamentos a fim de aproximá-los e chegarmos a um entendimento de contemporaneidade — termo que absorvemos fora dos parâmetros cronológicos — na literatura pelo viés de Campos de Carvalho e Maurice Blanchot.

**Palavras-chave:** Campos de Carvalho. Maurice Blanchot. Surrealismo. Silêncio. Experiência-limite.



## RESUMÉ

Les écrits de Campos de Carvalho — ou l'écriture, en termes blanchotiens — bien que peu diffusée, que ce soit dans les cercles de lecture ou dans le milieu universitaire, soulève un univers de questions comme si elle se faisait maintenant, même si son travail date d'un peu plus de 60 ans. Non seulement les questions restées sans réponse, mais la manière fragmentée de raconter, le dialogue entre la raison et la déraison, l'intersection avec le surréalisme, les journaux intrépides et tout le pouvoir — dans le sens exploré par Giorgio Agamben et Maurice Blanchot — qui émanent de son travail enflamme les discussions que nous suggérons ici sur l'errance, la fragmentation de soi, l'interprétation de l'*aletheia* selon Heidegger, le temps sans passé et sans présence, la doute du *phármakon* dont parle Jacques Derrida, de la notion non dialectique entre états toujours placés dans l'opposition, comme la vérité et le mensonge. Nous explorerons ces réflexions pour les rapprocher et arriver à une compréhension de la contemporanéité — terme que nous absorbons en dehors des paramètres chronologiques — dans la littérature à travers le biais de Campos de Carvalho et Maurice Blanchot.

**Mots-clés :** Campos de Carvalho. Maurice Blanchot. Surréalisme. Silence. Expérience limite.

## ABSTRACT

The writing of Campos de Carvalho — or *l'écriture* in Blanchotian terms — although still not widespread, whether in literary or academic circles, raises many questions as if it has been written now, even though his work dates back to 60 years ago. Not only the questions not answered, but the fragmented manner of his narrative, the dialog between reason and unreason, the intersection with Surrealism, the non-memory diaries and all the potency — in the sense explored both by Giorgio Agamben and Maurice Blanchot — that emanates from his work light up the discussions we suggest here about wandering, the fragmentation of self, the interpretation of *alétheia* according to Heidegger, time without past or presence, the dubiousness of the *pharmakon* as brought up by Jacques Derrida, the non-dialectic notion between states always understood as opposites, like truth and lie. We will explore those ideas in order to bring them close and reach an understanding of contemporaneity — a term we absorb without chronological parameters — in literature via Campos de Carvalho and Maurice Blanchot.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO — UM RASGO NA CORTINA</b> .....	10
<b>2 UM CAMPO MAGNÉTICO LIVRE DOS PERCURSOS QUE CONVOCA</b> .....	17
<b>2.1 Sobre o surrealismo e a sua pluralidade não unificada</b> .....	17
<b>2.2 Um outro surrealismo, o do Brasil?</b> .....	26
<b>2.3 Aspectos surrealistas em Campos de Carvalho</b> .....	34
<b>3 NO PRINCÍPIO ERA O CAOS, E ESTÁ SENDO O CAOS</b> .....	43
<b>3.1 O recurso dos diários</b> .....	43
<b>3.1.1 A escrita sem guia</b> .....	43
<b>3.1.2 Os efeitos do <i>phármakon</i></b> .....	45
<b>3.1.3 <i>Alétheia</i> e o que se revela</b> .....	47
<b>3.2 Um tempo sem passado e sem presença</b> .....	51
<b>3.2.1 O tempo suspenso</b> .....	51
<b>3.2.2 A presença distorcida da memória</b> .....	55
<b>3.3 A fragmentação dos narradores</b> .....	59
<b>3.3.1 <i>Eu é sempre um Outro</i></b> .....	60
<b>3.3.3 A escrita de pensamento</b> .....	65
<b>4 OS LAÇOS FROUXOS DA VERDADE</b> .....	68
<b>4.1 A realidade da linguagem de ficção</b> .....	68
<b>4.1.1 <i>Só é louco quem não é</i></b> .....	68
<b>4.1.2 <i>Essa linguagem transgressora</i></b> .....	74
<b>4.2 O poder do que não se realiza</b> .....	77
<b>4.2.1 A experiência-limite</b> .....	77
<b>4.2.2 <i>Os mortos falam mais em sua liberdade</i></b> .....	81
<b>4.2.3 A extrema passividade da potência</b> .....	84
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101

## 1 INTRODUÇÃO — UM RASGO NA CORTINA

“Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d’astres, et lactescent  
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend.”  
(Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*)<sup>1</sup>

Que terreno escorregadio é esse que tentamos atravessar? Na literatura, arriscamos a estabilidade de uma postura ereta para caminhar sobre um solo instável, com a sensação iminente de que seremos engolidos pela terra a cada árduo passo para mais perto de uma linha de chegada ilusória. Dizemos ilusória porque, segundo Maurice Blanchot, a literatura só é domínio da coerência enquanto ainda não existe — quanto mais nos aproximamos dela, mais turva essa linha de chegada fica: “Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis” (BLANCHOT, 2005, p. 298). Com esse sentimento, não se intenciona, aqui, definir uma chegada nessa travessia, mas percorrer um caminho — entre os mais diversos possíveis — dentro dessa matéria resvaladiça que é a literatura.

Walter Campos de Carvalho nasceu em novembro de 1916, na cidade mineira de Uberaba. Formou-se em direito e foi procurador do estado de São Paulo, onde viveu ao lado de sua esposa, Lygia Rosa, até o dia de sua morte, em uma Sexta-feira Santa de 1998 — data irônica, diga-se de passagem, para os leitores de um escritor ateu.

Sua primeira publicação acontece de 1941, um livro de ensaios humorísticos chamado *Banda forra*, o qual foi renegado pelo autor juntamente com o seu segundo livro, dessa vez um romance, intitulado *Tribo* (1954). Foi pouco depois, em 1956, que escreveu *A lua vem da Ásia*, obra que levaria seu nome às rodas literárias da época. Em 1961, publicou *Vaca de nariz sutil*, seguido de *A chuva imóvel*, em 1963, e sua última obra, *O púcaro búlgaro*, datada de 1964. Depois desse período frondoso, quebrou o silêncio literário apenas em certos escritos publicados no jornal *O Pasquim*, em 1972, condensados em *Cartas de viagem e outras crônicas*, de 2012.

---

<sup>1</sup> Tradução de Augusto Meyer: “E depois, eu sem fim banhei-me no Poema/Desse Mar a ferver de astros e latescente./Sorvendo o verde-azul onde boia, suprema/Lívida aparição de um cadáver silente”.

Embora não seja pelo enredo em si que se destaque Campos de Carvalho, no sentido de nos conduzir a uma história com começo, meio e fim, é importante que façamos uma breve explanação acerca das obras que visitaremos, a fim de introduzir o leitor na escrita do autor mineiro. *A lua vem da Ásia* experimenta nos mostrar o cotidiano melancólico e solitário de um homem que crê estar em um hotel de luxo e depois em um campo de concentração, vide o tratamento grotesco que é dado aos “hóspedes” do lugar — dentre eles figuras ilustres, como o sobrinho de Napoleão Bonaparte —, mas que está, na verdade, em um hospício. O narrador, que deixa dúvidas até sobre seu nome, resolve, então, começar um diário, na tentativa de aplacar a solidão dos dias que pareciam não ter fim não só em seu estado de prisioneiro, mas também em seu estado de fugitivo.

Por sua vez, *Vaca de nariz sutil* conta a história — em primeira pessoa — de um ex-combatente de guerra traumatizado pelas duras experiências dessa função, tida por todos como gloriosa e por si como monstruosa. É notável ainda a sua constante crítica à hipocrisia dos que o condecoram por matar dezenas, mas que o degeneram pelo fato de ele se apaixonar por Valquíria — personagem que carrega o nome das deidades responsáveis por eleger os guerreiros heroicos, na mitologia nórdica, e guiá-los até o salão dos mortos.

Já *A chuva imóvel* é contada por André, irmão gêmeo de Andréa, por quem já estava apaixonado desde suas mais tenras memórias da infância até os dias adultos de sua densa narração. André tem de lidar com os trâmites da vida útil, em sua rotina congelada de trabalho como arquivista, enquanto imagina amargamente suas diversas vontades e vidas fora do âmbito ao qual, fatalmente, sua realidade pertence.

Por fim, *O púcaro búlgaro* nasce como um livro/diário de viagem de um homem que, após visitar o Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia e lá encontrar um púcaro búlgaro, perde a razão, abandona a família no mesmo instante e começa a organizar uma expedição à Bulgária para saber se esse país realmente existe. O narrador, todavia, quando não esquece do propósito daquele diário — o que acontece com frequência —, faz as mais variadas digressões a respeito dos companheiros que conheceu por conta da empreitada e dos planos para chegar até esse lugar que não acreditam existir. A viagem, no entanto, nunca acontece.

Campos de Carvalho não é um nome muito presente dentro da academia, é mais mencionado de passagem, e mesmo sua presença em rodas de literatura teve uma vida breve. Essa quase ausência de referências também se reflete em números no que concerne à crítica sobre o escritor, que é ainda bastante acanhada — contam-se nos dedos da mão os trabalhos acadêmicos sobre ele, mais alguns breves ensaios publicados em jornais —, embora não menos

profunda. Destacamos aqui dois autores que se envolveram mais intensamente com a obra de Carvalho: Juva Batella, que, em *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* (2004), percorre um caminho mais livre dos termos academicistas, mas com uma imensidão de pesquisa que nos absorve em suas mais de 250 páginas, e Geraldo Noel Arantes, outro nome importante na pesquisa sobre Carvalho, que escreveu em 2004 sua dissertação sobre os inéditos, dispersos e renegados do autor.

Em entrevistas dispersas — alguns trechos encontrados na apresentação de *Cartas de viagem e outras crônicas*, publicadas por Antônio Prata —, Campos de Carvalho chegou a falar sobre o burburinho que cercava sua vida, o esquecimento do autor tanto no meio acadêmico quanto em rodas literárias informais e o fato de ele ter sido, melancolicamente, um escritor que cessou de escrever: “Eu não decidi, assim... Deixei passar o tempo, dez anos, 15, 25. Após 25 anos comecei a compreender que era esquecido” (CARVALHO, 2012, p. 8).

Algumas figuras importantes do meio artístico e crítico chegaram a se manifestar acerca da obra do escritor, inclusive negativamente. Em uma época fervorosa para a política — pós-Segunda Guerra e pré-ditadura —, não tomar partido algum, que era o posicionamento de Carvalho, poderia ser quase fatal para sua reputação artística. Por Glauber Rocha, foi chamado de alienado; por conservadores, de imoral e herético. Jorge Amado, um dos poucos escritores que verbalizaram sua admiração pelo autor mineiro, dizia que Carvalho só seria compreendido dali a 30 anos, apenas um pouco menos do que de fato demorou até que começasse a conceder algumas entrevistas e ter seu nome frequentando livrarias e universidades.

Em uma das cartas escritas para si mesmo, em 1972, Carvalho revela a vontade de voltar a escrever e de que essa escrita originasse um livro que nem ele mesmo compreenderia em sua totalidade:

E justamente agora que pretendo voltar a escrever meus livros e mais preciso do meu instrumento, a palavra — a palavra exata e única, sem sinonímia, como você tanto quanto eu sabe que existe e tem que ser encontrada. Somos uns pescadores de pérolas, bem entendido — e, agora que as pérolas andam tão desvalorizadas pelos que a 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. Sonho o livro inatingível (todos nós sonhamos), que eu mesmo venha a compreender na sua totalidade só muitos anos depois, e que me escape justamente porque ainda não estou preparado para entendê-lo, apenas para escrevê-lo (CARVALHO, 2012, p. 24).

Juva Batella (2004) destaca a crônica de Wilson Martins de 11 e 18 de novembro de 1961, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, na qual diz, entre outras coisas, que

[...] Campos de Carvalho possui, de toda evidência, qualidades de escritor, entre elas a coragem da sua peculiaridade, que é, nos aspectos pragmáticos ou programáticos, a primeira condição da obra criadora. Mas, falta-lhe, sem dúvida, como à maior parte dos escritores aqui mencionados, a outra metade da literatura de ficção, que é o assunto (2004, p. 48-49).

As obras de Campos de Carvalho que estudaremos serão as quatro reconhecidas pelo autor: *A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel* e *O púcaro búlgaro*. Todas estas foram relançadas pela editora José Olympio, em 1995, em volume único, e pela Autêntica, em 2016, ano em que se comemorou seu centenário.

Carvalho foi, sem dúvida, um escritor subestimado, e inserir suas obras em um único segmento não é o que pretendemos aqui. Contudo, antes de partirmos para o que há no autor de preceitos que se cruzam com as formulações de Maurice Blanchot acerca da literatura, no segundo capítulo desta tese desejamos desmembrar uma ligação aguda e violenta que existe entre sua narrativa e a experiência surrealista — tema sobre o qual também Blanchot se ocupou algumas vezes e pelo qual sempre demonstrou simpatia e, em alguns pontos, concordância de ideias, ainda que essa consonância apareça com nomes diferentes. Para isso, é preciso, antes de tudo, que desmistifiquemos um quinhão de pensamentos já internalizados em anos de estudos pouco aprofundados acerca do surrealismo, sempre associado a um movimento pontual no tempo.

Desse modo, o capítulo “Um campo magnético livre dos percursos que convoca” está dividido em três partes: na primeira, embrenhamo-nos nas concepções de surrealismo e no próprio manifesto de André Breton e, brevemente, alguns de seus encontros com a psicanálise, com o intento de mostrar que essas ideias não foram “só mais uma” vanguarda europeia, como costumamos ver nos manuais de literatura e de arte, que houve no seu cerne um profundo reconhecimento do domínio da linguagem sobre a poesia e uma crença de que o que chamamos de real é apenas ínfima parcela de uma grande realidade, a qual se busca incessantemente alcançar entre o sono e a vigília.

Na segunda parte, propomos discutir algumas expressões acerca das opiniões divergentes que pairam sobre a existência de um surrealismo no Brasil — destacando que Carvalho foi reconhecido por Sergio Lima, considerado o maior especialista do Brasil no tema, como escritor surrealista — e que a diminuem quando reconhecem essa existência, muitas vezes a partir de conclusões equivocadas.

A terceira e última parte dá conta de relacionar algumas das principais perspectivas da literatura carvalheana com essa experiência, para a qual um de seus narradores já declarou

tender, o que também nos demonstrará algumas concepções de Maurice Blanchot com relação às ideias surrealistas.

Dizemos introdutórias porque o intuito, nesta parte, é especificamente mostrar as interseções, em maior ou menor grau, em um aspecto ou outro, a depender da obra, com os mais diversos objetos dessa experiência do surrealismo: o sonho, a loucura, o desejo, a busca. No entanto, ao longo dos próximos capítulos, esses vultos continuarão presentes, ainda que não se destaque com frequência a lembrança direta do surrealismo.

No capítulo intitulado “No princípio era o caos, e está sendo o caos”, que se desmembra em três partes, pretendemos relacionar as obras a alguns pensamentos de Maurice Blanchot. Na primeira parte, refletimos sobre o recurso do diário, tendo em vista que todas as obras são narradas em primeira pessoa e que *O púcaro búlgaro* e *A lua vem da Ásia* pretendem trazer, especificamente, essa característica discursiva; sobre a via de mão dupla que carrega a ideia do *phármakon*, de que fala Jacques Derrida (1991), perante a escrita, que é, ao mesmo tempo, remédio e veneno; e sobre o conceito de *alétheia*, relacionado ao entendimento de verdade apreendido pelos gregos antigos e explorado por Martin Heidegger, a partir do qual absorvemos muitos conceitos de verdade na literatura.

Na segunda parte, pensaremos como esses conceitos afetam a ideia de tempo dentro da narrativa de Campos de Carvalho e até que ponto mexer no tempo também significa revolver na memória. Em seguida, falaremos sobre a fragmentação dos narradores a partir da obra, que também se mostra com essa fratura, e como esses preceitos blanchotianos também se ligam à percepção de escrita automática de que fala André Breton (1975).

No capítulo “Os laços frouxos da verdade”, procuraremos nos deter na linguagem particular que tem a ficção, que faz vacilar as bases do recurso dialético sempre feito entre loucura e razão. Ponto necessário, tendo em vista que, além de o narrador de *A lua vem da Ásia* estar internado em um hospício, todos os narradores de Carvalho falam a partir dessa nebulosa margem de loucura e razão.

Isso aproxima, de certa forma, o discurso da loucura com o da literatura — partindo sempre desta —, culminando nos conceitos de verdade, que se tornam fluidos e questionáveis dentro desse discurso e provocam uma direção difusa, impedindo de saber para onde se caminha, do mesmo modo que a linguagem da literatura se mostra transgressora diante de algumas ideias limitantes. Por último, pensaremos sobre a noção de potência dentro da



linguagem literária a partir das obras Maurice Blanchot (1997, 2005, 2007, 2010, 2011, 2013, 2016) e Giorgio Agamben (1993, 2007, 2009, 2012, 2015).

Embora Blanchot seja nosso principal alicerce para os questionamentos que a literatura de Campos de Carvalho nos incita, é importante ressaltar que outros importantes autores também serão destacados nesta tese, haja vista que muitas das inquietações suscitadas pelo autor de nossa pesquisa são, há tempos, tema para a filosofia e a crítica literária. Aqui, refletiremos a partir de Platão (1988, 2015), Gilles Deleuze (1997), Jacques Derrida (1967, 1991, 2014), Giorgio Agamben, Michel Foucault (2004), Georges Bataille (1980, 1992), entre outros.

Gostaríamos, antes, de tentar estabelecer alguns pactos ao longo dessas páginas que, sendo pertinentes, talvez nos ajudem na compreensão do que tentaremos explanar. Nos próximos capítulos, intencionamos repensar a ideia de tempo teleológico dentro da literatura, no sentido de que o tempo ao qual ela pertence é ao da própria obra, do seu interior. A noção de contemporaneidade que buscamos desenvolver aqui também é outra. Da mesma forma que entendemos o tempo da literatura como não teleológico, também a ideia do contemporâneo escorrega de um regimento cronológico, de forma que não é esse o fator que levamos em conta para perceber as nuances contemporâneas de uma obra, mas a sua relação de convivência com esse tempo, qualquer que seja, e com o seu inacabamento diante dele. Por inacabado entendamos a capacidade de inquietar que essa obra tem, que não a esgota em respostas e sempre pode fazer novas perguntas, que torna sua leitura atual a qualquer momento em que seja revisitada.

Para tal explanação, ocorre-nos mencionar o ensaio “O que é o contemporâneo”, de Giorgio Agamben (2009), por este dizer, a partir da poesia “O século”, de Osip Mandel’štam, datada de 1923, o que significa, para ele, ser contemporâneo, questionando, ainda, de quem e do que somos contemporâneos. A primeira definição que o autor nos dá é a de que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

A contemporaneidade nessa literatura que exploramos não é, assim, amarrada a um tempo sucessivo; baseia-se, na verdade, em uma relação de cumplicidade com um determinado tempo e, concomitantemente, de distanciamento dele, pelo fato de que ser apenas cúmplice e não questionar a convivência com esse tempo não implica uma relação de contemporaneidade

por não conseguirmos enxergar essa conexão, essa relação constante e complementar de aproximação e de afastamento.

O autor italiano, propondo uma segunda definição, diz que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (2009, p. 62), ou seja, o olhar contemporâneo deve enxergar além do óbvio do seu tempo, além da luz, e ver uma outra coisa, com a imaginação e não mais com os olhos.

Dentro do panorama que fazemos sobre o que chamamos de contemporâneo também enxergamos o surrealismo, do qual falaremos no primeiro capítulo. Entendendo-o como uma experiência que ultrapassa as linhas temporais de sua criação, esse movimento, livre dos percursos que convoca, resiste e reside ainda hoje nas artes.

Nós, que lidamos com a linguagem, vivemos uma relação de tormento com as palavras. Elas são presentes na presença e na própria ausência. Mas não é somente pelo discurso que lemos a literatura, seu tom e seu ritmo são fundamentais, como já apontou Octavio Paz, desmistificando, ainda a ideia de que ritmo pertence unicamente ao poema<sup>2</sup>. Também nos relacionamos pelo brilho singular que ela pode nos causar. Silvina Rodrigues Lopes (2003) diz:

Lemos porque procuramos através do que lemos aquela inflexão das palavras, aquele desvio da sintaxe, aquele brilho das imagens que nos liga aos outros naquilo em que com eles não fazemos comunidade, que nos situa num mundo como partilha de sentido. Lemos porque temos confiança na magia das palavras, na sua capacidade de permitir o encontro, de agir deslocando-nos do deserto que seria a informação transparente e imediata para a obscuridade em que cada coisa pode ter o peso da sua sombra. (LOPES, 2003, p. 170)

Refletir sobre um texto literário, como leitor — que é sempre o nosso estado de origem —, é deslocar-se do deserto da informação transparente e penetrar a sua obscuridade, fazer pequenos cortes em uma grossa cortina para tentar enxergar através deles. Dialogar no abismo é, então, isso: um embaciado estado de passagem para a fronteira do desconhecido, mas que não é mais uma escritura distante. É embrenhar-se na sua turva permeabilidade por acreditar no encontro, ainda que descubramos que ela mais possibilite a busca do encontro do que o próprio encontro. Talvez, o fato de buscarmos esse encontro seja o próprio encontro. É o que faremos nas próximas páginas.

---

<sup>2</sup> Sustentar que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros. A existência de uma prosa carregada de poesia e a de muitas obras corretamente metrificadas e absolutamente prosaicas revelam a falsidade desta identificação. [...] O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. (PAZ, 1976, p. 13)

## 2 UM CAMPO MAGNÉTICO LIVRE DOS PERCURSOS QUE CONVOCA

“E a vida inteira parecia ser assim, apenas assim, não mais que assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos — de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho... Até a um fim?” (João Guimarães Rosa em *Buriti*)

### 2.1 Sobre o surrealismo e a sua pluralidade não unificada

Para que possamos explicitar algumas ideias fundamentais do movimento surrealista, tanto para reconhecê-las na obra de Campos de Carvalho quanto para falar de uma certa discrepância entre o ideal de Breton e o que, de fato, marcou o devir do referido movimento na linearidade histórica e seletiva dos nossos manuais, utilizaremos neste capítulo as reflexões dos *Manifestos do Surrealismo*, de André Breton, o prefácio de Jorge de Sena presente em uma edição portuguesa dos manifestos, e ainda o pensamento de Yves Duplessis, Maurice Blanchot e Sergio Lima — que distingue-se tanto pela sua especialidade no assunto quanto pela ligação direta que teve com o surrealismo como poeta, por ter sido mencionado, em 1965, no periódico *La Brèche – Action Surréaliste*, dirigido por Breton.

Para Maurice Blanchot, falar do surrealismo é falar “[...] sem autoridade e de preferência à meia-voz” (2010, p. 180), isto porque muito do que tendemos a dizer sobre ele tem grande risco de escorregar nas nossas mãos sempre que tentamos segurar suas definições com certa firmeza. Não é como falar de um bem comum ou de um bem próprio, porque “[...] ele não pertence a ninguém” (BLANCHOT, 2010, p. 180), nem mesmo a André Breton — daí a pretensão de ser livre dos percursos que convoca, já que seu principal elaborador não foi capaz de amarrá-lo, embora tenha tentando.

Mais do que uma corrente vanguardista ou uma escola, como é costumeiro demarcá-lo, o surrealismo foi e é uma prática de existência da qual não se pode falar sobre um modo determinado no tempo, que surge como ponto de partida de uma experiência revolucionária, um modo de expressão pura, nas palavras de Breton, que o define no seu primeiro manifesto da seguinte forma: “SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o

funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral” (1979, p. 47).

Entretanto, o surrealismo não deve ser visto como uma invenção de Breton, mas sim como a “[...] descoberta de algo que sempre se manteve à margem, anteriormente disperso e difuso, velado ou submerso, e restrito a algumas vozes exponenciais” (LIMA, 1995, p. 14). Tampouco é uma ideologia, pois nunca se “[...] pretendeu como poder de ocupação teórica ou de força” (LIMA, 1995, p. 68). Assim, também é difícil abordá-lo como um movimento linear, fixo na história, porque essa forma exclui a dinâmica necessária em toda a sua existência.

De acordo com Lima (1995), mesmo o termo surrealismo apresenta algumas recorrências precursoras: em 1854, por Gérard de Nerval, que usa o termo “*super-naturaliste*”; em 1893, por Saint-Pol Roux; e, em 1917, por Apollinaire, que emprega “surrealismo”, embora este use mais a letra do que o espírito da palavra. No entanto, o sentido já se expressa antes, com Gérard e também com Baudelaire, que chega a falar em “surnaturalismo”. O mais importante aqui é a associação que os termos empregados tiveram, mais do que a palavra. Quanto a isso, Lima destaca que, na sua utilização, todos denominam “[...] mais um certo estado de percepção/sensação, aflorando graças a distúrbios da linguagem convencional (analogias, metáforas, automatismo)” (1995, p. 55).

No Primeiro Manifesto, é possível realçar algumas filiações confessadas pelo movimento: o romantismo alemão com Novalis e Hölderlin, o romantismo francês com Baudelaire e Hegel na Filosofia, por exemplo. Breton define o surrealismo como a cauda do movimento romântico, tendo uma relação mais de correspondência dessa “[...] concepção de mundo (como pelo próprio simbólico) do que, propriamente, como querem os historicistas, como sucedâneo linear do fauvismo, cubismo, futurismo, dadá e intercalado entre construtivismo e expressionismo” (LIMA, 1995, p. 71). Para Breton, o surrealismo situou-se em oposição ao simbolismo, enquanto movimento estético, mas convergiu quanto ao sentido que o simbólico apresenta como conhecimento de mundo.

As ligações do surrealismo com os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud são irreparavelmente profundas e em suas tentativas de sistematizar um o funcionamento e a estrutura do psiquismo, Freud revelou um dos conceitos mais orientativos para os aspectos da importância do sonho, do desejo e do delírio, por exemplo, que é o de recalçamento. Suas experiências estabeleceram que o recalçamento não era uma expressão consciente de censura, de resistência do desejo, mas uma barreira que agia sem que se soubesse.

Lúcia Grossi dos Santos (2017) faz um caminho de aproximação e separação entre o surrealismo e a psicanálise que trata de temas como linguagem e inconsciente. Como via aberta do sonho, o inconsciente se tornou um grande estudo de Freud, e o sonho se mostrou para ele como realização de desejos. Em outra cena, Breton, ainda um jovem estudante de psiquiatria, “encontra um soldado que, numa crise de loucura, dizia que tudo aquilo era simulação de uma guerra. Esta modalidade de delírio que coloca em tensão a realidade da guerra e o desejo de negá-la marca profundamente Breton.” (SANTOS, 2017, p. 182). É a partir dela que Breton começa a figurar uma nova relação entre o sujeito e a realidade, abandonando, então, os estudos médicos e se voltando inteiramente para a linguagem.

As experiências do autor francês começam pela escrita automática, passando “horas sem comer, sem dormir e registrando todos os pensamentos sem qualquer tipo de censura. Já nesta experiência temos um estado alterado de consciência que perturba o Eu.” (2017, p. 183). Essa experiência afirma para Breton que a relação entre o sujeito e a realidade é instalada pela enunciação.

Por mais que a noção de automatismo psíquico tenha sido tema, em 1889, da tese de Pierre Janet, Santos pontua que quando Breton traz a questão em seu manifesto, “ele não está de modo algum se apoiando em Janet, mas no processo primário de Freud, ou seja, no funcionamento ‘livre’ do pensamento, sem o constrangimento da consciência.” (SANTOS, 2017, p. 184).

A vida como um todo é objeto de questionamento e de transfiguração do surrealismo, pois é dentro dessa esfera maior que encontramos as chamadas que alumiam os caminhos pelos quais os artistas que se aproximam desse movimento — com as mais diversas particularidades e gradações de um para outro — e, labirinticamente, nele se enveredam. Entre as chamadas, algumas formas de conceber o desejo, a liberdade interior, a revolução, a linguagem (entenda-se a linguagem da poesia), o erotismo, o inconsciente e o sonho.

Com relação ao desejo aportado pelo surrealismo, Santos, concordando com uma crítica feita por Starobinski, reconhece uma certa confusão de Breton em vista da abordagem psicanalítica: “Breton confundia o movimento do desejo e o movimento do saber, por conseguinte, a liberação do desejo e sua interpretação.” (SANTOS, 2017, 185). Todavia, ressalta-se que, ainda que o movimento surrealista tenha tantos encontros com a psicanálise, Breton também externa a sua associação livre. O que se diz, então é que a concepção de desejo do movimento surrealista, mais especificamente bretoniano, liga-se ao saber, a uma busca do

desconhecido, que não se realiza a não ser como busca, talvez porque assim, sempre inalcançável, o desejo não deixe de se tornar desejo.

Yves Duplessis tenta, de uma forma mais neutra e classificatória, traçar alguns pontos importantes do movimento. O autor afirma que “Libertar o homem das coações de uma civilização demasiado utilitária” (1956, p. 9) é um dos seus principais discursos engendradores. Não convém dizer, porém, que o surrealismo é uma espécie de fuga da realidade. Na verdade, a ideia visionária é uma fusão da realidade ontológica e da realidade tangível. Elas se acrescentam, não se excluem, caminhando, assim, para o que Duplessis chama de homem integral, no qual se revelaria uma “[...] unidade do indivíduo por detrás da multiplicidade de seus aspectos” (DUPLESSIS, 1956, p. 9). O surrealismo, então, associa-se a uma fusão de realidades, não a uma exclusão de uma em relação à outra, porque essas realidades não são opostas, mas partes de um todo.

