

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU

Ana Paula Silveira

***O PÚCARO BÚLGARO E O ABSURDO DA MODERNIDADE: A REALIDADE
INVENTADA.***

Uberlândia

2017

Ana Paula Silveira

***O PÚCARO BÚLGARO E O ABSURDO DA MODERNIDADE: A REALIDADE
INVENTADA.***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: (2) Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva.

Uberlândia

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S587p 2017 Silveira, Ana Paula, 1981-
O Púcaro búlgaro e o absurdo da modernidade: a realidade inventada / Ana Paula
Silveira. - 2017.
102 f.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Carvalho, Campos de, 1916- - Crítica e interpretação - Teses.
4. Carvalho, Campos de, 1916-. - O púcaro búlgaro - Crítica e interpretação - Teses. I. Silva, Maria Ivonete Santos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

Ana Paula Silveira

O PÚCARO BÚLGARO E O ABSURDO DA MODERNIDADE: A REALIDADE INVENTADA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: (2) Representação e Cultura

Uberlândia, 17 de Fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Maria Ivonete Santos Silva
Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva / UFU (Presidente)

Fábio Figueiredo Camargo
Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU

Déolinda de Jesus Freire
Profa. Dr.ª Déolinda de Jesus Freire / UFTM.

À Qelli Rocha, com todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Em seu poema *Mãos dadas*¹ Drummond reverbera o seguinte apelo: –o presente é tão grande, não nos afastemos. Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.|| Trago-o para este momento porque agradecer significa reconhecer todas as –mãos|| que possibilitaram a construção desta dissertação.

Assim, quero agradecer imensamente à Professora Dra. Maria Ivonete Santos Silva, orientadora deste trabalho, pela paciência, pelo acolhimento, pelas preciosas orientações e pela confiança neste trabalho.

À Qelli Rocha, minha companheira, a quem dedico este trabalho. Pela sua coragem e delicadeza que me inspiram há treze anos. Pela confiança, estímulo e cuidado. Por sua amizade. Pelo seu olhar crítico e acolhedor. Pelas conversas construtivas e pelo apoio imprescindível nesta caminhada.

Aos amigos e Camaradas Priscila Sathler, Moisés Laert e Luana Braga, pela família que somos...

Às Professoras e Professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Em especial, aos que contribuíram de forma direta com a escrita desta dissertação pela riqueza das disciplinas cursadas: à Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro; ao Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo (pelas contribuições e orientações na banca de qualificação e também por aceitar o convite para compor a banca examinadora na defesa deste trabalho); à Profa. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo e ao Prof. Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli.

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião** – 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo pelas contribuições para qualificação deste trabalho e pelo acolhimento em meu estágio de docência.

À Professora Dra. Deolinda de Jesus Freire por aceitar o convite para compor a banca examinadora deste trabalho.

À Professora Dra. Josiane Gonzaga por me apresentar Walter Campos de Carvalho e o espantoso *O Púcaro Búlgaro*.

Aos colegas de mestrado que fizeram parte deste trajeto.

Aos insubstituíveis Maiza Pereira e Guilherme Gomes (ambos da secretaria de pós-graduação), pelo carinho e paciência histórica de sempre.

À CAPES, pelo fomento e incentivo à realização desta pesquisa.

RESUMO

A invenção de uma realidade em *O Púcaro Búlgaro*, desencadeada pela estética do absurdo nele inscrito, nos auxiliou no entendimento de sua narrativa enquanto uma representação do mundo moderno sobre o qual sua criação fora realizada. Contudo, entendemos que esta representação também deva ser apreendida como a escrita do mundo absurdo que caracteriza a nossa contemporaneidade. Dessa forma, salva nossa busca por resgatar a narrativa de Walter Campos de Carvalho, nosso objetivo é demonstrar que o absurdo nela inscrito lhe confere a perspectiva de uma realidade, articulando uma filosofia que nada tem a ver com devaneio, mas que é, sobretudo, uma filosofia do esclarecimento, indispensável à nossa compreensão da atual sociedade moderna.

Palavras-chave: O Púcaro Búlgaro – Contemporaneidade – Modernidade - Realidade – Absurdo.

RESUMEN

La invención de una realidad en *«O Púcaro Búlgaro»*, provocada por la estética del absurdo que inscribe, nos ha ayudado a entender su narrativa como una representación del mundo moderno en el que se llevó a cabo su creación. Sin embargo, entendemos que la representación también debe ser entendida como la escritura del mundo absurdo que caracteriza a nuestro contemporáneo. Por lo tanto, salvar nuestra búsqueda para rescatar a la narrativa Walter Carvalho Campos, nuestro objetivo es demostrar lo absurdo de su entrada que da la perspectiva una realidad, la articulación de una filosofía que no tiene nada que ver con la ensoñación, pero es, sobre todo, una filosofía de la iluminación, que es esencial para nuestra comprensión de la sociedad moderna de hoy.

Palabras-clave: O Púcaro Búlgaro - contemporaneidad - Modernidad - Realidad - absurdo.

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar.

(Bertolt Brecht)

SUMÁRIO

BULGAROFILIA AO NOSSO “COMPLEXO DE ÉPICO” 11

1 - WALTER CAMPOS DE CARVALHO E *O PÚCARO BÚLGARO*..... 17

1.1 Walter Campos de Carvalho, um transgressor..... 17
1.2 *O Púcaro Búlgaro, a transgressão*..... 25

2 – A CONTEMPORANEIDADE E *O PÚCARO BÚLGARO*.....37

2.1 A Contemporaneidade 37
2.2 O Anacronismo intempestivo d’*O Púcaro Búlgaro* 55

3 - “BULGAROSOFIA” AO ABSURDO DA MODERNIDADE66

3.1 O trágico à superfície 73
3.2 Nossa condição absurda 82

Considerações finais94

Referências Bibliográficas99

BULGAROFILIA AO NOSSO “COMPLEXO DE ÉPICO”.

Puta, que tragédia desaba sobre nós!
Logo depois que a ilusão tem voz².
(Tom Zé)

Senhoras e Senhores, *O Púcaro Búlgaro* e sua espantosa *-bulgaricidade*!!

E então, num instante, percebemos que, sob a condição de abandono em que nos encontramos, num mundo capital em ruínas, a *bulgaricidade* de Walter Campos de Carvalho se faz urgente. Sua palavra criada é solitária e revela, contudo, a emergência de uma comunhão dele, criador, para com outrem, nós leitores.

É possível defendermos a teoria de que a criação literária deva se limitar à condição de arte engessada numa forma e estilo? Neste caso específico, acreditamos que não!

Não nos faltando a necessária identificação para que estabelecêssemos uma intimidade com a obra aqui investigada, uma perspectiva crítico-literária engendrada desde o início de nosso trabalho, nos conduziu à visão de sua totalidade, não nos permitindo, dessa forma, o direito de apagar a existência de um envolvimento visceral em seu processo de criação literária para com a sua época, tampouco, seu poder de dela podermos extrair pensamentos de alcance universal.

Investido desta responsabilidade, afirmamos, já de início, que Walter Campos de Carvalho é um *-louco*! e, segundo Guilherme Figueiredo, *-um louco perigoso*³!! Diremos mais: um louco necessário! E temos, para tanto, o incontestável aforismo de Fernando Pessoa para nos servir de auxílio, afinal, *-sem a loucura que é o homem mais que besta sadia, cadáver adiado que procria?*⁴!!

Talvez esta a razão para que o autor tenha permanecido na marginalidade por trinta e um anos, da publicação de seu último romance, *O Púcaro Búlgaro*, em 1964, à reedição de sua *Obra Reunida* em 1995, pela José Olympio Editora.

Carlos Felipe Moisés (CARVALHO, 1995, p. 16 – 24) atribuiu tal abandono ao caráter polêmico de suas narrativas, segundo ele, tão fiéis à visão trágica de nossa

² ZÉ. Tom. Geração Y. In: **Vira lata na via láctea**. São Paulo: Pommelo, 2014. 1 disco

³ A reiteração de Guilherme Figueiredo aparece na orelha da *Obra Reunida* (CARVALHO, 1995), a propósito de sua reedição pela José Olympio Editora: “*Repito que Campos de Carvalho é um louco. Um louco perigoso. Está demolindo as rotinas da vida: a hora do expediente, a do amor, as do chinelo diante da televisão, a do bocejo à hora de mandar as crianças para a cama.*”

⁴ **Mensagem**. Fernando Pessoa. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934 (Lisboa: Ática, 10^a ed. 1972).

existência e, sobretudo, empenhadas na função humanizadora da literatura. Esta -função humanizadora-, em *O Púcaro Búlgaro*, afirmamos, também, sob o amparo da precisão conceitual de Antonio Cândido para quem, indiscutivelmente, a literatura possui capacidade -de confirmar a humanidade do homem⁵||.

E é esta a *bulgaricidade* que encontramos e, sobretudo, defendemos existir em *O Púcaro Búlgaro* que, para além do aspecto de palavra criada, nos orienta para uma escrita que é -acontecimento||, um paradoxo que, segundo Gilles Deleuze (1982, p.3), -se comunica ao saber e às pessoas||; um paradoxo do puro devir que -destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas||.

Bulgarosofia, bulgarologia, bulgarotopia... todas, para além da condição de significantes, não são, mas nos *fazem ser*.

Por isto, demos a elas o tratamento de questões terminológicas que, nas palavras de Giorgio Agamben (2009), devem ser elevadas à condição de momentos poéticos do pensamento, tão importantes e tão caras à filosofia.

Porquanto, estamos diante de um romance que transpassa uma época, a atual modernidade, e é a partir disto que lhe conferimos o *status* de tragédia moderna, construída sob a égide de um mito que se faz conhecimento, a propósito, um *-mito búlgaro*” (CARVALHO, 1995, p. 315), para não abstermo-nos da narrativa aqui estudada.

Afirmação arriscada, mas dificilmente refutável. Num tempo de interdisciplinaridades (palavra tão em voga na contemporaneidade), *O Púcaro Búlgaro*, inegavelmente, assume sua parcela de responsabilidade filosófica e, na tentativa de preencher o vazio existencial do solitário homem contemporâneo, acaba por conceder-nos a chance de testemunhar sobre o destino do sujeito moderno: “*Puisque l'impossible accèd à la/ catégorie du vrai, le vrai a son/ tour peut accéder à la catégorie/ de l'impossible*⁶” (CARVALHO, 1995, p. 308).

Como, por exemplo, negar a possibilidade de não nos deixar orientar cada vez que somos surpreendidos por uma epígrafe em nossas incontáveis experiências de leitura?

⁵CANDIDO. Antonio. **A literatura e a formação do homem.** Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3560/3007> Acesso em: 10/12/2015.

⁶ (-Porque o impossível pode ascender à categoria de verdade, a verdade por sua vez, também pode ascender à categoria do impossível||)

Como afirmar o acaso diante destas mesmas epígrafes que nos são trazidas pelo corpo de um texto literário?

O Púcaro Búlgaro, antecedido pelo paratexto⁷ de *Henri Agel* (francês crítico de cinema), revela qual sua responsabilidade filosófica trazida pelas mãos de uma verdade que criou, verdade esta que se configura, sobretudo, como evidente intervenção sobre o modo como o nosso olhar deve se direcionar ao âmbito do possível, da realidade que subjaz à materialidade do mundo e que é apreendida por nós, indivíduos modernos.

Dizemos isto, uma vez que, ao aproximar categorias de análise tão paradoxais (a verdade e o impossível), tão filosoficamente desenredadas em toda a modernidade, *O Púcaro Búlgaro* nos dá sinais de que sua narrativa engendra uma verdade (*le vrai*) que poder assumir um aspecto de impossível (*l'impossible*), mas ainda assim, este mesmo impossível deverá (ou ao menos poderá) ser concebido e firmado enquanto verdade categórica (*catégorie du vrai*).

