



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p251-270>

Campos de Carvalho e o Diabo

Campos de Carvalho and the Devil

Mario Tommaso¹

RESUMO

O artigo busca contextualizar e analisar a entrevista concedida por Campos de Carvalho ao *Jornal de Letras*, em setembro de 1959. Na recepção à obra do autor, argumentos morais são empregados à guisa de juízo estético, positiva ou negativamente. Contra ambos, o autor se insurge, propondo uma ruptura com os paradigmas metafísicos que orientavam tais leituras. Sua autorrepresentação como pactuário do “Diabo” aparece na entrevista, confundindo persona ficcional e escritor – que a crítica já havia embaralhado –, no contexto de uma polêmica sobre a legitimidade do tema da loucura em seus livros. A entrevista, como intervenção crítica, reinventa o próprio escritor como entidade ficcional e devolve respostas iconoclastas às formulações contra a obra e o autor. Nela, “Diabo” equivale à figura de uma imanência radical, horizonte da ficção *nonsense* de Carvalho.

PALAVRAS-CHAVE: Campos de Carvalho; *nonsense*; Diabo; autoria; recepção

ABSTRACT

The article aims to contextualize and analyze Campos de Carvalho’s interview to *Jornal de Letras* in September 1959. In the reception of the author's work, moral arguments are used as if they were aesthetic judgments, either positively or negatively. Against both, the author rises, proposing a break with the metaphysical paradigms that guided such readings. His self-representation as a pact-maker of the “Devil” appears in the interview, blurring the line between fictional persona and writer – which critics had already mixed up – within the context of a controversy over the legitimacy of the theme of madness in his books. The interview, as a critical intervention, reinvents the writer himself as a fictional entity and provides iconoclastic responses to formulations against the work and the author. In it, “Devil” equates to the figure of radical immanence, the horizon of Carvalho's nonsense fiction.

KEYWORDS: Campos de Carvalho; nonsense; Devil; authorship; reception

¹ Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH; Área de Literatura Brasileira – São Paulo – SP – Brasil – mariotommaso@usp.br

A entrevista do escritor Campos de Carvalho intitulada “Tenho um pacto com o Diabo”, publicada em setembro de 1959 no *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, pode ser compreendida tendo-se em vista a complicada recepção que os livros do autor tiveram na crítica literária brasileira. A essa altura, ele já havia publicado as coletâneas de ensaios e crônicas *Banda forra* (1941) e *Tribo* (1954) – as quais certa fortuna recente erroneamente designa como romances – além de *A lua vem da Ásia* (1956), este, sim, o primeiro trabalho no gênero.

Wilson Martins considerou, à estreia de Campos de Carvalho com *Tribo*, que se tratava de uma “literatura de embrulho”:

O que há de desconcertante nesse livro é o fato de ter sido publicado. Todos os ginásianos bem dotados escrevem páginas desse tipo, enganados pela facilidade com que se pode ser ‘original’; todos ou quase todos, porém, destroem-nas ou perdem-nas, quando uma reflexão mais madura os coloca de face com a própria infantilidade. Campos de Carvalho que é, sem nenhuma dúvida, um rapaz inteligente, me parece, por enquanto, desprovido de espírito crítico e, em particular, do espírito de autocrítica. De resto, a satisfação consigo mesmo é o sinal predominante entre os escritores da nova geração: todos se julgam poetas ‘herméticos’, romancistas geniais, reformadores da língua e dos gêneros. Ao superficialismo de cultura junta-se a imaturidade como fator dissolvente, e muitas inteligências moças talvez se percam e se estiolem nas desilusões de que não podem escapar (Martins, 1991, p. 253).

Sem especificar os temas ou a linguagem do livro, a resenha aplica sobre ele categorias morais, lançadas igualmente sobre toda a geração jovem de então (“rapaz”, “ginásiano”, “inteligências moças”): o autor pertencente a um grupo de “enganados”, que não fazem “reflexão mais madura”, tendo “satisfação consigo mesmo[s]” e “imaturidade”, são “narcisos”, desrespeitosos, praticam “malandragem” e, finalmente, *desmoralizam* a “função de pensar”, que seria alta e nobre. Ao não se concentrar, porém, no texto, em sua composição, figuras e concepções, o próprio crítico coloca-se num plano de juízo estritamente moral, em que apenas alega o próprio lugar de distinção, um “levar-se a sério” no teatro das letras, mas sem conteúdo propriamente literário. Como veremos, Campos de Carvalho irá combater mais severamente (se bem que humoristicamente) essa posição poucos anos depois. Quando publica *A lua vem da Ásia*, Martins o repreende de novo:

[...] literariamente, ele vive um surrealismo já histórico e anacrônico, escreve livros que deveriam ter sido escritos na década de 20. [...] seus

livros, e notadamente este último, têm um pouco o sabor de pão dormido, são o vidro de água de rosas com rótulo de veneno, as tíbias entrecruzadas servindo mais para atrair do que para afastar os incautos. Realmente, se a literatura do desafio provocou, inicialmente, a revolta e o escândalo, já agora não passa de uma convenção admitida entre outras: há um esnobismo do moderno e do insólito, semelhante e simétrico ao esnobismo da arte aristocrática e acadêmica (Martins, 1991, p. 553-4).

Pouco atenuada por um elogio que não se quer elogio (a coragem de publicar uma banalidade), dessa vez o crítico considera Carvalho com relação a uma vanguarda internacional, o surrealismo, que seria por ele realizada de modo postiço, imitativo e sem vigor, pois já assimilada pela cultura geral. A ausência de lógica seria um recurso gasto, com o qual o brasileiro pretenderia posar de rebelde sem efetivamente o ser. Sua objeção parte do pressuposto de que o inconformismo fora moda em 1920, mas não era mais possível em 1956. Uma guerra mundial e a era Vargas levam do primeiro ao segundo tempo histórico, no qual, segundo o crítico do *Estado de S. Paulo*, a contestação tornara-se um clichê passadista. Semelhante, assim, a muitos críticos acadêmicos, supostamente seus opositores, Martins atribui legitimidade às rebeldias do *lá*, histórica ou geograficamente, das quais as de *cá* seriam simulacros ruins. Novamente, o vocabulário moral se impõe sobre a ausência de discussão da linguagem: “esnobismo”, “coragem” etc. Suas metáforas *kitsch*, sem agudeza, realizam nas páginas de jornal a convenção da literatura burguesa, em que o espaço doméstico é projeção dos fantasmas do sujeito e parece ameaçado por entidades que o crítico consegue designar por meio de seus clichês: “pão dormido”, “água de rosas”, “tíbias entrecruzadas” etc. Sugere uma imagem de natureza-morta que pretende denunciar a fraqueza do autor atacado, mas revela sua própria pobreza imaginativa.