Por essa razão, o sonho, elemento de extrema importância para o surrealismo e terreno fértil para a arte, é elemento tão importante quanto a realidade. O sonho e o real não se opõem, mas se complementam e, por vezes, se confundem, rompendo qualquer barreira binária entre o que podemos chamar de real e irreal.

Em conformidade com Duplessis, Walter Benjamin (1987), no ensaio intitulado “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, diz:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não se sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. (1987, p. 22)

Há que se fazer um adendo ao “sentido” mencionado acima. Utilizando o termo entre aspas, Benjamin parece ter querido remetê-lo a um entendimento sobre que é sentido para o senso comum. Sendo assim, para este, só há nexos quando há também uma comprovação empírica do que se explana. No entanto, Benjamin ainda o distingue de uma percepção mais abrangente de sentido, de uma ordem imanente ou transcendente, que não se liga apenas ao inteligível, mas à sua arbitrariedade natural — diferente da obscuridade articulada, construída —, caso do surrealismo e a morada da sua ligação com a poesia (entendida aqui como uma outra linguagem, livre da sua utilização prática).

Duplessis aponta importantes idiosincrasias do surrealismo, entre as quais estão o sonho, o humor e a loucura. A pertinência do humor no surrealismo tem base, principalmente, no rompimento das relações familiares com os objetos, que são quebradas por um certo

sentimento de revolta com a realidade exterior, pois “[...] [a]s mesquinhas e absurdos do mundo onde se desenrola a existência podem apenas torná-lo ridículo ou cômico aos olhos daquele que aspira ao infinito” (DUPLESSIS, 1956, p. 25). Nesse sentido, Duplessis vê o desdém pelo mundo como uma implicação também moral:

Eis porque o humor, expressão de uma revolta, é uma atitude moral, como observa Marco Ristitch num artigo da *Révolution Surréaliste*: ‘Sentir a vaidade lamentável, a absurda irrealidade de tudo, é sentir sua própria inutilidade, é ser inútil. É preciso então aniquilar-se ou transformar-se, ultrapassar-se por uma negação substancial [...]’ (DUPLESSIS, 1956, p. 26).

Para o surrealismo, o que tomamos como real é uma ínfima parcela do mistério a que pertence a vida. Assim, o mergulho do onírico tem um valor crucial porque “[...] representa vertiginosa descida para dentro de nós mesmos, a sistemática iluminação de zonas ocultas e o progressivo escurecimento dos outros lugares” (DUPLESSIS, 1956, p. 36).

O sonho é, de tal modo, também uma realidade, que revira as conexões com o mundo sensível e confunde-se com ele em relações turvas de zonas interditas. É um mundo onde o enigma e o fantasmagórico, sem perder o caráter de mistério, tornam-se naturais, onde “[...] tudo é comparável a tudo, tudo encontra em qualquer lugar seu eco, sua razão, sua semelhança, sua oposição, seu futuro. E este futuro é infinito” (DUPLESSIS, 1956, p. 33).

Pelo estado de sono, somos conduzidos a experiências que não vivenciamos ou não vivenciaríamos na vida tangível, mas os revirados elementos do real e a maneira como se concatenam nesta vida alternativa dão margem para elucubrações acerca da loucura. Segundo Freud, essas pessoas têm a possibilidade de saber mais do que uma pessoa em sua racionalidade acerca da realidade interior e “[...] podem revelar-nos certas coisas que, sem eles, permaneceriam impenetráveis” (*apud* DUPLESSIS, 1956, p. 39).

Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (2008), contestando a oposição que se faz entre razão e loucura, explica que ela se realiza de maneira a não poder circular como o discurso “normal”, de forma que exista sempre algo que torne o discurso ou com sua confiabilidade questionável, ou com poderes de um oráculo, capaz de prever o futuro, mas sempre sem uma base em que ele possa se apoiar.

Essa realidade interior, da qual podemos nos aproximar tanto em sonho quanto em delírio, pela qual não se pode provar nada, sequer diferenciar verdade de mentira, é o caminho que, nessa linha surrealista, leva para a mais alta liberdade, uma vez que diante dela nos desamarramos das limitações do bom senso, dos traquejos sociais. É então que surge a relação com a escrita automática, pois “[...] [n]os estados de sonho e loucura, o inconsciente se

manifesta de maneira espontânea, pelo relaxamento de toda a atividade de controle, e a escrita automática permite transcrever suas mensagens” (DUPLESSIS, 1956, p. 48).

Ou seja, é quando estamos mais livres das amarras de um utilitarismo do dia a dia, quando menos estamos pensando sobre tudo, que realmente somos mais capazes de estar abertos a esse encontro ensimesmado e, conseqüentemente, com a escrita automática, e é nesse sentido que podemos, também, apreender a diferença que Duplessis faz entre a loucura e o humor:

A alienação mental, afastando consideravelmente os limites do conhecimento humano, contribui para atenuar o valor da realidade. Longe, porém, de sofrer passivamente as visões de sua imaginação, o paranoico as utiliza para interpretar os objetos do mundo exterior, desviando-os de seu uso habitual. Atitude semelhante à do humorista que, atribuindo um caráter grotesco aos objetos, desarticula o real, e lança o espírito no Suprarreal; todavia, com a diferença, entretanto, de que um se identifica com a sua visão, enquanto o outro encontra novamente seu comportamento normal, após suas incursões na zona reservada. (DUPLESSIS, 1956, p. 44)

Em consonância com a busca da realidade pelo automatismo psíquico, Blanchot diz: “Mas *real*? O pensamento autêntico? Não deformado, não encerrado, não alienado? O pensamento selvagem? *Real*, aí, é a tentação à qual arrisca-se a ceder o surrealismo, quando se dispõe à busca do imediato” (BLANCHOT, 2010, p. 183, grifo do autor). O automatismo psíquico não surge como uma estratégia de escrita, mas como expressão da escrita em si mesma, sem interferências, sem convenções, livre da externalidade e da moral, é o pensamento original.

Mesmo que a literatura seja, de certo modo, mais suscetível do que a pintura para lidar com os mergulhos abismais do surrealismo, principalmente por ter uma matéria mais despreendida e subjetiva do que esta, por muito entendeu-se que uma prática se colocava em colisão com a outra. Jorge de Sena, criticando a antiliterariedade que Breton almejava diante de seus anseios sobre o surrealismo, aponta a sua contradição:

Tão antiliterários que ele e o surrealismo se pretendiam, ninguém era mais literato do que ele, na ausência de método cultural. Pois que há de chamar-se à ligeireza das suas referências, à superficialidade dos seus entusiasmos, ou ao hábito de supor que alguma coisa se destrói com uma frase, senão um irremediável borboletear de literato que quer escapar da literatura com armas de literatice?. (SENA, 1979, p. 10)

Não obstante, sobre o mesmo tema, Maurice Blanchot reflete que “Nem sempre o surrealismo rejeitou a literatura, mas sempre rejeitou a literatura que se dizia ‘arte de enfeitar’, por pouco que fosse, os lazeres dos outros” (1997, p. 94). Então, partindo desse sentido, não era da literatura em si que Breton desejava se afastar, mas do quadro vazio a que muitas delas



poderiam se apresentar, da específica literatura que nada teria a dizer além das mais belas palavras e do fácil entretenimento para a sociedade.

Ainda no Primeiro Manifesto, André Breton pondera sobre a enfadonha descrição dentro da obra literária que, sendo escrita desta maneira, não deixa lacunas para que a imaginação se ocupe dela: “Não me poupam nenhuma das hesitações do personagem: será loiro, que nome terá, iremos apanhá-lo no Verão?” (BRETON, 1979, p. 29). Além disso, afirma que elas são apenas “sobreposições de imagens de catálogo” (BRETON, 1979, p. 29), muito bem-capazes de fazer descrições e de não deixar nada para a imaginação no leitor desvendar.

Na verdade, essa rejeição à literatura relacionada à postura de Breton está muito mais ligada ao trabalho posterior de composição do que ao próprio fazer literário. Isto porque, em uma visão surrealista, o trabalho macularia a linguagem original, a realidade da escrita automática, desse pensamento de origem livre das amarras sociais que provém das zonas palustres do inconsciente e que é avesso à lógica cartesiana.

A construção, para ele, tenderia a uma demasiada preocupação estética que tornaria a relação com a linguagem artificial e secundária: “O desejo de análise predomina sobre os sentimentos. Resulta das exposições em extensão que só da própria estranheza tiram a sua força persuasiva, e só a impõem ao leitor apelando para um vocabulário abstracto” (BRETON, 1979, p. 31).

No prefácio da edição portuguesa dos *Manifestos do Surrealismo* (1979), Sena afirma que, embora os preceitos de Breton tenham ajudado a conseguir direcionar o movimento, foram as manifestações sucessivas que conseguiram defini-lo melhor do que o francês em seus “[...] documentos demasiado pessoais, e que os outros aceitaram muito mais no fascínio da personalidade dele, e do que juntos experimentavam, do que propriamente pelo que subescreviam” (SENA, 1979, p. 8). Há razão. A nosso ver, o manifesto não procura — nem tem o poder de — fechar o movimento, mas, sim, ser um ponto de partida que deseja aportar a multiplicidade e a liberdade de uma arte que, na verdade, não se encerra. Todavia, é preciso acolher também que, exatamente pelo fato de o surrealismo não ter um conhecimento ou um saber fechado, por ter tantas vozes em tantos percursos, seu caminho não tem condições de suprimir o fracasso.

Sena (1979) aponta, ainda, falhas do “chefe” em tornar o movimento mais profundo do que o dadaísmo e o futurismo, cobrando de Breton a clareza em saber o que queria fora de si mesmo, pois a forma vaga e digressiva como se iniciou no primeiro manifesto, datado de

1924, limitou o seu alcance, tornando-o, a princípio, majoritariamente francês e pouco internacionalista.

Sergio Lima faz uma ressalva pertinente apontada por Octavio Paz no que se refere a uma diferença crucial entre dadaísmo e surrealismo no modo de se relacionar com a linguagem: “O Dadá fracassou porque acreditou que a derrota da linguagem seria o triunfo da poesia e, sobretudo, do poeta. O surrealismo, por sua vez, afirmou a supremacia da linguagem sobre o poeta” (LIMA, 1995, p. 50).

A linguagem é base de todo o pensamento surrealista e arcabouço do automatismo psíquico e, como tal, não é discurso, não é um meio, mas a própria realidade dentro dela mesma, o que torna essa relação mais profunda do que o dadá, para citar a lembrança de Paz, já que o que a vanguarda de Tristan Tzara pretendia era a submissão da linguagem como se não fosse ela a chave para a poesia.

No entanto, é pela linguagem que o homem alcança o absoluto, e na pretensão surrealista a linguagem automática afasta a reflexão anterior a ela, tornando, assim, possível se falar de uma linguagem mais crua, pois que “[...] essas palavras livres se tornam centro de atividade mágica [...]” (BLANCHOT, 1997, p. 92).

A propósito da linguagem, é preciso ainda citar Sergio Lima, quando este diz que

[...] [o] Surrealismo inicia-se como uma operação sobre a linguagem. Sobre a linguagem do Desejo, que é múltipla e/ou plural em sua unicidade própria. É da linguagem do Desejo que surge a Imagem. O seu ponto de partida, sendo a imagem poética e suas implicações, indica o seu fundamento numa imanência (do excessivo), aquela da Imagem como fascinação, como fulgurância, como sonhação de uma amplitude que ultrapassa o campo formalista e reducionista da lógica convencional, do racional *tout court*. Partindo, pois, do humano e de seu questionamento como projeto do querer, entende o universo do sensível justamente como o âmbito da multiplicidade e do pluralismo [...] como uma direção imprecisa e vertiginosa que oscilasse de sua precisão mesma. (LIMA, 1995, p. 25)

Segundo Blanchot, o mérito dos surrealistas foi perceber o caráter estranho, próprio e vivo das palavras e se servirem disso: “Há muito tempo a linguagem já pretendia ter um tipo especial de existência: ela recusava a simples transparência, não era apenas um olhar, uma maneira vazia de ver; ela existia, era uma coisa concreta e até mesmo colorida” (1997, p. 91).

Essa percepção, todavia, só é possível a partir de um outro modo de pensar, alheio a correspondências ao universo sensível, transcendendo, de certa forma, o pensamento para onde ele pode agir e ser como se livre. Só assim, a partir do pensamento livre, transpondo-o da maneira mais sincera possível para a escrita automática, é possível apreender que o mundo que

temos como real é, de fato, apenas uma ínfima parcela de tudo que existe como possibilidade quando se tem uma multiplicidade de universos.

Por assim dizer, o surrealismo abraça um turbilhão de pensamentos que quebram as barreiras do inconsciente e nos mostra outro modo de relação com o mundo, com analogias, com acontecimentos entrecruzados e com o próprio real, um modo que busca, sumariamente, libertar-se das amarras binárias com as quais nossas ideias estão acostumadas a se desenvolver, ser “Fato absoluto, em que tudo é realizado, a descoberta de ‘certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo cessam de ser considerados contraditórios”” (BLANCHOT, 1997, p. 95).

Ele se apresenta, assim, como uma realidade além, uma realidade que embacia esse movimento dualístico, que se entrega a antinomias porque as próprias margens da contradição estão borradas, porque “Não se trata mais de exprimir a realidade mesmo transfigurando-a, mas de ultrapassá-la, de atingir um mundo invisível aos olhos da carne” (BLANCHOT, 1997, p. 94).

Breton reconhece a multiplicidade do movimento quando cita uma série de artistas envolvidos em um ou outro aspecto no surrealismo:

AS NOITES de Young são surrealistas de uma ponta à outra; infelizmente é um padre a falar, um mau padre, é verdade, mas um padre.  
 Swift é surrealista na maldade.  
 Sade é surrealista no sadismo.  
 Chateaubriand é surrealista no exotismo.  
 Constant é surrealista em política.  
 Hugo é surrealista quando não é estúpido.  
 Debordes-Valmore é surrealista em amor.  
 Bertrand é surrealista no passado.  
 Rabbe é surrealista na morte.  
 Poe é surrealista na aventura.  
 Baudelaire é surrealista na moral.  
 Rimbaud é surrealista na vida vivida e em mais coisas.  
 Mallarmé é surrealista na confiança.  
 Jarry é surrealista no absinto.  
 Nouveau é surrealista no beijo.  
 Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.  
 Fargue é surrealista na atmosfera.  
 Vaché é surrealista em mim.  
 Reverdy é surrealista lá em casa dele.  
 Saint-John Perse é surrealista a distância.  
 Roussel é surrealista na anedota.  
 Etc. (BRETON, 1979, p. 48).

Dessa pluralidade inerente ao surrealismo, podemos tirar algumas constatações: o Manifesto de Breton é necessário para mostrar algumas dimensões possíveis dessa experiência, mas fechá-lo em definições está fora do seu poder; possibilitando os mais diversos caminhos,

segue para uma mesma busca, a de uma mais-realidade que não seja essa já dada. Essa multiplicidade contribuiu também para a sua pertinência e resistência ao tempo, pois, como um movimento não datado na sua expressão, é possível encontrá-lo das maneiras mais diversas ainda hoje, na literatura contemporânea e no cinema, por exemplo. Mais que isso,

[...] [e]m toda pessoa que escreve há uma vocação surrealista confessa, que aborta, que aparece algumas vezes usurpada, mas que, mesmo falsa, expressa um esforço e uma necessidade sincera. O surrealismo desapareceu? É que ele não está aqui ou ali: ele está em toda parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão (BLANCHOT, 1997, p. 88).

É por isso que, como um movimento que escapa aos começos e fins datados historicamente, a sua expressão resiste e permanece no tempo. Sendo assim, “[...] o surrealismo, quer leve ou não esse nome, é chamado — pela força mesmo que ele lhe deu — a afirmar-se como sempre a vir ou como seu limite jamais alcançado: entretanto sem porvir, sem presente, sem passado” (BLANCHOT, 2010, p. 180), e essa definição que Maurice Blanchot faz é também a da ideia de literatura que ele tem, a que confunde o tempo e que, desse modo, não pode ser pensada com linearidade para uma linha de chegada.

## 2.2 Um outro surrealismo, o do Brasil?

Neste tópico, pretendemos mostrar as divergências acerca da existência de um surrealismo brasileiro. Transitaremos entre os escritores e críticos que o reconhecem e os que acham que o movimento não teve relevância na nossa literatura. Entre os nomes de destaque, estarão José Paulo Paes e Sergio Lima; no entanto, perpassaremos por mais opiniões dentro desses discursos, a fim de refletirmos sobre até que ponto — e de que maneira — o surrealismo se fez perceber na literatura brasileira.

Se, para Paes, “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve” (PAES, 1985, p. 99), para Lima, a sua experiência é inegável. No ensaio “O Surrealismo na literatura brasileira”, que compõe o livro *Gregos e baianos* (1985), Paes adota um discurso à maneira de Oswald de Andrade quando deseja, logo de início, encerrar a questão dizendo que “[...] desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapias de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud [...]” (PAES, 1985, p. 99), e ainda, com elevada acidez, que Breton foi um “[...] pastor zeloso sempre disposto a fulminar com anátema as tentativas de cisma na sua igreja” (PAES, 1985, p. 100).

Embora o tom depreciativo permeie grande parte de seu ensaio, parece que, apresentando exemplos e prenúncios do que veio a ser o movimento, Paes conclui que, afinal,

houve mesmo um surrealismo no Brasil, não reconhecendo, no entanto, a influência de André Breton. O autor aponta, na verdade, a poesia de Augusto dos Anjos como uma das precursoras, “[...] onde a alucinação ou delírio — estado de ânimo propício aos afloramentos do inconsciente deliberadamente buscados pelo oficiante surrealista — é invocada como álibi para a ilogicidade das enumerações caóticas em que o ‘poeta do hediondo’ se esmera” (PAES, 1985, p. 101-102).

Dentro da prosa de ficção, ainda no período pré-modernista, o autor destaca o poeta de Niterói Adelino Magalhães como um entusiasta do automatismo psíquico para explorar o sonho, o subconsciente, o erotismo recalcado, “[...] em suma, o próprio domínio do irracional onde Breton e seus seguidores plantaram o marco de posse” (PAES, 1985, p. 102), ao mesmo tempo em que diz que a representação da realidade não é tão imediata e também que não há ausência de preocupação estética como preconizava Breton, o que faz de Adelino ora um precursor, ora nem tão surrealista assim.

Já pelos arredores da Semana de 22, Paes coloca Mário de Andrade<sup>3</sup> como figura identificatória do surrealismo brasileiro, mas faz reservas:

Se bem que ele ali não fale explicitamente em surrealismo, dele se mantém muito próximo o tempo todo por ver na ‘consciência subliminal’, nas ‘impulsões do eu profundo a que não rege nenhuma determinação intelectual’, ‘na liberdade aparentemente desordenada do subconsciente’, a fonte imediata daquela ‘poesia panpsíquica’ que tanto admirava em Tzara, Éluard, Soupault, Aragon etc., vale dizer, nos surrealistas de primeira hora. Mas o teórico de A Escrava que Não É Isaura timbrava em distinguir entre lirismo, ‘reprodução exata do subconsciente’ e poesia, tradução por um ‘esforço de vontade’ inteligente e estilizador da ‘matéria afetiva e do subconsciente’. Por isso, mesmo vendo na livre associação de imagens e de ideias o ‘princípio da Ordem Subconsciente’ privilegiado pela poesia modernista, lhe condenava o uso indiscriminado, tal como acontecia na poesia do seu amigo Luís Aranha. (PAES, 1985, p. 103)

Afora as ressalvas da relação de Mário com o surrealismo, as quais são evidenciadas por vezes de modo irresoluto, haja vista que nem sempre é claro o posicionamento de Paes diante da existência ou não de um elo mais significativo, pois que, por vezes, identifica Mário com um intuitivismo manifestado pela literatura indígena, paralelo ao surrealismo e diferente deste porque organizado. O crítico cita ainda Luís Aranha como mais um anunciante da escrita automática, que “se entregava ‘sem mais controle intelectual nenhum à associação de imagens’”

<sup>3</sup> É imprescindível mencionar as reações adversas de Mário de Andrade quanto a essa identificação, como aponta Claudio Willer: “Valem como manifestos o ‘Prefácio Interessantíssimo’ e ‘A Escrava que não era Isaura’, de 1922. Alertava contra os ‘perigos formidáveis da substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente’. Proclamava, enfático: ‘Mas, oh bem-pensantes! É coisa evidente: NÃO SOMOS LOUCOS...’ Chamava de ‘erro perigosíssimo o modo como avulta na poesia modernista a associação de imagens’. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e-edicao-n-013/surrealismo-no-brasil-critica-e-criacao-literaria-claudio-willer/>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

(PAES, 1985, p. 103), mas diz que se deve a Prudente de Moraes Neto a primeira tentativa de escrita automática diretamente influenciada por Breton.

Para José Paulo Paes, é só a partir de 1930 que se evidenciam os traços surrealistas na literatura brasileira, especialmente em Murilo Mendes, o que credita de certa forma à amizade deste com o pintor Ismael Nery, que incorporou ferozmente o surrealismo em suas obras. O autor cita a crítica de Mário de Andrade ao falar do mau gosto de desmoralizar as imagens permanentes em *A poesia em pânico*, na qual abandona o modernismo satírico e dá lugar a uma sobriedade que tematiza o sentimento de eterno, o divino, o terreno e o apocalíptico. Entretanto, é “[...] precisamente nessa desenvoltura, nesse suposto mau gosto e nessa preocupação com as ‘modas temporárias’ que melhor ressalta a vertente surrealista de Murilo Mendes” (PAES, 1985, p. 105).

Após delongar-se sobre Murilo Mendes, Paes segue o curso dizendo que Jorge de Lima “[...] costuma ser apontado como outro dos raros poetas brasileiros sobre os quais o surrealismo exerceu algum influxo” (1985, p. 107), mencionando em seguida uma importante distinção feita por Silviano Santiago entre realismo mágico e surrealismo, que é a de que o primeiro caracteriza-se por

[...] [u]ma espécie de metaforização do real, ao passo que no surrealismo, a seu ver, imperava o desejo de apreender o fantástico no real. Poder-se-ia completar a distinção lembrando que desde o introito do seu primeiro manifesto, Breton se queixava da insuficiência da vida real e lhe contrapunha à vida onírica, não para negar aquela, mas sim para completá-la numa super-realidade onde haveria a ‘resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios entre si’. Esse intento de unificação se contrasta com a tendência disjuntiva do realismo mágico, implícita na dualidade de sua mesma denominação. Isso porque os efeitos de surpresa ou estranhamento por ele deliberadamente visados dependem do contraste entre o real e o fantástico. (PAES, 1985, p. 108)

Paes faz esse contraponto entre surrealismo e realismo mágico para “[...] evitar o erro de capitular naquele a abundante floração de textos de prosa de ficção” (1985, p. 108), a exemplo de Murilo Rubião, mais uma vez por não validar a influência de Breton nesses efeitos literários.

Ainda adotando a postura ativa de minimizar as decorrências do surrealismo na literatura brasileira, como no caso acima, o autor cita Aníbal Machado, que, segundo ele, “se manteve perto do surreal” (PAES, 1985, p. 109). Conquanto diga que, citando Cavalcanti Proença, na sua obra, fantasia e realidade são a mesma coisa, interpenetram-se, completa o pensamento explicando que não se pode reconhecer uma ortodoxa adesão ao surrealismo, assim como, em seguida, referir-se-á “[...] a uma tendência que, embora fugaz, pode ser rastreada

nuns poucos poetas da chamada ‘Geração de 45’” (PAES, 1985, p. 109). Aqui falará especialmente de “Considerações sobre o poeta dormindo”, texto em prosa apresentado ao Congresso de Poesia do Recife, em 1941, e *Pedra do sono* (1942), ambos de João Cabral de Melo Neto, nos quais a atmosfera onírica é base para a poesia, em um como teoria e no outro como prática.

Ainda que João Cabral tenha se fixado nos nossos manuais de literatura como o poeta do trabalho, como também o foi, o que sabemos ser avesso ao pensamento surrealista, entendemos que houve uma fase de escrita diminuída em detrimento de outra, o que nos leva a sublinhar que sequer os manuais que desejam fazer um apanhado da nossa literatura o fazem sem imparcialidade, demonstrando, assim, suas preferências a um ou outro tema, vertente ou autor.

Paes termina seu ensaio citando Roberto Piva, que confessa jamais ter abandonado o anseio surrealista de fundir poesia, sonho e vida, e também faz seus últimos apontamentos sobre o que foi uma corrente ou tendência, mas jamais um movimento dentro da história da literatura brasileira, proferindo que,

[c]om o fechamento da ‘escola’ de Breton após sua morte e, mais do que isso, com a incorporação da técnica da metáfora surreal à linguagem corrente da poesia, deixou de ter sentido o afã de querer aferir o maior ou menor débito deste ou daquele autor mais recente para com a dita escola. Tudo quanto cabe agora dizer, à guisa de conclusão, é que entre os poetas brasileiros surgidos nas três últimas décadas há uma corrente que cultiva a efusão catártica [...]. Essa catarse poética, que tende à oralidade, não deixa de apresentar afinidades com a geração *beat* americana, a qual, através de Henry Miller e pela mesma ‘insistência do espontâneo, no improvisado, na importância de viver o momento presente, na sensualidade, naturalidade e desprezo à censura, no sentimento de sacralidade, na receptividade’, conforme diz Lawrence Lipton, mostra ter raízes, ainda que indiretas, no libertarismo surrealista. (PAES, 1985, p. 113)

Ora, se houve uma incorporação da metáfora surreal à linguagem da poesia, o que claramente propõe um outro olhar sobre essa linguagem, não seria leviano afirmar que o movimento teve tão ínfima importância, como o autor teve o insistente intento de mostrar? Mais ainda: não seria possível falar em uma relação que quebra inclusive as barreiras temporais de “escola”, como pontua Paes, já que a incorporação de que fala não parece ter sido um efeito pontual, mas permanente?

Enquanto notamos a negação da relevância do surrealismo na nossa literatura pelo lado de José Paulo Paes, Sergio Lima entra aqui como contrapeso nesta balança crítica. Em *A aventura surrealista* (2010), o autor dedica-se, em quatro tomos, a fazer um cronograma do surrealismo no Brasil e nas Américas. Interessa-nos seu levantamento tanto porque é o próprio

escritor um entusiasta fundamental para a experiência no Brasil quanto porque seu apanhado consegue mostrar as mais diversas nuances de envolvimento de escritores em diferentes épocas no país, inclusive até praticamente a data de sua publicação.

Para Lima, foram notórios o velamento e a distorção que a elite crítica brasileira modernista fez do surrealismo:

A intelectualidade local adotava ora uma atitude de silêncio (estratégia de particular êxito no âmbito da História da Literatura Brasileira), ora uma derivação para o ‘irracionalismo’, que não é surrealismo e, além disso, possui uma outra história no contexto do pensamento universal — ambas deslocções fizeram escola e resumem o que se ‘falou’ do Movimento, dos anos 1930 até às atividades do núcleo de debates em São Paulo, do grupo surrealista de São Paulo/Rio de Janeiro e da revista *A Phala* (1962-1969). Assim, e só dessa maneira, seria correto questionar uma pretensa e contraditória ‘ausência’ do surrealismo, fruto de seu sequestro e encobrimento declarado, desde que se questionasse, portanto, na mesma medida (contraditória, visto se configurar fatal em vários momentos), uma objetiva e concreta ausência na história literária e das ideias no Brasil de, explicitamente, debater a questão. (LIMA, 2010, p. 17)

A “ausência” do surrealismo tanto se deu pela sua refutação quanto pela falta de reflexão proposital, dado o envolvimento de boa parte da elite intelectual modernista com instituições do Estado e com a Igreja. Segundo Lima,

A bandeira do nacionalismo, característica básica de todos os movimentos modernistas e vanguardistas no Brasil, sem exceção (o mais radical, o da Antropofagia, situava-se no limite da transgressão), trazia em seu bojo as implicações do totalitarismo na sociedade e na cultura, herdado ou não, ou trazia ainda o específico credo num regionalismo, num tradicionalismo regional e provinciano, que logo se apresentou em sua formulação mais cristalina: o monopólio do pensamento pelo PC do Brasil e ortodoxia de uma visão reacionária, que vai transitar numa articulação *sui generis* entre o ideário comunista (vide realismo e ‘regional-socialismo’), alimentada ou promovida pelas forças dominantes, de ambos os lados da ‘corrente a favor da história’ sem qualquer espaço para manifestação contracorrente ou de oposição. (2010, p. 16)

Talvez o reducionismo da ideologia política dominante, junto com o fator não atenuante de que o surrealismo carrega consigo uma ideia de recusa “[...] e, como tal, vigora enquanto ruptura e contestação, enquanto combate e afirmação dinâmica de mais-realidade” (LIMA, 2010, p. 17), cause, por reflexo, o seu fluxo como oposição, já que o movimento não se propõe à aceitação, mas sim a uma busca não religiosa ao próprio espírito humano, fator que colocaria de lado importantes instituições do período.

Lima aponta precursores muito significativos, como Qorpo Santo, comumente ligado ao Teatro do absurdo<sup>4</sup>, e Cruz e Souza, além de demonstrar no primeiro tomo alguns

---

<sup>4</sup> Sergio Lima lembra a ligação entre o teatro Jarry e Ionesco e o surrealismo, aquele como devedor das proposições de Artaud — que, aliás, foi um dos fundadores do Théâtre Alfred-Jarry.



outros prenúncios do que viria a se tornar o surrealismo, puxando desde pensamentos acentuados pelo romantismo até experiências simbolistas e contemporâneas:

Tanto o Surrealismo quanto o Simbolismo recusaram os avanços modernizantes, a continuidade modernista dos vanguardismos e da volta à ordem. O Surrealismo mantém a Grande Recusa instaurada pelos românticos — esses autores que, em períodos precedentes, são ou foram portadores de ideias e das imagens às quais o Surrealismo deve sua permanência erótica e linhagem de revolta, aquela da ‘linha do coração’ e da ‘grande recusa’. (LIMA, 2010, p.)