Nossa convicção, aqui, é de que, enquanto –momento poético do pensamento||, *O Púcaro Búlgaro* não abriu mão de que sua narrativa transitasse entre o mundo –real|| e o mundo –ficcional|| e, neste processo, desestruturando a ambos os mundos, tornou-se, para nós, eterno em sua atemporalidade. Atualizá-lo junto à atual modernidade foi movimento natural. As reflexões nele construídas dispensaram tempo cronológico. Seu exercício filosófico atualizou-nos, sobretudo, em relação aos perigos do pensamento preso à superfície do imediatamente dado como –verdadeiro||.

Não problematizaremos, certamente, sobre uma possível função que se deva destinar à Literatura, se é que podemos lhe destinar uma. A crítica literária, em todo o século XX, se debruçou sobre as dificuldades geradas pela questão do infortúnio –método exclusivo|| que, segundo Compagnon (2012), não é, e nunca foi suficiente.

Contudo, nossa contribuição, salvo o justo resgate da literatura de Campos de Carvalho, se voltou para a investigação e análise dos aspectos literários e filosóficos de *O*

⁷ Paratexto, entendemos sob o pressuposto teórico utilizado por Rodrigo da Costa Araújo (2010), segundo o qual, trata-se de —um recurso textual que atua como princípio intermediário entre a obra e quem a lê. Esta intrincada ponte é realizada por meio de títulos, subtítulos, intertítulos, capas, prólogos, preâmbulos, apresentações, introduções, epígrafes, notas de rodapé, entre outros||. De acordo com Araújo, Gérard Genette, criador desta palavra, conceitua esta modalidade como instrumento que transforma efetivamente um texto em uma obra que assim se identifica diante do seu público. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf>. Acesso em: 02 out. 2015.

Púcaro Búlgaro, dando ênfase, também, ao seu aspecto trágico que, moderno, configura-se uma imagem refletida do mundo contemporaneamente apreendido como *-real*®, desvelando uma profunda reflexão crítica acerca de sua materialidade.

Para Raymond Williams (2002, p. 79), tragédias importantes não acontecem *-nem* em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo®.

Atentamo-nos nisto para demonstrarmos que a obra aqui analisada escapou ao seu limite estrutural de *-diário*® para nos lançar à expedição e descoberta de nós mesmos, donde fomos instigados a aspirar por sentidos e respostas em muito distantes da pseudo-ordem assegurada pelas tradicionais categorias de *verdade* e *realidade* instaladas na contemporaneidade.

Nesta jornada, fomos guiados pelo perspicaz *Hilário*, personagem e narrador da obra que ganha forma e existência já pela simbologia de seu nome, considerando ser ele determinado por uma narrativa que imobiliza suas ações (como veremos, *Hilário*, ainda que disposto a uma viagem expedicionária, não ultrapassa os limites físicos do apartamento onde mora), mas que também inscreve em seu nome a espantosa comicidade caracterizadora de toda *bulgarosofia* indispensável ao *-complexo de épico*® que paira sobre os heróis desta modernidade trágica e atual. *Hilário*, também um louco necessário, ademais de seu humor impetuoso, foi capaz de nos revelar os absurdos nela vigentes. Uma loucura que nos serviu, portanto, de esclarecimento.

Por isto, aceitamos o desafio de fazermos-nos, também, voluntários nesta *-Famosa Expedição „TOHU-BOHU“ ao Fabuloso Reino da Bulgária* (CARVALHO, 1995, p. 317). Que possamos contribuir, nesta jornada, com a investigação suscitada em *O Púcaro Búlgaro* acerca dos *-problemas do bem e do mal, da verdade e da inverdade*® (CARVALHO, 1995, p. 314) que, num movimento de crítica à lógica ordenadora da vida (ditada pelas noções de civilização e de progresso modernos), rompeu, também, com o estreitamento das experiências da ordem racional, algo imprescindível *não -aos cursos de história*®, mas *-ao curso da história*®.

Diário de uma expedição, defrontamo-nos, dessa forma, não somente com um modelo estético literário pouco convencional (diário de expedição - romance), mas uma maneira inusitada de (re) significar nossa própria condição na história. A supra-realidade desencadeada pela estética do absurdo na obra, carrega extratos da história oficial (pois é dedicada *-á memória* daqueles que, em todos os tempos e sob as condições mais adversas,

tentaram ou conseguiram heroicamente atingir as regiões mais inatingíveis.|| (CARVALHO, 1995, p. 316)), porém, conjugou absurdo e realidade como fórmula para sua criação ficcional.

Assim, o -fabuloso|| em *O Púcaro Búlgaro* é, acima de tudo, uma invenção -absurda|| daquilo que não se enquadra em regras e condições estabelecidas e, o diário de expedição de *Hilário*, por sua vez, uma prova de que a ausência de sentido que revela seja um lugar de expurgo, de uma urgência intempestiva e uma atitude dura de ameaça que, nas concepções de Adorno e Horkhermer (1985), sempre se contrapõe à barbárie estética que paira sobre as criações pelo espírito da vigente indústria cultural moderna.

Sendo assim, no primeiro capítulo nos propomos a uma apresentação do autor Walter Campos de Carvalho e de sua obra literária (*O Púcaro Búlgaro*), como forma de evidenciarmos a marginalidade e o obscuro lugar de esquecimento em que ambos foram lançados, num esforço de reconduzi-los à legítima e indiscutível condição de artista e respectiva obra de arte.

Já no segundo capítulo, *A Contemporaneidade e o Púcaro Búlgaro*, nosso objetivo é demonstrar que a narrativa de Campos de Carvalho revela, sobretudo, uma intempestividade, uma urgência que o faz contemporâneo da época que representa e que, anacrônico, estende sua contemporaneidade ao nosso tempo histórico. Neste sentido, o conceito de anacronismo adotamo-lo no âmbito da reflexão sobre a verdade na história desenredada por Jacques Rancière (2011) e o conceito de intempestividade tomamo-lo de Giorgio Agamben (2009) em sua discussão acerca d' -O que é o Contemporâneo||.

No terceiro capítulo, por fim, “*Bulgarosofia*” ao *Absurdo da Modernidade*, discorreremos sobre o caráter filosófico do romance de Campos de Carvalho demonstrando como a *realidade* (enquanto categoria) pode ser apreendida, em sua particularidade, na contemporaneidade. Defenderemos, neste sentido, que em sua narrativa, *O Púcaro Búlgaro* consolida um paradoxo pelo jogo instaurado em sua narrativa, subvertendo a lógica do trágico/cômico ao inscrevê-lo, sobretudo, em sua austeridade, uma representação da nossa absurda e moderna realidade; apontando-nos as contradições e as complexidades por ela geradas.

Nosso objetivo é demonstrar que o absurdo inscrito em sua narrativa ficcional lhe confere uma perspectiva de verdade categórica, articulando uma filosofia que nada tem a

ver com devaneio, mas que é, sobretudo, uma filosofia do esclarecimento, indispensável à atual sociedade moderna.

1 – WALTER CAMPOS DE CARVALHO E *O PÚCARO BÚLGARO*.

1.1 Campos de Carvalho, um transgressor.

E ouço as vozes...

"É chegada a hora da reeducação de alguém. Do Pai, do Filho, do espírito Santo, amém. O certo é louco tomar eletrochoque. O certo é saber que o certo é certo. O macho adulto branco sempre no comando (...). Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita. Riscar os índios, nada esperar dos pretos".

E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento, sigo mais sozinho caminhando contra o vento. E entendo o centro do que estão dizendo.
(Caetano Veloso – *O Estrangeiro*⁸)

A leitura de *O Púcaro Búlgaro* exige a compreensão da complexidade do mundo inscrito no século XX. Uma afirmação de antemão necessária, já que toda manifestação estética (mesmo quando impulsionada à eternidade em sua eminentemente sublimidade) pertence, inegavelmente, ao seu tempo histórico. Contudo, sabemos que atentarmo-nos apenas à superficialidade de esquematizações lógicas, satisfeitas em rotulá-la como espelho do tempo de sua aparição, seria um grave equívoco teórico.

Acreditamos que o trabalho árduo requisitado na análise teórica de um texto literário exija mais que o enquadramento temporal de sua criação. Nossa responsabilidade, neste sentido, é fazermos parte da obra literária, adentrarmo-nos em seu universo ficcional para apreensão das nuances que a configuram esteticamente, sem deixar de reconhecer, contudo, que seu conteúdo, para além de uma forma, carrega também convicções, crenças e princípios que inscrevem autor, obra e leitor num universo outro, que é entendido (numa ingenuidade metafísica) como real, devido à sua materialidade substancial.

Neste ponto, portanto, corroboramos com Antonio Cândido (1976, p. 47) quando da afirmação de uma tríade indissolúvel que entrelaça autor, obra e leitor, o que, certamente, não define, nem estabelece, uma ordem de aparição para cada um desses elementos; ou seja, todos são interdependentes.

Existe, segundo Cândido (1976), uma arbitrariedade que é própria do fazer literário em relação à realidade que representa ou deforma. No entanto, isto não significa que

⁸VELOSO. Caetano. **O estrangeiro**. In: Estrangeiro. Gravadora Elektra/Musician, 1989. 1 disco.

tenhamos o direito, em nosso estudo e análise, nem de limitar o texto literário a uma representação sociológica da realidade, nem a uma criação abstrata descolada e independente desta mesma realidade.

Para o autor (CANDIDO, 1976, p. 21), uma *-mimese* é sempre uma forma de *poiese*¶: uma síntese teórico-literária, indubitavelmente primordial que dispensa explicações, aglutinando aspectos teóricos e filosóficos tão paradoxais e tornando-os, assim, tão complementares entre si.

Valendo-nos disto, em nossa análise de *O Púcaro Búlgaro* não teríamos como nos abster da história que inscreve o sujeito, também histórico, Walter Campos de Carvalho, para compreensão da liberdade criativa que elegeu para desenvolvimento de sua escritura; liberdade esta balizada pelo surrealismo comumente associado a suas obras e que, independentemente de amarras ideológicas e político-partidárias, como veremos adiante, foi sustentado por uma ironia e um humor tão próprios que não o isentaram, contudo, da responsabilidade ideológica com que apreendemos e acolhemos sua escrita sibilina: a de uma crítica mordaz ao conservadorismo e ao poder institucionalizado que configuraram o seu tempo na história.

Evidenciar a marginalidade, afirmada em todo nosso trabalho, da escrita de Walter Campos de Carvalho, bem como a sua própria, exigiu de nós, portanto, a contextualização do processo da criação de *O Púcaro Búlgaro*, bem como o de sua recepção, para, então, demonstrarmos o aspecto primordial sob o qual inscrevemos a maestria deste autor, ou seja, a de um artista incompreendido que, segundo Cândido (1976), define os *-desconhecidos em seu tempo*¶, ou melhor, dos que *-passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor*¶ e, deste modo, somos, enquanto recepção crítica, o *-fator de ligação entre o autor e a sua própria obra*¶ (CANDIDO, 1976, p. 47).

Excêntrico, desconcertante, marginal, absurdo, desarrazoado, louco, recluso... Não é muito difícil esbarrar nestas denominações quando buscamos resgatar características que traçam um perfil do indivíduo Walter Campos de Carvalho. Muitas nos são oferecidas por um número não abundante de artigos, entrevistas e depoimentos compilados por pesquisadores, críticos literários e leitores que se dispuseram (cada qual movido pelos interesses que lhe são reservados) a investigação da subjetividade deste escritor mineiro extremamente avesso à escrita de si próprio, uma atitude muitas vezes confundida com um

autoexílio deliberado, pouco compreendido diante de sua grandiosa e peculiar produção literária.

