

CAMPOS DE CARVALHO, CLOWN

Victor da ROSA¹

RESUMO: Neste artigo procuro reler a literatura de Campos de Carvalho por meio da figura do *clown*, que o próprio autor sugere em um dos seus principais romances, *A lua vem da Ásia*. Para isso, o artigo se vale tanto das reflexões de Deleuze e Guattari a respeito de Kafka quanto também, por outros motivos, da contribuição de Rancière ao debate em torno das “políticas da escrita”, que em conjunto apontam para algumas consequências que a figura do *clown* deve impor ao movimento da narrativa do autor, com a sua aparência volúvel, desmembrada e improvisada. No fim, o artigo sugere pensar a literatura de Carvalho como um “espetáculo”, em seus vários sentidos, à medida que confere forma e tematiza o aplauso, a separação e finalmente o gesto performático.

PALAVRAS-CHAVE: Campos de Carvalho. Clown. Performance. Espectáculo.

ABSTRACT: In this article I read the literature of Campos de Carvalho through the figure of the clown, which the author himself suggests in one of his main novels, *A lua vem da Ásia*. The article is based on Deleuze and Guattari’s reflections about Kafka as well as, for other reasons, on Rancière’s contribution to the debate on “writing policies”, which together point to some consequences that the figure of the clown imposes on the movement of the narrative of the author, with its voluble, dismembered and improvised appearance. In the end, the article suggests Carvalho’s literature as a “spectacle”, in its various senses, because it thematizes the applause, the separation and finally the performance gesture.

KEYWORDS: Campos de Carvalho. Clown. Performance. Spectacle.

A certa altura de *A lua vem da Ásia* (1956), de Campos de Carvalho, o narrador – que era chamado de Adilson, mas logo mudou para Heitor, depois Ruy Barbo e finalmente para Astrogildo, e assim ficou – afirma que possui uma “vocação de *clown*”, ou seja, ele não apenas muda constantemente de nome, mas também de assunto, lugares, nacionalidades, sexo, posições e profissões, tendo ele um currículo extenso: “Eu, o *clown* Barnabó, ex-burocrata, ex-espião comunista, ex-sentenciado à cadeira elétrica – ex-tudo, enfim. *Clown* simplesmente, o que é demais” (CARVALHO, 2016, p. 53). A condição volúvel do narrador, identificada com esse vazio da identidade do *clown*, confere ao romance uma tônica particular, além de

1. Victor da Rosa é doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realiza estágio de pós-doutorado em Letras pela UNESP, campus São José do Rio Preto (PNPD/CAPES). E-mail: victordarosa@gmail.com.

marcar a narrativa por meio de uma desorganização que, no entanto, pela insistência, aos poucos se naturaliza, e a história caminha totalmente sem rumo.²

Não demora para que o leitor seja exposto a uma primeira e flagrante desorganização do romance, a primeira de muitas: os capítulos aparecem fora de ordem. Se o livro abre com um “Capítulo Primeiro”, como seria natural, ele é seguido pelo “Capítulo 18º” e na sequência pelo “Capítulo Doze”, e assim por diante, depois de o narrador lembrar que aos dezesseis anos matou seu professor de lógica, em legítima defesa, frase que se tornou uma espécie de marca fundacional da poética de Campos de Carvalho, já que abre o “primeiro romance do autor”.³ Morto o professor de lógica, a desorganização do tempo narrativo se reflete também na dos espaços: no “Capítulo CLXXXIV”, agora escrito com números romanos, o narrador praticamente dá uma volta ao mundo em menos de um parágrafo, saindo do território peruano, passando por Cuzco, depois Madagascar, e chegando finalmente em Moçambique, na cidade de Beira – em fuga depois de ser acusado “de furto e violação de sepulturas” (CARVALHO, 2016, p. 58). Se o leitor não pode ter ideia de como tudo isso ocorre, o narrador também não, e ele próprio confessa, quando “pula” da ilha de Sumatra para a de Madagascar: “não sei como”. E não apenas isso, já que muitos desses lugares – a exemplo da Bulgária de *O pícaro búlgaro*, último romance do autor – são apresentados como puramente imaginários: o narrador vai morar sob uma ponte do Sena, mas confessa nunca ter estado em Paris.