Sergio Lima destaca três momentos distintos que configuram o surrealismo no Brasil, a saber: 1) a vinda de Benjamin Péret (1929-1931) e sua presença junto aos modernistas e à Revista de Antropofagia, confirmando ecos do simbolismo pela relação com Gilka Machado, Cornélio Penna e Osvaldo Goeldi, e também contribuindo para o aparecimento de novas vozes, entre elas as de Sérgio Buarque de Holanda, Pagu, Raul Bopp, Aníbal Machado e Murilo Mendes. Esse primeiro período estende-se até por volta de 1940; 2) as atuações deste segundo momento cobrem o período de 1941 até 1970. Além da segunda estada de Benjamin Péret no Brasil (1955-1956), neste período também aconteceram movimentações ao redor de Aníbal Machado, Maria Martins e Pagu, bem como a XIII Exposição Internacional do Movimento Surrealista (entre 1965 e 1967) com a ajuda de Flávio de Carvalho, Maria Martins e outros, e reuniões de grupos surrealistas com Sergio Lima em São Paulo e no Rio de Janeiro (1965 a 1969); 3) período que engloba de 1970 a 1992, também conta com a movimentação de Sergio Lima e de grupos surrealistas de São Paulo e Fortaleza (a partir de 1991) e a ligação com outros grupos das Américas do Sul e do Norte, bem como de alguns países da Europa.

Embora o surrealismo tenha se dado como experiência coletiva na maior parte do tempo, no Brasil, o movimento ganha ainda mais essa variação, constituindo ora atividades em grupos (nos três momentos destacados por Sergio Lima) — reuniões, publicações, exposições —, ora vivências individuais, alheias aos encontros pelas mais diversas razões. Isto não quer dizer que as experiências particulares, às vezes até concomitantes às coletivas, enfraqueciam o Movimento. Pelo contrário, a pluralidade marca ainda mais a sua absorção no Brasil e distingue-o do surrealismo parisiense.

Posteriormente, Lima faz uma separação de três modos distintos com que artistas se relacionaram ao movimento, destacando antes disso o controverso posicionamento de Oswald de Andrade diante do seu envolvimento com o surrealismo:

Enquanto noutra diapasão e sempre militando em benefício próprio, temos “l’*enfant terrible*” do Modernismo, Oswald de Andrade. Oswald, por sua vez, é autor dos manifestos ‘Pau-Brasil’ e da *Antropofagia* (que logo depois renegará), da ponte Paris-São Paulo (*idem*), e do ‘já tínhamos a linguagem surrealista’ (*idem*); passará por várias reviravoltas de posicionamento, negando sempre o fato que estudos recentes apontam (a *Antropofagia* não teria existido sem o Surrealismo, lembra Benedito Nunes), sendo que no fim de sua vida reconhecerá a *Antropofagia* como ramo bastardo do Surrealismo (LIMA, 2010, p. 23, grifos do autor).

Embora sua relação com várias premissas do surrealismo tenha sido explícita e seu envolvimento marcadamente antropofágico, Oswald entra na última categoria organizada por Sergio Lima, a de escritores que apesar de terem tido contato direto com as implicações do movimento viram-se desamarrados das relações subsequentes ou que até mesmo tentaram negar essa afinidade, ainda que existente de forma pontual.

Acompanha Oswald nessa última divisão de isenção o nome de Augusto Meyer, ambos diferentes, por exemplo, de Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro, tendo em vista que estes últimos, a despeito de não terem se declarado surrealistas, identificaram-se em algum momento com o espírito do movimento, seja pela vigência do sonho, presente em muitas obras de Tarsila antes da sua guinada ao realismo-socialista, seja pelo primitivismo na retomada dos mitos e magias, do retorno pelo selvagem em Rego Monteiro e Raul Bopp.

Os tipos de relação são: 1) *explícita*, com participações substanciais para a afirmação do surrealismo, por vezes formadoras, ou pelo menos declaradas, tendo em vista que o autor insere Campos de Carvalho nesse grupo de relação e, ainda que Carvalho não tenha sido dado a reuniões, sua identificação com o movimento, além de visível em suas obras, já foi diretamente afirmada.; 2) *indireta e/ou implícita*, com contribuição de artistas que tiveram contato direto em algum período, ainda que não participativo, “mesmo que depois tenham se afastado ou que suas suscetibilidades pessoais impediram de adotar a filiação ao Movimento” (LIMA, 2010, p. 26); e 3) *a posição contrária ou tangenciada*, cuja trajetória dos autores possui “[...] mais de um ponto comum, tendo, assim, ou certas obras reclamadas pelo Movimento como etapas significativas mas não surrealistas — sendo, por assim dizer, paralelas ao surrealismo, do qual, contudo, divergem em seu todo” (LIMA, 2010, p. 26).

Ressalta-se, ainda, o reforço específico de muitos autores alinhados ao modernismo que, de alguma maneira, foram omitidos pela história, como aconteceu com Luís Aranha, Febrônio Índio do Brasil, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda e muitos outros. Para Lima,

[...] [e]ssas atuações, logo colocadas à margem ou se situando na contracorrente do *movimento modernista* — por seus vínculos explícitos com o surrealismo, foram os

casos não identificáveis ou adequadamente homogeneizados pela história oficial; verdadeiros pedaços de abismo que as classificações críticas silenciaram. Ou se omitiram a respeito de suas existências ou tiveram a contragosto que os indicam como surrealistas, com as amenizações e desconsiderações previsíveis no contexto da xenofobia reinante, do *nacional*, desqualificando-os em consequência. (LIMA, 2010, p. 26, grifos do autor)

A partir de setembro de 1991, constitui-se o grupo surrealista de São Paulo e Fortaleza, com destaque para Floriano Martins e Jorge Pieiro que, a partir de 1996, tornou-se mais próximo do movimento, sem, entretanto, aderir a ele de fato. Em 2004, o surrealismo ressurgiu como atividade grupal, reativando o sentimento de encontro e reunião decorrente dos seus primórdios.

Sérgio Lima menciona, ainda, que tanto no México quanto no Brasil muitos dos escritores e artistas plásticos que contribuíram para o surrealismo foram tidos como marginais ou excêntricos, e hoje passam, aos poucos, a assumir o antes negado papel de relevância. Para citar alguns dos brasileiros: Maria Martins, Ismael Nery, Flávio de Carvalho e Aníbal Machado. Dentro deste rol, podemos incluir Campos de Carvalho.

O que podemos assinalar mais claramente, dada a diversidade do pensamento crítico acerca da existência da influência surrealista no Brasil, é que, reconhecendo-o ou não, o movimento teve, sim, sua importância no que concerne ao rumo da liberdade na nossa literatura e ao modo de se relacionar com a linguagem, viva. Mas, quanto ao que não há discordância, o surrealismo que se criou no Brasil não é o mesmo que o francês, nem pretendia sê-lo.

As ressalvas feitas ao movimento no Brasil, no entanto, parecem ter origem muito mais política do que artística, como explicita Lima, ou podem ter um quê de falta de conhecimento quando se fala de um fundo dogmático que, na verdade, contraria um desígnio motor do surrealismo, a liberdade. Neste segundo caso, é onde parece estar Haroldo de Campos, quando, ao declarar o repúdio da poesia concreta ao surrealismo, diz:

Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado que não conduz a qualquer tipo de estrutura e permite, como já disse alguém, uma espécie de ‘comunismo de gênio’. O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente. (1975, p. 100)

No tomo 2 da obra *A aventura surrealista* (2010), Lima contradiz essa imagem, afirmando que “[...] [o] Surrealismo é por definição uma visão crítica da realidade e está muito longe de ser dogmático, não sendo nem um programa nem uma escola e nem um juízo: é uma experiência em aberto e a mais funda do espírito humano [...]” (LIMA, 2010, p. 31), colocando,

em seguida, como outro erro, a generalização que se faz dele, omitindo suas particularidades e diferenças. No tomo 1, diz:

O Movimento Surrealista é uma direção sem meta, numa dinâmica apaixonada e sem regras, de vários grupos, e pessoas, em vários países e lugares, de várias culturas diferentes e diversas, decorrentes de épocas distintas, numa única aventura, gerando um único Movimento ou uma “égloga” de vozes surrealistas — diga-se que a centelha e o magnetismo do movimento surgem da soma de forças contraditórias e não do progresso de uma mesmice, da mesma maneira que os pássaros cantam e criam seus ninhos, num maravilhoso real continuamente possível. (1995, p. 33)

Ainda que liguemos o surrealismo a datas iniciais e finais, ainda que muito se diga sobre não ser possível chamar o movimento no Brasil de movimento, como deseja implementar José Paulo Paes, fica evidente que o surrealismo foi uma experiência relevante para os rumos da nossa literatura e de um novo modo de pensar a arte — e, quem sabe, também a vida —, pois:

O Surrealismo é e continua a ser uma exigência maior do espírito humano. Recusa que se apresenta diante do desencanto do mundo, da realidade dada, e contrapõe o seu querer às acomodações e convenções; que contrapõe, portanto, ‘o homem do desejo desejante’ ao sistema racionalista e restritivo do ‘progresso’, do modernismo e seus vanguardismos, instaurando radicalmente um retorno, uma abertura sobre o moderno e que passa pelo passado: processo em aberto de busca permanente, na imanência mesma de mais realidade e sua revolução, não reforma. (LIMA, 2010, p. 42)

### 2.3 Aspectos surrealistas em Campos de Carvalho

Os rumos tomados nesta tese pressupõem uma flexibilidade de paradigmas, tanto para se enveredar nos aspectos surrealistas nas obras de Campos de Carvalho quanto para aproximá-los do pensamento de Maurice Blanchot, quando este afirma que a linguagem de ficção não está ligada a um tipo de saber, não tem um fim, e que apresenta, então, uma irrealidade, a qual nos desvincula de nossas vivências e nos prende apenas àquele universo<sup>5</sup>.

Embora *Tribo* não faça parte do estudo geral desta tese, interessa-nos um trecho da obra, transcrito abaixo da dissertação de Geraldo Noel Arantes, à guisa de identificarmos, mesmo em um texto renegado (que o foi, segundo o autor, por ser uma espécie de resumo do que viria depois, como cita Arantes), a já presente simpatia dos seus personagens pela veia surrealista, nomeando-a:

---

<sup>5</sup> Nas palavras de Blanchot: “[...] a frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade, que é a essência da ficção e, como tal, aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o sinal dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para nos apresentá-los, para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa” (1997, p. 80).

Meu receio, ao tomar de novo da pena nesta clara manhã de janeiro, é haver perdido aquele élan que me vinha sustentando desde o início destas memórias imemoriais, e que me fazia desprezar, a bem da minha verdade, qualquer escrúpulo de ordem gramatical ou lógica, sentimental ou mesmo estética, para dizer só as coisas à maneira de um sonâmbulo ou de um surrealista ortodoxo. Acredito, aliás, que o surrealismo, sem os exageros de alguns de seus asseclas de menor talento, é a forma de arte que melhor condiz com meu temperamento situado entre o sonho e a barbárie do mundo real, entre a letra do Código e o mundo encantado da Poesia. Pouco a pouco me irei despindo do meu eu cotidiano e postiço, que me fazia escrever composições escolares e alguns sonetos ao modo de Camões, para escrever apenas à minha própria maneira e apenas para meu uso íntimo, como já o venho tentando fazer nestes últimos tempos. (CARVALHO *apud* ARANTES, 2004, p. 68)

Este trecho, contudo, poderia ter sido escrito por qualquer outro narrador de Carvalho, o que, cada obra à sua maneira, não deixou de acontecer. De algum modo, todos eles rompem com o cotidiano e se deixam guiar pelos desejos que, por mais que não se realizem, não podem deixar de permanecerem como busca incessante. Sobre este aspecto falaremos mais nos próximos capítulos.

Pelos narradores de Carvalho, somos apresentados a um discurso incompleto e obscuro que pouco se prende a afirmações e provoca desconforto, que desprende o leitor de uma escrita de distração. Não é seguro começar *A chuva imóvel* (1963), livro em que já o nome da primeira parte, “O Centauro a Cavalos”, desconstrói uma imagem com a junção de elementos conhecidos que formam uma cena improvável, tal como em um sonho. Não se começa pelo começo — aliás, não se sabe da existência de um. Nas primeiras linhas, o narrador se vê em uma “[...] *gare* extremamente vazia. Tão vazia que nem a minha sombra se refletia nela” (CARVALHO, 1963, p. 1).

Na passagem mais conhecida de *A lua vem da Ásia* (2008a), o narrador (o qual já possuiu diversos nomes e já foi a vários lugares do mundo em pensamento) presentifica um limiar embaçado entre sanidade e loucura, revelando que matou seu professor de lógica, o que mostra ser tão somente o gatilho para a reconexão com a realidade que sua mente apresenta a cada página seguinte.

Em *A chuva imóvel*, André estilhaça a narrativa e vê seu rosto em todos os cacos: “[...] eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido” (CARVALHO, 1963, p. 1). Sua irmã gêmea, Andréa, também é um desses cacos, e por vezes eles se confundem: “E pensar que um estafermo desses copula com a minha irmã ou comigo — é a mesma coisa — e pode até fazer-lhe ou fazer-me um filho num abrir e fechar de olhos” (1963, p. 22). André tem uma relação incestuosa com Andréa — ou consigo mesmo —, nascida de uma necessidade de juntar seus pedaços, de chegar a si.

O narrador de *Vaca de nariz sutil* (2008c) é um veterano de guerra que vê todas as pessoas como defuntos e vive em um quarto de pensão que divide com um surdo-mudo. Os dois outros personagens da narrativa são o zelador do cemitério e sua filha, Valquíria, de 15 ou 20 anos, por quem ele se apaixona. Por ter uma relação com a moça, foi acusado de pedofilia e de estupro, o que faz com que o narrador enxergue uma ironia diante dos fatos de sua vida, pois, como assassino de guerra, virou herói; como apaixonado, criminoso. Esse fato amplifica sua amargura e sua dissonância com o mundo:

Matei dezenas, centenas de criaturas em nome da pátria e ainda me pagavam para matá-las: fui recebido de braços abertos e condecorado em praça pública; agora não matei ninguém, não fiz mal a ninguém, e tenho que andar rente aos muros como se fosse um criminoso, as mãos nos bolsos para que tremam menos. Até covarde me tornei de repente, como todos — covarde com medo de covardes o que é a pior forma de covardia, andando por estes lugares que não me interessam só para não ter que enfrentá-los aos grupos ou mesmo sozinhos, com seu ódio e a sua hipocrisia. (CARVALHO, 2008c, p. 95)

Assim como nas outras obras, o narrador é desajustado com o lugar em que está fadado a viver; fracassa em suas relações, que são um transbordamento de caos, e está sempre à margem delas.

Sergio Lima fala da busca como um aspecto do surrealismo relacionado ao desejo. *O púcaro búlgaro* (2008b) também é conduzido por um narrador que resolve organizar uma expedição para a Bulgária, para comprovar sua existência, mas que não lembra na maior parte do tempo o que planeja, só sabe que é algo extraordinário. Entretanto, a viagem, motivadora de toda a narrativa, termina antes de começar, logo na sua partida. Mais do que sua realização — o seu fim —, o rumor a transforma em possibilidade, abertura do infinito, e por isso se torna a prisão do narrador.

Sobre isso, afirma Blanchot que “[...] não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado” (1997, p. 305). Assim, a viagem “[...] representa esse algo a fazer, essa meta determinada e concreta, a partir do mundo onde uma ação dessas remete à irrealidade de um valor abstrato e absoluto. O ‘algo a se fazer’, tal como pode ser expresso numa obra da literatura, é apenas um ‘tudo a fazer’” (p. 306).

Lima explica: “A busca tem a ver com o sentido de libertação que evolui no surrealismo e com a urgência mesma de sua afirmação como princípio. A sua busca está imbuída do particular senso de aventura que o define, como também define as buscas míticas” (1995, p. 60). Entretanto, essa busca mítica no surrealismo nada tem a ver com a religiosidade, mas com o desejo, que faz vacilar as margens entre questionável e inquestionável.

Astrogildo, d'A *lua*, prestes a fugir do hospício para surgir na irônica Rua da Liberdade, diz que tem fugido a vida inteira, desde o ventre materno. No entanto, sua fuga não acaba quando, ao conseguir sair do hospício, sua liberdade vive de uma perseguição constante, um caminho nebuloso em que só se pode continuar a buscar um outro lugar em que seja possível ser livre, uma chegada, que de fato nunca chega. Assim, “A busca não se define por uma meta, mas é a própria busca que se afigura e se faz como caminho” (LIMA, 1995, p. 60), tal como acontece em *Nadja*, de Breton:

Perseguição de quê, não sei, *mas perseguição*, para recorrer assim a todos os artifícios da sedução mental. Nada [...] de tudo isso que para mim constitui minha luz própria, nada foi esquecido. Que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida sob os pés de *Nadja*, como um cão vadio? [...]. Sei que a *partida*, para *Nadja*, desse ponto aonde já é tão raro, tão temerário querer-se chegar, efetuava-se com o desprezo de tudo que se convencionou invocar no momento em que nos perdemos. (BRETON *apud* LIMA, 1995, p. 60, grifos do autor)

Cabe dizer que Campos de Carvalho é surrealista na busca, porque é a partir dela — elemento comum às quatro obras de Carvalho — que os narradores se fragmentam, que as contradições se complementam, que a linguagem se transforma. É a partir dela que o desejo transfigura e domina o caminho que é preciso fazer até que a chegada se perca.

As delimitações do “quarto de luxo” de Astrogildo, tomado como um campo de concentração no meio da zona de guerra, como prisão e depois como hospício, entortam os caminhos do seu pensamento. O narrador vive sem sair de casa, sem referencial para se prender à noção do tempo. Assim, passado e presente se alternam de maneira desordenada, o que deixa o discurso em fragmentos, despedaçado tanto na (des)organização dos capítulos como na sua mente.

Matar o professor de lógica é, realmente, outra atitude pertencente a qualquer narrador de Carvalho, todos avessos à lógica cartesiana — ou a qualquer outra —, indiferentes ao que afirma a geografia. Por essa razão — pela ausência dela, aliás —, dialoga com uma contestação do binarismo que opõe razão e loucura e se aproxima do sentimento entre sono e vigília, em que tudo é possível, misterioso e, mais ainda, livre das amarras das expectativas do convívio em sociedade no mundo sensível.

Duplessis especifica a paranoia como objetivo perseguido pelo surrealismo, por misturar real e imaginário, pois “[...] suas impressões externas servem apenas para ilustrar as fantasias de seu espírito” (1956, p. 40). Ou seja, cada acontecimento do real corrobora a subjetividade de uma realidade maior, como acontece com Astrogildo, em *A lua vem da Ásia*, durante todo o discurso que permeia a obra, na apresentação de seus colegas do hotel, na

desconfiança de que a mulher que o visita não é sua mãe, como ela afirma, e que, na verdade, deve ser uma pobre louca que perdeu o filho na guerra – esta inespecífica. Não sabemos de que guerra se trata nem onde ela se passa, e essa nebulosidade exterior aprofunda o abismo interior, mais uma combustão em seu estado de paranoia.

É, também, o que acontece com o narrador de *Vaca de nariz sutil*, Ele delinea em todas as não atitudes de Valquíria — a qual, nas palavras da revelação do juiz, é débil mental —, no silêncio, no olhar de um dos olhos, no pranto da moça, que deve ser de alegria, na sua língua fremente e nas narinas arfantes a correspondência de todo o amor que sente por ela.

A literatura de Campos de Carvalho, nesse sentido, parece estar muito mais ligada ao discurso da loucura do que ao discurso da razão, tendo em vista que não se pode provar nada tomando-a como base. Não é possível quantificar o que é verdade ou mentira no que ela diz. Não há, pois, como atestar o valor do que é dito. Junte-se a isso a postura dos narradores ante a ciência, ao que, no mundo real, temos como verdades absolutas e comprováveis que, para eles, não passam de falácias, como a existência da Bulgária — e de Quixeramobim.

N<sup>a</sup> *Chuva imóvel*, André, questionando a utilidade desse saber para a vida, complementa: “E que faria eu com uma bússola? Em que me interessa saber onde fica o Norte, onde fica o Sul? (O Sistema Solar, mas que bela teoria! Quero vê-lo é funcionando!)” (CARVALHO, 1963, p. 10). Desse modo, eles desestabilizam as certezas convencionadas, põem em xeque os símbolos do saber outrora inquestionáveis.

A aparência caótica dentro das obras de Campos de Carvalho, decorrente de um certo automatismo psíquico e de imagens que não seguem princípios lógicos, tornam-se não um recurso literário, mas a sua própria literatura. Isto porque o enredo está em segundo plano em relação à introjeção do insólito no discurso dos narradores. Para Breton,

[...] toda obra voltada para o espetáculo cotidiano dos seres e das coisas, isto é, participando imediatamente do mobiliário animal, vegetal e mineral que nos circunda, mesmo quando pareça ou tenha se tornado irreconhecível (oticamente) pela deformação, (... como também) toda obra dita não-figurativa, ou seja, em ruptura tanto com a percepção física pré-estabelecida, quanto com a representação mental pré-estabelecida, termos opostos que o Surrealismo visa justamente conciliar. (BRETON *apud* LIMA, 1995, p. 59)

André tenta explicar suas sensações metamorfoseantes e as lembranças verídicas impossíveis de serem comprovadas ou localizadas em tempo e espaço:

A verdade é que ainda me doem os pés, as patas. — E o rabo ainda me pesa um pouco, atrás. [...]. Faz sete anos, poderia fazer sete séculos ou sete minutos: eu deitado, no pré-albor de um domingo igual a tantos, o umbigo voltado para o teto, aquele corpo morto ao lado, o mesmo de sempre. (CARVALHO, 1963, p. 3)



É dessa maneira que o real é absorvido pelos narradores e, dentro dessa visão, para citar Duplessis, “[...] [a]s imagens mais nítidas são as mais arbitrárias, as mais contraditórias e difíceis de se exprimir. Elas desconcertam, ao mesmo tempo, razão e sentido, fazendo os objetos participarem uns dos outros”. (1956, p. 66)

O tom corrosivo de Campos de Carvalho, o humor negro, a iconoclastia — não a pura e simples iconoclastia, não vazia, mas a que precisa atacar nossas crenças e verdades preestabelecidas para nos abalar, para despertar nossa atenção, porque não intenta ser apenas uma leitura de distração, como a criticada por Breton — e a contracorrente marcaram a sua trajetória como escritor. Não há um discurso fixo. O que existe são fragmentos de pensamentos que se confundem e se interrompem:

De que me valem essas árvores e essas janelas, e esta sombra sobretudo, se a cada passo me assalta esta certeza, esta incerteza, apesar de toda a experiência ou por isso mesmo? Cafarnaum ou não, o que sou é isto e apenas isto, no deserto ou no oceano seria o mesmo, o mesmo num anfiteatro repleto ou no cemitério. Ninguém me tira desta condição incômoda de visita, mesmo se de conviva não faz diferença, a mansão é de todos e não é de nenhum, espreitam-nos dia e noite através das frestas: o que isto é mesmo é um castelo mal-assombrado. (CARVALHO, 1963, p. 5)

Esse modo de contar culmina em uma incompletude constante no discurso e o que o narrador diz não parece ir a lugar algum; move-se perdido, sem direção certa. Para Blanchot, essa falta de direção dá à obra sua infinidade, pois não há um caminho, não há uma saída para aquele que não sabe para onde ir, há apenas o ser em sua inquietude e errância:

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da ‘má’ eternidade, correspondente à ‘má’ infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir. (BLANCHOT, 2005, p. 137)

O discurso do depois se torna uma explicação do antes, como se para corrigir as falhas do outro. No entanto, essa explicação não esclarece o caminho que os narradores querem percorrer, pois eles mesmos não sabem para onde ir, só sabem que precisam operar o deslocamento, sair de onde estão. Como Astrogildo e o narrador d’*O púcaro búlgaro*, rodam em círculos em busca de si mesmos, mas não conseguem se alcançar. Já que o lugar do extravio — o caminho — ignora a linha reta, o rodar em círculos é, pois, o lugar do infinito na obra de Campos de Carvalho. Isso transforma a sua escrita em uma eterna palinódia, que por sua vez possibilita o eterno recomeço, o caminho sem chegada.

Essa busca de que fala o surrealismo e as obras de Carvalho também é a busca pela literatura, essa que não pode deixar de existir, que procuramos, mas não tocamos. Parece, assim, que “[...] [se] trata de um tesouro, de um tesouro não oculto; o surrealismo o situa nos domínios do Desejo e toda sua ventura é a de perseguir nesse ponto sublime do humano de modo intenso, frenético e convulsivo que vislumbra o incessante buscar” (LIMA, 1995, p. 60).

Lima situa a trajetória tortuosa do surrealismo ante o seu tangenciamento com o existencialismo, com o marxismo e com a psicanálise, por exemplo, e mostra alguns objetivos de Breton os quais, no entanto, não se fecham nessas delimitações:

- Nas artes, irá propor a *arte mágica*;
- Na História, a *revolução*. No comportamento, o ‘humor noir’;
- No Amor, o *amor sublime* e o ‘amor louco’
- Na literatura, a *Poesia* e o ‘automatismo-psíquico’;
- No cotidiano, a *recusa* da mesmice e da ‘pouca realidade’;
- No cinema, o *maravilhoso* e no teatro, a ‘crueldade’;
- No pensamento, uma certa filosofia da *imanência*, ou um humanismo surrealista etc.

O seu fio condutor, onde reina o Desejo, será o erótico em sua mais alta expressão, e sua própria multiplicidade/pluralidade, quando dele não se excluam os lapsos (o descontínuo) e o inconsciente como um saber outro. Pois em sua essência mesma, o Surrealismo é um processo de mais consciência e de revelação do humano em seus sentidos mais extremos e mais intensos. (LIMA, 1995, p. 70, grifos do autor)

O contraste da interioridade com a existência de uma dimensão externa, seguindo o pensamento de imanência, provoca um deslocamento em relação ao mundo, uma violenta separação entre o ser de dentro e o lugar no qual está fadado a viver:

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 cabeça de alfinete, como o são realmente. [...]. Agora é dia claro, embora tudo continue escuro como dantes, apesar de meus novos pensamentos que me fazem fosforescente e ígneo. Quanto mais claro eu me torno por dentro, mais obscuro se torna o mundo e o dia dentro dele — descubro-o agora. (CARVALHO, 2008a, p. 183)

Já no sentido do amor de que fala Breton, pensemos em Valquíria, que arranca o ex-combatente de um estado de morte: “Não amo as flores, não amo nada, não amava até hoje e até este instante [...] assim sou eu quando não sou eu, não me lembro de estar assim em nenhum outro momento, nem quando morri na guerra” (CARVALHO, 2008c, p. 58).

É também o desejo por ela que permanece e o acompanha: “Só ela me acompanha nesta viagem, está comigo e em mim, respira esta manhã que nunca será noite e nos pertence desde sempre” (CARVALHO, 2008c, p.100). A partir do amor que sente por ela, o mundo se transforma e ele, mais uma vez, vê-se distanciado de si e de sua hipocrisia, desse lugar que o toma como herói matando pessoas e como criminoso amando uma.

Em seu último manifesto, *Do Surrealismo em suas obras vivas*, datado de 1953, Breton diz que o Movimento se originou numa “[...] operação de grande envergadura sustentada na linguagem” (1985, p. 223), no sentido de que o seu objetivo era o reencontro com “[...] o segredo de uma linguagem cujos elementos cessaram de se comportar como destroços na superfície de um mar morto. Importava, para isso, se subtrair a seu uso cada vez mais estritamente utilitário, que era o único meio de emancipá-los e de lhes restituir todo seu poder” (p. 223-224). É a partir dessa inoperância da linguagem, outrora servil, que ela pode ser e mostrar todo o seu poder e potência.