Cabe salientar que não consideramos as denotações acima como meras generalizações que popularizaram uma representação do temperamento e genialidade de Walter Campos de Carvalho. Por isto, não são aqui citadas por acaso. Existe uma conexão entre todas elas que reconhecemos como uma base sustentadora de uma identidade própria da escrita deste autor e que nos serviu de apoio em nosso estudo e análise de *O Púcaro Búlgaro*, último de seus romances, publicado em 1964.

Ora, se afirmamos uma interdependência entre obra, autor e público; se identificamos a obra literária (*O Púcaro Búlgaro*) como manifestação estética impregnada de seu tempo de criação; e se nós leitores e/ou estudiosos nos impomos como indispensáveis no processo de análise e recepção das nuances que configuram esta estrutura literária, então não tínhamos como dispensar os aspectos que claramente constatamos como representações de uma vida, que tem nome e identidade artística próprios (Walter Campos de Carvalho) e que balizaram nossa compreensão da totalidade neste processo de criação ficcional.

Para tanto, detivemos, sobretudo, nossa atenção e investigação sobre o trabalho desenvolvido por Josiane Gonzaga de Oliveira (2013), cuja tese “*A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho*” nos ofereceu, além de um riquíssimo e indispensável material de trabalho, dados e informações que muito nos auxiliaram no entendimento sobre a trajetória biográfica de Walter Campos de Carvalho. Também, nos foi extremamente substancial o minucioso trabalho de dissertação desenvolvido por Geraldo Noel Arantes (2005) que, sob o título “*Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados*”, se dedicou a compilar um corpus consistente capaz de materializar a importância deste autor no cenário da literatura brasileira do século XX.

Assim, com vistas a sublinhar o seu centenário, destacamos que sua importância excedeu o seu tempo e transpassou o nosso século, fez-se nosso contemporâneo e, para tal afirmação, também nos dispusemos a recontar parte do trajeto percorrido pelo escritor:

Walter Campos de Carvalho nasceu em Uberaba, Minas Gerais, no dia 01 de novembro de 1916. Segundo Arantes (2005), aos 22 anos se formou em direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco tornando-se, em sequência, Procurador Geral do Estado de São Paulo, função exercida até o ano de sua aposentadoria, em 1969.

Enquanto na Procuradoria, Campos de Carvalho, como é sempre referenciado, desempenhou -função jornalística na agência do jornal *O Estado de São Paulo*, exercendo a escuta de rádios inglesas durante a guerra (ARANTES, 2005, p.25), revelando uma clara inclinação pela escrita de crônicas marcadas por um jornalismo combativo que em muito se aproximava dos ideais anarquistas.

Para Arantes (2005), o anarquismo foi um movimento com forte representatividade na capital paulistana que contribuiu para que o jovem, mas já escritor, Campos de Carvalho, se afastasse cada vez mais dos -hábitos provincianos de sua terra natal para aderir com cada vez mais intensidade às efervescências -do ambiente acadêmico, num cenário político cada vez mais complexo em consequência da -intricada ordem mundial da Segunda Guerra.

Seu interesse pela política, contudo, teve início quando ainda em Uberaba, aos quatorze anos de idade; uma veia jornalística que culminou numa investidura anarquista bastante clara, cuja gênese combativa foi voltada, especificamente, para o Estado Novo. Arantes (2005) compilou, dentre outros depoimentos, uma entrevista de Walter Campos de Carvalho concedida a Pedro Bial, em 1998, em que o autor mineiro, na ocasião, revelara:

—Aos quatorze anos eu já escrevia para um pasquim da minha terra e já naqueles idos a minha asma era um fato: eu vivia engasgando que nem aquele anúncio do xarope S. João que tinha um sujeito sendo esganado e gritando **Deixe-me gritar!** Eram os belos temos do Estado Novo e do DIP, essas coisas, e você tinha que pisar em ovos para não acabar comendo do pão que o diabo amassou, essas coisas: e o Orlando Silva no rádio cantando **Nada Além** que era uma beleza. O menino metido a besta que era eu (aliás continuo sendo até hoje) ensaiava os primeiros passos no tortuoso e ingrato caminho do humor, o que me custava não só um olhar de esguilha do citado DIP como e sobretudo da minha própria família, para quem eu era o patinho feio, a ovelha negra e outras amenidades que tais. (CARVALHO *apud* ARANTES, 2005, p. 25) (grifo do autor).

Porém, mesmo provido de uma subversividade precoce, somente mais tarde, com sua insatisfação com a magistratura, é que Campos de Carvalho se decidiu por aproximar-se dos -domínios da literatura, embora nunca tenha hesitado em -reconhecer que sua verve de escritor muito refletia a formação de leitor adquirida na Procuradoria (ARANTES, 2005, p. 26). A partir de então, um subversivo; um transgressor crítico do mundo; um escritor autodeclarado anarquista que, solitário em suas batalhas, fez-se *ovelha negra* para a família, para a crítica literária e para si próprio.

Acima de tudo, –dono de uma cultura realmente fabulosa! (CARVALHO, 1995, p. 331). Campos de Carvalho, em *O Púcaro Búlgaro*, reserva este elogio a um personagem seu, *Radamés Stepanoviciinsky*.

Nós, no entanto, ao fazermos aqui esta aproximação (para nós extremamente necessária) entre personagem ficcional e autor, demonstramos que traçar um perfil do escritor é revelar que sua decisão pelo *ingrato e tortuoso caminho do humor* significou, também, a escrita de si e a possibilidade de transgressão de uma ordem opressora que, mesmo coagindo-o a *pisar em ovos* e a *olhar de esguelas*, o oportunizou gritar ao *Estado Novo* (representação do poder institucionalizado). Contra esta *asma*, uma escrita literária (seu *xarope S. João*) que, transgressora, fez-se independente e, por isto, absurda.

De acordo com Josiane Gonzaga de Oliveira (2013), os dois primeiros livros de Campos de Carvalho, *Banda Forra*, de 1941, e *Tribo*, de 1954, foram rejeitados pelo próprio autor, rejeição estendida também a *Os dez mandamentos*, uma antologia de 1965 editada após a publicação de seu último trabalho (*O Púcaro Búlgaro*), pela Civilização Brasileira.

Nesta antologia, segundo Gonzaga (2013), encontra-se a publicação de seu único conto, *Espantalho habitado de pássaros* que marca, definitivamente, o fim de sua carreira literária, um silenciamento (ao que tudo indica) fruto de uma deliberação pessoal, seguido pelo emudecimento da crítica, culminando num esquecimento que durou pouco mais de três décadas (exatos 31 anos) até a publicação de sua *Obra Reunida*, em 1995, pela José Olympio Editora.

Para Arantes (2005), muitas são as interpretações que buscaram explicar o afastamento de Campos de Carvalho do cenário literário que oscilam desde dramas pessoais (como um hipotético adoecimento de sua companheira Lygia Carvalho, num período de longa permanência de ambos na Europa), a uma arbitrária decisão individual (comumente entendida como excessiva) de renúncia da própria voz, sem qualquer razão específica para tanto. Para o autor:

A questão que se apresenta então em relação ao silêncio de Campos de Carvalho está mais nas interpretações — ao que parece sempre dispostas a explicar o inexplicável — desse silêncio; e, por conseguinte, no quanto se pretende produzir de paradigmas que propõem leituras contextualizadas de suas obras. Como dissemos, o próprio autor não

dispunha de muitas explicações para sua renúncia. De seguro mesmo sabemos apenas o quanto esse exílio o penalizou e o quanto ele tentou reacender, ao menos durante um certo tempo, a chama da criação. As tentativas mal sucedidas de vários livros, que não passaram do título, demonstram isso. Ao buscarmos, em seus depoimentos, razões para a reclusão, ou encontrarmos apenas evasivas ou encontrarmos justificativas que nem sempre se confirmam de um testemunho para outro. Em certo momento está a desinteligência com o editor — —parei de escrever porque briguei com meu editor|| —, outros o silêncio já se apresenta como um processo natural, sobre o qual o escritor não teve domínio; outros ainda a inexistência de editores dispostos a publicar novos títulos seus. Ademais, se migrarmos das entrevistas para algumas passagens da obra, veremos pistas de que a convivência do autor com o ofício sempre apontou para a iminência do divórcio. Desde os tempos de *Tribo*. (ARANTES, 2005, p. 37-38).

Divórcio, no entanto, não consumado em relação a todas as suas obras. Campos de Carvalho, segundo Gonzaga (2013), autorizou a publicação em sua *Obra Reunida* dos romances verdadeiramente reconhecidos por ele, os únicos com sua absoluta aprovação: *A lua vem da Ásia*, de 1956 que, de acordo com Gonzaga (2013), é reconhecida pelo autor como a obra que dá início a sua carreira literária; *Vaca de nariz sutil*, de 1961; *A chuva imóvel*, de 1963 e, por fim, *O Púcaro Búlgaro*, de 1964.

As interpretações acerca do afastamento de Campos de Carvalho citadas por Arantes (2005), ainda que loquazes, são deveras compreensíveis se nos atentarmos para o fato deste afastamento ter ocorrido, justamente, num momento em que —a história mundial não caminhava nas trilhas da harmonia|| (ARANTES, 2005, p. 38), uma época considerada como o auge da criação do autor e, também, o de maior reconhecimento por parte de seu público leitor, em especial nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Campos de Carvalho, nesta fase, —chegou a ser apontado como uma das vozes prediletas de uma parcela de leitores que viveram um momento crucial da recente história brasileira (...) uma espécie de emblema para uma geração de jovens leitores, ávidos por repudiar uma ordem mundial|| (ARANTES, 2005, p. 38-39).

No entanto, um —Canôn desregrado||. Juva Batella (2004) assim define o seu (e o nosso), Walter Campos de Carvalho. Para ele, são poucos o que admitem ter medo deste autor, simplesmente porque raros são os que o conhecem, —raras são as histórias da literatura brasileira que falam das histórias de Campos de Carvalho (...). O leitor médio não o conhece, o estudante de letras mal o conhece, as livrarias não o possuem e poucos são os sebos que conseguem escondê-lo por algum tempo|| (BATELLA, 2004, p. 34).

—Escondê-lo por algum tempo!... Esta, seguramente, a sentença mais emblemática que diz muito do papel que assumimos ao fazer emergir esta figura autoral que, em nome de uma independência criativa, mesmo tendo reivindicado para si um lugar de circunspecção e de mistério, vociferou as suas verdades.

Para nós, Campos de Carvalho fez ruir referências de um mundo concreto institucionalizado pela lógica e à sua arte contraventora coube exatamente o papel reservado a tudo que é transgressor, ou seja, a de ser rara, pois que camuflada numa insensatez despropositada; num desatino; num contrassenso assustador que, sabemos, são as avaliações que pesam aos —loucos! que aterrorizam a matemática desta lógica axiomática: são prescritos pela ordem, reprimidos pela norma, asilados numa estrutura, esquecidos pela lei e, por fim, sepultados pelo tempo.