Segundo Geraldo Noel Arantes, porém, “[...] a partir do artigo de Sérgio Milliet [sobre *A lua vem da Ásia*], Campos de Carvalho ganhou fama de louco” (Arantes, 2010, p. 221). Em sua estreia na *Tribuna dos livros*, suplemento literário da *Tribuna da Imprensa*, Sérgio Milliet compara Carvalho a Buñuel, a quem diz ter advertido pessoalmente depois de uma sessão de cinema em Nova Iorque, citando a si mesmo em suposta conversa com o surrealista:

‘Percebe-se esse artificialismo, e essa lógica da ausência de lógica destrói o absurdo. O verdadeiro absurdo não se recusa a certa lógica, e em particular à das associações de ideias’.

É um pouco o que pensamos da novela de Campos de Carvalho, muito curiosa, mas deprimente pela insistência do humor negro. Salva-o a página menos louca do texto, e por isso mesmo talvez a mais louca, em que revela as causas do suicídio do herói.

Esse louco que se mata deseja fazê-lo por causa da dessemelhança que observa entre o seu ‘eu e o que se convencionou chamar o homem comum’. Mata-se porque verifica que em lugar de ser como todos os outros, conforme lhe inculcaram no cérebro seus educadores (ver acima a frase de Comte) [citado por Alain, ‘regula o interior pelo exterior’], uma ‘alminha’ como as demais, é um homem rico, um ‘350’ como o poeta, em meio à gente miserável. Assim, sendo múltiplo e rico, hostil à regra exterior e ansioso por refazer o mundo à imagem de suas emoções e raciocínios, é incapaz de evitar os choques com a massa dos que lhe impõem umas tantas mentiras insuportáveis. É um solitário, um insolúvel, uma espiga alta demais no campo de trigo e que o vento mais dia menos dia terá de quebrar. Para felicidade de todos (Milliet, 1957, p. 1).

Arantes (2010, p. 227) analisa que a crítica de Milliet fez uma tripla objeção à obra de Carvalho: não pode participar do grupo dos que podem imaginar; sua loucura é uma fraude; por isso, deve ser condenado. Violenta, a descompostura de Milliet lera o impasse da revolta do narrador como falta de adequação à sociedade, que merece ser punida ou “ceifada” como um ramo mais alto no trigal. A obtusidade agressiva da imagem é indicadora do seu pressuposto moral, segundo o qual os pés de trigo, que valem por indivíduos ou artistas, devem formar um todo homogêneo, o da plantação ou sociedade, que o próprio vento se encarrega de alinhar, ou seja, pressupõe que deva haver *homogeneidade* na esfera das artes e que esta deve ser *natural*. O diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo e crítico de *O Estado de S. Paulo* não concluíra, a partir de sua própria imagem, a escatologia agrícola segundo a qual todos os pés de trigo teriam por destino igual a mesma ceifa na colheita a que se destinam. Mas é precisamente contra a ceifadora e a metafísica do “vento” ou da “seleção natural” como instrumento repressivo que o narrador de Carvalho se insurge em seus impasses morais programáticos. O tema do suicídio, entretanto, que já aparecera nos livros iniciais e hoje “renegados”, será retomado nas novelas de Carvalho como figura ficcional de afirmação de valores anti-hegemônicos, e não como grata autoaniquilação do diverso, tal qual Milliet pede.

Sua crítica gerou algumas respostas. Homero Homem, em “Campos de Carvalho, Malazarte da psiquê”, no *Para Todos*, argumentava que o narrador de *A lua vem da Ásia* era um “onésimo”, segundo a categorização de Manuel Bandeira: “pode não ser antes de tudo um forte; mas é antes de tudo um humorista” (Homem, 1957, p. 19). Rejeita a categoria “menos lírica e mais impiedosa” em que os “psiquiatras” o “enquadrariam”, e

filia o autor a tradições como as de Machado de Assis (pelo pessimismo), Kafka (pelo clima agônico) e seus adjacentes como Werfel, Kierkegaard, Hesse, Sartre e Dostoiévski, este pelo “mergulho nas trevas” (na expressão de Carpeaux), Cervantes (como “narrador do fantástico”), Mario de Andrade (de *Macunaíma* e *Malazarte*) e Barão de Munchausen. Para Homem, “[...] o caos particular em que navega o seu personagem é um caos tragicamente coletivo. Baralhada em símbolos, alegorias, alusões e meras coincidências, a desintegração psíquico-moral de seu personagem tem muito da desintegração social de hoje”:

O personagem de Campos de Carvalho torna-se um doente mental – e sofre, mente, rouba, mata, chora, trapaceia, enriquece, elege-se deputado, tem seu mandato cassado, volta a empobrecer e mata-se. E daí? Acaso esse rosário de notícias não são o sal rotineiro das grandes tiragens vespertinas? Sob a aparência do drama específico de um homem, *A lua vem da Ásia* nos dá as coordenadas do grande enlouquecimento geral, da grande dor coletiva do nosso tempo. Contudo, é curioso especificamente (o que considero uma virtude e não um defeito) este livro do sr. Campos de Carvalho não se escraviza sentimental ou ideologicamente a nenhuma fé correnteia, a nenhum dos mitos dos nossos dias. Não se filia a nenhuma seita política, a nenhuma formulação interessada. Vai contando num clima fantástico e absurdo coisas absolutamente ‘literárias’. [...] Contudo, com algum otimismo, encontro um denominador comum para qualquer tipo de leitor que manuseie *A lua vem da Ásia*: trata-se de um livro moral, porque carrega a marca corajosa da confissão e da denúncia. (Homem, 1957, p. 19).

A principal réplica a Milliet, porém, foi a de Homero Silva, em “Os loucos não escrevem livros”, no *Para Todos*, publicação fundada por Álvaro Moreyra e dirigida por Jorge Amado, de junho de 1957:

Nesta água morna que é a literatura brasileira, uma das mais medrosas do mundo, em que quase nada se escreve que possa produzir escândalo, por inata deficiência da grande maioria dos nossos escritores, todos bons rapazes e excelentes funcionários públicos, tem o ar de um impacto gelado o livro de Campos de Carvalho – *A lua vem da Ásia*. [...]