Para Maurice Blanchot, a palavra tampouco é inerte: “[...] existe nela uma vida e uma força latente que nos escapam” (1997, p. 91). Assim, as imagens passionais e espantosas surrealistas, geradas pela escrita automática, arrastam a linguagem não mais para uma forma de expressão, mas para o protagonismo perturbador e imprevisível que lhe é próprio, como se em consonância com Octavio Paz (1976), quando este diz que “a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual e narrativa, mas são presididas pela lei da imagem e do ritmo” (1976, p. 15):

[...] Monótona esta paisagem sem paisagem, eu subindo por estes fios sem subir, ou talvez descendo, sempre este abismo de branco e branco, à minha frente e por detrás, nem sei mais onde fica a frente e onde fica atrás, posso estar andando de costas que eu nem sei, o que sei é que ainda não estou de rastos nem estarei, mesmo que me ponham de rastos eu subirei n’Ele e o cavalgarei: o centauro a cavalo. (CARVALHO, 1963, p. 97)

Em *A conversa infinita 2* (2007), Blanchot fala da existência de um homem trágico do qual cabe aqui lembrar:

O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados ao sim e o não claramente mantidos em sua oposição. [...]. Mas como ele se torna trágico? E o que ganha com isso? Vê-se bem o que perde: o bem-estar, o esquecimento, doces mal-estares, prazeres insípidos, uma terna inconstância, uma náusea quase feliz, nem verdade e nem mentira, mas a ilusão de uma ou outra: uma vida mistificada que não é uma vida? De todo modo, uma vida de aparências que se faz de tudo para não perder. Mas o homem trágico é aquele para quem a existência repentinamente transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência de absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiência de um espaço infinitamente silencioso, presença, enfim, de um mundo incapaz de justiça e que apenas oferece o escárnio dos compromissos, quando o absoluto, somente o absoluto, é necessário, mundo inabitável em que é necessário permanecer. Para o homem trágico, em um instante tudo endureceu, tudo é enfrentamento de incompatibilidades. (BLANCHOT, 2007, p. 31-32)

O homem trágico é espécie dos extremos, diferente do homem do mundo, já que este “[...] vive nas nuances, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na

mediocridade indecisa: no meio” (BLANCHOT, 2007, p. 31). Os narradores de Campos de Carvalho são obsessivos, embora descrentes em relação à vida e, por isso, metamorfoseiam um elemento dela — um púcaro, uma mulher, o seu lugar, fora ou em si mesmo — e são inteiramente obstinados a persegui-los; saem em sua busca. Todavia, essa obsessão já não os deixa distinguir mais o que eles querem, o que é possível, o que é verdade ou o que é loucura, e se enlinham nesse laço embaciado que embrulha aquilo que se é verdadeiramente, mas que se deforma e se turva diante do espelho:

Não estou bêbado coisa nenhuma, nunca estive. Às vezes me assalta é este hiato, esta espécie de mergulho no vácuo, ultimamente mais do que nunca, as coisas mais simples se tornam as mais complexas, ou nunca foram simples ou eu é que me torno complexo de repente, como se me visse num espelho deformante e todo o resto. (CARVALHO, 1963, p. 32)

Campos de Carvalho se cerca, deste modo, da ideia de poesia enquanto ordem alucinatória que, para André Breton e Paul Éluard, se definiria como “[...] a tentativa de representar ou de recuperar, por gritos, lágrimas e carícias... ou por objetos, estas coisas ou esta coisa que a linguagem articulada se inclina a exprimir obscuramente, no que tem de aparência de vida ou de suposta intenção” (DUPLESSIS, 1956, p. 61). Breton diz ainda:

Para mim, a mais forte será a que apresentar o grau de arbitrário mais elevado, não o escondo; a que demora mais tempo em traduzir em linguagem prática, ou porque tem em si uma dose enorme de contradição aparente, ou porque um dos seus termos se escapou curiosamente, ou porque, anunciando-se como sensacional, parece desenvolver-se debilmente (fechando bruscamente o ângulo do seu compasso), ou porque tira de si mesma uma justificação formal irrisória, ou porque é de ordem alucinatória, ou porque confere muito naturalmente ao abstracto a máscara do concreto, ou, inversamente, porque implica a negação de qualquer propriedade física elementar, ou porque desencadeia o riso. (1979, p. 61)

O Movimento Surrealista, como muito se pensa, não é destruidor e não ignora o “real”; pelo contrário, parte dele para a apreensão de uma consciência levada aos limites dentro da poesia e ultrapassa, provocando-a, acima de tudo, em uma transfiguração revolucionária que questiona e revela o homem como um ser do desejo. É o ponto de partida que “[...] dá sentido de mais realidade ao gesto da expressão humana a mais livre de padrões e normas, que busca e se expõe e que erra, que se inquieta e que será sempre aquela que descobre e revela” (LIMA, 1995, p. 28). É, ainda, como o ser do desejo mencionado acima, “[...] o sentido de uma direção em *movimento para* (do ser do mundo e no mundo), tendendo majestosamente a um ponto-de-fuga que só se livra ‘a perder o fôlego’” (*Idem*).

### 3 NO PRINCÍPIO ERA O CAOS, E ESTÁ SENDO O CAOS<sup>6</sup>

“Não é verdade, sim, é verdade, é verdade e não é verdade, há silêncio e não há silêncio, não há ninguém e há alguém, nada impede nada. E a voz, a velha voz enfraquecida, silenciou enfim e não seria verdade, como não é verdade que ela fala. Ela não pode falar, não pode silenciar.”  
(Samuel Beckett, em *Textos para nada*)

#### 3.1 O recurso dos diários

##### 3.1.1 A escrita sem guia

À guisa de não submergirem em suas devotas autocorreções, todos os narradores de Campos de Carvalho se submetem a uma espécie de diário, sem ordem cronológica ou temática, que acompanham tão somente seus pensamentos embaralhados. Diretamente, em *A lua vem da Ásia* (2008a) e *O púcaro búlgaro* (2008b), nos quais esses narradores tentam de fato registrar seus dias e pensamentos — neste segundo, ensaiando, inclusive, a publicação de tal escrita — e, indiretamente, em *A chuva Imóvel* (1963) e *Vaca de nariz sutil* (2008c), com uma narrativa desordenada e fragmentada, compartilhada em primeira pessoa.

O diário n’*A lua vem da Ásia* é o livro em nossas mãos, e este se manifesta, a título de corroboração, na seguinte “ordem”: a primeira parte, intitulada “Vida sexual dos perus”, divide-se em Capítulo Primeiro, Capítulo 18, Capítulo Doze, Capítulo sem Sexo, Capítulo 99, Capítulo Vinte, Capítulo I (Novamente), Capítulo, Capítulo XXVI, Dois Capítulos Num Só, Capítulo 333, Capítulo 334, Cap. 71, Capítulo Não-Eclesiástico, Capítulo 103, Capítulo Negro, Capítulo 42 e Capítulo LIV. Na segunda parte, “Cosmogonia”, estão A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, e O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z.

---

<sup>6</sup> Embora tenhamos dividido esta segunda parte em três tópicos, será possível ver apenas uma certa prioridade em relação aos temas. Contudo, diário, tempo, memória e fragmentação do sujeito e da verdade dentro da literatura, assim como o pensamento sobre o silêncio e a ideia de verdade, serão evidenciados em maiores ou menores questões tanto aqui quanto no próximo capítulo, por se tratarem de temas extremamente vinculados em Campos de Carvalho e Maurice Blanchot.

N’*O Púcaro Búlgaro*, temos: Explicação Necessária, Os Prolegômenos, Explicação Desnecessária, In Memoriam, Livro de Horas e Desoras OU DIÁRIO DA FAMOSA EXPEDIÇÃO TOHU-NOBU AO FABULOSO REINO DA BULGÁRIA (MCMLXI — ...) COM O QUE SE PASSOU OU NÃO SE PASSOU DE IMPORTANTE NESSE, COMO O PERDÃO DA PALAVRA, INTERREGNO, o diário (com dia e mês — ou século ou mais data nenhuma) e, por fim, A PARTIDA, composta por um diálogo de quatro páginas que se passa em um jogo de baralho.

Vê-se, desse modo, que os capítulos, além de não estabelecerem correlação nem com os outros nem com o conteúdo de cada um, não servem de guia para o narrador, tampouco para o leitor, porque este é compelido a seguir os descaminhos tortuosos, por exemplo, de Adilson, que logo mudou seu nome para Heitor, depois para Ruy Barbo, até se chamar Astrogildo, “[...] que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo” (2008a, p. 13) — e é como o chamaremos aqui.

Maurice Blanchot, a quem mais recorreremos no que concerne à sustentação teórica do presente trabalho, diz que para manter um contato consigo, paralelamente à obra, o escritor evoca uma escrita de diário, que o ajudaria a prender uma mão à realidade — assim, a obra a que se dedica não o devoraria por inteiro. Astrogildo parece querer escrever com o fim de segurar-se e fixar-se no mundo, de ser alguém existente nele: “Descobri que, escrevendo a história da minha vida, antes que a escrevam os outros ou que não escreva ninguém, estarei prestando um serviço enorme não só à cultura, por isso que --- --- --” (CARVALHO, 2008a, p. 15). A declaração, no entanto, é interrompida por um acontecimento externo ao livro, do qual o narrador não fala posteriormente. A tentativa de elucidação é seguida de um parágrafo-parêntese não explicativo e depois de um outro assunto direcionado por Astrogildo, como se o continuasse. Como se, aliás, não houvesse escrito nada anteriormente que o lembrasse de permanecer na específica linha de raciocínio inconclusiva.

Em *O púcaro búlgaro*, o narrador escreve um diário como “[...] um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim” (BLANCHOT, 2011b, p. 20). O seu intento é planejar grandiosa expedição à Bulgária, da qual muitas vezes não consegue lembrar, registrando a data de maneira a desconsiderar as verdades tidas como incontestáveis, no caso, a de não haver no calendário a data na qual escreve: “Outubro, 32 — procurando reunir minhas forças para a grande e misteriosa empreitada — tão misteriosa que eu mesmo me esqueço de qual seja, só sabendo que é maior do que o resto do mundo conhecido” (CARVALHO, 2008b, p. 23).

O diário, então, acaba por transitar entre as notas desordenadas do dia a dia e a tentativa de lembrança do objetivo daquela escrita, mais uma vez como se não houvesse tal recurso para lembrar-lhe o motivo inicial nos seus registros, como se, tão logo escritos, fossem apagados da memória e do papel:

E eu mesmo, aqui digressionando sobre o nada enquanto não atino com a razão deste diário, sou bem o melhor exemplo do que digo e redigo e torno a dizer, só que no caso em vez de língua eu uso a Língua e em vez de tomar a palavra eu tomo as palavras, neste labirinto em que me engolfo, em que te engolfas, em que nos engolfamos, com a convivência dos lexicógrafos, dos filólogos, dos semantologistas e dos decifradores de hieróglifos de todas as procedências ou improcedências. (CARVALHO, 2008b, p. 29)

No decorrer das páginas, vamos percebendo que o que ele escreve não é necessariamente uma confissão em primeira pessoa, mas um memorial para recordá-lo de si mesmo, de quem ele é quando não escreve. Todavia, “o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever” (BLANCHOT, 2011b, p. 20).

### 3.1.2 Os efeitos do *phármakon*

Segundo Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*:

[...] uma só e mesma desconfiança envolve, num mesmo gesto, o livro e a droga, a escritura e a eficácia oculta, ambígua, dada ao empirismo e ao acaso, operando segundo as vias do mágico e não segundo as leis da necessidade. O livro, o saber morto e rígido encerrado nos *bíblia*, as histórias acumuladas, as nomenclaturas, as receitas e as fórmulas aprendidas de cor, tudo isso é tão estranho ao saber vivo e à dialética quanto o *phármakon* é estranho à ciência médica. (1991, p. 16-17)

A obra é, portanto, essa ambivalência perigosa de um *phármakon* a que se expõe o escritor e, por conseguinte, os narradores de Campos de Carvalho, também vulneráveis a ele pelos seus escritos, pela obra de suas obsessões, as quais movem e paralisam a narrativa ao mesmo tempo. Como, então, o recurso do diário os libertaria, sendo ele remédio e veneno? Como libertar-se de si mesmo?

No diálogo socrático com Fedro (PLATÃO, 2015), há, para além da ideia do amor sensual, uma conversa debruçada sobre a natureza e os limites da retórica, tangenciando uma crítica ao sofisma. Através da temática retórica, há um contraste entre o verdadeiro filósofo e aquele entendido como sofista, os quais, dentre as destacadas diferenças, também discursam distintamente. Contrariando os preceitos socráticos do primeiro, que se manifesta por meio da

fala, está o segundo, aquele que se expressa por meio da nada confiável escritura, a qual, assim como a pintura, não oferece respostas:

A escrita, Fedro, apresenta esse estranho aspecto, e nisso verdadeiramente muito se assemelha à pintura. De fato, os rebentos da pintura se colocam como se fossem seres vivos, mas se alguém lhes indaga alguma coisa permanecem num solene silêncio. O mesmo ocorre com as palavras escritas: é possível que imaginasses que falam como se possuíssem algum entendimento, mas se tu as interrogares, no anseio de conhecer o que dizem, se limitarão a dizer uma só e mesma coisa. (2015, p. 103)

Em contraste com a fala, na qual se encontram garantias e uma voz que possa prontamente responder às questões, Platão aponta a semelhança da escrita com a pintura, estas duas permeadas de silêncio, como se sem autores por trás, sem alguém que possa se responsabilizar por elas.

O que o incomoda, então, é “[...] o silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar para a arte o estremecimento das forças sagradas, essas forças que, através do horror e do terror, abrem o homem a regiões estrangeiras” (BLANCHOT, 2011c, p. 56). Ou seja, não é apenas o que fala, mas também o que silencia dentro da fala, que estremece as bases das certezas, porque nada será suficientemente respondido na escrita. Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, não é possível, para Astrogildo, cessar de escrever:

Preciso escrever uma infinidade de livros para desintoxicar-me, e as minhas espinhas são os livros que não escrevi até hoje, embora já tenha escrito muitos. A palavra foi dada ao homem para blasfemar contra o seu destino, e a palavra escrita é a verdadeira palavra, como o defunto é o único homem verdadeiro, em sua mudez total (CARVALHO, 2008a, p. 122).

A palavra se torna aí a blasfêmia que não pode deixar de ser dita, o silêncio que não acaba em sua mudez, a verdadeira palavra que, tal qual um defunto, diz ainda mais quando cala, e é nesse estado quando chega mais perto de dizer tudo, embora a verdade desse tudo jamais possa ser integralmente mostrada.

Em uma das histórias que conta, essa a se passar no Egito, Sócrates diz que Thoth — deus egípcio associado à magia, à sabedoria, às palavras faladas e escritas e a muitas invenções — dirigiu-se um dia a Tamos para mostrar suas descobertas. Thoth, então, apresentou as letras (a escrita) ao rei: “Isto, ó, rei, uma vez aprendido, tornará os egípcios mais sábios e aprimorará suas memórias: trata-se de uma poção<sup>7</sup> para a memória e a sabedoria por mim descoberta” (PLATÃO, 2015, p. 102). Ao que Tamos rebateu:

---

<sup>7</sup> Tradução de Edson Bini dada à palavra *phármakon*, que talvez não guarde sua inerente dualidade. Por essa razão, utilizaremos a partir de então a palavra grega nesta tese.



Sumamente engenhoso, Thoth, uma pessoa é capaz de conceber as artes, mas a capacidade de julgar de sua utilidade ou nocividade aos que farão uso delas cabe a uma outra pessoa. E tu, agora, pai das letras, foste levado pelo afeto a elas a conferir-lhes um poder que corresponde ao oposto do poder que elas realmente possuem. O fato é que essa invenção irá gerar esquecimento nas mentes dos que farão o seu aprendizado, visto que deixarão de praticar com sua memória. A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por esses caracteres externos que não fazem parte deles próprios, os desestimulará quanto ao uso de sua memória, que lhes é interior. (2015, p. 102)

Derrida nos convida, ainda, a lembrar que a contradição de Platão se dá no modo de colocar a escritura como um poder oculto e capaz de enganar, ao mesmo tempo em que “[...] a réplica do rei supõe que a eficácia do *phármakon* possa inverter-se: agravar o mal ao invés de remediá-lo” (1991, p. 45).

O que Sócrates deseja mostrar é o perigo da escrita, que, ao invés de ajudar os egípcios a se tornarem mais memoriosos, causaria o efeito contrário: o esquecimento. Se tudo que preciso saber está fora de mim, não necessito buscar nada internamente, não necessito me esforçar para lembrar. Aí está a chave do que para Derrida é a palavra escrita, tanto capaz de interferir no fluxo natural de um ser de uma boa forma (remédio) quanto de uma ruim (veneno).

A desconfiança de Platão em relação ao *phármakon* avança, pois, no sentido de que, mesmo de maneira inofensiva, nenhum é apenas benéfico e, em qualquer uma de suas atuações, ele altera o estado inicial do corpo, o estado natural em que as doenças também devem ser aceitas como vicissitudes da existência, como parte necessária a ela. O *phármakon* opera, enfim, como desvio de um percurso natural. Seu poder é ao mesmo tempo dúbio, como remédio e veneno, e uno, como desvio.

### 3.1.3 *Alétheia e o que se revela*

No que se relaciona à dubiedade do *phármakon*, o diário ao qual recorrem os narradores deixa de ser um recurso de memória para se tornar registro de seguidos esquecimentos e indefinições, como vê-se por André – “Não sei sequer se descii do trem ou se lá estava para receber alguém, não sei de nada e morro sem saber...” (1963, p. 4) –, que registra por vezes o seu não saber, as suas incertezas diante do que, mesmo desse modo, tenta documentar. O ponto de diferença, no entanto, é que não se trata, aqui, de memória e esquecimento como opostos, mas como complementares, pois a memória só é possível através do esquecimento, conforme explica Blanchot em *A conversa infinita 3* (2010b):

Em alguns dos poemas gregos em que se engendram os deuses e onde ao mesmo tempo eles se engendram, ainda divinos, já como nomes poderosos e em certo sentido

metafísicos, o Esquecimento é a divindade primordial, o antepassado venerável, a primeira presença daquilo que dará lugar, por intermédio de uma geração mais tardia, a Mnemósina, a mãe das Musas. A essência da memória é assim o esquecimento, esse esquecimento em que é preciso beber para morrer. Isso não significa apenas que tudo começa, tudo termina no esquecimento, no sentido pobre que damos a essa fórmula; pois o esquecimento, aqui, não é um nada. Esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças à qual se preserva o oculto das coisas e graças à qual os homens mortais, assim como os deuses imortais, preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios (2010b, p. 50).

O autor francês busca na mitologia grega muitos dos seus pensamentos e, por isso, seguindo sua fonte, cabe explicar que a palavra grega *alétheia*, normalmente atrelada à verdade, significa não esquecimento, e, após estudos de Martin Heidegger (2012), tem sido traduzida como revelação, desvelamento.

Heidegger, a partir de um fragmento de Heráclito<sup>8</sup>, reflete sobre o que para os gregos antigos significava verdade. Por só se ter acesso a fragmentos das palavras de Heráclito, os pensadores podem utilizá-los de maneira a priorizarem mais suas ideias em uma livre interpretação do que se preocupar em, de fato, absorverem todas as nuances possíveis permitidas pela língua grega antiga, especificamente nesse caso. Ele desenvolve seu pensamento pelo princípio de que “hodiernamente preferimos saber — e rapidamente — [...]” (2012, p. 248).

Por fim, Heidegger diz que "O aparecer inaparente da clareira eflui do resguardo salutar que abriga de modo duradouro o destino. Por isso, o aparecer da clareira é, ao mesmo tempo, uma velar-se e, nesse sentido, o mais obscuro. (2012, p. 249). O que vemos desse jogo de aparecer e obscurecer, numa dança como a que faz a clareira de uma chama acesa, é que, tendemos a esquecer aquilo que está ali apenas misteriosamente, que está ali o tempo inteiro como o destino, revelando-se, deixando-se mostrar e obscurecer-se, mas nunca o possuir por inteiro, já que a mesma chama que permite o que se revela é também o que o faz velar.

Semelhante a este pensamento é o de Levinas em relação a Blanchot, quando aquele diz que o saber que aparece na linguagem deste é “ — *pero de manera singular — cuando todo lo real ha sido negado, realización de esta irrealidad. Su manera de ser — su índole — consiste en estar presente sin estar dado [...], en ser como una despedida perpetua de quien lo desvela*” (2000, p. 34). E o faz pela presença da ausência, porque falar nessa ausência é como regressar a uma linguagem essencial que separa as coisas das palavras.

---

<sup>8</sup> O fragmento que origina os pensamentos de Heidegger é, em grego: Τὸ μὴ δῶνόν ποτε πῶς ἄν τι λάθοι;. Diels, partindo da língua original, traduziu para o alemão “Wie kann einer sich bergen vor dem, was nimmer untergeht?”, e Márcia Schuback, por Diels, traduziu: “Como alguém poderia manter-se encoberto face ao que nunca se deita (declina)”?

A preocupação de Heidegger com a tradução de *alétheia* se dá pelo fato de a ideia de verdade experienciada pelos gregos antigos ser destoante do que ela significa hoje para nós — para eles, há uma conexão com a alma, com o que se revela e se encobre, e não com os fatos.

As Musas, de acordo com Hesíodo, em *Teogonia* (1995), falam em seu canto sobre a habilidade de dizerem mentiras símeis aos fatos<sup>9</sup>, mas aqui também estão como a força da ocultação, tão presente quanto as revelações (desocultações). O que está coberto opõe-se ao que se manifesta e, segundo o estudioso Robert Curtius, “[...] são, no entanto, uma só e mesma força” (2013, p. 25). Por essa dubiedade do ser, própria das Musas, entende-se que esquecimento e não esquecimento não são opostos, mas complementares. A lembrança, a revelação que as Musas fazem, é seletiva. Assim, em consonância com Blanchot (2010b), a memória só é possível por meio do esquecimento. Só podemos lembrar se, antes disso, esquecermos, de um jeito que ela volte como desocultação, desvelamento, mais viva e preenchida.

Ao lembrarmos, reconstruímos um acontecimento. Nosso cérebro guarda elementos-chave e ocupa as lacunas ao encená-lo novamente. É desse modo que a linguagem, quando associada à memória, é deslizante; oscila entre o negar e o afirmar, como as revelações das Musas — se assim elas quiserem. Não há, portanto, o poder de chegar a um posicionamento concreto ou mesmo a um fim, pois a literatura “[...] só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa” (BLANCHOT, 1997, p. 305), e ela não pode, dessa forma, tomar partido algum.

Para Blanchot, esquecer é também possuir o segredo da força mediadora, já que o que fica obscurecido deverá retornar até nós, enriquecido, engrandecido e idealizado pela ausência, e é dessa maneira que a lembrança “me liberta, proporcionando-me o modo de invocá-la livremente, de dispor dela segundo a minha intenção presente” (BLANCHOT, 1987, p. 20-21). É esse enriquecimento que permite aos narradores de Campos de Carvalho a viva lembrança dos fatos que se sujeitam a contar:

Do que se passou e sobretudo do que não se passou nessa expedição já famosa é o relato que se vai ler em seguida, o mais pormenorizado e o mais honesto possível, embora tenha sido reduzido ao mínimo para que pudesse caber num só volume e mesmo num só século — o que afinal se conseguiu. (2008b, p. 14)

---

<sup>9</sup> Há, na manifestação das Musas a Hesíodo, a ênfase na dubiedade do seu Poder. Quando as entidades dizem: “[...] sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO, 1995, p. 107), apresentam aí o problema lógico e ontológico da verdade.

A lembrança é a liberdade do passado; é o que, pela lacuna aberta, permite haver lugar para uma nova lembrança, que pode não ser verdadeira, mas também não pode ser chamada de falsa:

[...] eu e apenas eu, mesmo que esteja nascendo pela primeira vez, às vésperas do meu nascimento, com esta memória que pode ser uma memória ou apenas alucinação, como são e serão esses bulldozers e esses elefantes, esses transeuntes caminhando nos meus olhos e nas minhas veias — esses antepassados. (1963, p. 88)

Nesse sentido, o esquecimento, que antes era apenas mediador, se torna uma possibilidade e pode ser experimentado também como separação, arruinando inclusive toda prática confortável de memória.

Para Platão, o poeta não tinha respaldo para ser instrumento de desvelamento. No diálogo entre o rapsodo Íon e Sócrates, há um sutil e sarcástico embate que culmina na derrota do primeiro e de seu discurso delirante. Sócrates diz:

Este poeta liga-se a uma Musa, aquele a uma outra — e chama-se a isso ser possuído, o que é o mesmo que dizer que é tido. A estes primeiros anéis estão, por sua vez, ligados outros, uns aos outros, e recebem a inspiração, um de Orfeu, outros de Museu. Mas a maior parte é a Homero que está ligada e é por ele possuída. Tu, Íon, és um desses, dos que são possuídos por Homero, e quando se canta um passo de outro poeta, tu ficas cheio de sono e não tens nada para dizer; mas quando te fazem ouvir o canto desse poeta, anima-se imediatamente, a tua alma agita-se e as ideias chegam-te em catadupa. Na verdade, não é por uma arte nem por uma ciência que tu falas de Homero como falas, mas por um privilégio divino e por uma possessão divina. (PLATÃO, 1988, p. 61-63)

Sócrates continua no embate até que Íon perca a direção dos argumentos e se mostre, para ele, incompetente em todas artes. O rapsodo se torna incapaz de lidar com a razão, esta sempre ligada à verdade.

Em *Uma voz vinda de outro lugar* (2011c), Maurice Blanchot dedica algumas páginas a falar da desconfiança de Platão sobre a linguagem escrita. Para este, a escrita não tem compromisso nem credibilidade, por não haver “[...] caução pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade” (p. 54), não sendo, portanto, capaz de responder ser interrogada nem de se defender caso seja atacada.

Blanchot justifica a discussão de Sócrates, revelando o que, para ele, é a linguagem desejada por Platão:

Sócrates sem dúvida tem razão: o que ele quer não é uma linguagem que nada diga e por trás da qual nada se dissimule, mas uma palavra segura, garantida por uma presença: uma palavra que se possa trocar e que tenha sido feita para a troca. [...]. E assim, deliberadamente, com uma prudência que não se deve desprezar, ele renuncia a toda linguagem voltada para a origem, tanto ao oráculo quanto à obra de arte através da qual uma voz é dada ao começo, chamado dirigido a uma decisão inicial. (2011b, p. 59)

Essa linguagem original é da potência, da obra, dos oráculos e, também, das Musas (e da literatura), que pode indicar o futuro — indicar, e não ditar, porque não é uma linguagem verificável no presente. Ela é “o indicador cuja unha foi arrancada” (BLANCHOT, 2002, p. 58), que, não dizendo nada e podendo dizer tudo, abre espaço para a busca de uma contenciosa chegada. A literatura é essa palavra impessoal sempre passada, mas sempre vindoura — e, como tal, sempre incerta, nunca inteiramente revelada.

O diário dos narradores não cumpre o papel de lhes conceder um instrumento de memória, de fixação do passado e, conseqüentemente, de coerência do presente. Ele opera senão como um armário no corredor em que ficam as roupas menos utilizadas, quase esquecidas, mas que mesmo assim não estão prontas para habitarem outra morada. As memórias estão suspensas, guardadas, mas a escrita desses diários parece deixá-las guardadas demais, a ponto de seus narradores esquecerem que elas estão naquele mesmo papel, juntos com as próximas folhas em branco, as quais também serão esquecidas tão logo preenchidas.

### **3.2 Um tempo sem passado e sem presença**

#### **3.2.1 O tempo suspenso**

Na sua *Escritura do desastre* (2016), Maurice Blanchot expõe: “O Diário assinala que aquele que escreve já deixou de ser capaz de pertencer ao tempo pela firmeza ordinária da ação, pela comunidade do trabalho, do ofício, pela simplicidade da fala íntima, a força da irreflexão” (2016, p. 21), isso porque, na escrita, o tempo é um outro e, como outro, age imprevisivelmente de outra forma, em uma cadência muito particular, talvez não fora do tempo da vida utilitária, mas flutuando em sua cronologia, causando uma peremptória metamorfose na qual ele “[...] cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa” (2016, p. 53).

“Foi então que me vi numa *gare* extremamente vazia” (1963, p. 1), assim começa, sem começo, *A chuva imóvel*, e mostra que a relação com o tempo é uma pedra angular da narrativa de escombros de Campos de Carvalho, que ele é tão personagem quanto os narradores, múltiplo como todos eles e avesso à sucessividade teleológica, de tal maneira que não se sabe qual dos sujeitos entrou primeiro no labirinto sem o fio de Ariadne, ou na *gare* extremamente vazia. Sabe-se, no entanto, que estão juntos, ou que estiveram juntos, onde quer que tenham estado.

Talvez advenha do terror de não controlar o tempo a fixação por controlá-lo progressivamente no cotidiano real. Com o mesmo peso, aterrorizar-nos-ia viver sempre a mesma coisa, como explica Nietzsche (2006) sobre o eterno retorno:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: ‘esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência — e do mesmo modo essa aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez — e tu com ela, poeirinha da poeira!’ Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: ‘Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!’? Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: ‘Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?’ pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir! Ou, então, com terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (2006, p. 201)

Devido ao assombro da ideia de estagnar no tempo e na história, parece ser mesmo uma saída o fato de precisarmos compactuar com uma organização sucessiva do tempo e pensar que tudo em nosso cotidiano caminha para uma direção específica e, repetindo, teleológica, para que nos sintamos indo a algum lugar, progredindo, caminhando em direção a um futuro que não conhecemos. Esse pacto, no entanto, embora pertença à vida, não pertence à literatura, porque esta não é da ordem da determinação, e isso não pode ser imposto a ela, já que, citando Blanchot,

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. (2011, p. 22)

O tempo da ausência, do vazio, é, como tal, labiríntico. Não é dialético nem sucessivo porque passado, presente e futuro não se excluem, tampouco se encadeiam. O tempo age como um elemento fluido e difuso; o presente passeia pelo passado no instante em que se torna acontecimento; e o futuro, embora nunca venha a chegar, é sempre já passado.

Para Giorgio Agamben, em *Ideia da prosa* (2012), o que Nietzsche tenta fazer é escapar à verdade que é própria da alma, mas que se fixa na linguagem e pela linguagem num estado último das coisas. Ele diz: “O eterno retorno é, de fato, uma última coisa, mas ao mesmo tempo também a impossibilidade de uma última coisa: a eterna repetição do fechamento da verdade num estado de coisas é, enquanto repetição, também a impossibilidade desse fechamento” (2012, p. 46).

Tal ideia nos dá a falsa impressão de um arremate. Falsa porque, tendo em vista que não se sabe mais onde começa nem onde termina essa repetição para que ela possa, mais uma vez, se repetir, não é mais possível nomeá-la ou subordiná-la a um modo cardinal. E é dessa maneira que o tempo passa por uma ressignificação, com acepções inteiramente novas, e torna-se ordinal. Essa ordem, contudo, é a do tempo vazio, de acordo com Deleuze, pois não há mais nada nele que guarde um movimento originário:

Tudo o que se move e muda está no tempo, mas o tempo ele mesmo não muda, não se move e tampouco é eterno. Ele é a forma de tudo o que muda e se move, mas é uma forma imutável e que não muda. Não uma forma eterna, mas justamente a forma daquilo que não é eterno, a forma imutável da mudança e do movimento. Uma tal forma autônoma parece designar um profundo mistério: ela reclama uma nova definição do tempo (e do espaço). (1997, p. 38)

Por outros caminhos, Deleuze (2008) resulta na mesma concepção de que se fala aqui por intermédio de Blanchot e Agamben, pois, ainda que o tempo seja uma forma imutável, também este guarda consigo, segundo Deleuze — desta vez a citar Hölderlin — a infinitude de um labirinto em linha reta e única, indivisível e incessante; não se sabe onde fica sua entrada ou sua saída. Deleuze (2008, p. 38) diz, além disso, que “Já não se trata de definir o tempo pela sucessão, nem o espaço pela simultaneidade, nem a permanência pela eternidade. Permanência, sucessão e simultaneidade são modos ou relações de tempo (duração, série, conjunto)”, o que nos leva a entender que, pelo modo que ele comenta, também a relação de eternidade advém da ordem do tempo subordinado aos acontecimentos, tendo em vista que a sua existência se opõe à finitude.