Nossa determinação crítica, nesse sentido, nos reservou o direito de apontarmos o seu mais completo envolvimento nesta escrita transgressora, não havendo como, portanto, apagar o rastro de sua autoria. Walter Campos de Carvalho foi e continua a ser um homem de cultura que, indiscutivelmente, acabou por tornar-se, também, —uma referência para a sociedade angustiada! (ARANTES, 2005, p. 39). Como indivíduo, certamente, não escapou aos desastres que, no século XX, configuraram os fracassos da humanidade sobre as quais foram escritas as histórias do Brasil e do mundo. Para Arantes (2005):

A experiência das duas Grandes Guerras — que, praticamente, abriram e fecharam a primeira metade do século — foi prova de que a humanidade havia fracassado (...), a segunda metade do século XX esteve sob o signo da instabilidade e anuncjava conflitos de proporções desastrosas. As divergências que levariam à Guerra do Vietnã, por exemplo, já se pronunciavam e, assim como os terrores da Guerra da Argélia, entre 1956 e 1962, já eram sinais suficientes dos traumas que estavam por vir (...). No quadro doméstico, não se pode dizer, já em meados da década de 1950, que a sociedade brasileira experimentasse todas as tensões do Velho Mundo. Ainda assim, não obstante o sentimento de que o país inaugurava um plano de desenvolvimento e modernização, havia já a desconfiança de que estávamos presos a costumes excessivamente conservadores e que, embora não se fizessem sentir às claras, alastravam-se por vários setores da vida nacional perspectivas não muito alentadoras (...). Tanto que não demorou muito para a nação passar do autoritarismo latente à violência do golpe militar de 1964, cujos protagonistas adotaram, a partir do final dos anos 60, uma receita de truculência e opressão até então inimaginável. (ARANTES, 2005, p. 38-39).

Diante disto, vale ressaltar que não nos propusemos imputar uma ideologia a Walter Campos de Carvalho. Para Arantes (2005), ainda que com posicionamentos de visceral negação aos –conservadores», o escritor uberabense sempre negou qualquer adesão –à causa do pensamento de esquerda» e sua legenda sempre foi a liberdade de expressão, única intenção do autor que chegou a declarar ainda:

Aos dezoito anos achava Marx bárbaro. Aos trinta, só um perfeito imbecil ainda alimenta alguma dúvida a respeito e eu acabei descobrindo que cada um tem o Marx que merece. Os meus chamavam-se Groucho, Harpo e Chico. Comunista nunca fui. Não seria lógico abandonar dogmas feito Deus, família, etc. e depois abraçar outros. (CARVALHO *apud* ARANTES, 2005, p. 40-41).

No entanto, sabemos que afirmar-se independente não significa a declaração de uma neutralidade política, termo que tomamos, aqui, em seu sentido etimológico, *Politikos*, com relação contundente a tudo que é relativo a *Polis* (cidade) e aos cidadãos que a integram. Esta distinção é, para nós, imprescindível porque a escrita independente de Walter Campos de Carvalho é algo que nos afeta e nos transforma. Transformou o seu tempo e também o nosso. Portanto, –nada há que impeça uma leitura ideológica de livros não ideológicos». (ARANTES, 2005, p.41)

Por isto, nosso objetivo aqui é demonstrar porque afirmamos nosso mais profundo –medo» a Walter Campos de Carvalho. Resgatando a sua escrita revelaremos que a originalidade de sua arte está, justamente, em ser contraventora. Resgatando a sua história mostraremos que o autor Campos de Carvalho não teve por ambição impor-se como necessário (tampouco se empenhou em tentar nos seduzir por meio de dogmatismos e ideologias), mas significou estabelecer-se como um desvio, um –louco» que, por meio de uma escrita literária, conseguiu diluir as nossas certezas, seja em relação à nossa própria existência, seja em relação ao que nos é externo.

Walter Campos de Carvalho faleceu, aos 83 anos, no dia 10 de abril de 1998. Segundo Juva Batella (2004), quatro pessoas compareceram ao velório. Um autoexílio, inferimos, como sinal de respeito à solidão por ele reivindicara em vida. Finito, como é próprio de ser humano. Sua escrita, no entanto, eterna, como é próprio de toda obra de arte.

Dessa maneira, nosso intuito aqui é demonstrar que, como criação última, *O Púcaro Búlgaro* não encerrou nem uma história, nem um pensamento. O ponto final numa

obra de arte, sabemos, não representa o seu limite catártico, ético, estético ou político e, neste sentido, atualizaremos a *mímesis* aristotélica para lhe conferir o lugar devido de obra de arte elevada, pois que carrega uma carga fundamental de conhecimento, enquanto representação do lado absurdo desta nossa –condição pós-modernall, uma tragédia outra, como veremos adiante.

1.2 *O Púcaro Búlgaro: a transgressão.*

Este espantoso documento já estava para ser entregue a seu afortunado editor quando uma comissão de búlgaros, berberes, aramaicos e outros levantinos, todos encapuzados, procurou certa noite o autor e ofereceu-lhe dez milhões de dracmas para que não o publicasse – pelo menos até o começo do século XXI, quando certamente o mundo já não terá mais sentido. (CARVALHO, 1995, p. 314).

De acordo Jean-Yves Tadié (1990), o século XX, tendo de sustentar o peso da História, obrigou os romancistas a pensá-la. Sua torre de marfim fora maculada pelos dramas vividos pelo homem moderno e os escritores foram impedidos de se manterem alheios a isto. Para o autor, o romance do século XX, retirado desta esfera de isolamento, numa evolução histórico-literária, tonou-se outro e, para tanto, aglutinou uma pluralidade de gêneros na mesma proporção em que se distanciava do homem enquanto indivíduo.

Uma evolução, sobretudo, que acompanhou uma transformação histórica e social e culminou na –desagregação da concepção antropocêntrical, cujo centro de gravidade passou da figura de um herói clássico e soberano para de um mundo de experimentações donde não havia mais lugar para uma –vida privada, um mundo interior, um caráter|| (...), –um mundo de qualidades sem homem, de experiências vividas sem ninguém para as viver|| (MUSIL *apud* TADIÉ, 1990, p. 44).

Direcionamos nosso olhar, dessa forma, para um século XX paradoxal em todos os seus aspectos, pois triunfante pelo sem número de avanços tecnológicos que serviram de suporte às inestimáveis conquistas da civilização e, também, nefasto; descrito como a época de inumeráveis conflitos, implacáveis massacres e indivíduos abandonados à sorte numa barbárie civilizatória. Um século em que referências sólidas simplesmente deixaram de existir e os habitantes solitários deste mundo puderam descobrir, já sem qualquer espécie de vínculo que os relacionasse entre si, que as perguntas acerca de –qual o verdadeiro sentido das coisas|| tinham de ser buscadas em sua interioridade: uma luta

desigual com o mundo considerando ser esta –pregação existencial||, como nos mostra Albert Camus (2015, p. 45), um —salto espiritual que, no fundo, escapa à consciência||.

Este sentimento de abandono foi, certamente, também apreendido pelo romance. Num salto histórico gigantesco, ao contrário das epopeias de heróis grandiosos, criaturas cujos destinos eram previamente traçados para servirem de exemplo aos seres comuns, o herói do romance foi, também, aprisionado em seu –círculo de silêncio angustiado||. Como podemos apreender em Georg Lukács (2000, p.92), a psicologia do –herói romanesco é o campo de ação do demoníaco|| em que –os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas|| possibilitando a autossuficiência de vidas que apodreceram em silêncio, pois –súbito|| descortinou-se –o mundo abandonado por deus||. Nesta explosão de indivíduos independentes, o romance do século XX fez-se indelineável, ambíguo e indefinido.

Para Tadié (1990), este é um universo labiríntico de difícil definição que oscilou entre o ocultamento e a aparição da figura do autor (reivindicado por um público leitor cada vez mais árduo de respostas sólidas e referências concretas); caminhando no sentido de diluir a identidade de suas personagens (em que –o que com efeito importa é o que é dito, não quem o diz|| (TADIÉ, 1990, p. 67) na mesma proporção em que nomeá-las se tornava cada vez mais simbólico, sugestivo e fundamental. Para o autor:

O século XX transtornou a hierarquia dos gêneros literários. O romance, ainda no século XIX, parecia menos importante do que a poesia, do que o teatro. Depois, não só se alcandorou ao primeiro plano, como absorveu os outros gêneros (...). Toma de empréstimo à crítica literária os seus fins e seus meios, quando ele próprio apresenta a sua teoria da literatura e, como em Proust, a análise de algumas grandes obras. As passagens estéticas do romance dão por vezes origem à filosofia. Os diálogos de Platão tinham um aspecto romanesco, os romances do nosso tempo são também filosóficos. O gênero acolhe assim, ou anexa, as artes e as ciências da linguagem (...). Por fim, reflecte-se a si próprio: apresenta a sua própria estética, ou muda-se em romance do artista, em romance do romance. (JEAN-YVES TADIÉ, 1990, p. 199)

Dessa forma, o romance no século XX evoluiu de forma a se permitir tudo. Desde a entrada de grandes fontes, –de Marx a Freud, de Benveniste ou Jakobson a Levi-Strauss|| (TADIÉ, 1990, p. 40), à eliminação de formas fixas, para declarar, por fim, a –morte do classicismo e do realismo||.

Foi preciso explorar e preencher as exigências que em outro momento o romance satisfazia (TADIÉ, 1990, p. 40). A filosofia, a antropologia, a economia (e demais ciências) perpetraram uma nova forma de romance como busca incessante para dar conta da totalidade do mundo, ambicioso pela exposição de uma filosofia de um novo tempo histórico.

O romance, neste sentido, precisou fragmentar-se, participando –de vários gêneros ao mesmo tempol (TADIÉ, 1990, p. 174), fez-se ensaio, poema e, também, ficção; um romance imperialista e não mais inferior e secundário, num tempo em que o –pensamento não deixou nenhum domínio ao indivíduo, este, já absolutamente solapado por guerras, por totalitarismos e pela Histórial (idem).

É exatamente neste ponto que inserimos a forma de composição de *O Púcaro Búlgaro*, porque um dos entraves com relação à sua forma reside, especificamente, em sua classificação. Primeiro, que defini-lo como romance unicamente não abrangeia a amplitude filosófica que a obra comporta. Depois, que seu formato diarístico é, para nós, uma criação que extrapola o limite de mero registro que todo diário comprehende.

Também, porque *O Púcaro Búlgaro* é, simplesmente, indefinível em sua ambição metafísica moderna, pois que nos impõe uma filosofia do absurdo em derrocada de nossa realidade e, com ele, testemunhamos que as verdades categorizadas em nossas relações com o mundo sejam também invenções que, ao contrário do movimento reflexivo e emancipador ocasionados pela arte, impulsionam-nos à crença de uma liberdade e autonomia também categóricas e absolutamente ilusórias e, neste sentido, um novo *cogito*, ou seja, –penso, logo não sou (TADIÉ, 1990, p. 66).

Diário de bordo de uma expedição, *O Púcaro Búlgaro* tem por destino a Bulgária ou, pelo menos, de se –tentar ir à Bulgária – ou, quando menos, descobri-la (CARVALHO, 1995, p. 310).

Notemos que esta informação é, sobretudo, crucial para nosso entendimento da obra, já que nos serve de aviso, logo no início, de que a descoberta da Bulgária não representa, necessariamente, uma jornada de transposição geográfica, sendo possível descobri-la sem, necessariamente, ir até ela. Principalmente, quando nos damos conta de que a viagem, deveras, não acontece, ou melhor, toda a jornada expedicionária não ultrapassa os limites físicos de um apartamento na *Gávea*, no Rio de Janeiro.

O imobilismo é algo imprescindível em *O Púcaro Búlgaro*, tomado aqui sob a égide de um mito moderno e atravessado por personagens também modernos. Uma representação trágica, cujos -heróis extraordinários|| se propõem a uma peregrinação filosófica voltada exclusivamente à enunciação de suas -ações gloriosas||, não configurando, necessariamente, uma peregrinação dinâmica de deslocamento.

Dessa forma, enquanto -epopeia|| moderna, *O Púcaro Búlgaro* tem também o seu herói virtuoso para quem nossa atenção, de início, é orientada. Trata-se de *Hilário*, narrador da obra e autor dos registros que, no verão de 1958, ao deparar-se com um púcaro no museu Histórico e Geográfico de Filadélfia, decide dar início a -uma luta desigual com o imperialismo norte americano|| que acredita acobertar -uma deslavada impostura|| certificando, por meio de -data, etiqueta e tudo, e sob a proteção da bandeira dos Estados Unidos da América|| (CARVALHO, 1995, p. 312), a procedência búlgara do objeto. Segundo o narrador:

Se a Bulgária existe, então a cidade de Sófia terá que fatalmente existir. Este o único ponto no qual parecem assentir os que negam e os que defendem intransigentemente a existência daquele amorável país, desde os tempos antediluvianos até os dias pré-diluvianos de hoje. (CARVALHO, 1995, p. 309).