E o mais curioso é que vem da sua preocupação de escrever como o faria um louco (se o fizesse) a maior fraqueza do livro de Campos de Carvalho. Porque ele é tremendamente lúcido. [...]

Afinal, que representa este livro desconexo, absurdamente lúcido, mas ao mesmo tempo estapafúrdio, que será capaz de provocar revolta e, por vezes mesmo, a repugnância (tal a crueza de certas passagens), este livro que a uns parecerá uma ‘blague’, mas que a outros representará uma explosão neurótica de um espírito realmente conturbado? [...]

Um pontinho, no entanto, ao fechar o livro, atrai a atenção do crítico e este fica inteiramente em dúvida quanto à integridade mental do seu

autor. É no ‘post-scriptum’. Uma delícia! Aqui parece que o maluco se revela (Silva, 1957, p. 6).

A polêmica na imprensa parece ter reverberado no próprio Carvalho; Arantes aponta uma mudança de atitude do autor depois dessa recepção ao livro. O pesquisador considera que havia sido “imaturado” o referido *post-scriptum* de Carvalho à primeira edição de *A lua vem da Ásia*, que o próprio autor retirara nas edições seguintes, declarando publicamente seu arrependimento, e que dizia:

O autor sente-se no dever de esclarecer que este livro, escrito há cerca de dois anos, já não exprime seu atual pensamento no tocante à solidariedade humana, da qual ele se fez um crente e um paladino fervoroso, como espera prová-lo em páginas futuras. Se o publica, apesar de tudo, é que se trata de um livro realmente sincero para a época em que foi escrito, exprimindo com fidelidade a angústia e a perplexidade de um espírito que durante quarenta anos foi solitário, antes de fazer-se solidário (*apud* Arantes, 2010, p. 216).

Em entrevista por ocasião do lançamento do romance seguinte, *Vaca de nariz sutil* (1961), ao periódico *Jornal de Letras*, o próprio Campos de Carvalho se disse arrependido de haver feito tal concessão:

– Quem pior escreveu sobre «A LUA VEM DA ÁSIA»?
– Penso que fui eu mesmo com aquele post scriptum que para mim é absolutamente sem sentido. Sempre achei que o pior inimigo do homem está dentro dele mesmo, mas nunca imaginei que fosse um inimigo tão solerte e terrível, com artimanhas de que só Deus e a mulher pareciam capazes. Enfim... (*Jornal de Letras*, 1958, p. 14).

Arantes compara esse “recuo” com o de Lautréamont, que se antecipara às possíveis críticas negativas afirmando que, no fundo, utilizaria a representação do mal para incitar o leitor ao bem. É algo semelhante ao que Camus classificaria, em seu *O homem revoltado* (1951), como *fase adolescente da revolta*. O *post-scriptum* de Campos de Carvalho, porém, que se quis inutilmente antipolêmico, de fato produziu duas polêmicas – a da própria novela e a de sua relativização. Mas nele não se passa o mesmo que no texto de Lautréamont: o autor não afirma utilizar-se da iconoclastia para afirmar valores positivos, mas de *ter-se arrependido* da posição iconoclasta. Para Arantes, a mudança ocorre, pois, até a recepção negativa ao *A lua vem da Ásia*, Carvalho *separava a literatura de sua imagem pública*, e é posterior à primeira edição sua performance de

autor rebelde, a não separação entre autor e narradores como defesa de suas obras perante a crítica. Diz Arantes:

[...] [T]alvez ela não estivesse ainda amadurecida; e que, decerto, um dos fatores que veio lhe dar forma tenha sido a má recepção de *A lua vem da Ásia*, que nem o profilático *post-scriptum* preveniu. Quanto ainda ao problema da crítica mistificadora que talvez se incomode ao ver retirada do autor a tintura do – super-homem rebelde!, há o que é previsível. A exposição de uma face mais humana – sobretudo a do homem um pouco ingênuo, do artista bem intencionado, do sujeito prudente que quer constituir uma fronteira segura entre aquilo que realmente é e aquilo que vai em seus textos –, pode ser um pouco frustrante para quem pintou com esmero os traços mais carregados de seu herói particular. Mas que não fiquem inquietos os sectários do rebelde e do anarquista. Pouco tempo depois do malogrado *post-scriptum*, Campos de Carvalho aprumou, transformando-se sobretudo em personagem de si mesmo e passou uns dez ou quinze anos impacientando, desafiando e enfrentando (Arantes, 2010, p. 220).

Observando essa passagem da divisão autor-narrador para a ficcionalização do autor, podemos considerar que, mesmo que Carvalho tenha retirado seu primeiro *post-scriptum*, isso não significa necessariamente que ele tenha renegado parte de seu conteúdo, não deixando de ver o fundo “solidário” de sua “solidão”, embora fosse reforçar a “atitude solitária” em obras futuras. Assim, o que pareceria uma mudança da subjetividade ao longo de uma duração temporal passa a significar a distância entre a iconoclastia e o desejo de unidade social na superfície do discurso literário, mas não em suas camadas profundas. O autor se mostraria tão-somente arrependido da exposição de “interioridade” e do apelo por uma nova “solidariedade” que recusa a rebeldia e que se revelou, dada a recepção, “ingênua” – e que não precisamos tachar de “imatura”, suposição que parte de uma psicologia finalista.

Reconhecer o fundo humano da revolta não significa não se “levar a sério”. Em *Banda forra* (1941) e *Tribo* (1954), a figura do autor já era *personagem de si mesmo*, praticando certa espécie de autoficção que fazia coincidir o *nome* expresso na capa do livro e a figura do narrador, cronista e ensaísta dos primeiros textos iconoclastas. Neles, já não havia separação entre literatura e imagem pública, dada a combinação entre o caráter de seus gêneros não ficcionais e as ambiguidades produzidas pelos procedimentos autoficcionais. O que muda (e que não necessariamente significa “amadurecimento”, melhoria ou evolução, nem o seu contrário) é justamente que se opera uma *radicalização* e uma *expansão*: primeiro, o contendor das instituições desdobra-se em *personagens*, o

que permite ao autor radicalizar os procedimentos fantásticos e *nonsense* (“Aos 16 anos matei meu professor de lógica...”); segundo, o próprio autor, carregando seu nome em manifestações públicas tidas por enunciações não ficcionais, reitera e atualiza o estigma, positivando-o. Se ele já o fazia nas crônicas e nos ensaios iniciais, há talvez uma nota nova, mais *reativa*, já contida nos primeiros escritos, fazendo blague de que a crítica se lhe opusesse agressivamente e dirigindo-se diretamente a ela. A ironia e a melancolia sternianas andam de par desde seus primeiros escritos, porém a nota da desilusão é crescente, até o ponto da desistência da literatura – era preciso, afinal, ter *fê* na iconoclastia como um projeto moderno.