Cabe publicar — e Carvalho nos convida a isso — que o tempo em suas narrativas age como um elemento de desorientação, tal como procurar por escrituras rupestres sem bússola e sem guia. Quantas horas se passam quando não há o sol para alertar, quando a noite não atrai o sono, quando os dias não se destacam por diferenças e os pensamentos são obsessivamente iguais?

Dentro do manicômio, sem desconfiar que está em um, resta a Astrogildo, em *A lua vem da Ásia*, adivinhar o tempo: “Presumo que aqui me encontro aproximadamente há uns vinte anos, ou uns cinco pelo menos...” (2008a, p. 17), e procura os mais ínfimos indícios que corroborem com o tempo que o gere:

[...] neste verão que bem pode ser primavera, pois não tenho noção do tempo nem disponho de bússola para me guiar entre as horas do dia e da noite. Ontem o deputado que se senta ao meu lado na mesa garantiu-me que estávamos em agosto, e até fez o sinal-da-cruz sobre o peito para demonstrar que não estava mentindo; mas eu tenho minhas dúvidas a respeito, e continuo acreditando que não estamos sequer em janeiro ou em março, pois o rio que ouço a distância continua a caminhar para a direita e só

com a chegada da primavera é que ele se volta para a esquerda e se torna realmente belo. (2008a, p. 17)

Garantias não há, e nem se pode cobrar da literatura que haja. Não por acaso, o diário se tornou uma tentativa de recurso para prendê-los à realidade, ainda que falha. Essa seria uma maneira de enfatizar os acontecimentos sucedidos, de organizá-los. Todavia, quando diante do fluxo do pensamento dos quatro narradores, ele pouco se fixa em um ponto norteador.

O diário parece ser uma trapaça tal qual a de Ulisses quando se prendeu ao mastro de seu navio para que, ao mesmo tempo que pudesse ouvir o canto das sereias, estivesse salvo de sucumbir a ele e, assim, conseguisse não mergulhar para ir ao encontro do canto, já que preso. Nesse sentido, o canto da sereia, onde o não trapaceiro se perde, é o não lugar, o nó desatado do mastro do espaço e do tempo da superfície, o mar profundo muito turvo onde a luz do dia já nada esclarece. Não há distinção entre dia e noite, não há começo e, assim, não há nem passado, nem presente e nem presença. Não é mais ele o que está ali. Mas se não é ele, quem está? O outro. Eu dou lugar ao outro quando o cantar imperfeito das sereias deixa de ser o eco do cantar por vir e começa de fato. E o que o outro enxerga vem como um outro presente para mim, como um outro passado que volta:

Saí do túnel ou ele que saiu de mim. Esta praça eu conheço mas não é a mesma: é a mesma e não é a mesma — ou sou eu que já não sou o mesmo. Mas ainda sou o mesmo, sempre fui, eles é que não sabiam. Se me sinto lúcido, e até superlúcido, é que apenas estou para morrer, sempre estive, desde que nasci — e, como dizem ocorrer com o afogado, sou capaz de ver dentro de mim mais do que fora de mim: o passado, o presente e o futuro como se fossem um só minuto, um só minuto dentro da eternidade. (1963, p. 79)

Blanchot diz que “[...] escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (2011a, p. 21). Essa ausência de tempo à qual pertencerá o escritor em sua solidão, longe das amarras do mundo, é também a ferramenta que o colocará o mais próximo da obra literária que ele pode estar, pois a esta, inerente a lugar nenhum e, ao mesmo tempo, a todo lugar, só é permitido o tempo da ausência de tempo, este sempre presente. “Há quanto tempo estou vagando neste mar, neste deserto — neste abismo? Há quantas noites?” (1963, p. 69), André questiona.

Não se pode, assim, aplicar à obra literária as amarras de um tempo teleológico, pois apenas sem elas é que se pode penetrar em sua obscuridade, estar por ela fascinado e buscar alcançá-la. Não deixa de ser esse, também, o perigo da obra de arte, a pergunta sem resposta, o silêncio no qual tudo é dito e, no entanto, sempre há o que dizer, pois “[...] é que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela” (2011a, p. 47), algo que, de certa forma, o narrador de



*Vaca de nariz sutil* também diz, ao segurar em sua mão o peito de Valquíria, aquecendo-o “como a uma rola assustada”, sentindo seu coração: “[...] nem um instante se acelera ou se retrai, é um pêndulo marcando a passo a fuga do tempo — o tempo que aqui não conta e tem a idade dos mortos” (2008c, p. 85). E é esse tempo que não conta, que flutua e que silencia como os mortos aquele da narrativa a que se refere Blanchot e que debela os narradores carvalheanos.

Quando André diz que “[...] é melhor eu agir logo como um contemporâneo antes que acabem com este ou qualquer outro tempo” (1963, p. 39), é do tempo da sua realidade que ele se desprende, isto é, distancia-se das bases salutares do cotidiano para dar lugar ao contemporâneo, presente, embora já passado. E, ainda, como lembra Blanchot:

Na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatural, o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno. Isso não é, mas retorna, vem como já e sempre passado, de modo que eu não o conheço mas o reconheço, e esse reconhecimento arruína em mim o poder de conhecer [...] o inacessível que não posso deixar de alcançar, aquilo que não posso tomar mas somente retomar — e jamais soltar (2011a, p. 22).

### 3.2.2 A presença distorcida da memória

Ao falar sobre a ideia da verdade, Giorgio Agamben enfatiza: “Este monstruoso compromisso entre destino e memória, no qual aquilo que só pode ser objeto de recordação (o retorno do idêntico) é vivido todas as vezes como um destino, é a imagem distorcida da verdade, que o nosso tempo não consegue dominar” (2012, p. 47).

Para o autor, toda verdade última tem caráter destinal de condenação, e “[...] é precisamente a ausência de um objeto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio das coisas” (2012, p. 46), por isso o passado não permanece como uma forma fixa, por estar guardado na memória, essa mesma que preenche as lacunas no presente, o que torna a sua nitidez um fruto inevitável desse mesmo presente, misturando-os. São construções da linguagem e constantemente mutáveis. O que tomamos como verdade não é mais que a sua imagem distorcida, devida à visível pretensão de fixá-la como verdade. A vontade de verdade — a sua imagem distorcida — tem sua irrealização na linguagem de ficção.

A memória dispersa as lembranças para que essas possam ser coligidas, cogitadas. É um receptáculo da alma que, no entanto, não revela todas as alegrias e tristezas, não nos permite lembrar de tudo, porque lembrar de tudo seria uma condenação. Mas a memória tem um papel que vai além do reconhecimento de conteúdos passados; ela também revive, e esse

reviver leva consigo todo ou parte deste passado, fazendo com que as coisas apareçam depois de desaparecerem.

É preciso adentrar, agora, na forma como os personagens lidam com suas lembranças. Em *A chuva imóvel*, André se recorda de Andréa tão vivamente que não consegue se separar dela: [...] André-Andréa, a mesma placenta de antigamente, rindo-nos de nada e de tudo, as mãos dadas e os pés, olhando o teto e acima do teto, o coração único, sem medo, o sangue correndo de um para o outro” (1963, p. 51), embora todas as suas memórias sejam vivas como um sonho:

[...] ou já sonhei ou já vivi tudo isto, a mesma cena repetida por um equívoco de montagem, apenas uma fração de segundo mas nítida como um relâmpago. É que também trago um palimpsesto na planta dos pés e nas nádegas, quando ando ou me sento o que estava embaixo aparece com a sua tinta simpática, nada a ver com os intestinos nem com a alma, nem mesmo comigo: como um disco que de repente se pusesse a tocar também na outra face, a oculta, não mais ele mas ainda ele, a mesma música e não mais a mesma: e, o que é desconcertante, tudo no mais perfeito concerto, antípodas e xipófagos unidos pelos pés, *looping the looping*, um mesmo vértice e o mesmo vórtice. (CARVALHO, 1963, p. 33)

Assim como seu presente também é um sonho:

A distância é imensa entre um passo e outro: este vazio é mais vazio do que todos os que já conheci, incluindo o meu vazio: ou então eu estou imóvel, preso a este pântano sob os meus pés, e não consigo ver senão o que estou vendo e não estou vendo, neste círculo de sombra o meu redor. (1963, p. 81)

Como, então, “[...] ter uma relação com o passado passivo, relação que, ela mesma, não saberia se apresentar na luz de uma consciência (nem se ausentar da obscuridade de uma inconsciência)?” (BLANCHOT, 2011a, p. 49). Como ter essa relação se o passado do qual André se recorda já não age mais na passividade inerente apenas ao momento em que viveu, ao momento em que ele era ainda presente pela primeira vez, e o presente não se firma em lugar nenhum, não é sequer visto?

Talvez seja esse o lugar do eterno recomeço, que não é começo porque familiar, mas que ao mesmo tempo escapa à memória a vivência original, como um *déjà vu*, que permite a vaga lembrança com sensação de ineditismo, porque a escrita é sempre o depois, é o “[...] incidente ínfimo perturbador, que rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz em outro mundo: fora do tempo” (BLANCHOT, 2005 p. 16).

O ex-combatente de *Vaca de nariz sutil* rasga essa trama quando está no cemitério. Lá, suas conversas são como sonhos, suas lembranças são turvas dentro daquele mundo, como se aquele fosse o lugar salvo da realidade:

Agora ali estávamos diante de Valquíria, os mortos ao fundo, naquele crepúsculo acolhedor. Eu me sentia como num mundo à parte, o mundo que fatalmente seria o meu um dia, mais cedo ou mais tarde: a brisa começara a agitar as placas das sepulturas, eram como guizos se respondendo na distância, talvez através deles é que os mortos se comunicassem. Lembrei-me de alguém, uma mulher, arrastando-me pela mão, eu vestia roupa de marinheiro, o céu negro e pesado. (CARVALHO, 2008c, p. 39)

Na referida obra, essa atmosfera onírica está comumente associada ao cemitério, como um não saber direito o que acontece, uma não lógica, uma não resposta. Também é nesse cenário que ele se envolve com Valquíria — nome que, na literatura nórdica, está associado a cada uma das mensageiras de Odin, estas encarregadas de eleger os guerreiros mais heroicos que seriam mortos em uma batalha e conduzi-los ao Valhala, salão dos mortos. Valquíria, ao passo que encontra o narrador quando este já está morto — pelo menos aquele antes da guerra —, também o tira da morte diária do cotidiano, o conduz a uma outra possibilidade de vida, ou pelo menos à vontade dela. Era onde havia morte (cemitério) que ele se sentia vivo (Valquíria), em um mundo à parte, existindo, assim, uma “[...] mescla onírica de todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 15).

Outra questão em *Vaca de nariz sutil* diz respeito ao narrador não conseguir distinguir a guerra da sua vida do presente pós-guerra:

O silêncio era o pior, quando nos mandavam fazer silêncio: um assobio, mesmo em surdina, era crime de lesa-pátria, não se podia nem peidar direito, espirrar então só em pensamento: ou se é um homem ou se é uma estátua. [...] preparam-nos para tudo, menos para o silêncio. [...]. Hoje já andei sentindo o gosto de sangue, não na boca mas dentro da alma, e quando falo de gosto falo de gosto mesmo, e vocês todos sabem como eu fui sempre delicado para essas coisas — delicado é exatamente o que me diziam. É este silêncio ensurdecedor, e este ócio, até deus se deixaria embair por esta sirena às avessas dentro do cérebro, tudo menos este silêncio eu já disse ao coronel ou tentei dizer. (CARVALHO, 2008c, p. 51-52)

Para ele, voltar da guerra vivo é também como ter morrido e ser, ainda assim, perturbado pela presença de um tempo que não se distingue mais e, por isso, com o peso de todos eles nas costas, “Nunca sabemos, e muito rapidamente ele mesmo já não é capaz de saber, a qual tempo pertence o acontecimento que evoca” (BLANCHOT, 2005, p. 15).

Astrogildo é outro: não fixa sequer o seu nome, não lembra sequer de ter nascido, mas não deixa de inventar suas lembranças. “Não me lembro de ter nascido. Meu registro de nascimento é um blefe. Sou tão velho quanto a África” (CARVALHO, 2008a, p. 87). Também não deixa de adivinhar o presente do qual ele é impedido de ter conhecimento, o que conta muito quando nem a hora é permitido que se saiba:

Conto, também, porque o dia aqui para mim tem 72 horas, e às vezes mais até, e eu necessito ocupar-me com qualquer coisa que não sejam os mosquitos da sala ou a minha coleção de palitos de fósforo, de há muito superada e já vendida a um nababo hindu que mora no quarto ao lado. (2008a, p. 15)

Tal como o paradoxo do falso mentiroso, Astrogildo e o narrador d’*O púcaro búlgaro* jogam, ou nos incitam a jogar — ainda que sem a notável consciência disso — com o questionamento das verdades inquestionáveis, assunto sobre o qual se falará no próximo capítulo, mas que está intimamente conectado à forma como se vê o tempo nessas quatro narrativas. Isso porque, se passamos a questionar todas as bases de verdade, a ideia de tempo cronológico também é inevitavelmente modificada, pois o tempo da narrativa, o tempo dentro do manicômio ou dentro de suas cabeças se confundem, não agem mais utilmente no mundo sensível e, portanto, não são mais confiáveis.

O narrador bulgarófilo precisou apenas de uma visita ao museu “[...] para decidir, de uma vez por todas, sobre o destino do autor” (CARVALHO, 2008b, p. 12) – referindo-se, nesse trecho, a si mesmo –, como alerta em seus prolegômenos, ainda que muitas vezes se esqueça de que destino era esse:

Mas isso são águas passadas e a mim me interessam as águas futuras, que me levarão aonde eu quero e que no momento não consigo recordar o que seja nem onde esteja. Sei que se trata de algo extraordinário, tão extraordinário que me escapa, e por isso e para isso exatamente aqui estou, vertendo a lama do meu pensamento até que me escorra o petróleo da sabedoria. A imagem pode não parecer muito boa, e na verdade nem poderia ser, que esta justamente é a fase de sondagem e o que procuro e ainda há de vir é o insondável. [...]. Sei apenas que há mais de dois anos me vem perseguindo essa ideia, e sou eu agora que a persigo. Se é realmente uma ideia tão importante, e tem que ser, ainda acabarei descobrindo-a ou ela a mim — que nisso sou bem filho do meu pai como já disse, e tenho uma memória fabulosa para as coisas mais fabulosas. Desde que não o sejam em excesso, evidentemente. (2008b, p. 24)

Ele começa a escrever seu diário com dias, meses e anos, o que não consegue sustentar no decorrer dos registros, porque os dias se confundem, as datas já não fazem sentido em seu curso sistemático, porque importa o futuro ou, aliás, o presente ausente, que não se vive estando sempre à espera do que vem, visto que, afinal, o que virá sempre permanecerá vindo e não se sabe a hora que chegará, se chegar.

Outubro - Descobri que estamos a 12 de outubro e não a 8 de dezembro. Também, com este maldito racionamento não se pode ter noção do tempo exato: das tantas às tantas fica-se no escuro, é como se o tempo parasse; quando volta a luz já o relógio disparou para frente, dando ideia de que nada tem a ver com a parada do tempo. Uma confusão dos diabos. Em vista disso, e para evitar maiores confusões no futuro, porei daqui por diante apenas o mês e não o dia em que estou ou julgo estar, como ponto de referência para este diário. Assim, mesmo que me engane, o engano será menor e certamente não darei por ele. Se preciso porei apenas o ano; e, se ainda persistir qualquer dúvida, apenas o século. (2008b, p. 63)

Quando espaço e tempo, suspensos de suas atividades da ordem do dia útil, já não direcionam mais a nenhum caminho, já não tornam sucessiva nenhuma cadeia de acontecimentos, é a iminência de todos eles que toma lugar, a sensação de que algo está sempre para acontecer, embora não se saiba quando acontecerá e nem se. Em Campos de Carvalho, esse é um fator que move, como é possível mover, muitos dos não acontecimentos dos narradores. Ainda em *O púcaro búlgaro*, por exemplo, o narrador diz: “A expedição pode partir a qualquer momento. O que não quer dizer que parta necessariamente dentro dos próximos dois anos ou nem mesmo de cinco ou vinte. Mas pode partir de um momento para outro, e é isto que é o importante” (CARVALHO, 2008b, p. 49). E isso é mesmo o que importa, mais do que sua realização: o instante, a sua possibilidade, a poderosa e perigosa liberdade que, podendo tudo, pode até mesmo nada.

Já em *A chuva imóvel*, André fala:

Esta calma a mim não me engana, é possível até que seja um domingo como foi o outro, os sinos prontos a dobrar festivos, o sol sem nenhum eclipse... [...] o que sei é que atrás de tudo isso estará o imprevisto, o não previsto, apesar de anunciado cada dia nos jornais e no rádio, e na tela dos cinemas, e sobretudo dentro de cada um. Pode ainda não ser hoje, meu faro talvez seja o mais sensível, em verdade estou respirando por todos os poros e isto é um mal: mas até um cego, ele mais do que ninguém, pode testemunhar comigo esta iminência que não prevê nenhum relógio — de sol ou de pulso, clepsidra ou ampulheta. — Se não, não me doeria tanto a raiz dos cabelos, e não apenas dos de cima. (CARVALHO, 1963, p. 6)

Astrogildo, em *A lua vem da Ásia*, tem como agravante o fato de viver em um mundo à parte, já longe das amarras do cotidiano: “Cada vez rareiam mais as informações que temos do exterior — seja da cidade, seja dos campos —, o que me leva a crer que estejamos realmente sitiados por todos os lados e às vésperas de acontecimentos funestos e imprevisíveis” (CARVALHO, 2008a, p. 35). Esse fator, inevitavelmente, coloca-o em posição de paranoia, como também o coloca mais próximo do que é, para Maurice Blanchot e para esta tese, a literatura.

O abismo de inquietude que surge diante de uma espera iminente lança os narradores a esse tempo insubordinado que está fora dos gonzos, como diz Deleuze em *Crítica e clínica* (2008). É o tempo suspenso, fora da lógica cartesiana, o tempo da espera, da ausência: como ser esse o tempo da verdade? É que a memória, como vinda, torna-se verdadeira porque ela olha para o seu interior, distorcendo o exterior como se outrora contaminado, e existindo em sua plena realização como o que está sempre por vir, mesmo que já tenha sempre passado.

### 3.3 A fragmentação dos narradores

### 3.3.1 *Eu é sempre um Outro*

*Je est un autre*: a disseminada fórmula literária de Arthur Rimbaud, escrita em uma carta<sup>10</sup> direcionada a Paul Demeny, virou símbolo de alteridade e concentra, ainda hoje, as mais diversas questões sobre o tema. Não diferente aqui, a fórmula de Rimbaud é uma via de passagem ante a fragmentação dos narradores de Campos de Carvalho, característica que se mostra nas quatro narrativas do autor e já na primeira página de *A chuva imóvel*: “Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo nome para sentir minha presença...” (CARVALHO, 1963, p. 1).

Há que se referenciar, primeiro, o processo pelo qual os personagens carvalheanos passam. Não que seja possível precisar quando essa crise do eu tenha começado; mas apenas verificar os meios dentro da própria obra os quais podemos tomar como indícios nessa investigação. André nasceu gêmeo e não sabe como é não o ser, não viveu como um ser só. Suas memórias — nem sempre de algo que aconteceu — se confundem com o presente:

Teria graça se os meus seios se pusessem a espocar debaixo da carteira e do lenço, como aconteceu com Andréa naquela noite igual a esta: o mal do gêmeo é que nunca saber se é mesmo ele ou se é o outro, eu pelo menos nunca aprendi direito, ainda bem que estou de calça e de gravata. (1963, p. 28)

Astrogildo está dentro de um manicômio e — pelo menos em sua cabeça — no meio de uma guerra. Ambos os ambientes são capazes de desnortear qualquer pensamento, embora os seus sejam, muitas vezes, de uma vultosa lucidez:

Não sou quadro para viver preso em moldura e dependurado na parede. E que são as fronteiras de uma cidade, eu pergunto, senão os limites estreitos de uma moldura mais ou menos de luxo na qual pretendem sufocar a imensidão de minha alma imortal, como diria um grande poeta ou qualquer seminarista em férias, em tarde de primavera? (CARVALHO, 2008a, p. 147)

Já o narrador de *Vaca de nariz sutil* voltou de uma, condecorado pelas mortes consequentes da vitória e despedaçado, sem se reconhecer no homem que voltou — ou no que foi: “Faz uma semana que me procuro e não me encontro, em verdade faz uma porção de séculos, desde que sou eu, desde que não sou eu” (2008c, p. 57); o de *O púcaro búlgaro*, como Astrogildo, não parece ser guiado por nenhuma verdade absoluta, e passa o tempo a questionar o inquestionável — e a acreditar no inacreditável (dentro da lógica cartesiana, diga-se): “— A primeira condição para se ir à Bulgária, e já não falo para chegar até lá — continuou o professor

---

<sup>10</sup> *Lettres du Voyant*, 1871.

acariciando o gato — é acreditar piamente que ela esteja ao alcance da nossa mão” (2008b, p. 44).

Os personagens se veem, assim, em constante dissonância com os valores de uma sociedade sistemática e, ao ver de todos, hipócrita, e é a partir dessa autoconsciência de ser em um mundo que não os engloba, que os isola, de se verem tão diferentes dele e tão sem lugar nele, que surge o Outro, esse que é, nas palavras de Blanchot, em *A conversa infinita I* (2010a), “[...] a presença do homem pelo próprio fato de que este sempre falta à sua presença, como também a seu lugar” (p. 126).

Astrogildo diz:

Há momentos em que me sinto mais lúcido, e há outros em que pelo contrário sinto uma presença estranha dentro de mim, como se devêssemos ser gêmeos e houvéssimos nascido dois em um corpo só. Esse meu irmão sepulto em mim leva-me a cenas de verdadeiro ridículo, quando não de desespero, como aconteceu ainda há pouco, quando eu queria dormir e ele teimava em ensaiar um novo passo de balé, rodopiando pelo quarto inteiramente nu. Se há os que acreditam em metempsicose, eu tenho o direito de acreditar nessa dualidade do meu ser, ou antes, nessa existência oculta do meu irmão gêmeo dentro de mim e que um dia brotará de meu corpo como um dente de siso retardado. Muitos me julgarão excêntrico por isso, e eu sei que julgam, mas o fato é que sou apenas sincero e não costumo ocultar as perplexidades a que me submete minha natureza, como fazem as outras pessoas. (CARVALHO, 2008a, p. 39)

O que vemos na escrita de Carvalho é o Outro como condição inseparável da existência do Eu, como os dois lados de uma ponte. Aqui, o Astrogildo funcional, ainda que em coexistência com ela, é dominado pela sua natureza, pelo Eu como essência, desamarrado da operacionalidade do dia — mais ainda por estar em um lugar que, embora dentro, é tão distante do cotidiano ordenado do homem comum.

Mesmo que possa ter uma origem exterior aos narradores, o movimento de fragmentação parece se expandir na interioridade de cada um, não com a finalidade de cindir, de duplicar como separação, mas como oscilação. É, para Blanchot, “Uma duplicação que não vai até o fim, pois o tempo não tem fim, mas uma vertigem, uma oscilação que constitui o tempo, assim como um deslizamento, uma flutuação constitui o espaço ilimitado” (1997, p. 40).

Ou seja, essa duplicidade não tem veias dialéticas, porque Eu e Outro não se opõem, mas se encontram suspensos na fluidez do tempo da narrativa, pois “Entre este ‘outrem’ e este ‘eu’, a distância é infinita, e no entanto, ao mesmo tempo, outrem é pra mim a presença mesma, a presença do infinito. Presença desviada de todo presente, aquilo que existe então de mais desamparado e de menos protegido” (BLANCHOT, 2010a, p. 109-110).

Essa relação com o tempo não cronológico é capaz, ainda, de desviar a consistência do passado, trazido à tona pela memória, como vemos em *Vaca de nariz sutil*:

O que eles chamavam a minha amnésia era exatamente o oposto, então eu estava preso a tanta coisa e não conseguia desprender-me de nenhuma [...] tinha que embebedar-me para poder voltar ao meu quarto e à minha cama: meu passado me pesava justamente porque não era o meu, nem sequer o meu nome eu sabia direito e só me lembrava do deles. (CARVALHO, 2008c, p. 108)

Do mesmo modo, essa ligação também está em *A lua vem da Ásia*:

Há instantes em que me sinto um chinês perfeito — Chiang O’Lyi, por sinal — e me ponho a rememorar todos os meus antepassados milenários, com rabicho e bigodes em forma de antena, captando o mistério que vem do subterrâneo do mundo. Cada dia, aliás, eu pertença a uma raça diferente, negra, amarela, roxa ou simplesmente furta-cor, e já me tem acontecido despertar sob a pele de uma raça ainda inexistente e de que só darão notícia os etnólogos dentro de mil anos, se até lá chegar a raça humana. Sob a máscara unicápita que reflete o meu espelho jazem milhões de rostos que formam o meu *homo multiplex*, e é em vão que tento iludir-me a mim mesmo quando faço a barba, como se fora um ser único e cotidiano. [...]. Bastaria, porém (disso estou convicto), que alguém me tomasse sinceramente por um fantasma e me chamasse por este belo nome, os cabelos eriçados de pavor como acontece no cinema — para que eu, sem o menor esforço, não só me pusesse a flutuar no espaço como ainda começasse a atravessar portas e paredes, com o ar mais displicente do mundo. A confiança que os outros têm em nós é mais importante do que a que nós mesmos temos, e disso dou testemunho exatamente pela minha vocação frustrada de fantasma, à qual faltou apenas alguém que acreditasse cegamente em mim e me transmitisse essa crença inabalável. (2008a, p. 163-165)

A partir da fórmula de Rimbaud, Gilles Deleuze se aproxima o pensamento de Kant acerca da emancipação do Eu no tempo. Ele diz:

O Eu (*Moi*) está no tempo e não para de mudar: é um eu passivo, ou antes, receptivo, que experimenta as mudanças do tempo. O Eu (*Je*) é um ato (eu penso) que determina ativamente minha existência (*eu sou*), mas só pode determiná-la no tempo, como a existência de um eu (*moi*) passivo, receptivo e cambiante que representa para si tão somente a atividade de *seu próprio* pensamento. (2008, p. 38-39, grifos do autor)

Com essa primeira diferenciação de Deleuze entre *Moi* e *Je*, tomando emprestada a distinção pronominal da língua francesa, podemos estabelecer aqui o seguinte pensamento: o *Moi* é um ser passivo em si, um ser que não precisa do ato, diferentemente do *Je*, necessariamente ativo. *Je*, em sua atividade, é o que se transmuta para o Outro (*Je est un autre*), que se fragmenta a partir da quebra gramatical e se estraçalha na fenda aberta da linguagem e do tempo — tempo este que agora é o do seu pensamento. Assim, “[...] a loucura do sujeito corresponde ao tempo fora dos seus gonzos” (2008, p. 39), ou seja, fora do eixo que determina sua utilidade e sua credibilidade no mundo sensível.

Blanchot afirma que “O Eu solitário vê-se separado, mas já não é capaz de reconhecer nessa separação a condição do seu poder, já não é capaz de fazer dele o meio da



atividade e do trabalho, a expressão e a verdade que fundamentam toda a comunicação exterior” (2008b, p. 276), e consonante a essa afirmação o narrador de *Vaca de nariz sutil* declara:

Desde então fiquei sozinho para sempre, com a nova consciência que me pregaram a martelo no peito, este fundo abismo sem fundo, frio frio frio, como um ressuscitado em verdade mais morto do que nunca, sem passado, sem futuro, enxergando as coisas por um binóculo, tão distante tudo, todos. (2008c, p. 15)

Não é que os narradores não tenham consciência de sua fragmentação; o que existe é, na verdade, o excesso dessa consciência, que os torna incabíveis em um único Eu, que se veem diante da constante necessidade de ser o Outro e, tão logo se tornem esse outro Eu, necessitam novamente de mais um Outro, num ciclo sempre a se repetir. Essa consciência do ser solitário, longe de gerar motivação, circunda um esgarçamento ainda maior do sujeito, um ser rodeado por sua multiplicidade:

Não sou o que sou nesse instante, mas um só desde que nasci: múltiplo, múltiplo, múltiplo. Cada fio do meu cabelo é uma verdade diferente, e todos me pertencem: respiro por todos os poros, cada um por sua vez, e só assim não morro de asfixia. O que pode pensar um lógico através de seus poros é que eu não sei. (CARVALHO, 1963, p. 13)

Pode parecer um esbanjamento, mas são tantos eus atrás de um simples eu que a medida se impõe, e mais se imporia se o governo não fosse tão obtuso, e os vizinhos, e a Igreja, e todos os que se contentam com um nome para definir o indefinível e o caos. (CARVALHO, 2008c, p. 19).