Para *Hilário*, este episódio se configurou, acima de tudo, um -espanto geomástico|| (CARVALHO, 1995, p. 309) sem precedentes que, segundo consta nos registros, foi fomentado pela sua desconfiança em relação à -poderosa máquina de propaganda ianque||. Assim, disposto a problematizar esta -imortal controvérsia||, decide dar início a uma jornada de descoberta, já que -como o que existe, ou dizem existir, é o reino dos búlgaros e não o reino dos púcaros, entendeu o autor que o mais prudente seria organizar uma expedição que fosse logo à procura daquele e não destel|| (CARVALHO, 1995, p. 313).

A famigerada história oficial, como sabemos, fornece alguns indícios constatando a -real|| existência deste país. O que chama nossa atenção em relação ao mistério que gira em torno deste impasse é o fato de, desta oficialidade, podermos extrair certos aspectos que, deveras, justificam a controvérsia incitada por *Hilário*.

Não pretendemos, certamente, discorrer sobre o longo período que remonta o passado político e econômico da *Bulgária*, mas precisamos entender que o narrador de *O*

Púcaro Búlgaro faz um recorte desta trajetória e, isto, é facilmente reconhecível em sua narrativa. O que nos interessa aqui, portanto, é sabermos que a Bulgária –oficial, considerando o período em que o diário fora escrito, coincide com um período de disputas por zonas de domínio ideológico travadas entre o capitalismo norte americano e a União Soviética (ou URSS) que, comunista, manteve a Bulgária sob sua órbita de influência⁹; período também conhecido como Guerra Fria.

Em 1958, para que compreendamos o –espanto geomástico de *Hilário*, a Bulgária já havia cortado relações diplomáticas com os Estados Unidos (em 1950) e, neste sentido, admitir que a –memória de um sistema ideologicamente tão antagônico estivesse sendo preservada –sob os céus de Filadélfia (CARVALHO, 1995, p. 312) poderia, de fato, representar despautério desafiador para o narrador.

Ora, se buscarmos o sentido da palavra –museu, descobrimos que a noção de memória história que ela suscita (e sob a qual se origina), em muito justifica o assombro de *Hilário* diante de tal –relíquia (púcaro é o nome dado a um tipo de vaso; um pequeno recipiente, com asa, que serve para retirar líquidos de vasos maiores).

De acordo com José Reginaldo Gonçalves (2007), a particularidade de objetos desta espécie, que referencia como –monumentos, está em sua capacidade de –evocar o passado, de certo modo, fundada na clássica arte da memória, na qual idéias são associadas a espaços imaginários como recursos mnemônicos (GONÇALVES, 2007, p. 122).

Compreendendo isto, não fica difícil entender a razão da perplexidade sentida por *Hilário*, pois se atentarmo-nos ao fato de que sua desconfiança se volta não para a materialidade do objeto (do *púcaro* em si), mas para a –propaganda ianquei que legitima e institucionaliza a sua –bulgaricidade, saberemos que sua revolta possui um caráter indiscutivelmente ideológico e contraventor, o que o leva, portanto, a começar a registrar as experiências pessoais travadas nesta –luta desigual em torno desta –mirífica e cada vez

⁹ Segundo Renata Summa e Numa Mazat, a URSS, entre o final de 1947 e meados de 1948, realizou um processo acelerado de sovietização dos países do Centro e do Leste Europeu que estava na sua órbita depois da Segunda Guerra Mundial. Ela conseguiu criar uma zona de influência considerável incluindo a Romênia, a Bulgária, a Polônia, a Checoslováquia, a Hungria e a Alemanha Oriental, substituindo entre 1947 e 1948 o sistema pluralista de partidos vigente nesses países desde o pós-Segunda Guerra Mundial por governos pró-soviéticos, controlados pelos partidos comunistas locais. Disponível em: http://www.excedente.org/wp-content/uploads/2014/11/Numa_Mazat.pdf Acesso em: 14/08/2015.

mais nebulosa disputa geográfica (CARVALHO, 1995, p. 309) de comprovação da existência ou inexistência do -Reino da Bulgária».

De início, como sabemos, uma luta solitária. Vale lembrar que *Hilário*, logo após a -impressão causada pelo estranho acontecimento» (CARVALHO, 1995, p. 311) no museu, prontamente embarcara -de volta no primeiro avião, deixando a mulher no hotel sem dinheiro ao menos para pagar as despesas» (CARVALHO, 1995, p. 311). Esta informação nos é oferecida ainda nos -Prolegômenos» de seu diário, que é quando atinamos para sua excêntrica e insulada decisão:

Não falou o autor sobre o caso com ninguém, nem mesmo na ação de desquite que lhe moveram a mulher e todos os seus parentes consanguíneos ou colaterais, até que um ano e meio mais tarde resolveu escrever ao próprio diretor do museu indagando, após muitos circunlóquios, se na sala x à direita, e a luz do meio-dia, podia inequivocamente ser visto um – e disse o nome. (CARVALHO, 1995 p. 311).

Quais sejam estes -parentes consanguíneos ou colaterais», *Hilário* também não nos oferece qualquer pista em seus relatos. Também não teve filhos e, ao que tudo indica, uma decisão fortemente deliberada, já que, segundo ele, filho, mesmo -que fosse possível, seria impossível, criança só por equívoco, a humanidade é um equívoco». (CARVALHO, 1995, p. 325).

Sobretudo, vive numa -espécie de -orfandade total e ao mesmo tempo cômoda» (CARVALHO, 1995, p. 320). Tendo recebido uma herança -fabulosa», sua rotina a compartilha com *Rosa* (empregada e amante) e com um vizinho octogenário com quem mantém contato através de um binóculo (utilizado também, para espionar a neta, ou tataraneta, do referido sujeito), uma solidão, ao que tudo indica perturbadora se considerarmos o conflito existencial que o leva a procurar um *psicanalista* e, por conseguinte, publicar um anúncio no jornal com vistas a convocar voluntários dispostos a embarcar com ele nesta expedição controversa:

Preciso pôr fogo nesta papelada, ou talvez fosse melhor pôr fogo na casa, com Rosa e tudo. Estou desconfiado de que o tudo aí sou eu, o que é muito pouco. Um escritor que nem sequer consegui escrever, um herdeiro que não herdou nada que prestasse, um cidadão que nasceu numa cidadezinha e acabou sendo menor do que a sua cidade, um

desmemoriado para as coisas sem importância e agora para as mais importantes, um sujeito de binóculo que não enxerga sequer diante do nariz: ou isto não é a imagem de um homem ou então eu sou um homem. (CARVALHO, 1995, p. 326).

O anúncio:

Novembro, 17

Acabo de pôr anúncio no jornal: EXPEDIÇÃO À BULGÁRIA. PROCURAM-SE VOLUNTÁRIOS.

Poderia ter acrescentado: que não sejam necessariamente loucos. Mas como essa ressalva poderia afugentar os mais capazes e abnegados, deixei a cargo de cada um o juízo sobre o seu próprio juízo. Mesmo porque os loucos nunca se julgam loucos e acabam vindo da mesma forma – eles ou ninguém mais. (CARVALHO, 1995, p. 329).

E eis que, de repente, –apareceram nada menos de oito|| (CARVALHO, 1995, p. 331) e, após ter dispensado três imprestáveis –loucos varridos||, *Hilário*, então, define quais, dentre os voluntários, embarcarão com ele nesta jornada de descoberta: *Rosa* (que será, no decorrer da narrativa, alvo de disputa entre os expedicionários); *Radamés Stepanovicinsky* (um –professor de bulgarologia||, natural de Quixeramobim, no Ceará, que lhe pareceu –dono de uma cultura realmente fabulosa||); *Pernacchio* (–que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa|| e lhe pareceu –um pouco inclinado para a esquerda||); *Expedito* (—que pelo nome foi imediatamente incorporado à expedição||) e *Ivo que viu a uva* (que lhe provou –com documentos, descender em linha reta do tal sábio hindu que inventou o zero||).

Fechado este ciclo, os expedicionários puderam, então, dar início à jornada rumo à descoberta, não sem antes, é claro, criarem o MSPDIDRBOPMDB, ou seja, o –Movimento Subterrâneo Pró-Descoberta ou Invenção Definitiva do Reino da Bulgária ou Pelo Menos de Búlgaros|| (CARVALHO, 1995, p. 356).

Bem, *O Púcaro Búlgaro* é dividido em quatro partes: o diário de expedição, propriamente dito; os três prefácios que o antecedem (“*Explicação Necessária*||; –*Os Prolegômenos*” e “*Explicação Desnecessária*”||) e, por fim, “*A Partida*”, que tomamos como posfácio da obra, precisamente, por seu aspecto de adendo que se descola da narrativa e não porque se tenha pretendido, com ele, apresentar uma explicação ou advertência sobre ela.

A obra de Campos de Carvalho agrega, sobretudo, forma e conteúdo como elementos indissociáveis. Não somente sua narrativa apresenta aspectos desafiadores em relação às contradições que nos são colocadas (a lógica e o absurdo; a verdade e a ficção; a realidade e a invenção têm, cada qual, seus sentidos transtornados e invertidos, assumindo um caráter contestador em relação ao que universalmente compartilhamos), como sua forma apresenta um todo paradoxal também desafiador, como a escrita do posfácio, como dissemos, que obedece a regras no mínimo arbitrárias.

Importante salientar esta arbitrariedade, considerando que os registros da viagem de expedição à *Bulgária*, ao serem encerrados com o adendo (“*A Partida*”), nos leva a crer que, finalmente, os expedicionários dariam início à jornada por nós aguardada durante toda a narrativa, ou ao menos que nos fosse apresentada uma explicação acerca da viagem que, até então, não havia ocorrido. Grande é a surpresa, contudo, ao darmo-nos conta de que “*A Partida*” carrega, na verdade, registros de um jogo de cartas perpetrado entre *Hilário* e outros dois expedicionários, *Radamés Stepanovicinsky* e *Pernacchio*.

Nosso primeiro desafio, dessa forma, se deu em relação à estrutura da obra. Ao começarmos por sua titulação perceberemos que ela comprehende, pelo menos dois. Uma afirmação deveras significativa, mas se nos propusemos aqui a conceber como sensatez o absurdo inscrito em sua narrativa temos, então, ao fazermos-nos partícipes deste processo, de obedecer tanto às regras de seu jogo, quanto à lógica instaurada por ela.

Dessa maneira, tomando-a pela forma, indiscutivelmente, seu título é *O Pícaro Búlgaro*. Se pela estrutura interna, um título outro, basicamente, uma síntese bastante precisa de sua totalidade:

LIVRO DE HORAS E DESORAS
OU
DIÁRIO DA FAMOSA EXPEDIÇÃO –TOHU-BOHU||
AO FABULOSO REINO DA
BULGÁRIA
(MCMXL - ...)
COM O QUE SE PASSOU OU NÃO SE PASSOU
DE IMPORTANTE NESSE, COM O PERDÃO DA PALAVRA,
INTERREGNO
(CARVALHO, 1995, p. 317).

Não negamos, certamente, o aspecto ficcional deste fragmento. Mas ao afirmamos a factualidade da sua composição filosófica, não tivemos como distanciarmo-nos desta primeira indeterminação. Afinal, donde a tangibilidade? Na concreticidade física do livro editado e publicado ou na concreticidade daquilo que lhe é interno, criado e narrado?