Tanto o *post-scriptum* quanto o fato de que Carvalho irá renegar seus dois primeiros livros, nunca mais publicados, levou parte da crítica a ignorá-los, quer pela aceitação do “desejo do autor” de que não fossem mais lidos, quer pela raridade das obras, hoje difíceis de encontrar. Seu conteúdo, no entanto, nada tem de precário e em nada desabona o escritor, cujos temas e procedimentos típicos já são ali dispostos e explorados. O que talvez configure certa espécie de “decepção” com a obra, e que tenha levado a sua posterior autocensura, supomos, tem mais a ver com o *modo* de considerar a produção dos textos para um público que neles lesse um legítimo exercício ensaístico de crítica total aos clichês da cultura – pois é preciso que também os leitores compartilhem do projeto iconoclasta e vejam uma função histórica em sua negatividade.

Depois de o autor “se arrepender de ter se arrependido”, fazendo a crítica da autocritica contida no *post-scriptum*, a produção não ficcional de antes restava como que a descoberto diante de uma crítica incompreensiva e autoritária. Foi preciso, então, ficcionalizar ainda mais sua posição contestatória e autoficcionalizar o seu sujeito, que já não poderia mais se exhibir como uma persona de psicologia coerente e linear, que “evolui” em séries de posições unas, mas incorporaria o papel do louco, satanista etc. na própria forma literária. Foi preciso apor uma nova máscara que elidisse o sujeito “humanista” como articulador da ficção iconoclasta – pois sua terna humanidade seria mais um espectro a rondar a barbárie da cultura contra a qual se insurge.

Por um lado, a nota de “revisão humanista” de *A lua vem da Ásia* expressava de modo um tanto cru a identidade entre autor e narrador – embora situe o romance como expressão de um “eu” do passado, e não como hipótese ficcional na composição de um narrador, o que foi um primeiro passo na direção da crítica que opera segundo essa equivalência. Essa identidade será, no entanto, *reforçada* quando o autor passa a dar entrevistas afirmando, e não negando, a loucura de que era acusado, o que significa que

ele atualiza o estigma impingindo como método, como uma *performance* contracrítica, de legitimação da forma *nonsense* e do jogo derrisório de sua ficção na figura do bufão.

Se, dentro do texto absurdo, a fórmula é “*ex contradictionem, quodlibet*”, princípio lógico da explosão, trata-se de fazer o absurdo provir do sujeito concreto e ser uma continuidade do seu discurso. O método pretende que o texto se liberte do enredamento moral da crítica; para que os procedimentos de invenção e inversão do imaginário não sejam minimizados como licença poética ou arroubo juvenil, mas afirmados como forma de vida e de linguagem marcada pelo deslocamento e pela revolta. Nesse sentido, talvez a renegação de *Tribo e Banda forra* tenha menos a ver com seu conteúdo do que com o “estrago” produzido pelo *post-scriptum* confessional na leitura de tudo que o precedia, exceto ao próprio *A lua vem da Ásia*, que já estabelecia o estilo *nonsense* exclusivo do modo ficcional, repelindo a subjetivização. Por outro lado, a nostalgia da solidariedade humana resta mesmo como um *fundo* que perpassa o ponto de vista destruidor dos seus narradores. O autor não abandonará, até sua última novela, de 1964, e suas crônicas no *Pasquim*, dos anos 1970, essa dupla via, a do “amoralista” que reivindica uma ética, com sua lanterna de Diógenes apontada para as grandes e pequenas metafísicas de um mundo equivocado.

Sem uma nostalgia da unidade perdida do social como espaço de liberdade, não haveria sua iconoclastia. Diante das críticas, a mais severa delas talvez a de Milliet, a opção do autor foi a de retirar a sugestão de que o sentido da negatividade de seus textos pudesse ser historicizado no passado, como um objeto inócuo de curiosidade estética e como formulação ingênua sobre a história e a própria rebeldia, de tal maneira invalidada. Assim, para que a função negativa da iconoclastia do seu absurdo pudesse realizar a função positiva da nostalgia e ter efeito, era necessário não apenas “desarrepende-se”, mas também apagar o rastro de uma intencionalidade positiva. A revelação do traço positivo torna anódina a negatividade, atrai para si a objeção clichê contra a figura do “rebelde”, do “adolescente”, do “imaturado” ou do “louco” que deve ser corrigido ou “ceifado”, pois pactua com o moralismo desse padrão de leitura, sugere que talvez seja cúmplice dela. Mas essa cumplicidade fica descaracterizada pela interdição que tal juízo moral opõe ao teor crítico da sua literatura e ao próprio *status* literário dos textos. Para tal posição, se a rebeldia é coisa do passado, formulada na autoria do texto, ou se ela é presente e atuante, pouco importa, pois se trata de livrar-se da própria rebeldia. A “ingenuidade” do autor, nesse caso, dissera respeito a ter acreditado e investido, ao conceber seu leitor implícito, na possibilidade uma crítica coautora, que partilhasse o

mesmo princípio não realista e não transcendente do trabalho sígnico, e em imaginar que se fala o mesmo, em termos literários, quando se pensa compartilhar valores éticos e estéticos com uma instância de censura moral.

Transformar autor em *ficção da ficção*, nesse caso, é uma estratégia de não subsunção às leituras que aprisionam a negatividade do texto e o esterilizam. Encontramos, nos primeiros livros, os “renegados”, certo tom confessional direto que sugere a figura do autor implicada no enunciador de ensaios e crônicas, permitindo o enquadramento e a docilização de ambos. Por exemplo, em: “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” (Carvalho, 1954, p. 137-8). O mesmo esquema pode ser aplicado a todo o restante da obra como um projeto. Mas, justamente como esquema *explicitado*, enfraquece os paradoxos da leitura, que se dissolvem em contradição: torna-se óbvio para um Wilson Martins acusá-lo de diluidor das vanguardas. Por outro lado, enquanto para o crítico de jornal se trata de repor o primado de um movimento de renovação de estilos e temas (e “surrealismo” torna-se apenas uma moda que passou), para o artista, a questão está na pesquisa pela formalização da distância entre polos inconciliáveis da existência. Desse modo, “surrealismo” é uma hipótese viva dentro de uma série histórica de experimentos, um repertório de linguagens e modos de ser. A figura do louco que se autoexplica havia sido um disparate do próprio escritor, como notara Homero Silva – mas por que não nos perguntamos, como decorrência, o quanto a autoexplicação constitutiva do discurso crítico não faz dele mesmo uma forma de loucura?