O *Eu*, diante de sua multiplicidade, se confunde e se reinterpreta de tal modo que não sustenta a determinação do que *É*, e isso muda o tempo inteiro. É o Eu que se transforma no tempo da ordem do vazio e, separado pelo tempo que o reportaria a um eu originário — que, como um palimpsesto, não é mais possível determiná-lo —, o seu primeiro Eu se apaga, pelo excesso de seres, pelo excesso do que se diz, que não consegue parar de dizer, dizendo nada, ainda assim. O excesso, nos narradores de Campos de Carvalho, provoca o mesmo efeito da falta e se torna o pêndulo mais uma vez desequilibrado e em conflito. Não há como suas personalidades escaparem, não há como a narrativa escapar dessa tensão originária de tudo o que se diz ou se cala.

### 3.3.2 A fala de fragmento

Em *Estâncias* (2007), Giorgio Agamben nos lembra sobre a ambiguidade da constituição do significar, colocada por ele como o *simbólico* — aquilo que reúne o que está dividido — e o *diabólico*, o que infringe e denuncia a verdade do conhecimento. Ele diz:

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo

que vem à presença, vem no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este co-pertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como *Ἀλήθεια*, desvelamento (2007, p. 219).

Isto não significa que algo que se mostra mais é mais verdadeiro ou menos verdadeiro por se mostrar menos, apenas que abre o caminho para outra relação com o significar. Tal relação perpassa as quatro obras de Campos de Carvalho, no sentido de que elas fazem vacilar a relação dos narradores com essa ideia de verdade historicamente preestabelecida — tema que será desenvolvido no próximo capítulo.

Aqui, enfatizaremos que a obra como fragmento também se relaciona com o desvelamento do qual o tópico 1 desta tese trata e, ainda, o trecho acima. Se para os gregos a ideia de verdade se conecta ao que é revelado e ocultado — tendo em sua essência, portanto, a possibilidade de mutabilidade, pois não existe como inteireza —, também o fragmento retorna esse sentido, porque, segundo Blanchot, “O poema fragmentado não é um poema inacabado, antes abre uma outra maneira de acabamento” (2010b, p. 42).

Essa ligação entre desvelamento e fragmento se dá a partir do movimento de anunciação do que se mostra e do que se esconde, isso porque, seguindo o entendimento desenvolvido, não é possível precisar quanto de uma *verdade* é mostrada e quanto dela permanece velada. A verdade, nesse sentido, é sempre inacabada, sempre suspensa no ar como algo que está por ser dito ou que não foi dito inteiramente, sempre ainda faltando o que dizer, incessantemente. Ela é, então, presença e ausência, de uma maneira complementar, não excludente.

Estamos, e não eu sozinho: todos estamos, esses transeuntes e eu aqui parado, Ele e não eu — *Ele*, o mesmo que me visitava e que só agora descubro ser o mesmo, *Ele*, que assim já se anunciava e eu tinha na conta de um amigo, Doralice e não Alice: PARA OITO CAVALOS OU QUARENTA PESSOAS: o mesmo, sem cílios e sem supercílios, sem pálpebras, todo de negro, fitando-me invisível dentro do espelho: essa Coisa parada assim à minha frente, ou comigo parada, impedindo-me de caminhar. (CARVALHO, 1963, p. 91)

A compreensão do fragmento como tal passa pela dificuldade de deixarmos de pensar em um fio que conecte os estilhaços e os torne parte de um todo, de uma completude. A fala de fragmento se destitui dessa significação inteira e, portanto, finita, permite que se experiencie a descontinuidade, a não espera pelo todo. Como no trecho acima, a interrupção da linha de pensamento e a sua correção seguida tornam o texto um amontoado de lembranças sem seleção ordinal prévia bombardeadas para constituir uma sentença, lembranças de uma imagem

invisível a fitar André de dentro do espelho, sempre o mesmo visitante, com tantas formas aparentes mutáveis, para oito cavalos ou quarenta pessoas.

Blanchot diz que “[...] se os verdadeiros pensamentos não se desenvolvem, não é porque seriam imutáveis, eternos, perfeitos em sua formulação única; é porque não querem se impor” (2010b, p. 87). Assim, a fala de fragmento — a fala do pensamento — não se compõe de afirmações de autoridade, mas de recusa da violência do pensamento obediente e não questionador:

Estou diante do espelho: A SALA DENTRO DO ESPELHO. — A sala, o navio: NÃO EU, não o que deveria ser eu: — a sala e a sua penumbra. A menos que... Mas não e NÃO! — recuso-me a ser apenas *isso*: RECUSO-ME!... Mesmo que tudo não passe de uma farsa, ou de um..., ou seja do que seja, e ainda mesmo que seja apenas a verdade... RECUSO-ME! [...]. ESTA COISA — recuso-me a chamá-la de Eu, ou mesmo de Medeiros: essa Coisa fora de mim. Carrego esse inimigo, ou ele é que me carrega: o dono da corda — o responsável por estes passos que não dou e por estas mãos que não tenho sabendo que tenho — e agora por esta angústia que, bem, por esta angústia, esta maldita falta de serenidade que me... (CARVALHO, 1963, p. 82, grifos do autor)

Em André, esse pensamento reverbera na recusa de si diante do espelho – na recusa do outro –, esse ser que, por mais que se entenda múltiplo, é sempre o outro, o que sempre se vê no estado de estrangeiro, o inimigo dentro de si, o desconhecido que não o é completamente, embora ainda não conhecido, que é ainda estranho a ele mesmo, consequência do excesso do pensamento, de sua multiplicidade, que ele pode ser no discurso:

No discurso, pelo discurso e à distância do discurso, invisivelmente se traça a linha de demarcação que, retirando do discurso todo poder de totalidade, o designa para regiões múltiplas, pluralidade que não tende à unidade (mesmo que em vão) e não se constrói em relação à unidade, seja aquém, seja além dela, tendo-a sempre já deixado de lado. (BLANCHOT, 2010b, p. 47-48)

A obra de Campos de Carvalho não começa, não termina; os capítulos não se guiam por nome nem por ordem. Mais ainda: pouco de fato acontece nas narrativas, se esvaziássemos a narrativa a um enredo estrito. Astrogildo foge do manicômio e mata um homem; o ex-combatente é condenado pela cidade que outrora o chamava de herói; o bulgarófilo larga a família em busca de uma aventura que nunca aconteceu, a não ser em espera; André pode estar vivendo toda a sua história dentro do seu pensamento, nas lembranças da infância, nas figurações semelhantes aos delírios de um pesadelo, no repetitivo revisionismo do que não abandona o inconsciente ou o consciente por mágoa, por vontade, por obsessão. Aqui, o discurso é o acontecimento, a fuga, a espera, o próprio pensamento.

### 3.3.3 A escrita de pensamento

Escrever tendo o fluxo do pensamento — a escrita automática — como guia foi uma ferramenta bastante disseminada entre os surrealistas. Ainda que essa prática de existência tente se desconectar das marcas temporais, embora inevitavelmente inserida dentro delas, a literatura de Campos de Carvalho também desfrutou desse instrumento. Como uma forma de restituir o poder da linguagem, ela é, assim, arrancada de uma servidão sistemática e utilitária, tal como a dança nas palavras de Agamben<sup>11</sup>, e levada à libertação do espaço, que só poderia surgir da escrita. O próprio Maurice Blanchot, ao falar sobre André Breton em *A conversa infinita 3* (2010b), distingue essa prática, por assim dizer, em seu objeto de fala:

A escrita automática é, liberta da lógica do logos, recusando tudo aquilo que a faz obrar e torna-a disponível para uma obra, a proximidade mesma do pensamento, a afirmação que o afirma, sempre desde já inscrita sem transcrição, traçada sem traços: *o textual*. (BLANCHOT, 2010b, p. 184, grifo do autor)

Desse modo, é também a escrita automática, já que advinda do pensamento, fragmentada, inacabada, livre do que “[...] constitui o eu sob a proteção da censura e a garantia do recalçamento: o jogo desinteressado é a pura paixão, o pensamento que se mantém sob a atração do desejo e como intensidade daquilo que não poderia transparecer” (2010b, p. 185). Ela é – busca ser – desprendida dos limites assegurados pelas muletas do social como repreensão do puro de si, desinteressada pela busca da palavra certa – já que, na escrita automática, a palavra certa é a exata que advém do pensamento, não a mais rebuscada, com maior poder de concisão, não a palavra que se estabelece posteriormente pautada pelo racional –, liberta da prisão do recalque como mecanismo de defesa, já que no sonho e no delírio esses processos inconscientes se tornam conscientes.

Esse fluxo se mostra nas veias estruturantes das obras e no discurso dos narradores, com o inacabamento que lhe é próprio, mas que não cessa de dizer, pois “Sobra a fala literária que ultrapassa duplicando, cria repetindo e, por meio do redizer infinito, diz uma primeira vez e uma única vez até essa palavra a mais em que a linguagem desfalece” (2010b, p. 92):

Estou enxergando este Azul, e não apenas vagando nele como ele ao redor de mim, agora dentro: estou enxergando-o. Com todos os meus olhos e todas as minhas vísceras, assim colado a este vidro: furiosamente à espreita. Apenas uma nebulosa, um nevoeiro espesso — mas não tão espesso como pareceu à primeira vista: com todas estas frinchas e estas ranhuras, visíveis e logo invisíveis, por onde talvez possa passar

---

<sup>11</sup> “Mas o que é a dança senão a libertação do corpo dos seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua pura inoperosidade?” AGAMBEN, 2014, p. 161). Sobre o que diz o autor italiano e, ainda, Blanchot, a ideia de inoperosidade tem uma relação íntima com a arte. O corpo – a imagem, a escrita – como linguagem artística mantém uma relação outra com a utilidade do gesto, que nesse sentido não está subserviente a ela, a apontar, por exemplo, uma direção a alguém que pergunta onde fica a praia mais próxima. Ela liberta o corpo da sua utilização como instrumento de servidão da representação cotidiana dos gestos e o coloca em relação com seu rompante íntimo, desconhecido, automático.

o fio do meu pensamento, ou o fio da própria corda que me arrasta ou me mantém assim suspenso. (CARVALHO, 1963, p. 72-73)

A ordem da escrita dos narradores carvalheanos vem, então, do pensamento, do inacabado, como é de sua natureza ser, do cosmos que habita cada palavra e coloca em tensão a sua pacífica convivência, constantemente recusando a continuidade de uma fala desenvolvida e finita, preservando nela tão somente a força da possibilidade do que permanece velado e a capacidade contínua de não dizer inteiramente o que é dito, do desejo que permanece desejo, como lembra René Char (*apud* BLANCHOT, 2011a, p. 204), porque o desejo guarda a falta, persevera ininterruptamente a realização que, ainda que tenha sido já realizada, não foi suficiente para fazê-lo não durar como desejo.

A escrita automática tem sua força nesse sentido, sendo escrita de pensamento, e não pensamento de escrita, porque não objetiva passar pela racionalidade do encadeamento das palavras, da habitual tentativa de clareza. Ela mantém a essência de sua pluralidade e de sua fragmentação na não chegada a um encontro, do que vem sem vinda, portanto não resta outra alternativa a não ser esperar o que só existe enquanto ausência.

## 4 OS LAÇOS FROUXOS DA VERDADE

“Quem saberia traçar no arco-íris uma linha demarcando o fim do matiz violeta e o início do laranja? Percebemos com clareza a diferença entre as cores, mas qual é o ponto exato em que uma penetra a outra e se mescla com ela? O mesmo acontece com a razão e a insanidade. Quando pronunciadas, não suscitam dúvidas. Mas quando sua presença é apenas presumida ou menos pronunciada, traçar a linha divisória exata é tarefa que poucos assumem, se bem que, em troca de honorários mais consideráveis, alguns especialistas profissionais o façam. E não há nada de admirável, muito pelo contrário, no fato de que alguns homens façam isso, ou tentem fazê-lo por dinheiro.” (Herman Melville, em *Billy Budd*)

### 4.1 A realidade da linguagem de ficção

#### 4.1.1 *Só é louco quem não é*

Perpassa por areia e névoa ante a admissão do *status* de caos a contínua inexactidão dos textos carvalheanos, que se sustentam mais em autocorreções do que em verdades admissíveis num contexto sistemático. Como a obra, a verdade deles é desprovida de prova, limita-se à ausência de exigência de não poder afirmá-la acabada ou inacabada, já que “Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa existência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta” (BLANCHOT, 2011a, p. 12).

Importante, no entanto, interrogar a maneira como o discurso da literatura, da arte, é aquele capaz de acenar para o que é socialmente colocado em confinamento, para o que não está em pé de igualdade com a verdade prática do dia a dia:

Recordo de início que ideia marginal veio a ser expressa nesse livro: não tanto a história da loucura, mas um esboço daquilo que poderia ser ‘uma história dos *limites* — desses gestos obscuros, necessariamente esquecidos tão logo realizados, pelos quais uma cultura rejeita algo que será para ela o Exterior’. A partir disso — no espaço que se estabelece entre loucura e desrazão — devemos perguntar-nos se é verdade que a literatura e a arte poderiam acolher essas experiências-limite e, assim, preparar, para além da cultura, uma relação com aquilo que rejeita a cultura: fala dos confins, exterior de escrita. (BLANCHOT, 2007, p. 174)

Em *Ordem do discurso*, Michel Foucault pontua que a psicanálise mostra que o discurso “não é simplesmente aqui que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também aquilo que é o objeto do desejo” (2008, p. 10). Isso significa que, para além das lutas e dos sistemas históricos e políticos de dominação, o discurso é, também, o objeto pelo qual se luta, do qual se quer ter o apoderamento. A partir disso, o filósofo reflete sobre três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida<sup>12</sup>, como princípio de interdição, a segregação da loucura<sup>13</sup>, como separação e rejeição, e a vontade de verdade<sup>14</sup>. Este último sistema tende a exercer sobre os outros um poder de coerção, o que nos faz refletir sobre “[...] como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também — em suma, no discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 2008, p. 18).

Há muito, busca-se fazer a separação entre o discurso verdadeiro e o falso, tal como vimos fazer Platão, em páginas anteriores. No entanto, “[...] se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder?” (FOUCAULT, 2008, p. 20). Fala-se em poder porque essa separação não deixa de querer relacionar as próprias ciências humanas — mais especificamente as artes —, que se contentam com a ilusão da autonomia do discurso, a um discurso consciente dos efeitos produzidos por esse desejo de separar o verdadeiro do falso.

---

<sup>12</sup> Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (...), como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. (FOUCAULT, 2008, p. 10-11)

<sup>13</sup> É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada — rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa (...). De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia. Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco. (2008, p. 11)

<sup>14</sup> Como se poderia razoavelmente comparar a força da verdade com separações como aquelas, separações que, de saída, são arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência. (2008, p. 13-14)

É preciso que se verifique o que é dito, que o discurso se torne forma de racionalidade. Ao mesmo tempo, essa não verificação é o que torna inacabado o que se diz, o que o torna, por essa via, aquilo que entendemos como infinito dentro da literatura, porque falta a ele, ao discurso que se tenta sustentar, esse o último objeto do conhecimento, o conhecimento original.

O que chamamos de infinito, no sentido de não haver um verdadeiro visivelmente separado do falso, de não ser verificável, é também a impossibilidade de morrer que, para Blanchot, a obra tem, pois ela é sustentada por um engano proposital, por um discurso inacabado, por esse poder que só revela o que se quer, uma vez que seu terreno é ilusório, cheio de segredos e de símbolos.

A palavra age obscuramente, “[...] como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas” (BLANCHOT, 1997, p. 315), mas nunca completamente. As aparências com as quais a literatura joga se dão até o ponto em que já não se consegue mais distinguir o que é verdadeiro do que é falso. Assim, entendemos essa escrita como desprovida de força de negar algo ou de afirmar algo, já que ambas as atitudes estão relacionadas a uma forma de poder.

No sentido que Blanchot dá à escrita — e da maneira como a relacionamos às obras de Campos de Carvalho —, quanto mais os narradores tentam sustentar verdades, mesmo que as mais corriqueiras, mais essas verdades se tornam um peso que eles não conseguem suportar, menos eles se manifestam por meio da fala e do entendimento, e à medida em que vão se explicando, fazem esvanecer gradativamente qualquer esperança de um caminho claro e objetivo que possamos desvendar.

Aqui todos falam todas as línguas, cada um a sua naturalmente, e o que pode parecer estranhável é que nem sempre o inglês quem fala o inglês, o francês quem fala o francês, o russo quem fala o russo, sendo ao contrário comum que um embaixador da Abissínia, por exemplo, nunca tenha ouvido falar o abissínio em toda a sua vida, ou que um legado do papa não saiba sequer dizer amém em latim, ou ainda que um descendente de napoleão Bonaparte só conheça em francês os nomes das boates mais famosas, como Folies Bergère ou Mandarin e outras semelhantes. Eu mesmo, que sou iraniano, ou pelo menos me sinto iraniano esta manhã, não sei dizer ao certo nem onde fica situado o Irã no mundo conturbado de hoje, embora já tenha viajado muito no passado, sobretudo em imaginação. (CARVALHO, 2008a, p. 65-66)

A afirmação da nacionalidade iraniana, que logo em seguida, dá lugar ao sentimento de ser iraniano mostram como Astrogildo entende — ainda que não efetivamente refletindo sobre ela — a verdade. Percebemos aqui que ela é móvel, mutável, consequente de uma série de fatores incontroláveis e explicada unicamente pelo sentir, e basta isso. Não importa não ser



verificável, não importa que ele nunca tenha falado iraniano ou não saiba onde o Irã se localiza no mundo — que também pode ser que tenha mudado de lugar, já que o mundo anda muito conturbado — importa apenas sentir que é verdade e essa é a maior prova que se poderia ter diante dos fatos que se dão dentro do hospício-prisão.

Em outra passagem, Foucault diz mais:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão o corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (2008, p. 11)

Esse discurso era, então, ou colocado de lado, como algo que não deve ser ouvido, ou enfatizado pelo poder de dizer verdades mais razoáveis do que as de pessoas razoáveis, no significado profético dessa verdade, em busca de um sentido maior que pudesse responder até mesmo pela imprevisibilidade de um futuro. Ou seja, de fato, nunca circulava como um discurso normal, estando sempre, de um modo ou de outro, separado deste, sempre em um meio de exclusão.

Não custa enfatizar que o pensamento filosófico no qual aqui nos debruçamos não vê a literatura arraigada a nenhum binarismo, a uma noção dialética que se baseia em reações de oposição. Blanchot, ao falar do pensamento trágico em relação a Pascal, em *A conversa infinita 2* (2007, p. 27), diz que este “[...] não se limita a pensar que a contrariedade vem do jogo de opiniões”, mas sim de uma união indissolúvel de afirmações opostas, mantidas juntas e, ao mesmo tempo, verdadeiras em sua contrariedade, e essa é a relação conivente com a perspectiva que temos desenvolvido até aqui.

De uma maneira mais banal, entende-se como linguagem que devém loucura aquela que perde o sentido, na qual não se pode confiar, como constatamos. O que Blanchot incita, no entanto, é que não se apreenda essa linguagem da loucura como uma mera oposição à razão e, mais ainda, é necessário anular o pensamento da loucura como negação da razão, porque, ainda que a princípio possa parecer contraditório, essa oposição não é dialética. E é isso que acontece a partir do jogo insensato da escrita.

Inevitável, assim, que exponhamos a narrativa de Campos de Carvalho partindo dessa relação entre literatura e loucura, já que ambas não circulam como um discurso comum e não podem ter atribuídas a ela a verificação e a confirmação de um saber enciclopédico, do

que se pode comprovar: “Se a Bulgária existe, então a cidade de Sófia terá que fatalmente existir. Este é o único ponto no qual parecem assentir os que negam e os que defendem intransigentemente a existência daquele amável país, desde os tempos antediluvianos até os tempos pré-diluvianos de hoje” (2008b, p. 9).

Mesmo assim, o bulgarófilo ainda alerta:

Neste livro não se pretende firmar nenhuma verdade definitiva sobre essa imortal controvérsia, em que pese ao número crescente de pseudoviajantes e outros aventureiros que, munidos de documentos irrefutáveis, provam ou tentam provar a cada passo o seu respeitável ponto de vista — escudados muitas vezes no prestígio de assembleias as mais internacionais. (2008b, p. 9)

O saber científico é, nessas narrativas, constantemente colocado em xeque, às vezes com a mais imperceptível ironia, pelo poder da simples afirmação de mencionar onde a verdade de fato se apoia (documentos irrefutáveis), mas que ainda carrega consigo o poder de duvidar dela mesma, como também o faz Astrogildo, ao receber visitas de uma mulher que se dizia sua mãe, mas que devia estar disfarçada para poder avistá-lo sem perigo: “Ontem minha mãe tinha o olhar cavo e triste; logo, não era minha mãe” (2008a, p. 31).

A linguagem cotidiana está ligada a um saber primordial. Esse saber se relaciona à ideia de comunicação, de expressão, seja ela verbal ou emocional, com suas falhas próprias, mas com determinados objetivos e vivências que funcionam como guia, apesar de não serem menos complexas por isso. Em contraponto, a linguagem de ficção não tem esse compromisso; ela na verdade se realiza no interstício, fala sem palavras e se torna ela mesma a realidade.

Nesse sentido, o que a linguagem de ficção faz não é representar a realidade, mas apresentar, a partir dela, uma outra realidade. Essa outra realidade, por sua vez, está ligada à não sustentação de verdades, haja vista que não se pode conferir se o que o texto diz é verdadeiro ou falso e, menos ainda, tratar esse pensamento como um juízo de valor ante ao exterior de uma obra de arte.

Em *A chuva imóvel*, André diz:

O que pensem, o que eu pense, já não interessa: só importa o testemunho. Mesmo que eu não compreenda, outros compreenderão por mim: como aquela noite em que acordei na rua e achei extraordinária minha presença no vento, sem sequer os óculos para enxergar-me. Poderia ter gritado, acordado o mundo, que já não faria o mesmo efeito que fiz com minha só presença, sem uma palavra, sem um gesto inútil: andando simplesmente como se anda, olhando como se olha, sem cuidar de esquinas ou obeliscos, como um rio subterrâneo, todo lava e chamas. (1963, p. 11-12)

Aqui se pensa aquém da razão porque ela não corresponde a um antirracional, porque o não racional não é um outro caminho que se faz ao lado do racional, mas se encontra

em um ziguezague, perpetrado de desvios, sem que haja um desejo específico de desviar desse caminho, porque ele simplesmente não está traçado aos olhos do narrador, já que “Onde tudo é indeciso só se pode viver num desvio perpétuo, pois ater-se a uma coisa suporia que há algo de determinado a que se ater, suporia portanto uma separação nítida de sombra e de claridade, de sentido e não sentido” (BLANCHOT, 2007, p. 28).

Não há, também, um correspondente material em relação ao que ele diz. A verdade, para ele — para eles — é muito mais uma constatação interior do que exterior e, assim como acontece com Astrogildo, extremamente móvel. A verdade é, em outras palavras, como cada personagem, a cada desejo de expressá-la, sente que ela seja. Jogando com a falta de estabelecimento diacrônico do que se pauta como verdadeiro, ela se torna, portanto, sem referência original, sem estado comprovativo anterior, tendo em vista que ela não se coloca em um centro ou lugar fixo.

Ao falar acerca da psicanálise, Blanchot arrazoa sobre uma cumplicidade existente entre escritores e pesquisadores após o surgimento de Freud, que restitui a possibilidade de um diálogo, outrora rechaçado pela idade clássica, em meio ao que o filósofo diferencia entre loucura e desrazão. No entanto, há uma resistência por parte dos psicanalistas em abandonar determinados saberes como a solidez temporal em uma moldura histórica e social. Blanchot reconhece, todavia, que a hesitação em se destituir dessas naturezas também é importante, no sentido de revelar alguns problemas com os quais esbarrariam, inclusive com relação a essas nuances entre loucura e desrazão de que fala o francês:

Um indica o desmontar em direção à ausência de tempo — retorno à não origem, mergulho impessoal (é o saber da Desrazão), outro que, ao contrário, se desenvolve de acordo com o sentido de uma história e a repete em alguns de seus momentos. Dualidade que se encontra em algumas das noções-chave, postas em circulação com maior ou menor felicidade pelas diversas psicanálises. (BLANCHOT, 2007, p. 180)

O discurso da desrazão é essencialmente solitário, sem direcionamento, e também por isso respinga nas mais variadas esferas em sua mudez. A sua compreensão não abraça a comparação com o exterior a não ser para se autoafirmar, a sua posse não permite dúvida, mas ainda assim se justifica. Todo acontecimento dentro de si é imediato, sem mediação, sem pensar. Como quando Astrogildo, logo após fugir do manicômio, entra em uma pensão e invade um quarto qualquer, que culmina sendo de um rapaz que não estava lá e que, ao chegar, tem uma arma em sua posse, mas os dois acabam, mesmo com a invasão, ficando amigos e desenvolvendo longas conversas sobre suas vidas:

Para tudo resumir, ao fim de uma hora de minha autobiografia, ou de boa parte dela, pelo menos, estamos mais amigos do que dois irmãos que nunca se separaram e não

pretendem separar-se jamais, e comemoramos o feliz evento com um pouco de vinho barato que o meu amigo vai pescar debaixo da cama, numa garrafa sem rótulo. Após beber à sua saúde, e quando já o vejo meio bêbado, tomo-lhe de surpresa o fuzil de entre as mãos e, num gesto rápido, fuzilo-o em dois tempos com um tiro endereçado bem no meio da testa. (CARVALHO, 2008a, p. 118)

Se então, não há um constrangimento da consciência nessa e em tantas outras atitudes de Astrogildo, podemos colocar que mesmo o seu ato, não só a sua escrita de diário, estão pautadas em um livre funcionamento do pensamento como ideias de Freud e Breton. Contudo, ainda que esse acontecimento tenha surgido a partir do imediato, como uma ação não pensada e da ordem do irracional, ele não se transforma, em seguida, como ânimos mais calmos, em um acontecimento mediado, no qual se repense, porque mesmo o tempo da narrativa não o interpela, não o interdita como ato gerador de consequências, que faça com que esse acontecimento tenha um papel fundamental para um desfecho em outro momento da narrativa. Não há, em Astrogildo, o peso capaz de medir o ato, não há remorso que o desespere. Foi apenas um acontecimento, uma causa desprovida de consequência direta.

#### ***4.1.2 Essa linguagem transgressora***

De uma maneira geral, podemos dizer que, em suas obras, Maurice Blanchot pensa em uma linguagem de transgressão para que se possa, a partir dela, reconfigurar a operação racional acerca do verdadeiro e do falso fora de uma relação binária.

Com efeito, para ele, o próprio ato de escrever é a loucura da língua, daquele que escreve, como bem diz acerca de Sade, mas é também onde se busca a verdade: “A verdade se busca pelo movimento de escrever. Eis a terceira razão sobre a qual se revela a medida de uma razão desmedida. Escrever é a própria loucura de Sade” (2007, p. 208), tendo em vista que a escrita transborda “[...] uma força assustadora de fala que não mais se aplacou. É preciso dizer tudo”, porque não se pode calar, mas falar incessantemente como força de liberdade.

Como, então, falar fora da loucura quando a própria escrita se dá a partir dela, já que “[...] ela é a maneira pela qual se afirma essa negação radical que não tem mais nada a negar” (p. 188)? Isto é o que faz com que a loucura da literatura seja o próprio simulacro da escrita sem, no entanto, que a não razão se conjugue como contraponto dela.

Nesse âmbito, Dr. Keiter, colega de confinamento de Astrogildo, ao andar pelas abandonadas ruas de Dresde, que guardava apenas ruínas das duas últimas guerras e um caixão sem vela em cima de uma mesa, descreve um encontro digno de nota:

Eis se não quando, do fim da rua, a uma distância de uns quinhentos metros, vejo caminhar em minha direção, rugindo e bramindo com uma violência inaudita — imagine quem? Nada mais nada menos do que o próprio mar em pessoa, com suas ondas revoltas e sua cor pálida de azinhavre, tal como eu o vira sempre no cinema, nas cenas de tempestade. [...]. Mas o que há de mais estranhável é que Dresde nunca foi porto de mar, como o pode atestar qualquer estudante de geografia e como eu mesmo pude confirmar no dia seguinte, indo à chefatura da polícia. (CARVALHO, 2008a, p. 62-63)

Ainda que tudo possa ser dito pela força da liberdade da linguagem, inclusive nada, ainda que a razão opere, segundo Blanchot (2007), senão como excesso, ultrapassando sempre energicamente essa liberdade diante da escrita, a loucura a que se associam os narradores, no entanto, não cessa nessa liberdade, não se limita a ela, não se contenta: “[...] a liberdade não o livra, antes a duplica de outra loucura que o fará crer que ela pode afirmar-se à luz do dia” (2007, p. 209).

Não é possível pensar que, pelo delírio da linguagem, os personagens encontrem um caminho em que, sendo como são, não precisarão ser mais nada, porque a falta é também parte do que eles são, e nada mais presente do que essa ausência. Mesmo assim, a fala deles nada faz a não ser falar-se infinitamente e, reconhecendo-se completa, nunca está:

Ela não afirma nada, não revela nada, não comunica nada, de modo que poderíamos contentar-nos em dizer que ela é o ‘nada’ comunicado ou ainda o inacabamento do todo captado num sentimento de plenitude, mas, nesse caso, arriscamo-nos a substancializar o ‘nada’, quer dizer, a substituir ao absoluto-como-todo seu momento mais abstrato, ali onde nada passa imediatamente a tudo e por sua vez se totaliza indevidamente. (2007, p. 191)

Astrogildo foge do manicômio — ato que havia se tornado desejo desde que foi arrebatado pela ideia de fuga —, mas existe ainda uma falta irreparável, que o acompanha até seu suicídio (ou pelo menos à escrita sobre ele), a falta de si, em si, essa que também não sabe ser outra coisa que não excesso, mas que não consegue, ainda assim, se preencher: “Enjoei de mim [...] e como não sou obrigado a viver de enjoo, cortei simplesmente o mal pela raiz, eliminando-me da minha vista” (CARVALHO, 2008a, p 187).