O Púcaro Búlgaro instaura um impasse na medida em que introduz uma obra dentro de outra, uma se sobrepondo a outra e, a problemática disto, tem relação direta com a autonomia daquele que o escreve, um jogo que, de acordo com Tadié (1990), representa um movimento de –semi-ruptura|| próprio do romancista do século XX, seja para com o seu livro ou com a sociedade. É –como se dissesse: eu não sou o autor (ou: o autor não é eu); eu valho mais (ou menos) do que este livro (...); é um jogo que estou a jogar convosco: agarrem-me se conseguirem|| (TADIÉ, 1990, p. 23).

Não é, de fato, tarefa fácil identificar exatamente a razão que nos leva (a nós leitores) a querermos capturar esta voz que fala, mas como nos mostra Tadié (1990), com a escrita de uma primeira pessoa do singular no romance (em contraposição ao que era até então convencionado nos romances realistas do século XIX), –a enunciação invade e perturba o enunciado|| (TADIÉ, 1990, p.12) e nossa tarefa, neste sentido, foi buscar identificar e –estudar a poética desta enunciação||.

O autor, emancipado das formas fixas do século anterior, pode então decidir-se por se esconder ou se mostrar e, em *O Púcaro Búlgaro*, a voz que emerge, como vimos, é a de *Hilário*, autor do diário e narrador do romance. Campos de Carvalho, nesta perspectiva, submerge na própria enunciação que, absurda, fez-se reflexo da diluição da própria obra (enquanto sua), desaparecendo (enquanto autor), na medida em que trouxe para o primeiro plano não a sua escrita, mas a de um personagem que, como sabemos, não passa de uma criação.

A esse respeito, vale destacar que esta diluição autoral é levada ao extremo se considerarmos o fato de que, neste processo, assim como o título da obra, a autoria do diário é quase sublimada. O nome *Hilário* é citado uma única vez, ao acaso, último mencionado numa sucessão de outros nomes que, como já sabemos, fazem menção aos demais personagens inscritos:

Mas quem, eu pergunto, em seu perfeito juízo pode levar a sério um sujeito que se chamava e sobretudo se deixava chamar Estrabão [...] quando já naquele tempo havia tantos nomes belos e sugestivos entre os quais pudesse escolher livremente, alguns mesmo belíssimos e sugestivíssimos, como Radamés, Expedito, Ivo, Pernacchio, Rosa e Hilário – para só citar uns poucos exemplos? (CARVALHO, 2002, p. 344).

Sendo assim, assinalamos novamente a complexidade condensada no título que prescreve *O Pícaro Búlgaro* justamente porque ele vocifera todos estes aspectos, orientando-nos para o fato de que, ao fazermos-nos partícipes de seu jogo, concordamos com as regras inauguradas por sua narrativa, com as suas rupturas, com seu aspecto de invenção, compartilhando –das normas linguísticas e estilísticas do autor||, dando-nos –conta de que elas foram violadas|| (TADIÉ, 1990, p. 28), para, então, apreendermos que a importância não está em quem fala, mas no que, deveras, é dito.

Hilário nos insere, portanto, num universo ambíguo, contraditório, paradoxal e, faz isto, ao violar princípios que regulamentam, já de início, a escrita de um diário de bordo, como é especificamente o seu caso. Isto, porque enquanto gênero textual, como é sabido, um diário carrega perspectivas pessoais e intimistas, encerrando em si uma espécie de ordenamento da vida cotidiana de quem se propõe a escrevê-lo.

De acordo com Maurice Blanchot (2005), o diário é uma espécie de –âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade|| (BLANCHOT, 2005, p. 273). Contudo, mesmo que, aparentemente, livre de uma forma, dando vazão para a escrita de –sonhos||, –pensamentos|| e –comentários insignificantes||, todo diário é submetido a urna cláusula aparentemente leve, mas perigosa, ou seja, –deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante.|| (BLANCHOT, 2005, p. 270).

No entanto, *Hilário* é um transgressor. Se o calendário é um demônio seu, ele, então, renega uma possível _cristandade‘ e faz-se independente, mostrando-nos que o –extraordinário também faz parte do ordinário|| (BLANCHOT, 2005, p. 271) e, dessa forma, o tempo gregoriano que ordena nossa cotidianidade pode facilmente ser questionado, corrompido e subjugado.

Neste sentido, no diário de bordo de *Hilário*, as datas seguem um ordenamento bastante peculiar, como podemos perceber pela ruptura em relação à linearidade do tempo que sua sequência cronológica instaura: –Outubro, 31||; –Outubro, 32||; –4 de novembro||;

-7 de novembro||; -Novembro, 7||; -Novembro, 10||; -Novembro, 11||; -13 de novembro||; -Novembro, 14||; -Novembro, 17||; -Novembro, 18||; Novembro, 19||; -Novembro, 20||; -Novembro, 22||; -Novembro, 24||; -Novembro, 25||; -Novembro, 26||; -Novembro, 28||; -Novembro, 28 1/2||; -30 de novembro||; -Dezembro, 2||; Dezembro, 3||; -4 de dezembro||; -5 de dezembro||; -Dezembro, 6||; -Dezembro, 7||; -Outubro||; -Outubro||; -Outubro ?||; -Outubro||; -Outubro||; -Outubro||; -(Outubro)||; -Século XX||; -Século XX(?)||; -Século XX||; -Século||; -Século||; -Século||; -Século||; -Século||; -__?||; -Outubro, 27|| e -Outubro 27 (ainda)||.

Como podemos perceber, a arbitrariedade do tempo instituído por *Hilário* escapa a todo tipo de ordenamento lógico-racional. O arranjo das datas segue um critério próprio donde apreendemos que a importância dos registros feitos pelo narrador não são de domínio calendário. Se o que deveras importa é o que é *dito* neste diário, o ordenamento do tempo não tem, realmente, qualquer relevância. Surge controverso, na verdade, como manifestação da supremacia de *Hilário* em poder orquestrá-lo, emancipando-se de seu domínio. Não por acaso, ele próprio faz questão de declarar:

Descobri que estamos a 12 de outubro e não a 8 de dezembro (...). Em vista disto, 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 (...). Se preciso porei apenas o ano; e, se ainda persistir qualquer dúvida, apenas o século. (CARVALHO, 1995, p. 348).

Assim, desde o início, tivemos de aceitar a regra fundamental de que seu *LIVRO DE HORAS* agrega tanto um sentido litúrgico, quanto profano, já que também é livro de *DESORAS* e, com isto, *Hilário* instaura uma lógica própria à sua narrativa: insensata, como é insensata a vida dos homens.

Um Livro de Horas, como é sabido, foi criado nos fins da idade média. Destinado aos laicos e tinha como função estabelecer uma conexão direta entre *“Deus”* e os fiéis que, por meio das orações, proferiam suas devoções particulares, mas respeitavam, sobretudo, um calendário litúrgico bastante específico.

O ordenamento do tempo prescrito, então, neste *DIÁRIO*, é dissolvido pela contradição que preside a “*FAMOSA EXPEDIÇÃO “TOHU-BOHU”*” anunciada por seu narrador. Não esperávamos, certamente, que em se tratando de um diário, as informações

nele narradas fizessem menção a dados precisos ou mesmo uma escrita fiel em relação a acontecimentos reais. Sempre compreendemos que, mesmo sob a escrita deste gênero textual, os relatos que se seguiriam davam conta de uma visão muito particular do mundo. Uma criação.

No entanto, neste caso, a ruptura com o gênero superou limites do aparente e fez-se alegoria. Revelando *O QUE SE PASSOU* e também *NÃO SE PASSOU*, sua originalidade está justamente no movimento preciso (muitas vezes ignorado quando da superficialidade de tomar a escrita do absurdo como um desatino indeterminado) de nos possibilitar ler uma particularidade específica comum à história de toda humanidade, ou seja, a de que toda efeméride não deixa de carregar seu aspecto de invenção.

Hilário, munido da lucidez que lhe é reservada, inventou um tempo outro, dando início a um projeto ambicioso começado em 1961 (*MCMLXI*) e que, sabemos, ainda não tem data certa para terminar. Esta é uma tarefa que também assumimos em nosso trabalho e é, sem dúvida, também destinada a quantos queiram também embarcar nesta expedição de descoberta do *FABULOSO REINO DA BULGÁRIA* que, ao que tudo indica, talvez tenha que ser inventada.

De qualquer forma, um *INTERREGNO* é sempre um período interposto, uma etapa intermediária que culminará sempre no estabelecimento do novo sobre o que já foi sepultado. O absurdo será o que nos orientará a bordo desta viagem de expedição e, como veremos, esta jornada de descoberta, poderá se revelar um desconcertante testemunho da fragilidade das nossas mais convencionais certezas onde tudo que é sólido é passível de se –desmanchar no ar¹⁰||.

Dessa forma, para o entendimento do que nos é transmitido por *Hilário* em *O Pícaro Búlgaro*, atualizaremos a obra ao nosso tempo na história, inscrevendo-a na atual contemporaneidade, num anacronismo absolutamente válido, em que seu absurdo pode ainda ser reconhecido como a representação de um mundo às avessas. Os registros de seu diário, a propósito da ruptura com o tempo linear que buscou instaurar, significam, neste sentido, a atemporalidade desta representação. É o que buscaremos demonstrar a partir do capítulo que segue.

¹⁰ Uma referência ao título da obra de Marshall Berman que demonstra como o espírito moderno, movido pelos —motores da evolução— é efêmero e corrosivo. BERMAM, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar** – a aventura da modernidade. São Paulo. Cia das Letras, 1986.

2 - A CONTEMPORANEIDADE E *O PÚCARO BÚLGARO*.

2.1 A contemporaneidade.

(...) a mim me interessam as águas futuras, que me levarão aonde eu quero (...), e por isso e para isso exatamente aqui estou, vertendo a lama do meu pensamento até que me escorra o petróleo da sabedoria.

(CARVALHO, 1995, p. 320).

Decidi-me a descobrir o que quero descobrir, e fuçarei até o último dos lixos se preciso. Descobri esta noite que a escuridão, longe de me desviar do caminho, acabará me pondo nele: fuçarei a escuridão.

(CARVALHO, 1995, p. 326).

O romance moderno ontem, o –pós-moderno‖ hoje e nós, ainda, habituados às comodidades de um tempo cronológico linear, ainda tão predominante em nossa maneira de ver e habitar o mundo concreto: um mundo aparentemente ordenado, com medida certa, perguntas inevitáveis e respostas, na mesma medida, predeterminadas. Nele, habitamos sem grandes questionamentos, sem grandes preocupações. Mas é possível, deveras, não haver mais espaço para dúvidas?

Ora, uma breve apreensão histórica sobre o –fazer poético‖ nos possibilita demonstrar que as criações humanas sempre foram impulsionadas pela maneira de o homem, enquanto sujeito histórico, agir e transformar a realidade que o cerca (entendendo que cada momento histórico revela diferentes perspectivas desta atuação). Para compreensão disto, façamos, aqui, um rápido resgate do período histórico que antecede o pensamento racional da filosofia clássica (anterior aos séculos V e VI A.C.).

No princípio, era o verbo do discurso mítico. Segundo Luiz Costa Lima (1980), o discurso mítico se realizou por meio da palavra eficaz de um poeta vidente que instituiu –um mundo simbólico-religioso‖, –o próprio real‖, ou seja, uma verdade incontestável que, assertivamente, corroborou para a manutenção de uma verdade (*alethéia*) que, mítica, não poderia ser contestada.

Depois, o surgimento da tragédia trouxe consigo a *mimesis* enquanto atualização necessária da palavra ambígua carregada de contradições e, portanto, questionadora da verdade absoluta do *lógos* dos deuses transmitido pelos poetas épicos. O –herói‖ da epopeia, então, deu lugar ao homem comum que, na tragédia, pode reconhecer ações suas,

não mais como uma intervenção direta de uma divindade que decidia por seu destino, mas como reflexão acerca do –desacerto do mundo|| que o discurso mítico não mais explicava.