Quanto à ilegitimidade de ficcionalizar a loucura, acusada por Milliet, trata-se de ignorar o caráter ficcional dos textos por invalidar não apenas seu conteúdo, mas o sentido proposto pela própria prática da ficção. A isso, Carvalho responde com a quarta pessoa de sua enunciação, que é a figura do autor como bufão, incorporando e positivando o sentimento de exclusão social, como seus narradores-personagens e o “eu” dos ensaios já o faziam. Atua, ainda, criticando a figura do escritor e do crítico que se levam demasiadamente a sério e dos processos sociais que, ainda à época, eram chamados de “engrossamento”, vale dizer, a bajulação pública praticada entre grupos de poder restritos para o aumento do prestígio de seus confrades. Contra o método, Carvalho encena o *outsider*, o excêntrico efetivamente fora do centro, cujo expediente é o escândalo, mas em chave autoirônica.

Com os críticos (de menor prestígio no campo e hoje desconhecidos) que respondiam a Milliet e Martins, ficava restituído o caráter efetivamente intelectual e crítico da prosa *nonsense* do autor, e sobretudo o valor ético de sua literatura, a recusar como um fascismo intrínseco, permanente e generalizado a adesão a correntes ou nomes que equivalem a meros *check-points* morais. É, talvez, nesse sentido que Jorge Amado, seu entusiasta, crava, no prefácio à *Obra reunida*, de 1995, que Campos de Carvalho fora “vítima de todas as injustiças e de todas as perseguições políticas da direita e da esquerda” (1995, p. 12). Geraldo Noel Arantes considera tal tese um “[...] cacoete, sendo tomada como verdade em si inabalável, e verdade que não necessita sequer de reflexão. O que, naturalmente, é um equívoco” (2010, p. 246). Em primeiro lugar, pelo fato de o autor ter sido publicado pela Civilização Brasileira, casa editorial de Ênio Silveira, militante de esquerda. Há, porém relatos de que o silêncio posterior a *O púcaro Búlgaro* (1964) (apenas interrompido com as crônicas d’*O Pasquim*, periódico igualmente crítico de posições diversas do espectro, mas, ainda assim, à esquerda) se deveu, entre outros motivos, a certa briga com o editor, como na entrevista a Pedro Bial, em trechos reproduzidos como material de arquivo em *Globo News Literatura* (2006). De todo modo, para Arantes, “Jorge Amado demonstra grande interesse em politizar o debate em torno do autor” e “[...] como tantas outras, a afirmação apenas contribui para o proselitismo em torno do escritor ou mesmo para aguçar o espírito salvacionista” (2010, p. 253). Suas pesquisas indicam que “[...] não houve um só momento em que o autor tenha sido ameaçado pela censura dos militares”. Entretanto, sabemos que a censura a *livros de ficção* no Brasil não foi tão intensa no período, sobretudo aos autores e livros já publicados anteriormente. Por outro lado, o clima opressivo geral e a autocensura contribuem para dificultar a produção dos autores, e lembremos que Carvalho para de publicar justamente em 1964, embora nunca tenha vinculado publicamente os dois eventos. Na crítica, porém, e também no silêncio da crítica, o procedimento censório atua de modo mais insidioso e já vinha de antes. Assim, é acertadamente que Arantes pondera que a fala de Amado não pode ser descartada e que é possível ter havido sobre Carvalho “[...] uma campanha subterrânea, calculadamente alimentada pelo silêncio em torno de suas obras e sustentada na soberba de uma crítica que visava proscrevê-lo” (Arantes, 2010, p. 256). Isso nada tem a ver com se criar retrospectivamente uma figura heroica. De resto, a ideia de um querido artista marginalizado pela esquerda e pela direita é uma espécie de tópica elogiosa na crítica e no periodismo, sobretudo após o fim da Guerra Fria, momento em que Amado escreve seu prefácio, um lugar-comum que retorna por vezes desde então.

Em entrevista a Edney Silvestre para a revista *O Cruzeiro*, em 30 de outubro de 1969, Carvalho reiterava sua independência ideológica, agora para um público de maior amplitude, para além dos círculos apenas intelectuais:

Comunista nunca fui, nem serei. Não seria lógico abandonar dogmas feito Deus, família, etc. e depois abraçar outros. Quero escrever com absoluta liberdade de expressão, só e exatamente o que quero. Não discuto a insignificância do homem no universo, sobretudo a do americano e do russo, mas não vejo também por que pôr em dúvida a tremenda importância que tenho dentro de minha casa ou mesmo no banheiro. A arte não tem absolutamente nada a ver com Política, da mesma forma como não tem a ver com Ciência, Religião, Esporte, Família etc. etc. O que chamam de Arte Política, ou engajada, ou participante, ou social, ou que outro nome tenha – é apenas rematada burrice. A arte é uma forma de nos aproximarmos do Mistério. A grande arte é aquela que violenta o mistério e se incorpora ao próprio mistério (Silvestre, 1969, n. p.).

Para Arantes, Carvalho assumira ali uma posição de “um reacionarismo lastimável, dada a realidade política do momento” (Arantes, 2010, p. 290), um reacionarismo em si mesmo e agravado por se tratar de uma revista alinhada ao regime militar, não atenuado por seu flerte pregresso com o anarquismo paulista, ao dizer que havia passado do marxismo da juventude ao groucho-marxismo. Também para Arantes, a entrevista a Pedro Bial para o *Globo News Literatura* (1996), em que Carvalho fica por vezes em silêncio e não consegue terminar frases, que são completadas pelo apresentador, é uma continuidade com sua autorrepresentação cabotina e clownesca, “[...] não sabemos muito bem se concordando, tergiversando ou simplesmente escarnecendo”, mas revelando e “[...] combatendo, até certo ponto, aquele formato de embalagem, previamente planejado para ser entregue ao consumo cotidiano como surpresa imperdível” (Arantes, 2010, p. 276). Carvalho, porém, já estava adoecido, morreria pouco mais de um ano depois; o contraste talvez se devesse mais à exposição da *vida nua* diante de um jornalista histriônico do que à agudeza e prontidão do entrevistado, resultando em um documento de certa forma melancólico, mais que humorístico.