Essa falta também está no ex-combatente, que não se reconhece mais, que não se encontra naquele homem que voltou da guerra, mesmo que agora liberto dela, embora incessantemente assombrado por ela. Mas, então, que liberdade é essa que não deixa de exigir cada vez mais dela mesma, que não se contenta e que necessita continuamente ultrapassar seus limites, infinitamente? Acontece que ela, essa liberdade, só se conserva enquanto busca, porque só é possível nessa condição. Ela se realiza na busca pelo irrealizável, e de tal modo ela nunca deixará de ser também essa falta dela mesma:

E no entanto a experiência interior exige esse acontecimento que não pertence à possibilidade; ela abre no ser acabado um ínfimo interstício por onde tudo o que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede. Excedente estranho. Que é esse excesso que faz com que o acabamento seja ainda e sempre inacabado? (BLANCHOT, 2007, p. 189-190)

Mesmo como falta, essa liberdade, essa fala da literatura e da desrazão, não deixa de ser forma constante de um autoexplicar, como uma falta que é, ao mesmo tempo, também tagarela, que se emaranha em um jogo de aparências no qual quanto mais afirma, mais causa dúvida ao que diz, necessitando constantemente demonstrar, declarar o seu saber, e também constantemente esse saber explicativo se torna passível de questionamento, cada vez mais carregando a pergunta em vez da resposta, pois “Aqui, é à força simplesmente repetitiva que é remetida a inconveniência maior, a de uma narração que não encontra interdito pois não há outro [...] senão o tempo do entredizer, essa pura suspensão que só se atinge não se parando nunca de falar” (BLANCHOT, 2007, p. 209):

Mas ainda não estou morto, sei que não estou. SEI: isto é o importante. E este silêncio neste frio, e este peso sobretudo este peso sobre a minha cabeça, tudo isso então é que estou sendo vítima de algum mistério, não de um engano ou de uma alucinação, mas de algum mistério, nem mesmo de um sonho ou de um pesadelo, pois me conheço e sei que não estou sonhando: SEI. (CARVALHO, 1963, p. 68)

Em vez de corroborar a ideia, a constante afirmação de que ainda não está morto provoca na verdade o oposto, não apenas no leitor, mas no próprio narrador. André precisa demonstrar para si a certeza do que se torna sua dúvida crescente a cada palavra dita. Não estar vivo ou estar sonhando nesse sentido surtiriam o mesmo efeito: a palavra daquele no qual não se pode confiar, a detecção da loucura pela palavra do louco, parafraseando a citação de Foucault na nota de rodapé 13.

Esse jogo de aparências com o qual a literatura brinca se dá até o ponto em que já não se consegue mais distinguir o que é verdadeiro do que é falso. Dessa forma, entendemos essa escrita como desprovida de força de negar algo ou de afirmar algo, já que ambas as atitudes estão relacionadas a uma forma de poder, como nos alerta Blanchot:

Nada de mais impressionante do que essa surpresa diante do silêncio da arte, esse mal-estar do apreciador de palavras, o homem fiel à honestidade da palavra viva: o que é isso que tem a imutabilidade das coisas eternas e que, no entanto, não passa de aparência, que diz coisas verdadeiras, mas atrás do qual só existe o vazio, a impossibilidade de falar, de tal maneira que aqui o verdadeiro nada se encontra capaz de sustentá-lo, aparece sem fundamento, é o escândalo do que *parece* verdadeiro, não passa de imagem e, através da imagem e da aparência, atrai a verdade pra dentro das profundezas onde não há nem verdade, nem sentido, nem mesmo erro? (2011b, p. 56-57, grifo do autor)

Ou seja, quanto mais a literatura tenta sustentar verdades, mais essas verdades se tornam um peso que ela não consegue suportar. Quanto mais os personagens necessitam falar

em sua defesa, menos eles se manifestam por meio da fala e do entendimento, menos eles criam um caminho claro e objetivo para que possamos desvendá-los.

A arte, realista ou não, traz consigo uma deformidade do real. Em casos como o de Campos de Carvalho, há também a vontade de chegar ao real que não se realiza. A literatura tenta estabelecer um acesso ao inacessível, chegar a um referente, ser tão real quanto a realidade, mas a linguagem é insuficiente e nunca conseguiria chegar lá, pois, como mesmo diz Blanchot, “Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura” (2005, p. 294).

A linguagem dos narradores de Carvalho, nesse aspecto, também não consegue afirmar ou chegar a nada. A literatura surge, então, no espaço entre a renúncia da linguagem como registro e a busca incansável de ter domínio sobre a verdade. A ordem do discurso dominante é a palavra — e a verdade — fora do centro e alheia à barreira entre sanidade e loucura. Mais ainda, quebra-se a dicotomia entre esses dois estados — eles, na verdade, se complementam.

## 4.2 O poder do que não se realiza

### 4.2.1 A *experiência-limite*

Maurice Blanchot, em *Conversa infinita 2* (2007), dialoga sobre o que é para ele, a experiência-limite, esta que, por sua vez, Georges Bataille apreende como experiência interior, como veremos mais abaixo. Ela é, nas palavras de Blanchot, “[...] a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão” (2007, p. 185). Ele diz ainda:

Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. Movimento de contestação que atravessa toda a história, mas que ora se fecha em sistema, ora penetra o mundo e vai ter fim num além do mundo em que o homem se confia a um termo absoluto (Deus, Ser, Bem, Eternidade, Unidade) — e em todos os casos renuncia a si próprio. (BLANCHOT, 2007, p. 185)

Deter-nos-emos aqui no que esses dois pensamentos absorvem de semelhante e, sendo assim, no que convergem para a obra de Campos de Carvalho. Desse modo, o que circunda, então, essa experiência-limite, em consonância com a experiência interior, é a situação em que estão os narradores diante de suas questões e crenças, diante da verdade. Nessa

experiência, o homem se coloca em confronto consigo mesmo e com os saberes enciclopédicos, põe tudo em questão — ou em absoluto.

Embora tudo seja posto em questão, Georges Bataille elucida que “O que caracteriza essa experiência, que não procede de uma revelação, onde nada tampouco se revela, a não ser o desconhecido, é o fato de ela nunca trazer nada de apaziguante” (1992, p. 6). Ou seja, o que vem dessa experiência não traz consigo o sentimento de se estar em paz, mesmo porque é da angústia<sup>15</sup> que vem a sua busca, pois “[...] ao homem [...] pertence uma falta essencial de onde lhe vem esse direito de se colocar a si próprio sempre em questão” (BLANCHOT, 2007, p. 187-188), e é nesse ritmo que André sente:

Esta aflição e esta angústia é que não formam nenhum sentido, noite após noite, fezes após fezes, como se o inimigo se comprazesse em baralhar as cartas do jogo a cada instante, jogo de paciência diz ele, mas de paciência sobre-humana digo eu, espécie de puzzle a que falta sempre uma peça para completar, ou ela não existe ou sou eu que sou mesmo míope de nascença, e até quando tiro os óculos para me enxergar. (CARVALHO, 1963, p. 38)

É nessa ranhura, nessa abertura do interstício por onde toda questão passa, que se vê o interdito<sup>16</sup>, porque este serve unicamente para estabelecer o limite que é preciso ultrapassar em um movimento para o ilimitado, tendo em vista que o homem que vive a experiência-limite não se contenta com a suficiência que atinge, nem se detém nela, de modo que ele está sempre cruzando a linha de chegada, essa que se mostra ilusória tão logo atravessada.

Assim, conserva o desejo de persegui-la, embora seu além também seja nada mais que ilusório, ela é a incessante falta, mas também a infundável busca, sem comunicar, sem afirmar, sem revelar-se em sua plenitude, pois “Esta ausência de equilíbrio não sobrevive à colocação em jogo da experiência, indo ao término do possível. Ir ao término significa pelo menos isso: que o limite, que é o conhecimento como fim, seja ultrapassado” (BATAILLE, 1992, p. 16). André também está consonante com esta ideia:

PASSAR A LINHA — isto é que é o mais difícil. As fronteiras deles só existem no mapa, é tudo uma linha só, o horizonte sempre em frente, e atrás, e por todos os lados — não adianta descer do trem nem pegá-lo, nem de foguete espacial chegaria a dois metros de onde estou: estaria apenas dando cambalhotas. Tentarei assim mesmo, não para fora mas para dentro, o espaço apenas para virar-me do avesso, como se faz quando se dorme, quando durmo. [...]. Não há como fugir, não há como passar a linha

<sup>15</sup> Georges Bataille diz: “O NÃO SABER COMUNICA O ÊXTASE. O não saber é antes de tudo ANGÚSTIA. Na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se furta se a angústia se furta. Assim o êxtase só permanece possível na angústia do êxtase, no fato de que não pode ser satisfação, *saber apreendido*” (1992, p. 58, grifos do autor)

<sup>16</sup> João Bernard da Costa traduz *L'interdit* como proibido, em *O erotismo* (BATAILLE, 1980), reconhecendo, no entanto, que o termo em português não guarda a mesma força que em francês ele possui.



se não há uma, mas se não há uma eu também já posso tê-la passado, além de não poder cruzá-la. (1963, p. 7)

Ao se colocar em questão, o homem da experiência-limite se torna capaz de pôr qualquer outro universo sob essa autoridade, até mesmo o seu nascimento, ou pelo menos o registro que o comprova: “Não me lembro de ter nascido. Meu registro de nascimento é um blefe. Sou tão velho quanto a África” (2008a, p. 87). Isso porque tudo que está diante de si torna-se também passível de questionamento, sem que haja distinção entre a comprovação ou não de uma verdade sistêmica e estruturante. E é essa verdade, então, a que mais é abalada pelos ventos da experiência interior.

Há, no entanto, um efeito na via do contrassenso causado por ela: o fato de os narradores questionarem um registro de nascimento, a existência da Bulgária, a sua existência como o homem que aparece diante do espelho, como não gêmeo, não herói, tudo isso acaba voltando como recusa, com mais força e mais hostilidade<sup>17</sup> para o seu interior, e, assim, “[...] o que ele cita, as palavras, as frases, pelo fato de serem citadas mudam de sentido e se imobilizam ou, ao contrário, adquirem um valor demasiado grande” (BLANCHOT, 2007, p. 184) e nenhuma totalidade seria capaz de demarcar os seus limites.

André é tanto o que não se contenta com “[...] essa aceitação de toda e qualquer verdade, fosse qual fosse” (CARVALHO, 1963, p. 3) quanto aquele que, ao mesmo tempo que põe em jogo os fatos que ocorreram consigo, também acredita piamente neles: “Isto me lembra aquela noite, verídica, em que eu fui se não o protagonista pelo menos o agonista — e, para ser sincero, a única testemunha. Embora se tenha passado comigo, acredito nela piamente” (*Idem, ibidem*).

Contudo, este é ainda o mesmo que, ateu, por vezes se compara a Deus, é o que ouve uma voz o tempo inteiro a sussurrar no seu ouvido Cafarnaum, que vai até ela e que, como Jesus fez com essa cidade, amaldiçoando-a e predizendo sua destruição, quer cuspir a sua chuva imóvel sobre o exterior que o prende, com êxtase e angústia, para que ele se torne inverificável, como o narrador o absorve, para que não haja mais a paz diante das certezas, para que ele seja apenas possibilidade diante do questionável, pois “[...] pode ser que no homem se realize plenamente a exigência de ser tudo” (BLANCHOT, p. 185):

[...] continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência, com essa corda no pescoço mas cuspendo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo — por

---

<sup>17</sup> “A recusa de comunicar é um meio de comunicar mais hostil, mas o mais potente” (BATAILLE, 1992, p. 56).

mim e por todos esses que morreram nos meus testículos, que morreram ou que estão morrendo, juntamente comigo morrendo, nesta matança dos inocentes. (CARVALHO, 1963, p. 104)

A relação com a imagem em Campos de Carvalho, além de suscitar o estraçalhamento do sujeito como se diante de um espelho em pedaços, levanta ainda uma outra questão dentro do não reconhecimento de si. Vê-se, ali, em todos os eus, uma imagem distorcida, sobretudo em André, uma metamorfose que não cessa de acontecer. Existe uma confusão diante do que se é, e ela não se mostra apenas internamente: “Só não me levanto porque já estou de pé, minha indignação é tanta que até as luzes já se acenderam de novo, de batráquio voltei a navio e logo serei locomotiva outra vez” (1963, p. 16). André se confunde com as árvores, com um navio, tem patas em vez de pés e rabo: “A verdade é que me doem os pés, as patas. — E o rabo ainda me pesa um pouco atrás” (1963, p. 3).

Cid Ottoni Bylaardt, em um ensaio acerca do conto “Meu tio Iauaretê”<sup>18</sup>, de Guimarães Rosa, desenvolve uma questão que convém citar:

Agora, *o eu falo* não é mais responsável por um discurso, mas condutor trôpego de uma gramática-onça que não responde mais por verdades humanas. A sintaxe do homem-fera mostra sua última palavra sem fechá-la em predicado ou complemento, um signo móvel sempre pronto a se abrir para outros, em movimento disperso, jamais em linha, sem regras nem unidade, sem começo nem final. (BYLAARDT, 2011, p. 133, grifo do autor)

Não há um início nem um fim para essa transformação de André. Quando sabemos, ele já está se transformando, mas também não somos acolhidos para um fim dessa metamorfose. Estamos, como o narrador, suspensos nesse meio que não cessa de se transmutar e que, como tal, não tem como acabar.

As imagens não são distorcidas apenas dentro si; elas também afetam o espaço ao seu redor, como se desordenassem a origem da correspondência entre significante e significado, e dessa maneira,

Com o signo e a sua “muda indicação”, a consciência arranca aquilo que intuiu à sua indistinta coesão e o põe em relação com outra coisa; mas o signo é ainda uma coisa natural, que não possui, em si, um significado absoluto, e é apenas posto, arbitrariamente, pelo sujeito, em relação com o objeto. O signo deve, portanto, abolir-se como algo real para que possa emergir na sua verdade a esfera do significado e da consciência. (AGAMBEN, 2006, p. 64)

<sup>18</sup> A análise de Bylaardt em relação a “Meu tio Iauaretê” é interseccionada com *A escritura do desastre*, de Blanchot, e desemboca no sentido de que o locutor sofre uma transformação à medida que as palavras vão sendo exploradas. Quanto mais ele se explica, mais balbucia, mais a sua linguagem se transforma naquilo que está além da linguagem racional abranger.

A muda indicação do signo é, assim, a inquestionabilidade daquilo que já está convencionalizado como verdade na sua relação com um significado exterior, quando, no entanto, o próprio signo carrega, em sua interioridade, o significado essencial.

É na própria linguagem, então, que o signo deve existir, e é por essa razão que o caminho para essa possibilidade seria eliminar o seu sentido convencional, para que assim ele possa ser o sentido em si, e não o que ele representa. A palavra não suporta aquilo que carrega.

Agamben faz, a partir de Hegel, uma diferenciação entre dois conceitos, os quais chama de voz humana e voz animal. A primeira voz se liga ao âmbito da consciência, da articulação desta, da linguagem como significado e da idealidade da coisa existente. Já a voz animal pertence a um “um significado infinitamente em si determinado” (HEGEL *apud* AGAMBEN, 2006, p. 65), que se origina como som imediatamente significativo antes da possibilidade de existir a coisa nominada, é o puro som.

O que os personagens fazem, mais especificamente André, é, por meio dessa linguagem que vai dissolvendo um significante fora dela, chegar à voz animal, livrar-se, ainda que seja impossível, da racionalidade que o prende à voz humana, à linguagem sem intuição.

#### ***4.2.2 Os mortos falam mais em sua liberdade***

E, ao mesmo tempo, é sob o domínio dos mortos que permanecem resguardados o silêncio e sua verdade. A morte é inevitável<sup>19</sup> para nós que vivemos, ao mesmo tempo que é — e talvez por essa mesma razão — impenetrável. No entanto, de que interessaria a morte? Qual sentido advindo de morrer e, mais precisamente — no caso de Astrogildo e André —, de cometerem suicídio? Aqui, tentemos atravessar, mais uma vez, a representatividade dessa situação trágica no mundo sensível — jamais teríamos a capacidade de compreender esse ato fora da literatura.

As últimas palavras do narrador de *A lua vem da Ásia* são as de uma carta que Astrogildo escreve para quem, segundo ele, foi a única pessoa a quem lhe ocorreu comunicar a decisão — o redator da Seção Necrológica do Times. Abaixo, alguns trechos da carta:

Escrevo-lhe esta em prantos, não para comunicar-lhe a morte de um ente querido, mas a minha própria morte. [...] é que resolvi suicidar-me e o senhor foi (à falta de um parente ou amigo, que não tenho) a única pessoa a quem me ocorreu dar, de antemão, a dolorosa notícia. [...]. Como tudo que tenho feito na vida, decidi realizar minha

<sup>19</sup> Bataille diz: “A morte é, num sentido vulgar, inevitável, mas num sentido profundo, inacessível” (1992, p. 77).

morte sem pensar muito tempo no assunto, mesmo porque sempre me pareceu que a morte não é tão importante quanto querem fazer crer os vivos, dada a nossa perfeita insignificância dentro do universo. [...]. Sei que é de praxe o suicida evocar grandes razões, e se possível belas, para justificar seu gesto tresloucado, como dizem — e sinto ter que decepcioná-lo não invocando nenhuma razão maior para explicar esta minha fuga prematura de um mundo que afinal é o único com que podemos contar honestamente. [...] deu-se o entrechoque fatal entre a minha multidão de almas e a alminha dos meus pseudossemelhantes, com consequentes ódios e ressentimentos de parte a parte, como ficou provado nas páginas do meu *Diário íntimo* e que um dia ainda serão publicadas. 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. (CARVALHO, 2008a, p. 185-188)

Embora escreva, Astrogildo sabe que essa notícia não terá importância, ou que sua morte terá para o redator tanta importância quanto a morte de um peru às vésperas do Natal. Não há proximidade com qualquer outra pessoa, seu único laço de vivo, no sopro de sua morte, de seu homicídio — como ele decide chamar, já que está matando uma parte de si, o homem que não lhe agrada, não o seu verdadeiro eu — é um redator distante e desconhecido para quem ele já havia escrito uma outra vez e que, provavelmente, nunca leu sua carta, se é que recebeu, assim como possivelmente não receberá essa, caso seu autor já tenha decidido pela morte antes mesmo de deixá-la nos correios, tão logo tenha parado de escrever.

O impacto de sua morte é destinado ao nada, assim como foi o de sua vida, como o “Obituário para um amendoim”<sup>20</sup>, do poeta chinês Xu Lizhi. Mas, “Por que o suicídio? Se ele morre livremente, se experimenta e prova a si mesmo sua liberdade na morte e a liberdade de sua morte, terá atingido o absoluto, ele será esse absoluto, absolutamente homem, e não haverá absoluto fora dele” (BLANCHOT, 2011a, p. 101).

A visão de Blanchot reclama um certo otimismo na finalidade do suicídio, afigura um caminho de liberdade, uma prova de não subserviência ao Estado e a sociedade. Em uma visão mais pessimista, a aceitação da morte desenha também a aceitação da inutilidade do corpo

---

<sup>20</sup> Tradução para o inglês de Eleanor Goodman: “Merchandise Name: Peanut Butter/Ingredients: Peanuts, Maltose, Sugar, Vegetable Oil, Salt, Food Additives (Potassium sorbate)/Product Number: QB/T1733.4/Consumption Method: Ready to consume after opening the package/Storage Method: Before opening keep in a dry place away from sunlight, after opening refrigerate/Producer: Shantou City Bear-Note Foodstuff Company, LLC/Factory Site: Factory Building B2, Far East Industrial Park, Brooktown North Village, Dragon Lake, Shantou City/Telephone: 0754-86203278 85769568/ Fax: 0754-86203060/Consume Within: 18 Months/Place of Production: Shantou, Guangdong Province/Website: stxiongji.com/Production Date: 8.10.2013.” Disponível em <https://clb.org.hk/node/3057>. Acesso em 05/03/2020. Para além do suicídio do poeta Xu Lizhi, o poema corrobora aqui a ideia da irrelevância da morte dentro de um modelo em que as vidas são tratadas como números de mão de obra e têm uma indicação serial como a de um amendoim, entre tantos, dentro de um pacote. O poema ganhou ainda mais significância política atrelado às circunstâncias envolvendo a morte do poeta chinês, que cometeu suicídio pulando do prédio da empresa em que trabalhava, a Foxconn, responsável por produzir eletrônicos para a Apple e HP.

como um instrumento socialmente ativo. Se há tantos amendoins em um pacote, o desaparecimento de um seria praticamente irrelevante para a realização do produto final. Mesmo assim, compactuar com a morte teria, aqui, pelo menos um fundamento: o de poder morrer, de não querer mais esconder-se, dissimular-se, como se fizesse um pacto de busca exasperada do que *é* verdadeiramente, originalmente, que a morte não garante encontrar, mas que por ela *é* preciso passar para tentar:

O que me faz desaparecer no mundo não pode encontrar aí sua garantia; portanto, de uma certa maneira, *é* sem garantia, não *é* seguro nem certo. Assim se explica que ninguém esteja ligado à morte por uma certeza verdadeira. Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida mas, no entanto, só pode pensar duvidosamente na morte certa, porque pensar a morte *é* introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não certo, como se devêssemos, para pensar de modo autêntico a certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-se da dúvida e no inautêntico — ou ainda como se, no lugar de nos esforçarmos por pensar, devesse quebrar-se mais do que o nosso cérebro, mas a firmeza e a verdade do pensamento. (BLANCHOT, 2011a, p. 99)

Com relação a André, a morte aparece como se para desafiar uma onipotência exterior — a de Deus ou a do mundo perante si —, o que, nas palavras de Blanchot, seria como dizer: “Matar-me-ei para afirmar a minha insubordinação, a minha nova e terrível liberdade” (p. 101), e nas de André:

O dono deste cadáver sou eu mesmo, mesmo que o reclamem os outros não o reclamando, os donos do mundo e agora deste submundo, se *é* que ainda existem sobreviventes para sobreviver a alguma coisa [...]. Tentaram reduzir-me a pó e não me reduziram, aqui estou eu com a minha corda e com a minha consciência, íntegro, íntegro, fora do alcance de suas armas de longo alcance, de suas experiências homicidas ou suicidas, fora do seu sistema solar ou de qualquer outro sistema — eu, o rebelde, o rebelado, mesmo que apenas um desertor: o desertor no deserto. (CARVALHO, 1963, p. 103-104)

O suicídio acarretaria, pois, a morte da onipotência de Deus a partir do momento em que se toma as rédeas dessa decisão. A morte, a sua morte, pertence somente a si. Deus não terá poder sobre ela, sobre André, tampouco o mundo terá. Todavia, isso não quer dizer que sua morte *é* certa e segura. Há, até, um certo paradoxo nesse movimento de ambos os narradores: se chegam até ali, existe também uma esperança nessa morte: a de se livrarem de tudo que há no mundo de onde não sentem há muito fazer parte — ou nunca sentiram. As afirmações desse parágrafo também poderiam, todas, ser colocadas como pergunta. A minha morte pertenceria a mim? Tenho o poder de me dar essa esperança de uma outra e misteriosa coisa?

Blanchot diz ainda que “[...] uma morte livre, útil, consciente, agradável aos vivos e fiel a si mesma, *é* uma morte que não encontrou a morte, em que se falou muito da vida mas não se ouve a linguagem sem entendimento a partir da qual falar *é* como que um novo dom.” (2011a, p. 106). André e Astrogildo depositam, então, nesse ato, uma vontade de domínio dessa

morte, mas que todavia “[...] escapa à lógica das decisões, que pode muito bem falar mas permanece secreta, misteriosa e indecifrável [...]” (p. 107). Não se pode dizer, assim, que o suicídio tenha ou seja uma resposta segura a esse apelo da possibilidade na morte, porque ao indagar se a vida é possível, ele traz, essencialmente, essa pergunta para si: o suicídio é possível?

A palavra *ato* do parágrafo anterior nos leva, ainda, a um outro paradoxo que tomaria os narradores: “Aquele que se mata diz: recuso-me ao mundo, não agirei mais. E o mesmo quer, entretanto, fazer da morte um ato, quer agir suprema e absolutamente” (p. 108). Eles tomam, na sua vontade de não agir mais no seu meio, de não agir mais no mundo, a ação suprema, a inauguração de “uma significação que, no entanto, ele gostaria de questionar ao morrer” (p. 108). Esses personagens desejam agir no presente para destituir o futuro incerto de uma vida e depositam na morte a certeza de cessar esse futuro. Nesse jogo, essa morte se torna significativamente dupla:

[...] uma das quais circula nas palavras de possibilidade, de liberdade, que tem como horizonte extremo a liberdade de morrer e o poder de se arriscar mortalmente — e a outra é o inacessível, o que não se pode apreender, o que não está ligado a mim por relações de nenhuma espécie, o que nunca vem [...]. (BLANCHOT, 2011a, p. 109)

O que suponho conhecer a respeito da morte é possível apenas em vida, sei daquela morte que se mostra à minha disposição, sei dos efeitos dela, mais do que dela própria, mas só tenho acesso a ela fora dela. A morte mesmo me é inacessível, é a passagem da certeza de um ato para o que desorienta qualquer projeto, o que não diz mais respeito à minha decisão e sobre a qual eu não tenho poder, ou não saberei jamais se tenho, porque seria preciso, antes de tudo, que eu morresse para saber, o que, no entanto, tornaria o meu saber incomunicável em vida. Posso poder saber plenamente o que ela é, e esse saber só pertencerá ao silêncio de minha morte, será o nosso segredo, e “Este segredo não é senão presença interior, silenciosa, insondável e nua [...]” (BATAILLE, 1992, p. 24), que acontece tão somente na ausência das palavras, na extrema passividade.

#### ***4.2.3 A extrema passividade da potência***

“Portanto, é a passividade extrema que vislumbramos ainda na morte voluntária, o fato de que a ação nada mais é do que a máscara de um despojamento fascinado.” (2011a, p. 107), Blanchot diz. A força do ato, a esperança do ato, a vontade do ato, elas são, ao mesmo tempo em que insinuam agir, também a mostra de uma passividade, que no sentido blanchotiano

está longe de significar um raso não agir. A passividade de que se fala aqui guarda a ambiguidade de uma ideia de potência porque não agir me traz também toda a potência de agir — assim como de não agir. Ela, na verdade, não está aprisionada a uma decisão entre oposições, nem mesmo à da própria passividade:

O que é estranho é que a passividade não é jamais bastante passiva: é nisso que se pode falar de um infinito; talvez somente porque ela se esquivar a toda formulação, mas parece que há nela como uma exigência que a chamaria para assim sempre vir aquém dela mesma — não passividade, mas exigência da passividade, movimento do passado rumo ao inultrapassável. (BLANCHOT, 2016, p. 31)

Giorgio Agamben explicita *Bartleby, escrita da potência* (1993) que “[...] primeiro foi criada para ele [o homem] a vontade, depois a faculdade de agir e, por último, a própria ação” (1993, p. 18). Se nos é dada a ideia de que potência, filosoficamente, relaciona-se ao que ainda não se desenvolveu por completo, não atingiu sua forma final, a ação, sendo esta a última instância da vontade, é a plena realização dela.

Mesmo que a passagem para a ação seja a forma final da potência, ela não põe fim ao não agir dentro do agir, ela ainda poderia poder tudo, isso porque o que sustenta a pura potência é a não potência e a própria potência, o que torna completo o poder de uma ação é também a não ação. No entanto, essas duas coisas não se realizam juntas, o que significa que mesmo a ação não pode estar completa em sua potência, faltaria a ela, no momento em que se realizasse, a não ação. E assim,

Sem dúvida, essa última experiência é a que se relaciona geralmente com o abalo da angústia. O homem adquire então consciência de si mesmo como separado, ausente do ser, adquire consciência de que recebe sua essência de não ser. Por muito patético que seja, esse momento furta-se ao essencial. Que eu não seja nada, isso afirma, certamente, que ‘eu me conservo no interior do não ser’; isso é sombrio e angustiante, mas diz também essa maravilha que o não ser é o meu poder, que eu *posso* não ser: daí vêm liberdade, dominação e futuro para o homem. (BLANCHOT, 2011, p. 276)

Não é que esse futuro esteja ligado a uma perspectiva feliz do homem diante da vida, ou que tenha bases teleológicas. Esse futuro é a potência, que, longe de ser realizar, e ao mesmo tempo sempre iminente, realiza tudo. Só se pode ter poder no futuro na ausência do presente e na lembrança do passado.

A partir dos pensamentos de Aristóteles sobre potência, que para este ela se liga puramente a possibilidade, Giorgio Agamben, em *A potência do pensamento*<sup>21</sup> (2015), fala de uma diferença elaborada pelos antigos gregos para tentar resolver uma consequência de um

<sup>21</sup> Embora a conferência que dá título ao livro tenha sido publicada na Itália apenas em 2005, ela foi originalmente proferida em 1987, em Lisboa, apenas dois anos antes de publicar, juntamente com Gilles Deleuze, um trabalho a respeito do escrivão Bartleby, personagem de Herman Melville que verbaliza a frase que é para Agamben a grande fórmula da potência — *I would prefer not to* —, e sobre a qual escrevi uma dissertação.

pensamento de Aristóteles, o de que, se toda potência é ao mesmo tempo potência e impotência, onde se encaixariam Deus e sua vontade, já que não há impotência para ele?

Pensam então em dois tipos de potência, a *potentia ordinata*, que carrega consigo a força do querer (Deus pode fazer qualquer coisa, mas ordenadamente, só pode fazer o que está de acordo com sua vontade), e a *potentia absoluta*, que é a vontade apenas de potência, a que não se torna ato, fim, e, portanto, torna impossível saber se agiria de acordo com a sua vontade, porque a realização de algo encerraria a potência absoluta, que é também uma potência passiva.