Mais do que nômade, o *clown* Astrogildo é “esquizo” – ou seja, “separado, desagregado”. Em profunda empatia com o movimento que Deleuze e Guattari nomearam, em *O anti-Édipo*, de “passeio do esquizofrênico”, figura que abria uma série de perspectivas políticas para pensar em novos modelos de desejo e de

2. Importante apontar, de saída, que figuras semelhantes a esta do *clown* se repetem na tradição literária brasileira, tais como a do malandro e a do palhaço – nesse último caso, penso por exemplo na alcunha que Manuel Bandeira deu a Oswald de Andrade, como “palhaço da burguesia”, da qual Maria Augusta da Fonseca se aproveita para escrever sua primeira reflexão sobre o autor modernista: *Palhaço da burguesia*: Serafim Ponte Grande e o universo circense (FONSECA, 1979). Quanto ao malandro, penso no ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, a respeito de *Memórias de um sargento de milícias*, que analisa não apenas a figura do malandro, mas também do “pícaro”. Diz Candido: “Semelhante a vários pícaros, ele (...) é espontâneo nos atos e extremamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida. Isto o submete (...) a uma causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo” (CANDIDO, 1993, p. 69).

3. Na verdade, *A lua vem da Ásia* é o terceiro livro de Campos de Carvalho, antes o autor publicou *Banda forra*, em 1941, e *Tribo*, em 1954, hoje duas obras raras, já que o próprio Carvalho relegou ambas, e assim os livros nunca chegaram a ser reeditados. Entendo, obviamente, que os dois livros continuam fazendo parte da obra do autor, a despeito de sua vontade, mas neste artigo a proposta é levar em conta apenas os textos escritos a partir de 1956.

narrativa, sobretudo por meio da disjunção e da deriva, o narrador de Campos de Carvalho também “integra na sua arte objetos partidos e estragados, para submetê-los ao regime das máquinas desejanças, nas quais o desarranjo faz parte do próprio funcionamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49). Já na análise a respeito de Kafka, ao fazer referência aos seus personagens, os filósofos falam de uma “*clowneria* esquizo” e de uma “arte maquinaica da marionete”, figuras das quais o autor tcheco se servia admiravelmente (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 143).

O narrador de Campos de Carvalho faz parte de tal família, da qual também participa, em alguma medida, outro célebre narrador do romance brasileiro, Brás Cubas. E com Brás Cubas o *clown* Astrogildo possui outra semelhança marcante, além da volubilidade e dos delírios:⁴ uma condição póstuma. O romance de Carvalho termina justamente com uma carta do narrador endereçada ao *Times* na qual ele comunica a própria morte, mas a aproximação com o inorgânico percorre toda a narrativa. Em certo momento, o narrador chega a assumir a identidade de um fantasma: “(...) como fantasma eu me sentiria inteiramente à vontade, tanto me sinto fantasma em meus momentos de devaneio e me sinto deslocado em meio aos homens” (CARVALHO, 2016, p. 151), estando a condição fantasmagórica necessariamente associada aos momentos de devaneio. No final do relato, em um tipo de suicídio do próprio autor, que se torna então “defunto autor” ou “autor defunto”, Astrogildo assina a carta ao *Times* (e principalmente o próprio romance) à maneira de Brás Cubas: “Funereamente seu,”.

Sintomaticamente, nos dois livros seguintes de Carvalho, a empatia com o inorgânico se intensifica. Em vários momentos de *Vaca de nariz sutil*, o narrador se declara morto: “(...) assim sou eu quando não sou eu, não me lembro de estar assim em nenhum outro momento, nem quando morri na guerra”, nos diz a certa altura, sendo que um pouco antes já havia duvidado da própria vida: “(...) talvez o morto fosse eu e eu não quisesse aceitar essa verdade” (CARVALHO, 2017, p.