Estudando a recepção de Campos de Carvalho, Caroline Heck aponta que, embora o autor tenha parado de publicar depois de 1964, haverá um interesse maior por suas obras durante a ditadura militar:

Campos de Carvalho escreveu no contexto de pós-guerra, mostrando uma grande descrença em relação ao papel do homem no mundo e sua capacidade de destruir aquilo que toca. Encara a realidade como

absurda e a loucura é uma das tônicas de sua literatura. Com a ascensão dos militares e com a demonstração da brutalidade do novo regime, as obras de Campos de Carvalho oferecem respostas pertinentes para esse novo mundo que surge, ou melhor, que emerge, pois suas raízes já estavam ali quando escreveu (Heck, 2010, p. 7).

Sua hipótese é a de que, se, antes desse período, “[...] o questionamento desses intelectuais limitava-se à busca de como essa modernização deveria ser efetuada, já que concordavam que o progresso era necessário” (Heck, 2010, p. 7-8), o ataque de Campos de Carvalho às instituições (e sobretudo ao Estado) passa a ser interessante para a crítica no momento em que “[...] a busca da modernização, agora ancorada em uma ditadura, não podia mais ser a tônica de suas ideias” (p. 9).

Para Alfeu Sparemberger, que analisou *Tribo* (antes da exclusão pelo autor; portanto, quando isso ainda não era uma questão) e *A lua vem da Ásia*, em tese de 1989, a obra corresponde “à concretização de expressões revolucionárias abertas pelo movimento modernista de 22” (p. 94), de onde provém “um discurso de insulto, de caráter transgressivo, incorporando uma reminiscência irruptiva” (p. 75). Haveria, nas primeiras produções de Carvalho, um ataque ao formalismo da Geração de 45 e um diálogo com a poesia simbolista, como “[...] aprofundamento do irracionalismo romântico, agora transformado em pesquisa do espírito [...]”, para “[...] resgatar uma razão subjetiva, estendida até um plano super-realista que reage, assim, à lógica realista e parnasiana” (p. 16-7). É nesse sentido que o pesquisador encontra ressonâncias, em Carvalho, de Oswald de Andrade (pela fragmentação, pelo caricato e pela imaginação infantil), de Mario de Andrade (pela “ubiquidade cosmopolita [...] somada à ironia” de *Macunaíma*) (p. 94), Huysman (pela centralidade do foco em uma personagem que faz uma espécie de “*écriture-artiste*”, termo dos Goncourt). Analisa as figuras de duplo que aparecem nos seus textos como afirmações de uma individualidade contra sistemas totalitários, contra a produção de identidades fixas e como dispositivos de crítica da sociedade massificada, como salvaguardas do espaço próprio dos indivíduos. Sparemberger conclui que a herança modernista,

[...] somada à consciência profunda do tempo presente, resulta na afirmação do rompimento dos laços que caracterizam uma comunidade natural. Em lugar desta, as obras de Campos de Carvalho refletem uma sociedade problematizada, de permanente conflito entre o indivíduo e a sociedade. Neste espaço, reside todo o fenômeno de implosão dos sentidos que, por esta via, apresenta o social desagregado. A impossibilidade de representação do real, fruto primeiro deste estado de

coisas, permite a reorganização de todo e qualquer material, realimentado por novas forças revolucionárias, mas que sobrevive agora sob o signo de uma pluralidade desierarquizada.

A partir daí, a constituição da subjetividade está comprometida. Toda reação será no sentido de preservar a individualidade dos poderes e saberes, das instituições sociais e valores que controlam e limitam o indivíduo (1989, p. 95-6).

Juva Batella, por refutar a ideia de que o narrador não existe, sendo apenas uma projeção do autor (como localiza na opinião, por exemplo, de José Saramago), escolhe não considerar biograficamente o autor, mas apenas os narradores das obras. Vê, porém, a obra de Campos de Carvalho como um “grande projeto narrativo cujo dono é um só: o narrador-personagem” (Batella, 2004, p. 36), no qual os pontos-de-vista “[...] tomam emprestadas ideias e formas não apenas surrealistas, mas também existencialistas e niilistas” (p. 37), expressos em uma fala confessional que se estabelece como uma “[...] fala do contra: contra a sociedade que o esmaga, as instituições que o emparedam, a psicologia que o normaliza, a linguagem que o ensurdece e cala” (p. 39). Seu herói faz “[...] nada. Sua própria dinâmica será a interiorização do seu conflito e da sua inadaptação ao meio” (p. 54). Passa a uma análise das obras, partindo da hipótese central de que sua “história é uma só e atravessa os quatro romances” (p. 100). Seu narrador é um “antagonista, um homem revoltado para quem a exterioridade se resume a um terrível *eles*” (p. 168), um narrador que “[...] reúne em si todos os homens do mundo e produz uma espécie de resumo do homem – um homem sem pátria ou família e cuja única razão de ser é sua revolta” (p. 179), de caráter exortativo, pois faz “uma exortação à vida através de uma acusação aos vivos” (p. 184). Isso implica que, se “[...] a história de todos os quatro livros é uma só, e todos os personagens de Campos de Carvalho fazem parte desta mesma história” (p. 193), não há problema em dar como exemplo de uma asserção sobre *A chuva imóvel* uma passagem de *Vaca de nariz sutil* ou mesmo de uma entrevista ou crônica do autor, fazendo ilações de causa e consequência entre as fábulas, enredos e juízos dos narradores dos diferentes livros. Assim, sobre o tema do suicídio, que aparece em *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, considera que “[...] seus personagens não passam de homens à beira de um limite que, uma vez transposto, os atiraria em um mundo de completa anulação” (p. 216), o que parece uma reminiscência dos argumentos de Milliet e Martins, mesmo que agora validando o escritor.

É preciso, mais uma vez, separar personagens (sobretudo no contexto do gênero e de procedimentos *nonsense*) de pessoas concretas, e narrador de autor. A figura do Diabo

pode nos auxiliar nessa tarefa. Na entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, ainda em 1959, questionava-se Carvalho sobre não ter publicado depois de *A lua vem da Ásia*, de 1956, o que pode indicar o aborrecimento com a recepção, sobretudo se atentarmos a alguns trechos de sua fala:

– Andei, digamos, desiludido da literatura: um pouco à maneira de Rimbaud, você compreende. Dizer o que todo mundo diz, com pequenas variações de estilo e de surpresa, não me parece muito próprio de quem já viu o Diabo pela frente, corpo a corpo, e se sente desde então um pária dentro de sua própria carne. [...]

– Você então anda à procura ou à espera de uma nova linguagem, capaz de transmitir algo de novo sobre a face da terra, como pretendem hoje os concretistas por exemplo?