Desta derrocada da –palavra eficaz do poeta mítico|| e consequente desmoronamento da verdade absoluta dos deuses, façamos um salto ao domínio do mundo pela racionalidade humana inaugurado pelo –*cogito ergo sum*|| de *René Descartes*, filósofo e matemático do século XVII que rompeu, definitivamente, com a superficialidade do imediato dado à ciência, à arte e à filosofia, permitindo à subjetividade humana assumir, nestas áreas do conhecimento, perspectiva e profundidade até então desconhecidas.

Este breve recorte nos serve para corroborarmos com a afirmação de Costa Lima (1980) sobre o fato de haver, ainda hoje, –uma questão da mímesis||; para que repensem este conceito, que foi concebido pelos gregos na antiguidade, mas que permanece tão –indispensável à compreensão da arte|| ainda hoje, na contemporaneidade. Reabilitando as reflexões sobre a mímesis grega e tratando de suas metamorfoses na e pela história, Costa Lima (1980) nos possibilita refletir sobre o papel do discurso ficcional na atual modernidade.

Sabemos que o cuidado dos filósofos da antiguidade no tratamento da *mimesis*, nos diz do perigo que sua construção representava ao discurso da verdade filosófica e que, portanto, deveria estar subordinada –a uma plataforma ética e gnoseológica|| (COSTA LIMA, 1980, p. 60). Contudo, o que nos interessa aqui é a afirmativa de que este cuidado também se estende à produção cultural de hoje. Ao dizer –do papel das estéticas|| enquanto pressuposições controladoras, Costa Lima (1980) indica que o esforço do homem moderno em negar continuamente o passado não significou seu total apagamento, ainda que fosse possível apreender os limites impostos à produção mimética da antiguidade.

Desafios permanentes são instaurados, dessa forma, a nossa cultura ocidental contemporânea (–doméstica latrina como escultural||, –o teatro reduzido a um grito||, etc.), demonstrando que a legitimidade do aspecto de –arte|| conferida às produções advém da possibilidade destas mesmas produções sofrerem uma –mutabilidade histórica|| sem, contudo, deixarem de sofrer a –apreciação orientadora de seu tempo||.

A modernidade, portanto, de acordo com Costa Lima (1980), impôs, também, um controle da arte. O que mudou foi nossa imagem do mundo que –deixou de ser orientada pela ideia de organismo e passou a sê-lo pela de conflito entre construção e organismo|| (COSTA LIMA, 1980, p. 57). Uma nova *mimesis* é, portanto, apresentada e, segundo o

autor, toda produção mimética tende, desde a antiguidade, a uma incessante atualização. Seu reconhecimento está, sobretudo, comprometido com a possibilidade de cada receptor identificar as semelhanças que tal produção possui em relação a sua situação histórica.

Dessa forma, o que dizer de *O Púcaro Búlgaro*? Quais semelhanças com nossa atual situação histórica podem ser identificadas em sua ficção?

No início, pareceu-nos, um inocente –jogo de palavras|| ou, na melhor das hipóteses, de personagens de contos de fadas, tão reais quanto às aventuras do –barão de Munchhausen|| (CARVALHO, 1995, p. 312). Porque não bastou o *púcaro*, ele teve de ser *búlgaro*. Não satisfeito ainda, Walter Campos de Carvalho criou personagens absolutamente excêntricas já ao nomeá-las: –loucos varridos||, estas suas –criaturas|| são, sobretudo, a imagem e semelhança de –um mundo caduco¹¹|| (com a devida licença poética de Drummond) que surgem para nos orientar, sempre –de mãos dadas||, à reflexão desta nossa –enorme realidade|| em que –o presente é tão grande|| que dele não podemos nos afastar.

Para tanto, contamos com o auxílio do professor de bulgarologia, o cearense *Radamés Stepanovicinsky*; de *Pernachio*; de *Ivo que viu a uva*; de *Expedito*; de *Rosa e, não menos importante, de Hilário*. Personagens caducas para um mundo caduco. Invenções que, no entanto, compartilham de um mesmo código, o que nos permitiu fazer girar a –roda do mundo|| de *O Púcaro Búlgaro*, movimentando-o conforme as regras impostas em seu próprio jogo.

Ao refletir sobre o modelo normativo de comportamento da sociedade ocidental, a obra traduz as contradições inerentes à representatividade da realidade neste mesmo contexto demonstrando que, mesmo em meio a um processo caótico de comunicabilidade, uma ordem impera, em regime próprio de funcionamento, e se contrapõe, irreverentemente, a toda e qualquer lógica pré-determinada.

O Púcaro Búlgaro revela, sobretudo, a incomunicabilidade entre sujeitos no momento histórico do qual é contemporâneo, retratando as relações sociais como insólitas em decorrência do fato destas sociabilidades serem geradas em permanente e ininterrupto processo de incertezas: as disputas e competições travadas entre os indivíduos na sociedade são estimuladas pela necessidade de autoafirmação de cada um deles. Mais preocupados

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond. **Mãos dadas**. Nova reunião. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

em garantirem sua sobrevivência no turbilhão material que determina as normas de adequação, personagens da História e também da ficção (neste caso específico do romance de Campos de Carvalho), procuram ascender à ilusória condição *sui generis*, ovacionando, cada qual, sua incomparabilidade original, sua unicidade, sem se darem conta que, com isto, tornam-se tão descartáveis e substituíveis quanto o espaço social orientado pelo consumismo em que estão inseridos.

Neste sentido, *O Púcaro Búlgaro* nos revela o que Giorgio Agamben (2009) conceitua por contemporaneidade, pois pertencente a um tempo, desconecta-se dele e, em sua intempestividade, revela uma dissociação com a atualidade do presente que descreve. Sua contemporaneidade resulta de uma espécie de estranhamento, mais precisamente, da –relação com o tempo a que este adere através de uma dissociação e um anacronismo¹². Ser contemporâneo é, dessa forma, uma condição intempestiva. Estabelecendo um distanciamento com sua época, a revela em suas contradições e sua complexidade. Seu tom humorístico tece uma filosofia do absurdo, sem deixar de refletir sobre a –condição pós-moderna¹² dos sujeitos na história e, sua ficção, possibilitando aos personagens não se renderem ao abandono do mundo capital, se faz excêntrica em sua constituição literária, instituindo uma utopia de absurdos que, mesmo na contramão do que se apreende por lógico, se apresenta concreto em seu aspecto de reflexão crítica lançada, filosoficamente, à realidade objetiva e material nela representada.

Ao lançarmo-nos ao exercício de apreensão do tempo na contemporaneidade, sempre somos impulsionados para o conhecimento e crítica do nosso cotidiano. Impossível escaparmos a esta discussão. Assim, se a concepção de tempo está relacionada à medida do mundo, é possível, dessa forma, renunciar ao entendimento e apreensão de nosso cotidiano? Podemos dissipá-lo? Certamente que não!

É indubitável que, num exercício crítico, as contradições do cotidiano¹², na contemporaneidade, sejam percebidas, ainda, como imposições soberanas frente aos discursos fleumáticos que ambicionam, algum dia, consolidar a tão protelada conquista da

¹² Ao remetermo-nos às contradições do cotidiano, tomamos como referência os estudos de Maria do Carmo Brant de Carvalho para quem a vida cotidiana aparece como preocupação filosófica, já que encerra em si, contraditoriamente, um espaço de resistência coletiva, com possibilidade de transformação, mas, ambigamente, se configura, também, como espaço modelado pelo Estado e pela Produção capitalista. Segundo a autora, a vida cotidiana é espaço de mediocridade onde –gestos comuns, a uniformidade e a padronização dos desejos e necessidades reificados, fetichizados e controlados reproduzem, a todo momento, os opressores e oprimidos (...) deixando as grandes decisões políticas, econômicas, culturais, existenciais e mesmo espirituais ao sabor dos agentes mandantes. (2011, p. 42).

potência humana inovadora, que contribuirá para a construção de uma sociedade capaz de garantir liberdades individuais, bem como o bem estar de toda humanidade.

Ora, não podemos negar que os sistemas de pensamento hoje estejam investidos da mesma lógica que serviu de baluarte à superação da ordem social pré-moderna: o –progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos॥ (HABERMAS, *apud* HARVEY, 1989) ainda são argumentos de defesa contra qualquer amarra psicológica, sentimental, cultural e política.

Contudo, vivemos num tempo em que o acesso à informação e ao conhecimento não esbarra mais em quaisquer fronteiras (num *click* e conectamo-nos com o mundo), mas, contraditoriamente, sabemos que este –trânsito livre॥ cresce e se amplia na mesma proporção de apagamento de consciências coletivas, suprimidas nas repetições ritualísticas que configuram nossas rotinas e mascaram o nosso isolamento.

São paradoxos como este que se impõem como ordem na cotidianidade de todos nós. Paradoxos naturalizados, banalizados e, por fim, institucionalizados por sistemas de controle e regulação social¹³.

Contudo, cabe aqui ressaltar que, ao assumirmos o cotidiano enquanto centro de nossa atenção, em nossa reflexão sobre o tempo na contemporaneidade, decidimos, de antemão, pelo aspecto obscurecedor com o qual este cotidiano se impõe sobre nossa realidade material. Se fixarmos nossa atenção sobre o conceito de modernidade, por exemplo, podemos, de antemão, concluir que os aspectos que a delinearam, desde onde é possível lhe atribuir um desígnio filosófico, sempre foram estabelecidos como resposta às contradições impostas pela realidade objetiva onde, segundo David Harvey (1989) a –única coisa segura॥ é –a sua insegurança॥.

Para Harvey (1989), a modernidade, desde seu projeto durante o século XVIII, pode ser descrita como resultado de um –extraordinário esforço intelectual॥ dos pensadores iluministas de sobreposição do domínio científico sobre as –irrationalidades do mito, da religião, da superstição॥ (HARVEY, 1989, p. 23). O elogio desta racionalidade teve como

¹³ Giorgio Agamben se refere a estes reguladores através do termo –dispositivo.॥ Desenvolveremos esta noção mais a frente neste capítulo. Por ora, o termo dispositivo, segundo o autor, –dá nome àquilo que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no serl e que, para tanto, sempre implica –um processo de subjetivaçao, isto é, produzem –o seu sujeito. (AGAMBEN, 2009, p. 37).

propósito, segundo o autor, a revelação das qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade:

O pensamento iluminista (...) abraçou a idéia do progresso e buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade. Foi, sobretudo, um movimento secular que procurou desmistificar e dessacralizar o conhecimento e a organização social para liberar os seres humanos de seus grilhões. (...). Na medida em que ele também saudava a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do progresso humano, os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado. (HARVEY, 1989, P. 23).

Dessa forma, dessacralizar o conhecimento, de acordo com Harvey (1989), foi, sem sombra de dúvidas, o lado bom da modernização capitalista. Segundo o autor, as -ciências materialistas|| (HARVEY, 1989, p. 106) serviram, por exemplo, para -desmistificar a capacidade de produção|| (no passado, apreendidas como -arte|| e -mistério||) e, com isto, liberou a sociedade da -escassez e dos aspectos mais opressivos da necessidade imposta pela natureza.||.