4. Fundamental ter em perspectiva não só o célebre capítulo do romance machadiano intitulado “O delírio”, capítulo que Eça de Queiroz declamava de cor, mas também a hipótese de Roberto Schwarz a respeito do livro, segundo a qual a volubilidade seria o seu *princípio formal*. Se “o escândalo das *Memórias* está em sujeitar a civilização moderna à volubilidade” (SCHWARZ, 1990, p. 56), então o narrador escreve como se estivesse “diante do espelho”, e as suas feições – as constantes mudanças no rumo de sua prosa – são como roupas que “constantemente ele veste e desveste”, sendo o romance um “desfile de encarnações” (SCHWARZ, 1990, p. 22-24). Para Schwarz, este princípio possui uma espécie de ciclo, que também vai e volta no decorrer da prosa. O crítico defende que tal ciclo possui três movimentos: o primeiro consiste no “gosto pela novidade”; o segundo diz respeito ao “abandono seco do modo-de-ser prévio”; e na junção de ambos o efeito é de “inferiorização do leitor, desnorteado e inevitavelmente em sintonia com a figura ‘velha’, anterior, que acaba de cair” (SCHWARZ, 1990, p. 49). Assim, a repetição do ciclo faz da “novidade promissora” uma promessa cada vez mais descartável, pois as ideias, as posturas e as convicções, na ausência de conteúdo, entram no jogo do “consumo acelerado” (SCHWARZ, 1990, p. 40).

47-48). Em *A chuva imóvel*, as últimas linhas são também definidas pelo mesmo signo: “Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspiendo” (CARVALHO, 2008, p. 127). Nesse sentido, seria interessante recorrer à figura da orfandade para pensar a literatura de Campos de Carvalho, afinal nela o autor se *separa* de sua própria narrativa, que fica a esmo, conforme discute o crítico Abel Barros Baptista (2003) ao tratar dos narradores supostos nos últimos romances de Machado de Assis, sem dúvida um caminho promissor para analisar também os romances do nosso autor.

Em *Políticas da escrita*, Jacques Rancière trata do regime da letra órfã a partir da crítica que Platão, no mito de *Fedro*, faz à própria escrita. O filósofo francês defende que, nele, a escrita sofre uma “dupla crítica, aparentemente contraditória, de ser ao mesmo tempo muda e falante demais” (RANCIÈRE, 1995, p. 8). Ela é muda porque, diferentemente da fala dos filósofos, que possuem o saber inscrito no espírito, não há nenhuma voz presente para dar à palavra escrita um tom de verdade; e falante demais porque, assim, a letra morta da escrita vai rolar de um lado para outro sem saber a quem se destina e a quem deve falar, e por isso qualquer um pode apoderar-se dela. Ao definir literatura, Rancière diz que ela consiste na indefinição sobre a verdade ou a falsidade da escrita (RANCIÈRE, 1995, p. 13), quer dizer, não propriamente na falsificação, e tampouco na verdade que o narrador de Campos eventualmente reafirma, mas justamente nessa dupla esquiva, que também é um movimento de volubilidade.

Por um lado, em várias situações, o *clown* Astrogildo, que escreve a sua “autobiografia”, defende a autenticidade dos fatos que narra, a exemplo das últimas linhas de “Dois Capítulos Num Só”: “O cemitério onde se passou isso não sei dizer se foi em Córdoba ou em Sevilha, mas posso afirmar que se trata de fato absolutamente autêntico” (CARVALHO, 2016, p. 68), talvez uma ironia ao próprio gênero da biografia, que tem como pressuposto certo grau de confiabilidade do leitor. Já na carta ao *Times*, no fim do livro, ao imaginar uma possível reação de seu interlocutor – que a rigor não existe, assim como a Bulgária também não –, Astrogildo prevê que seu escrito “certamente será tido por V. S. na devida consideração, atirando-o simplesmente à cesta de papéis velhos” (CARVALHO, 2016, p. 169), ou seja, o que ele escreve será em breve letra morta, relato sem destinatário e sem assinatura, em flagrante rompimento com certa noção da autoria.