– Não me venha, por favor, com concretismo nem com nenhum outro ISMO existente ou por existir. O que eu espero é um GRITO, e não uma simples maneira de dizer: é um grito que me assuste mais do que aos outros, porque não terá nada a ver com o sujeito que costumo barbear diante do espelho e que inda neste momento recebe você com uma gravata no pescoço e um lenço no bolso do paletó, como qualquer Presidente da República ou artista de televisão. Repito-lhe que tenho um pacto com o Diabo, quer você acredite ou não, e o Diabo jamais se aproximaria de um concretista, ou de um simbolista, ou mesmo de um simples surrealista, por isso que ele não aceita escolares ou ‘scholars’ de qualquer natureza. O sujeito que já viu o Diabo alguma vez, e se deixou tocar por ele sem qualquer espécie de pânico, tem a obrigação de ser ele mesmo e mais ninguém, ou então de enforcar-se na primeira esquina quando lhe faltarem forças para gritar o seu grito no momento preciso. Agora estou à espera desse instante decisivo, após a fase de angústia que me levou às acumuladas e aos *bettings* do Jôquei Clube, e só por isso ainda não me enforquei e não me enforco diante de você, com esta gravata italiana que me deu um louco de minhas relações.

– Desculpe a impertinência: mas você não está querendo bancar o Francisco Xavier ou qualquer outro psicógrafo espírita, que só escreve em transe mediúnico e por conta de terceiros, seja Humberto de Campos ou o Diabo em pessoa?

– No dia em que você vir o Diabo frente a frente, sem testemunhas e sem pavor, seja dentro do seu quarto ou dentro de você mesmo, você nunca mais voltará a fazer-me uma pergunta como esta, assim à queima-roupa, como se se tratasse da coisa mais natural do mundo. Não lhe desejo esse encontro, que é terrível, mas você bem que está precisando dele (Campos de Carvalho, 1959, p. 2).

Esse tema já havia aparecido em muitos textos breves de *Tribo* (por exemplo, “Epístola aos loucos”, “Dionisos e não Apolo”, “O grande inimigo”, “Capítulo apócrifo”, “Lenda antiga”, “XIX – suicídio”, “Satã”, “O terrível Durante”, “Humano e desumano”, “O pequeno inimigo”, “Confiteor”, “Um e outro” etc.), mas aqui retorna em novo contexto. Parecendo reagir às admoestações de Wilson Martins, de cinco anos antes, durante os quais publicara ainda seu segundo romance, Campos de Carvalho, o autor

representando a si mesmo, se oferece em uma espécie de autossacrifício público em chave irônica. O afastamento provisório da literatura é tributado àquilo de que Martins o acusara: a diluição e o simulacro de literatura, nos quais afirmava não desejar implicar-se. Para não incorrer na explicação causal realista espiritualista, contra a qual o autor se choca, é preciso pensar a figura do Diabo em sua funcionalidade no texto. Ela envolve encontro, revelação ou epifania anticlimática, não edificante, que destituía o *eu* de sua grandiosidade (agora um “pária” de si e em si). Revela, então, ao sujeito, em paralelo às suas máscaras cotidianas, um *duplo*, cuja expressão literária desejável é um *grito* de espanto, ou seja, não se articula em termos de estilos e estilemas categorizados como distintivos, discricionários e pertencentes a grupos ou escolas, pois deve tratar-se de um gesto singular, como singular deveria ser o gesto autodestrutivo de um suicídio poético-político. O autor se recusa a opor à insatisfação um falso eu, tal como representado socialmente no cotidiano, um duplo *modelar* e, portanto, idealista e metafísico. À insuficiência do cotidiano, ele opõe a acusação contra a satisfação metafísica no cotidiano, sublimação que transforma o sensível, por gosto ou hábito, em modelo.

A singularidade é afirmada contra o “narcisismo” aplicado a esse eu, pois já não há eu sob a máscara; contra a ideia de diluição do surrealismo (como entidade ideal) de que fora acusado; contra, ainda, o imperativo moral do pensamento como nobreza do gênero humano. Ela é, porém, fonte de angústia, cuja tentativa de solução é banal (apostar no jóquei, como no conhecido poema de Bandeira: “Os cavalinhos correndo/ E nós, cavalões, comendo...”), o que evidentemente não é uma solução. A autodestruição, que poderia ser vista como introjeção da violência daquela seleção natural contra os excêntricos, celebrada por Milliet, permanece como solução virtual, *adiada*, como uma margem de manobra não utilizada, mas que ressignifica a relação com a vida, pois o valor dela não é mais dado por dedução moral – a autodestruição é recusada como ato concreto, permanecendo no campo do possível e, sobretudo, no campo do judicativo. Em termos espinosistas, o autor não se mata, pois ainda lhe restam escolhas a fazer sobre seus próprios afetos em um mundo no qual o arbítrio não é livre, escolhas que afirmem sua autodeterminação. Em termos literários, ainda lhe resta a recomposição da figura do autor como uma *autopoiesis* ficcionalizada.

Por oposição às leituras moralistas negativas, há certas leituras moralistas positivas, heroicizantes, que procuram certo efeito de empatia com o desviante, impingindo alguma culpa ao discurso da regra, mas paradoxalmente o aplicando, ao repor a tópica do gênio-louco e da sabedoria subversiva (Sprenger, 1989, p. 56). Esse tipo

de leitura seria mais cabível à chave neoplatônica em que, por exemplo, Guimarães Rosa constrói seus loucos, marginais e até mesmo bichos humanizados. Se temos, porém, que, em Carvalho, a loucura ficcional, tanto das personagens quanto da *persona* do autor, é um dispositivo de ataque às formas de pensamento transcendente, não haverá o “outro” da transcendência pressuposto na ideia de gênio ou de louco, como aqueles que acessam uma verdade extramundana, vinda de um além. As imanências que os loucos de Campos de Carvalho desvelam são duas: a da violência do imaginário, produtor e produto de barbárie, e a da afirmação da autenticidade possível na oposição a esse imaginário.