Colocando em outros termos, todos os narradores de Carvalho são, no sentido que Agamben dá à ideia, figuras inacabadas e, mais ainda, incapazes de se acabarem, tendo em vista que, se Deus, como *potentia ordinata*, pode verdadeiramente aquilo que quer, eles podem somente sem querer.

Em sendo passiva, essa potência pode pensar-se apenas a si mesma. Mas a potência passiva pode decidir? É que também é necessário pensá-la fora de uma maneira resolutiva em que a única saída seja fundamentalmente opositiva. Só assim a linguagem a que se relaciona a potência pode atingir a sua pura contingência, salvaguardada pela origem de tudo que não chegou ainda a existir. O pensamento não pensa nada, mas também não pensa algo, e só assim não se subordina ao que se está pensando, mas ainda pode tudo sem querer.

Sobre o desastre, Blanchot chega a uma reflexão semelhante: “[...] é como se ele passasse além do ser e do não ser. Ele não é advento (o próprio do que chega) — isso não chega, de sorte que nem por isso eu chego mesmo a esse pensamento, salvo sem saber, sem a apropriação de um saber” (BLANCHOT, 2016, p. 14). E, tal como o desastre, a potência passiva é uma outra coisa, mas a é em excesso, ela não poderia, assim, escolher entre ser e não ser, porque está sendo e não sendo ao mesmo tempo, involuntariamente, tornando-se, nesse movimento, contingência absoluta.

Agamben diz, ainda, ao refletir sobre a metafísica de Aristóteles:

Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência, será verdadeiramente potente só aquele que, no momento de passar ao ato, não anule simplesmente a própria potência de não ser nem a deixe atrás do ato, mas que faça passar como tal integralmente nele, isto é, que possa não-não passar ao ato. (2015, p. 285)

A ação nessa passividade é máscara, como explicita Blanchot no começo deste tópico, porque o narrador mesmo não tem o poder de agir, mas mantém a ilusão necessária da ação para que ela permaneça sendo sem ação e sem finalidade. Segundo Agamben, “[...] podemos dizer, então, que o homem é o vivente que existe de modo eminente na dimensão da



potência, do poder e do poder não. [...] o homem é o animal que *pode a própria impotência*” (2015, p. 282, grifo do autor).

Para André, em *A chuva imóvel*, essa potência não se encerra na morte: “O que vale a pena ser dito é incomunicável como o silêncio do morto: ou vocês pensam que o morto está calado porque não tem o que dizer, ou porque não o deixam dizer, ou porque está morto mesmo em sua eternidade?” (CARVALHO, 1967, p. 59). Ele acredita que é apenas pela incomunicabilidade que se pode dizer algo — pelo menos o que vale a pena ser dito. Assim, parece que potência e incomunicabilidade ocupam um lugar de extravio, de contrassenso, no sentido de que a sua via não é a de um caminho já traçado, é sempre origem. É, ainda, nas palavras de Blanchot, “[...] tanto silêncio quanto linguagem. Não por impotência. Toda a linguagem lhe é dada, e a força de empregá-la. Mas silêncio escolhido não para esconder, mas para exprimir um grau a mais de desapego” (2010a, p. 36), porque só o silêncio poderia dizer, a fala o esgotaria em seu lugar, em uma tagarelice que nada faria a não ser se repetir e, repetindo-se, diria cada vez menos.

Astrogildo também fala sobre o seu caminho, errante, sem destino, mas sempre em busca de um original:

A palma da minha mão é uma carta geográfica em que leio o desencontro de todos os caminhos que palmilhei até aqui, neste mundo que é um emaranhado de estradas e de rios que não levam a ponto algum, apesar de tantas tabuletas de *Chegada* e de *Partida* e de tantos portos atravancados de navios. Houve um chinês que disse, resumindo tudo numa frase de uma clareza meridiana e que no entanto desnorteia os ingênuos ledores de bússola e seus fiéis discípulos: o caminho que é um caminho não é o verdadeiro caminho. Eu, quando percebo que o meu caminho vem assinalado nos manuais de geografia ou nos tratados de filosofia de vinte *shillings*, trato logo de desviá-lo para a esquerda ou para a direita, quando não simplesmente para as nuvens, tão certa é a minha certeza de que o caminho aberto por outro não pode guiar meus passos de boêmio errante [...]. (CARVALHO, 2008a, p. 179-180)

O seu é, na verdade, o não caminho, aquele que está sempre em vias de ser inaugurado, mas que não tem chegada, porque ele não leva a lugar algum, mesmo que haja o engano das placas. Bússola nenhuma é capaz de guiar esse caminho errante e solitário — ela, aliás, faz o contrário do que se espera de sua função —. Esse caminho é sempre extraviado. Potência se assemelha mais, nesse sentido, a uma iminência do que a uma possibilidade, porque há mais em jogo do que poder e não poder, não há nem espaço e nem tempo para que ela possa se cumprir, mas há sempre a ameaça, a sensação de que tudo, a qualquer momento, pode acontecer, daí o exasperado sentimento que os narradores têm de que uma catástrofe está constantemente prestes a ocorrer. E, pela iminência da potência, está.

O que Bataille fala acerca da experiência interior também cabe ser citado aqui “Na experiência, não há mais existência limitada. Um homem não se distingue em nada dos outros: nele se perde o que em outros é torrencial. O preceito tão simples: ‘seja esse oceano’, ligado ao extremo, faz ao mesmo tempo do homem uma multidão, um deserto” (1992, p. 35).

E embora esse entendimento de um homem não se distinguir dos outros não seja necessariamente literal, pensemos como sendo uma possibilidade diante da literatura que, palavra e silêncio, é também multidão e deserto, e é, ainda, Astrogildo não se distinguindo mais do outro e alheio aos limites do que poderia ser:

Quando em 1934 atravessei sozinho o deserto do Iguidi, tendo por única companhia um casal de borboletas, ocorreu-me a aventura mais surpreendente que pode acontecer a um homem vivo ou morto, e que procurarei resumir em três linhas. Foi o caso que um dia despertei transformado em mulher e, nessa qualidade, fui pouco depois recrutado para o harém do sultão de Marrocos, onde servi como pude durante um ano e 14 dias. (CARVALHO, 2008a, p. 77)

O narrador está, aqui, sendo, inteiramente pela linguagem, que é a maior potência de ser e também de, ao mesmo tempo, não ser. E, desse modo, “[...] ele é toda a verdade a vir desse todo do universo que só se mantém por ele, ele o é sob a forma do sábio cujo discurso compreende todas as possibilidades do discurso consumado [...]” (BLANCHOT, 2007, p. 185), num desejo de abolir a partir da linguagem e nela mesma todos os paradoxos e saberes dialéticos que tentamos burlar aqui, pois é pela linguagem que a possibilidade inaugura o não caminho entre ser e não ser, entre a razão e a loucura. E, dessa maneira,

Se a razão, esse pensamento que é poder, exclui a loucura com a própria *impossibilidade*, será que, ali onde o pensamento busca experimentar-se mais essencialmente como um poder sem poder, procurando por em causa a afirmação que o identifica como a única possibilidade, não deve ela retirar-se, de certa maneira, de si própria, e remeter-se, do trabalho mediador e paciente, para uma busca errante, sem trabalho e sem paciência, sem resultado e sem obra? (BLANCHOT, 2007, p. 178, grifo do autor)

Ainda que esse experimento seja sem verdade, seja uma experientiação sem a confirmação do ato, os narradores de Carvalho, ou pela forte certeza ou pela dúvida imbatível, nos levam a um mesmo ponto: a fissura do discurso do poder, do que não pode ser questionado. A linguagem da literatura, da arte, incita questionamentos o tempo todo, questionamentos que não conseguimos deixar de fazer. Perguntamos à obra o que ela exige, mas em seu silêncio não ouvimos se ela diz “a folha em branco”, o nada dito, ou “a folha em preto”, o que já foi dito e que mesmo assim nunca conseguirá e dizer por inteiro.

Em relação a essa não confirmação do ato, há que se notar os planos de fuga feitos por Astrogildo e seus colegas e também os da viagem à Bulgária, viagem essa que nunca se concretizou:

Lembrei que se ali estávamos, e estávamos, era pra decidir sobre a melhor forma de irmos ou não irmos à Bulgária, visto como até então só dispúnhamos mesmo dos transportes de nosso entusiasmo, e esses nem sempre eram encontrados na proporção e na frequência desejadas — e olhei de soslaio para o professor. O meio de locomoção, frisei, só poderia ser marítimo, dado que todas as grandes expedições sempre se fizeram por mar, salvo as que se fizeram por terra — crescendo ainda, no caso da Bulgária, o preconceito milenar de que ela não existe e nunca existiu sobre a face da Terra, o que leva a crer que só possa existir sobre a face de qualquer outra coisa. (CARVALHO, 2008b, p. 84)

Eu, de minha parte, após meditar por duas vezes, sugeri que se matasse pelo menos o tal padre da missa — o que representaria, na pior das hipóteses, um padre a menos no mundo — e que fugíssemos em plena madrugada, num balão que encomendaríamos por carta ao conde Zeppelin ou a outro que aceitasse a incumbência por menor preço e condições idênticas. Com o toque da campainha mandando recolher os prisioneiros às suas celas privadas, a assembleia dissolveu-se temporariamente, mas estou certo de que amanhã voltaremos a debater o assunto com a mesma disposição de espírito, pois o assunto é desses que requerem pelo menos cinco horas seguidas de discussão, com pontapés e pescoções de parte a parte. (CARVALHO, 2008a, p. 96-97)

Enquanto Astrogildo permanece com a sensação de ser um prisioneiro mesmo tendo atravessado os portões de sua agonia, o que o faz constantemente buscar uma outra coisa — inclusive o suicídio, por insatisfação consigo —, sem nunca chegar verdadeiramente a uma realização, o bulgarófilo continua preso a sua busca inicial. No fim das contas, não é a verdade, não é concretização do ato o que importa no seu discurso, porque, como o próprio bulgarófilo constata: “Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrada a inexistência da Bulgária, ou das Bulgárias, ainda assim continuariam a existir búlgaros — do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à Lua” (CARVALHO, 2008a, p. 55-56), é a busca.

Essa é a motivação que os compromete, que demonstra toda a impossibilidade de satisfação com qualquer desejo que seja, com o resultado de suas ações:

Já tenho fugido muito na minha vida, desde o dia em que ainda criança fugi do ventre materno — mas esta é a primeira vez que a ideia de fuga me apavora e me deixa perplexo diante de mim mesmo, como se de antemão nossa tentativa já fosse frustrada e devêssemos pagar com a cabeça a nossa insopitável ânsia de liberdade. Qualquer coisa na atmosfera que está pesada me diz que esse será o passo decisivo para toda a minha vida futura, e mesmo para a salvação da minha alma depois da minha morte, pois jamais eu me perdoaria morrer no cativeiro como um rato qualquer, sem a coragem ao menos de enfrentar de peito aberto a horda de bárbaros que aqui nos retém por motivos certamente idiotas mas com toda certeza desumanos. (2008a, p. 98)

Esse sempre fugir e essa inerente insatisfação são, ao mesmo tempo, causa e consequência de um não pertencimento que se habita nos narradores, não pertencimento que se afigura como um profundo desencaixe das expectativas do mundo e, inevitavelmente, de si.

A potência marca um cruzamento de todas as temáticas pensadas até aqui, mas principalmente a necessidade de, dentro dessa perspectiva literária, retirarmos os olhos do campo sempre restrito a uma oposição das nossas reflexões. Algo não se cumpre entre o ser e o não ser, ao mesmo tempo isso que não se cumpre está sempre sendo ultrapassado. A potência que a literatura nos permite é a mesma que ela nos retira. Na potência da literatura é também onde há menos poder, tanto quanto o de cuspir uma chuva imóvel, que não molha nem deixa secar.

## 5 CONCLUSÃO

“Que metro serve  
 Para medir-nos?  
 Que forma é a nossa  
 E que conteúdo?  
 Contemos algo?  
 Somos contidos?  
 Dão-nos um nome?  
 Estamos vivos?  
 A que aspiramos?  
 Que possuímos?  
 Que relembramos?  
 Onde jazemos?  
 (Nunca se finda  
 Nem se criara.  
 Mistério é o tempo,  
 Inigualável).” (Carlos Drummond de Andrade,  
*Claro enigma*)

O conceito de contemporaneidade na literatura, como a vemos, está menos ligado a uma linha temporal do que costumamos crer. Segundo Michel Foucault, em sua conferência encontrada em *Foucault: a filosofia e a literatura*, de Roberto Machado (2000), a linguagem está, na verdade, ligada a espaço. O autor afirma que sua função é tempo, mas não o seu ser, que é “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma” (p. 168), pois “[...] o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço” (p. 168). Para ele, “[...] a análise literária apenas terá sentido na condição de esquecer os esquemas temporais em que se perdeu ao ponto de a linguagem e o tempo terem sido confundidos” (p. 168), tendo em vista que a linguagem não é, em sua natureza, nem histórica e nem progressiva.

Da mesma forma, entendemos que o surrealismo se transpõe ao tempo teleológico, ultrapassa as barreiras que o estigmatizariam a uma corrente efêmera e vazia de propósito. A

perspectiva que se revela em seu manto é vasta, elástica e sobrevivente ainda hoje. O surrealismo é contemporâneo.

Como foi possível exploramos, são muitas as conexões que as narrativas de Carvalho e também grande parte das questões dos textos teóricos têm, conscientemente ou não, com o surrealismo. A relação com a escrita automática, que permite de uma maneira mais genuína, nas visões aqui colocadas, a procura do interior como signo essencial, o desejo como insaciável busca, a linha embaciada entre sonho e realidade e razão e loucura são, não apenas pela presença, mas pela forma de abordagem, congruentes com o pensamento surrealista.

Passar de linguagem a um indizível que se diz, tornar visível a obscuridade, operar uma contradição sem dialética. Sob a luz direta e indireta do surrealismo, um “[...] movimento infinitamente arriscado que não pode ser coroado de êxito” (BLANCHOT, 2011, p. 202), Campos de Carvalho ladeou o jogo da clareira e da obscuridade de que falava Heidegger. Não porque intencionava ou porque encarava o exercício surrealista como moda, não como um projeto literário. Mas porque Carvalho mesmo assim o era: como sua obra, um jogo de clareira e obscuridade.

Seria contraditório creditar especificamente à nossa contemporaneidade, no sentido cronológico, aspectos que registros mostram sempre terem permeado a literatura, como pudemos observar pela interpretação de Heidegger das questões de Heráclito e as de Platão, por exemplo. A ideia de contemporaneidade que firmamos é, na verdade, pertencente a todos os tempos, contemporânea a todos que a fitam. E é nesse desejo de uma constante contemporaneidade que o narrador André diz: “[...] tudo isto me lembra que também sou um contemporâneo: *de mim*, digo: deste meu corpo: desta fumaça e destes lustres: e destas vozes sobretudo por mais que se confundam e me confundam” (CARVALHO, 1967, p. 32, grifos do autor).

Quando pensamos panoramicamente sobre as artes, entendemos que elas não são regidas por consensos ou verdades absolutas, e talvez não suscitasse tantas e as mais diversas visões se fossem. O saber muda de estatuto periodicamente e, mesmo o saber científico, baseia-se em discursos, tal como demonstra Barthes em *Aula*: “Mas, do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente: o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala” (2002, p. 20).

Reconhecendo a língua como um “[...] imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes” (p. 20), não se pode deixar passar despercebido o fato de que as palavras não são simples instrumentos, mas sim elas mesmas o próprio sabor e a própria explosão do saber: “A escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, 2002, p.21).

Essa explosão, da forma como queremos aqui demonstrar, é exposta, ainda, por Blanchot:

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. (BLANCHOT, 2005, p. 298)

Maurice Blanchot manifesta o que representa a literatura de acordo com o senso comum, que estabelece os mais diversos sistemas de valores para considerá-la boa ou má:

Diz-se que é um êxito ou um fracasso segundo regras, hoje muito precárias, que podem constituir as instâncias de uma estética, na realidade simples impressões de um gosto mais ou menos refinado ou de uma ausência de gosto mais vigorosa. Diz que é rica ou pobre em relação à cultura que a compara com outras obras, que extrai ou não dela uma contribuição adicional para o saber, que a adiciona ao patrimônio nacional, humano, ou que, por outro lado, somente vê nela um pretexto para falar ou para ensinar. (2011a, p. 219)

Essa questão se torna pertinente para este trabalho a partir de algumas outras: será mesmo que o êxito e o fracasso da obra estão relacionados à sua contribuição para o saber, para ensinar, para falar somente do fora de si? Sabemos que essas discussões, exatamente — e felizmente — por haver opiniões as mais variadas e pelo fato de ser a subjetividade a essência da obra de arte, faz-se impossível dizer se chegaríamos a uma conclusão, de fato. Esse enleio torna-se praticamente imensurável quando relacionamos os questionamentos sobre o que se pode ou não, o que é dever ou não da arte e, principalmente, da escrita contemporânea.

Campos de Carvalho não tem, como já dissemos, uma visibilidade que podemos considerar disseminada, e definir as razões para que ele tenha sido por tanto evitado implica pensar também externamente à sua obra, porque as razões parecem vir desse âmbito, devido especialmente à sua pouca ou nula vontade de socialização e ao seu comportamento apolítico como escritor em um período tão delicado politicamente.

Bastaria, no entanto, um olhar mais atento para notar a reverberação dos efeitos da guerra na sua obra, que, por mais que não sejam a vereda deste trabalho, não passam sem deixar estragos — e aqui falamos especialmente dos psicológicos. São camadas de traumas, paranoias e desilusões a floradas e potencializadas pelo vértice e pelo vórtice da realidade.

Junte-se a isso à repressão dos desejos dos narradores dentro de uma sociedade cuja hipocrisia também se torna ainda mais visível, que fazem com que seja criada uma bomba de frustrações insustentáveis, ou sustentáveis apenas quando se tenta fugir delas, buscando uma outra coisa, seguindo os desejos nunca alcançados. Por outro lado, Blanchot lembra que “Escrever sobre a pressão da guerra não é escrever sobre a guerra, mas em seu horizonte, como se ela fosse a companheira com a qual alguém compartilha seu leito (admitindo que ela nos deixe um lugar, uma margem de liberdade)” (BLANCHOT, 2013, p. 15).

Se, como lembra Derrida, o “[...] espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo” (2014, p. 49), como podemos impor leis à ficção, pensá-la sob uma perspectiva menos ou mais certa, à sombra de uma dignidade literária que intenta definir o seu lugar e seu papel exterior, quando esses são tão múltiplos e, ao mesmo tempo, tão oblíquos?

Concordamos com Blanchot quando este diz que “Temos a arte a fim de que o que nos faz tocar o fundo não pertença ao domínio da verdade” (2011a, p. 261) e é por esta razão que “[...] toda obra de arte e toda obra literária parecem ultrapassar a compreensão e, no entanto, parecem jamais alcançá-la, de modo que se deve dizer delas que as compreendemos sempre demais e sempre de menos” (p. 261). Parece que estamos sempre diante de uma narrativa de escombros, e é preciso catar os pedaços de alicerces escondidos aqui e ali na tentativa de reconstituí-la. Contudo, essa narrativa já nasce como escombros, não conhece a clara sustentação das vigas, as paredes que dividem os vãos, a sua fundição não alicerça uma ordem. Como então seria possível construí-la com seguros parâmetros?

Em *Literatura para quê?* (2009) Antoine Compagnon equipara o que ele chama de três poderes positivos da literatura — clássico, romântico e moderno —, e acrescenta a estes mais um: o pós-moderno. O autor diz que esse poder é o impoder sagrado, associando este, de certa forma, a um suicídio da literatura. Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), responde à questão por ele mesmo colocada na última parte da obra, “Para onde vai a literatura?”, afirmando que “[...] a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (2005, p. 285).

Apesar de, à primeira vista, serem previsões similares, o ponto de vista dos autores parece ser diferente. Compagnon não demonstra ver esse suicídio de maneira positiva, pois acredita que isso acontece por ser mais cômodo anular a literatura do que reconstruir sobre e a partir dela. Maurice Blanchot, no entanto, vê nesse desaparecimento o estado de alma da qual a arte faz parte.



Com relação à resposta para a pergunta espantosa de Blanchot, talvez seja conveniente esperá-la da história, pois, embora o autor já a tenha respondido de alguma maneira, a literatura, tirando proveito da história, ao se interrogar, não indica respostas, mas um “[...] sentido mais profundo, mais essencial da questão própria que ela detém” (2005, p. 291). A essência da literatura, no entanto, escapa a qualquer determinação essencial, a toda determinação estabilizadora ou realizadora: “[...] ela nunca está ali previamente, deve ser sempre encontrada ou reinventada” (BLANCHOT, 2005, p. 294).

É essa a relação que a literatura de Campos de Carvalho estabelece com o real, um jogo de contrários que não se opõem, pois “[...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real como objeto de desejo” (BARTHES, 2002, p. 21), demonstrando, ainda, sua inadequação ao real: “[...] e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela também é obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (2002, p. 21). Dessa forma, a escrita dos narradores de que falamos aqui é essa que se mantém obscura em sua subjetividade e em sua relação com o real, que busca o inalcançável domínio do real.

Apesar de não falar especificamente sobre literatura contemporânea, Michel Foucault, em sua conferência “Linguagem e Literatura” (MACHADO, 2000), após fazer a distinção entre linguagem, obra e literatura, afirma que esta última é uma “distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração imóvel” (FOUCAULT *apud* MACHADO, 2000, p. 142), e lembra ainda que “[...] pode-se dizer que toda obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas além disso, diz o que é literatura”, não dizendo as duas coisas separadamente, mas em uma relação intrínseca. A própria literatura é que se encarregará de dizer, em sua linguagem bifurcada, o que ela é.

Só somos capazes de encontrar respostas para a questão que Foucault propõe no início de sua fala — “O que é literatura?” — dentro da própria literatura, pois seu solo e seu horizonte são “nada mais do que o vazio que é deixado pela literatura em torno de si e que autoriza uma coisa de fato estranha e talvez única: que a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito” (FOUCAULT *apud* MACHADO, 2000, p. 155).

Leyla Perrone-Moisés, apresentando os esboços do desconstrutivismo de Derrida, em *Inútil poesia* (2000), diz que seu discurso “[...] nunca é totalmente contrário àqueles que ele desconstrói. Ele não trabalha com o *sim* ou o *não*, porque esse dualismo supõe o conceito de verdade e visa, na dialética hegeliana, à unificação final dos opostos num saber absoluto” (p.

303), pois, na verdade, “[...] a escrita não tem sentidos unívocos; ela produz sentidos, os quais, mais do que múltiplos (polissemia), são sempre relacionais, incertos e não sabidos, diferentes e diferidos” (p. 303). Nesse sentido, apontamos como mais uma ideia da literatura aqui relacionada à de Campos de Carvalho, tendo em vista que as suas contradições características não se opõem.

Diante de tantas falas entrecruzadas à de Campos de Carvalho, o que percebemos é que a própria veia surrealista é um meio de busca de um discurso original, anterior, livre do peso de uma história mnemônica. Sua intenção é preceder a história, traçar o caminho ainda não traçado como desejava Astrogildo. Deparamo-nos com uma escrita feita de ausência. Essa ausência, porém, não é o vazio; pelo contrário, a própria escritura literária está nessa ausência de verdade absoluta, possibilitando a ela, como explicita Barthes, em *O rumor da língua* (2004), “[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura” (2004, p. 62).

Partindo da ideia de Blanchot, ao dizer que quando a reflexão se aproxima da literatura esta recua, destruindo o que em ambas se poderia impor, e que quando a reflexão se afasta, porém, surge “[...] algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia e a vida do mundo que ela abarca” (1997, p. 293), então seremos conscientes de que o que fazemos, como estudiosos, é uma traição como a de Orfeu<sup>22</sup> e como a do próprio escritor blanchotiano: inevitável, ainda que saibamos que é traição, porque não tentar desvendá-la, não buscá-la, também seria traí-la. Esse ato de deslealdade, essa esperança de enxergar a essência da obra, no entanto, é uma necessidade e um movimento ambíguo do sentido das palavras, sempre carregando a morte do que lhe dá vida e, mesmo assim — ou exatamente por essa razão — sempre além da possibilidade de morrer.

Blanchot, ainda sobre a literatura e sua relação com o exercício da crítica, afirma:

Ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é ‘essencialmente’, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligência, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar. (2005, p. 293)

---

<sup>22</sup> Orfeu sabe que, pelo acordo com Hades, não pode olhar para trás e conferir se Eurídice estaria realmente saindo com ele do mundo inferior até que vissem a luz do sol e, por quebrar o acordo, perde-a. Ao mesmo tempo, como ele poderia não olhar e permanecer com a angústia da dúvida?

É esse o jogo que a literatura faz: no momento em que a realidade se aproxima, que nos aproximamos dela, ela se esquiva, escorrega por entre a nossa razão, enloda a organização objetiva que a todo custo formulamos para tentar entendê-la, torná-la prática. Esse jogo é também a sua sedução, o que nos atrai à literatura para que ela nos fascine e continue, em nós, busca, sem fim. É o “canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro” (2005, p. 11), isso porque sempre que beirmos à vitória de chegar ao canto, ele não estará mais lá, ele se afastará, malogrando-nos mas nos dando esperança, sempre propositalmente perto, sempre distante e inalcançável.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), Didi-Huberman destaca que em um canto do *Inferno*, de Dante Alighieri, exclusivo para os condenados da vala política, haveria certos pontos de luz, pequenas chamas que se assemelhariam a vaga-lumes. A esses condenados não estaria reservada a grande luz do Paraíso, mas a ínfima sobrevivência de uma pequena chama, que os iluminaria e os queimaria ao mesmo tempo: “Tal seria, em todo caso, a ‘glória’ miserável dos condenados: não a grande claridade das obras celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13). As moscas de fogo, como são chamadas em inglês, “sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13).

A essa luz errante, que faz viver sem a tranquilidade da existência no Paraíso, relacionamos aqui o elemento de busca de cada personagem/narrador, já que todos são dominados pela inquietação constante de sair de onde estão, de ir para outro lugar ou para outra pessoa. Como vaga-lumes em constante queimadura, resta-lhes o fraco lampejo que nem ilumina a chegada, nem permite a escuridão desértica de parar, mas obriga-os ao castigo de continuar seguindo sem saber para onde ir.

Apresentamos, agora, uma última questão levantada por Blanchot:

Será possível dizer que essa denúncia absoluta da obra (e, em certo sentido, do tempo histórico, da verdade dialética) — que ora se abre à obra literária, ora se encerra na alucinação e às vezes se afirma em ambas — designa o ponto onde precisamente se intercambiaram alucinação e criação, onde toda linguagem hesitaria ainda entre tagarelice pura e origem de fala, onde o tempo, desviando-se da ausência de tempo, ofereceria por seu brilho a imagem e a miragem do Grande Retorno que Nietzsche teria tido um instante sob os olhos, antes de soçobrar? (BLANCHOT, 2007 p. 179).

Será, assim, toda obra de arte uma denúncia constante desse entrelugar onde os opostos não têm força de oposição, onde tagarelice se confunde hesitante com origem de fala e a alucinação é ponto vital da criação? Nesse trecho, há mais um binarismo quebrado: o que

Blanchot nos oferece com revestimento de perguntas também não deixa de apontar nelas mesmas as suas respostas e, ainda que inconclusivas, ainda que móveis, são elas as próprias denúncias que nos levam a seguir buscando-as no espaço infinito da obra literária.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Bartleby, escrita da potência*. Tradução de Irene Hirsch. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARANTES, Geraldo Noel. *Inéditos, dispersos e renegados*. São Paulo: IEL; UNICAMP, 2005.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Líbano Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo. O proibido e a transgressão*. Tradução de João Bernard da Costa. Lisboa: Moaraes Editores, 1980.
- BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. *Conversando aos infinitos. Ensaios de literatura brasileira*. Fortaleza: Secultfor, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio de Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita 1*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita 2*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita 3*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *A escritura do desastre*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luis Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de.; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.
- CARVALHO, Campos de. *A chuva imóvel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- \_\_\_\_\_. *A lua vem da Ásia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de viagens e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Vaca de nariz sutil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008c.
- COMPAGNON. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUPLESSIS, Yves. *O Surrealismo*. Tradução de Pierre Santos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

GOODMAN, Eleanor. In: “Obituary for a Peanut: The creatively cynical world of worker poet Xu Lizhi”. China Labour Bulletin, Hong Kong. Disponível em <<https://clb.org.hk/node/3057>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

GUIMARÃES ROSA, João. “Buriti” in: *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

HELDER, Herberto. *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LEVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Tradução de José Cuesta Abad. Simancas: Madrid, 2000.

LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*: tomo 1. São Paulo: UNESP, 1995.

\_\_\_\_\_. *A aventura surrealista*: tomo 2. São Paulo: Edusp, 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues. Literatura e circunstância. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 161-171, 2º sem. 2003.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MADEIRO, Soraya Rodrigues. Os matizes entre o dito e o não dito: mistério silencioso em Bartleby, Billy Budd e Benito Cereno. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

MELVILLE, Herman. *Billy Budd*. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEYER, Augusto. *Le bateau ivre*. Análise e interpretação. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PLATÃO. *Diálogos socráticos III*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2015.

\_\_\_\_\_. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia. *Arte e filosofia*, n. 23, p. 178-191, Ouro Preto, 2017.

SENA, Jorge de. Prefácio à presente edição. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

WILLER, Claudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. *Revista QORPUS*, Santa Catarina, n. 13. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/surrealismo-no-brasil-critica-e-criacao-literaria-claudio-willer/>>. Acesso em: 11 set. 2017.