Daí o relato possuir um ritmo tão acelerado, como se, na falta de uma origem confiável ou de uma verdade que possa organizar a sequência temporal e espacial da narrativa, e não de maneira tão precipitada, o relato girasse no vazio. Em *Vaca de nariz sutil* o narrador chega a afirmar que “vive criando verdades a

torto e a direito, *cada dia é uma verdade diferente (...)*” (CARVALHO, 2017, p. 53). A extrema aceleração dos relatos de Carvalho, por um lado, chega a alterar a natureza dos objetos narrados (reduzidos à sua superficialidade, ou seja, à condição de pura novidade e consumo) na medida em que a narrativa não se detém em qualquer ponto fixo; por outro, e aí reside um dos seus paradoxos centrais, apesar da aceleração, a narrativa não progride, seus relatos são ao mesmo tempo romances de viagem e histórias de imobilidade, gerando uma situação performática e autoirônica, além de um paradoxo que atravessa os romances seguintes do autor, a exemplo do livro póstumo *Cartas de viagem e outras crônicas*, resultado de uma viagem à Europa em que Campos de Carvalho enviava relatos da viagem não para um destinatário, mas para si próprio.

O narrador de Campos de Carvalho faz dessas mudanças repentinas uma espécie de espetáculo, ou seja, trata-se de um ato performático dirigido ao leitor, que assiste a tudo com um misto de incredulidade e pasmo. Por isso o tema da loucura em seus livros não deve ser analisado ao pé da letra: os narradores não fazem as vezes de representar um louco ou de testemunhar um período de sua existência, como é o caso de Lima Barreto em *Cemitério dos vivos e Diário do hospício*, e de Maura Lopes Cançado em *Hospício é Deus*, ambos escritos a partir de experiências factuais.⁵ No caso do narrador de Carvalho, a melhor figura de análise é a do *clown* – ou ainda a do “mímico”, de acordo com Hal Foster (2012) em seu ensaio sobre a estética dadaísta, que seria retomada por Andy Warhol nos anos 1960, pois o mímico adapta-se às condições de seu tempo por meio da hipérbole, quer dizer, se imiscuindo a estas condições, mas exagerando nos efeitos que elas produzem. Se Deleuze e Guattari nos alertam que a máquina Kafka adianta as potências diabólicas do seu tempo – a exemplo do endurecimento do capitalismo, da ascensão fascista e da burocracia em seu estágio mais avançado –, fazendo da literatura menos um espelho que reflete e mais “um relógio que adianta”, para Hal Foster o artista deve “dar boas vindas ao caos”, tornando a arte uma espécie de pandemônio, domicílio de todos os demônios e de monstros, espaço de algazarra e sem lei, exatamente como Campos de Carvalho se propõe a fazer em seus livros centrais.

5. Lima Barreto esteve internado no Hospital Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro, nos anos de 1919 e 1920, e seu livro teve publicação póstuma em 1956. Já Maura Lopes Cançado passou por clínicas psiquiátricas em vários momentos de sua vida, tanto no Rio quanto em Minas Gerais, e seu diário veio a ser publicado em 1965. Quanto a Campos de Carvalho, que jamais passou por experiências semelhantes, ele foi chamado de louco em uma das primeiras resenhas de *A lua vem da Ásia*, publicada poucos meses depois do lançamento do livro por ninguém menos do que Sérgio Milliet (1957), em uma reveladora confusão entre autoria e narração.

Além dos próprios dadaístas, Foster foi quem melhor argumentou a respeito da eficácia desta noção de pandemônio, seja analisando a obra de Warhol (contemporâneo do nosso autor) ou reconstruindo historicamente uma série de figuras dadaístas, como o mímico traumático, cuja estratégia central é a adaptação mimética, “por meio da qual o dadaísta assume as condições terríveis do seu tempo – a armadura do corpo militar, a fragmentação do trabalhador industrial, a mercantilização do sujeito capitalista – e as exacerba por meio da hipérbole ou da ‘hipertrofia’”. A técnica do mímico dadaísta é a da sobrevivência: ele se camufla em um ambiente hostil, e é por isso que não escreve como um gênio; antes, cria com “restos já gastos”, por meio de uma bufonaria ou de uma “farsa do nada”, conforme a expressão de Hugo Ball. A estratégia da adaptação mimética não passou batida por outro leitor atento das estéticas de vanguarda, Walter Benjamin, para quem o seu propósito fundamental seria o de “sobreviver à civilização” (2009, s/p), ou seja, permanecer sentado depois de a cadeira ter sido puxada para fora. A expressão de Benjamin se refere aos filmes de Walt Disney, mais exatamente aos desenhos do Mickey Mouse, quem “pela primeira vez – diz Benjamin – pode ser roubado de seu próprio braço, sim, de seu próprio corpo”, e explica: “Mickey Mouse demonstra que a criatura ainda pode subsistir mesmo quando toda semelhança com o homem lhe foi retirada. Ele rompe com a hierarquia das criaturas concebida com fundamento no humano”.