É preciso separar, na crítica literária, em todos os casos, pró e contra, a primeira pessoa do significado expressivo-confessional, tanto na ficção quanto na fala do autor. O “eu” de Carvalho é um dispositivo retórico na polemização da legibilidade dos seus textos. A figura do autor se oferece como exemplar, em sua *performance*, da atitude inconformista. Como o protagonista do conto “O convidado”, de Rubião, outro estilista do *nonsense*, a figura do autor recusa “[...] a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido” (Rubião, 2010, p. 193). Em literatura, isso equivale a recusar as categorias de acomodação no campo: a produtividade, a standardização, a academicização, a “mensagem” dos artistas, a espiritualidade etc. O autor debate-se com um *melodrama de fundo* do vanguardismo em suas expressões diversas. Esse paradigma estaria na suposição de uma nova-linguagem-para-algo-novo, que torna a figura do artista o herói em seus *tours de force*, personagens do próprio *romance neurótico* que teriam a literatura como vetor moral de seus valores transcendentes e como trunfo de sua razão instrumental. É porque recusa o melodrama de forma ou de fundo (do mesmo modo que o fazem Beckett, Ionesco ou Artaud – como Carvalho, cruéis) que o autor nos informa que não devemos simplesmente aplicar categorias psicológicas vagas e classificar seus narradores (sendo *um deles* o de sua autorrepresentação performática), por exemplo, como erráticos “narcisistas” nem como sábios heróis, ambos subsumindo o mundo ao ego, pois sua ficção é uma pesquisa dos impasses daquilo que se pode constituir como a imagem de um sujeito.

Contra o melodrama crítico está configurado o encontro com o “Diabo”, e não importa a experiência pessoal do autor ou as objeções morais do suposto entrevistador. A cena aparece, assim, como a causa de uma revolta sem causa, e por isso mais radical. O “simples surrealista” não se teria encontrado com o Diabo, pois ainda estivera à procura, não propriamente de estilemas como quis Martins, mas de causas transcendentais para dignificar um projeto literário, não sendo inteiramente livre e singular. Contra isso,

“*Diabo*” é a imanência radical, a mesma procurada por seus narradores e cronistas na desmontagem sistemática de todos os modelos de representação, conduta e subjetividade. Tendo sido vivenciado “sem qualquer espécie de pânico”, o encontro é marcado pela ausência de surpresa que caracteriza o fantástico moderno (desde o expressionismo alemão e o de Kafka, por exemplo). Figura-se uma experiência vivida como possível, introduzindo no relato a caracterização ficcional do tema que se converte em ponto de partida para ver “além do bem e do mal”, de modo amoral, o que o autor reclama aos críticos (“você bem que está precisando”). Como na famosa entrevista de Guimarães Rosa a Günther Lorenz, realizada no Congresso Internacional de Escritores em Gênova, em 1965, podemos dizer que “[...] o leitor lê o confronto, por vezes oposição, de duas máquinas discursivas de determinações distintas” (Hansen, 2006, p. 103). Ao propor uma espécie de pacto compulsório com o Diabo, Campos de Carvalho reformula seus pactos com o leitor e com a crítica, substituindo um modelo de Literatura como ideário construtivo pela possibilidade de destruição de todo pensamento modelado a partir de um Outro positivo: Diabo é o grau zero de uma negatividade sistemática e total.

É possível, ainda, que, sem referência ao nome de um repórter, esta seja uma autoentrevista, como outra, que Carvalho entregaria mais tarde, já em 1995, a Antonio Prata, para o *Estado de S. Paulo* (“Não gosto de mim trágico”). Nesse sentido, a dimensão agônica seria confirmada como parte de um projeto de autoencenação polêmica, ficção da ficção que debate os pressupostos da legibilidade de seus livros com aqueles que não os depreenderam da própria leitura.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. José Olympio e Campos de Carvalho, singulares [Prefácio]. In: CARVALHO, C. de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ARANTES, G. N. **Campos de Carvalho**: inéditos, dispersos e renegados. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/334477>. Acesso em: 1 nov. 2024.

ARANTES, G. N. **Campos de Carvalho**: literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX. 2010. 301 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/776399>. Acesso em: 1 nov. 2024.

BATELLA, J. **Quem tem medo de Campos de Carvalho?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CARVALHO, C. de. Tenho um pacto com o diabo. **Jornal de Letras**, ano IX, n. 121, set. 1959, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111325&pasta=ano%20195&pesq=carvalho&pagfis=1754>. Acesso em: 1 dez. 2024.

CARVALHO, C. de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CARVALHO, C. de. **Tribo**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1954.

GLOBO News Literatura: Três gênios da literatura de invenção. Roteiro: Edney Silvestre. Rio de Janeiro: Globo News, 2016. (8 min.), digital, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MnWjtQi9asc>. Acesso em: 1 dez. 2024.

HANSEN, João Adolfo. A imaginação do paradoxo. **Floema**. Ano II, n. 3, jan.-jun. 2006, p. 103-8. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1675>. Acesso em: 1 nov. 2024.

HECK, C. R. A crítica literária e Campos de Carvalho: reflexos da intelectualidade. Anais do 10 ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 2010. Santa Maria: UFSM; UNIFRA, 2010. Disponível em: https://eeh2010.anpuh-rs.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=558. Acesso em: 1 dez. 2024.

HOMEM, H. Campos de Carvalho: Malazarte da psiquê. **Para Todos**. Ano II, n. 25. São Paulo; Rio de Janeiro: 2ª. quinzena mai. 1957, p. 19. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124451&pasta=ano+195&pesq=homero&pagfis=33580>. Acesso em 1 dez. 2024.

JORNAL DE LETRAS [s. a.]. Vaca de nariz sutil é o novo romance de Campos de Carvalho. Rio de Janeiro, ano X, n. 106, p. 14, maio 1958. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111325&pasta=ano%20195&pesq=carvalho&pagfis=1579>. Acesso em: 1 dez. 2024.

MARTINS, W. **Pontos de vista**. v. 1 e 4. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

MILLIET, S. *A lua vem da Ásia*. **Tribuna da Imprensa**. Suplemento literário. Ano I, nº 4, 09 fev. 1957. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/154083/per154083_1957_02162.pdf. Acesso em: 1 dez. 2024.

PRATA, A. Não gosto de mim trágico. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, Caderno 2, sábado, 11 abr. 1998. Arquivo original.

RUBIÃO, M. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, H. Os loucos não escrevem livros. **Para todos**: quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro; São Paulo, ano II, n. 26, p. 6, 1ª. quinzena jun. 1957. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/124451/per124451_1957_00026.pdf. Acesso em: 1 dez. 2014.

SILVESTRE, E. “Esse homem é um maldito”. **O Cruzeiro**, 30 out 1969. Arquivo original.

SPAREMBERGER, A. **Campos de Carvalho**: a subjetividade condicional. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 1989. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/75561>. Acesso em: 1 nov. 2024.

Data de submissão: 09/06/2024

Data de aprovação: 05/10/2024