Este debate, levado ao limite, faz pensar em uma espécie de “estética do desenho animado”, conforme também a leitura que Gunther Anders faz de Kafka em seu brilhante estudo sobre o autor tcheco. Anders também menciona os desenhos de Walt Disney como análogos das “imagens potenciadas” de Kafka, por justamente tratarem do mesmo efeito de choque: ambos produzem “o sentimento da mais aguda realidade”, nascido da “discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema”, ultrapassando o cômico na medida em que “os graus de realidade são embaralhados e essa confusão nos enche de pavor” (ANDERS, 2007, p. 23-25). O crítico, que talvez conhecesse o fragmento de Benjamin mencionado – cujo argumento terminava avaliando que o estrondoso sucesso daqueles filmes se dava porque “o público neles reconhece sua própria vida” – aposta em uma leitura que leve em consideração dois extremos: por um lado, as imagens de Kafka são *imagens de imagens*, ou seja, espetáculos, função ativada sobretudo pela maneira como o escritor usa as frases condicionais longas, por meio do “como se”; por outro, seus quadros são dotados de uma extrema precisão (daí os estudos sobre a *casuística* em Kafka) porque estas imagens de imagens são elaboradas escrupulosamente, até o último pormenor.

Uma das consequências de se imaginar o narrador de *A lua vem da Ásia* como *clown* é esta: ele também não é concebido com fundamento no humano, como dizia Benjamin a respeito dos desenhos animados. E se o *clown* de Campos de Carvalho não perde um braço, como sugere o filósofo, que provavelmente tinha em perspectiva as guerras que aconteciam então, pode perder uma perna e, mesmo assim, seguir vivendo. É o que acontece no capítulo “M” do romance, já nas partes finais, quando o narrador participa das filmagens de um filme francês, “contratado para uma das cenas mais importantes do filme, aquela que justamente dá título à película e lhe serve de clímax: *L’Explosion*” (CARVALHO, 2016, p. 157). Como se pode imaginar, trata-se de uma cena de explosão que o nosso protagonista realiza de forma “tão real e convincente (...) que, finda a filmagem, todos vieram correndo saudar-me pelo meu êxito espetacular” (CARVALHO, 2016, p. 158). Tudo vai “lindamente pelos ares”, diz o narrador, “num espetáculo pirotécnico digno dos maiores encômios” – ou seja, aplausos, louvores – e depois lamenta apenas que o filme fosse em preto e branco, pois no caso de ser colorido o espectador poderia ter ideia exata “do sangue derramado e das postas de carne espalhadas num raio de duzentos metros”, resultado da sua perna que se separa do restante do corpo. Ao fazerem dele um retrato “de corpo inteiro”, no entanto, consequência já da celebridade, ele aparece com as duas pernas outra vez.

No caso da sociedade do espetáculo, de acordo com a noção clássica de Guy Debord, nela também reina o império da separação – daí Deleuze e Guattari associarem o capitalismo à esquizofrenia, subtítulo de *O anti-Édipo*. No caso das imagens, diz Debord, elas se apresentam na sociedade espetacular como “separadas da vida”, expondo um “mundo à parte”, na verdade um “pseudomundo”, cuja ênfase recai inteiramente sobre a representação: “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”, decreta o crítico, para sugerir em seguida uma especificidade da linguagem do espetáculo, que possui como traço marcante a separação – ou seja, trata-se de uma linguagem “que reúne o separado, mas o reúne *como separado*” (DEBORD, 1997, p. 19-23). Se os relatos de Campos de Carvalho muitas vezes parecem feitos de improviso, seguindo as diversas marcas discursivas que indicam tal movimento de improvisação, o leitor tem aí outro indício da cena de um *clown*, que pensa enquanto relata, volta atrás, se surpreende com aquilo que ele próprio afirma e tem *insights* durante a narrativa. Na abertura de *Vaca de nariz sutil*, por exemplo, o narrador se enrola com as próprias palavras: “Não sou supersticioso mas confesso que foi, como direi? Um tanto ou quanto, como direi...” (CARVALHO, 2017, p. 11), como se não refletisse o suficiente antes de narrar. Já em *A lua vem da Ásia*, talvez na falta do que dizer, o *clown* Astrogildo conta os segundos

enquanto eles passam: “Madrugada. Hora em que os fantasmas e as baratas retornam aos seus pagos. Pelo meu relógio (do enforcado) são exatamente 5h26min30s. Ou, para ser mais exato, 31. Agora, 32” (CARVALHO, 2016, p. 161).

Deleuze e Guattari argumentam que a ideia de uma “literatura menor” passa diretamente pela questão da enunciação, ou seja, “uma literatura menor (...) começa por enunciar, e só vê e só concebe depois”.⁶ Aceitando tal hipótese, a definição leva a compreender o sentido do imprevisto na literatura de Campos de Carvalho, e como esse movimento se concebe em confronto com uma literatura maior ou estabelecida, que seguiria um plano que vai “do conteúdo à expressão”. Em seu caso, é como se literatura se adiantasse ao assunto, partindo da própria expressão, e arrastando-a atrás de si. Daí a afirmação um pouco irônica de que em Kafka cada fracasso é uma obra-prima – o mesmo poderia ser dito a respeito de Carvalho – pois se nascem ligações totalmente novas é apenas porque a forma narrativa fracassa em comunicar bem e se quebra, na medida justamente em que se precipita. Ou seja, o mal-entendido vem a ser um procedimento do qual Campos de Carvalho se beneficia para criar as suas narrativas. Dessa forma, primeiro vem a enunciação, que por ser parte de uma engrenagem precede inclusive o sujeito, que se torna *clown*, e só depois o enunciado. Afirmar que a forma narrativa se precipita é evocar um método de escrita cujo princípio (a aceleração) mantém também o texto em constante deslocamento, em *metamorfose*.

É sintomático que os narradores de Campos de Carvalho, que também descrevem ou parecem viver em um mundo separado, associem esta separação tanto à realização de espetáculos ou desvarios, que são como *happenings* espalhados pelo livro, quanto a formas falsas, inautênticas. Em *Vaca de nariz sutil* o narrador chega a afirmar que se sente “como num mundo à parte” (CARVALHO, 2017, p. 33), e em *A lua vem da Ásia*, cujo narrador vive no hospício, no campo de concentração ou em um hotel de luxo, não se sabe, ele afirma que “O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo”, apostando então em uma defesa (contra o mundo) que consiste justamente “em meus sonhos, ou desvarios, como queiram, em cujas asas voa a alturas que vocês nunca atingirão de foguete, e de onde avisto as cúpulas dos edifícios como se fossem cabeças de alfinete, como o são realmente” (CARVALHO, 2016, p. 164). Finalmente, além de se apresentar disfarçado com frequência, justamente por ser um *clown*, o narrador é cercado por blefes, falsificações, sócias, “falsos sócias” e até por uma pseu-

6. “Uma literatura maior segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor começa por enunciar, e só vê e só concebe depois” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 57-58).

domãe: “Veio visitar-me minha mãe, ou pelo menos alguém que assim se disfarça para poder avistar-me sem perigo” (CARVALHO, 2016, p. 39). Em suma, os relatos de Carvalho fazem do mal-entendido uma espécie de máquina discursiva, máquina que concebe novos discursos à medida que gera outros mal-entendidos, assim como uma viagem sem rumo.

REFERÊNCIAS

- ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Mickey Mouse. *Sopro*. n. 17, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/mickeymouse.html>>. Acesso: 19 abr. 2017.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, Campos de *A chuva imóvel*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. *A lua vem da Ásia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *Vaca de nariz sutil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FONSECA, Maria Augusta da. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande e o universo circense*. São Paulo: Polis, 1979.
- FOSTER, Hal. Mímico dadá. *Boletim de Pesquisa do NELIC*. Florianópolis, Santa Catarina, 2012. Disponível em: <<http://migre.me/incEy>>. Acesso: 16 fev. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.