Contudo, grande parte das diligências iluministas, sabemos, abundaram em otimismo. Isto, porque se atentarmo-nos para os resultados do progresso almejado, perceberemos que muitos ainda são os -grilhões|| que nos limitam e, as repetições ritualísticas que compõem o nosso cotidiano são peça chave para entendimento destes condicionantes. Em *O Púcaro Búlgaro*, como podemos verificar no fragmento abaixo, reconhecemos as marcas deste domínio:

Pelo visto, meu relógio de pulso só tem o nome (...). De qualquer forma é um relógio cuja corda se move com o movimento do corpo (...). Prefiro acreditar que matei o tempo simplesmente matando-o, o que representa uma façanha inédita e infelizmente sem sentido (...). Em que adiantaria aos outros que o tempo, por minha culpa, se pusesse de repente sempre o mesmo, meio dia do dia 4 de novembro, por exemplo (...) ?. Ao contrário do que está acontecendo, as coisas seriam sempre as mesmas, paradas no espaço e no tempo como um filme parado, sem futuro e com um peso do passado tremendo. Ou talvez seja isso justamente o que esteja acontecendo, o que sempre aconteceu, as mesmas coisas sempre as mesmas, apenas passando de um dia para o outro como se fossem outras. (CARVALHO, 1995, p. 321).

Na contagem do tempo em nossa atual modernidade (que afirmamos representada na obra de Campos de Carvalho), estamos sujeitados ao ordenamento racional deste mundo. O relógio, como sabemos, é o que nos dita a exatidão de seu ordenamento. No espaço, estamos sujeitados ao mundo capital que, por engenhosidade e dependência, também exerce controle sobre as determinações do tempo que, não à toa, é cronológico e, neste interim, universal.

Com isto, entendemos que o cálculo do tempo linear sempre gera movimento ao continuísmo do *sempre o mesmo*, sempre igual, onde só encontramos sentido devido à crença na ilusória dinamicidade promovida pela novidade nossa de todos os dias. Com a licença poética devida, –tambor de todos os ritmos¹⁴–, o tempo se impõe soberano sobre nosso cotidiano, a propósito, o que *sempre aconteceu*. O inédito disto, paradoxalmente, se esconde sob o manto de um tempo que é sempre presente, sempre o mesmo renovado, pulsando no mesmo ritmo que a passagem de um dia para o outro.

A nós (peças desta mesma engrenagem), resta-nos a reprodução das *mesmas coisas sempre*, à espreita de um tempo outro, de um de repente capaz de libertar-nos dos grilhões do passado, que tem peso em nosso presente e serve, ainda, de esteio a um futuro sempre promissor que, nesta lógica de *filme parado*, certamente, jamais poderá ser alcançado.

Na contemporaneidade, dessa forma, são estas repetições, numa lógica ritualística do eterno presente, que a naturalização do sempre o mesmo molda nossa forma de sociabilidade,¹⁵ porque compomos, coletivamente, um processo de –reprodução ampliada da ignorância|. (LESSA, 2006, p. 143). Isto, porque, contraditoriamente, num tempo em que o progresso ainda assume a categoria de imprescindível, não existe espaço para o novo, para o inédito que aqui entendemos como representação de um movimento proposto no sentido de conferir a materialidade dos aspectos fugidios e fragmentários que compõem a contemporaneidade.

Ao negarmos o novo, fortalecemos o que está posto, erigimos um presente que, neste ritmo, só poderá ser eterno. Para o sistema que alimenta esta lógica, este movimento é absolutamente favorável. Segundo Sérgio Lessa (2006), vivemos sob um sistema (o

¹⁴ Uma referência à um trecho da canção –Oração ao tempoll de Caetano Veloso: VELOSO, Caetano. **Oração ao tempo.** In: Cinema transcendental. Rio de Janeiro: Polygram, 1979. 1 disco.

¹⁵ Segundo Sérgio Lessa (2006), sociabilidade diz respeito a intrínseca relação entre o trabalho e a totalidade social, numa sociedade que, puramente mercantil (atual modernidade) a produção tem por objetivo não as necessidades humanas, mas o lucro.

capitalista) que coleciona mercadorias e, com isto, somente lhe é interessante fazer –com que os valores individualistas predominem na ação das pessoas na vida cotidiana e, para que isto aconteça, precisamos nos tornar –personalidades cada vez mais fragmentadas, superficiais afetiva e racionalmente – cada vez mais ignorantes (...), esta a tragédia de nossos dias॥ (LESSA, 2006, p. 143).

Assim, compreendemos que por mais distantes que estejamos da compreensão filosófica, em seu sentido epistemológico, de nossa existência, o didatismo linear e matemático jamais deve nos bastar para esclarecimento daquilo que nos configura –seres ontológicos॥: somos dotados de vontades, de desejos, de racionalidade e, teológica e visceralmente, ansiamos por uma autonomia capaz, de fato, de transformar a –natureza das coisas॥.

Sob a égide de um mesmo sempre renovado, estas as reflexões devem fazer parte de experiência humana cotidiana, oportunidade para que possamos desmantelar a fórmula arquetípica da existência do homem que sempre pairou como um determinismo ilusoriamente consolador: a de nascemos, crescemos, nos desenvolvemos física e intelectualmente e, por fim, morrermos.

Um passo importante para este desmantelamento é entendermos que somos o reflexo, na contemporaneidade, de um processo que se desenvolveu (e ainda se desenvolve) no sentido de promover, ininterruptamente, o isolamento, cada vez maior de cada indivíduo, isolamento este, resultado da fragmentação inaugurada pelo projeto de modernidade no iluminismo que, contraditoriamente, presumiu o inevitável aprisionamento humano às sedutoras promessas de liberdade, todas, amparadas pelo poder do conhecimento que –traria luz॥ ao obscuro, ao mítico e ao irracional.

O Púcaro Búlgaro, uma criação literária que possui como matéria a racionalidade contemporânea (uma projeção iluminista ainda justificado sob a égide do progresso humano), escreve esta nossa absurda e contemporânea modernidade que (cabe mais uma vez ressaltar) é sustentada pelo ininterrupto processo de fragmentação que forjou, e continua a forjar, consciências coletivas. Observemos o fragmento que segue:

Eu e o professor Radamés saímos a passear por Copacabana, à tarde.

- Professor, como se explica que até mendigo hoje tenha rádio transístor?

- Não é o mendigo que já tem o transístor, e sim o transístor que já tem o seu mendigo – respondeu Radamés, como sempre meio nebuloso.

(...) – Você sabe (...) os transístor se tornaram como a palavra de ordem de nossa época, eu já ia dizendo a palavra da Ordem, o que viria a dar na mesma. Ora, os mendigos fazem parte da paisagem tanto quanto eu ou você, têm de ouvir a palavra exata na hora exata para não serem presos como perturbadores da ordem constituída ou reconstituída, o que chamam a pátria amada idolatrada. (CARVALHO, 1995, p. 352)

O excerto que destacamos nos mostra que, mesmo negando veementemente a irracionalidade do passado, a atual modernidade ainda carrega o peso insustentável –do mito, da religião, da superstição, todos, agora, transfigurados em dispositivos de controle que, para a manutenção das formas de –reprodução social, nos impõem o peso de uma lógica que é, paradoxalmente, mitológica.

De acordo com Harvey (1989, p.26), sempre é útil examinar as –concepções no tocante às relações do modernismo *_heróico_* com a mitologia. Para o autor, dentre as –preocupações pós-modernas (num cenário que, de um lado, produz –sofisticação e, doutro, uma –brutal –simplificação das necessidades humanas, inclusive a imaginativa), raramente aparecem as que nos darão conta de que a contemporaneidade, sob a lógica capitalista, também produz os seus mitos.

No entanto, para Harvey (1989), o capitalismo (um fabricante de incertezas e de fragmentações), sempre se –remitologiza com o objetivo de –controlar e moldar as forças sociais na imaginação e pela imaginação, sob condições em que toda semelhança de controle dessas forças parece estar perdida. (HARVEY, 1989, p. 106). No fragmento supracitado, *O Púcaro Búlgaro* nos mostra que o sufocamento da capacidade imaginativa humana aparece sob a palavra de ordem do rádio *transístor*, um dispositivo que dita a *palavra exata* capaz de ditar uma condição à sociedade a partir do formato atribuído a cada sujeito nela inserido, numa paisagem de aparente ordem *constituída ou reconstituída*, reveladora do nível de contradição atingido pelo processo que nos configurou, na atualidade, como um –gênero socialmente erigido.

Sujeitos sociais, como é sabido, somos construídos na e pela vida cotidiana, pela *hora exata*. Admitamos, para isto, estarmos sujeitos à lógica de –organização social, absolutamente contraditória, que serviu de esteio ao projeto moderno e culminou em nossa atual –condição pós-moderna.

Hoje, para além de um gênero biológico, somos –um gênero socialmente construído: a história de cada indivíduo, de cada nacionalidade, de cada continente é cotidianamente partícipe da história universal do gênero humano|| (LESSA, 2004, p. 3). No entanto, quanto mais distantes genericamente, menor a distância geográfica que nos separa, –uma sociedade planetária na qual os indivíduos não encontram os seus respectivos lugares enquanto autênticas individualidades humanas|| (HARVEY, 1989, p. 107).

Ocorre que, neste processo, nossas vidas se tornam cada vez mais interdependentes. Nas palavras de Lessa (2004), nossa forma de viver, de sentir e de pensar acabou por articular o processo histórico e o destino de todo o gênero humano. Contudo, esta interdependência, ao invés de nos unificar, só serviu para que nos nivelássemos ainda mais à condição de sujeitos presos aos princípios regulamentares de nossa época. A fragmentação que configura a vida sob o capitalismo, segundo Harvey (1989), é resultado de –aspectos opressivos|| e –desestabilizadores|| que acabam por disseminar nossas resistências, ao invés de fundi-las numa resistência única e, neste sentido, possibilitar alcançarmos a condição de –criadores coletivos da nossa própria história segundo um plano consciente.|| (HARVEY, 1989, p. 107).

Neste processo, nossas necessidades e nossas satisfações são niveladas e é este –um dos aspectos do problema de se ser humano hoje em dia: somos, na acepção mais pura do termo, um ser genérico|| (LESSA, 2004, p. 4), porque mesmo não havendo –indivíduo sem gênero||, nem –gênero sem indivíduos||, isto –não significa que possa haver uma identidade entre eles|| (LESSA, 2004, p. 7).

É neste tipo de contexto, por exemplo, que *mendigos* podem ser vistos (quando vistos) e, naturalmente apreendidos, como uma parte; um elemento, indissociável da paisagem urbana e moderna; um sistema que, para abrigar a condição política, econômica e cultural de *um*, necessita, obrigatoriamente, negar a de *um outro* e, esta, infelizmente, a interdependência da qual temos dado conta na contemporaneidade: a *palavra exata*, que nos dita os desmandos cotidianos, por meio da *palavra da Ordem* (de uma *pátria*, inconscientemente *amada* e *idolatrada*), que nos leva a acreditar que mais libertos somos quanto mais desembaraçados do outro (–nossa||) estivermos.

Dessa forma, contraditoriamente, estamos presos à condição de humanos genéricos na mesma proporção em que dela nos distanciamos, porque vivemos num tempo em que seres humanos são levados a desenvolverem continuamente –mecanismos para se isolarem

uns dos outros], para evitar que os indivíduos tenham existências -plenas de ricas e gratificantes inter-relações].

Assim, a absoluta legitimidade do empenho e entusiasmo iluministas pode ser facilmente refutada. Estamos, ainda, à espera da concretização das garantias anunciadas pela *palavra de ordem* moderna, ou seja, a liberação das potências humanas pelas vias do progresso, quando o homem, deveras, encontrará sua excelência individual para constituir-se, finalmente, sujeito -livre, ativo e dotado de consciência e vontade] (HARVEY, 1989, p. 227).

Neste sentido, *O Púcaro Búlgaro*, enquanto criação, nos faz percorrer estes aspectos todos, donde temos -trânsito livre], motivados, sobretudo, pela independência imaginativa propiciada em seu exercício filosófico, como também podemos verificar no trecho que segue abaixo:

O enigma da Bulgária – e de todas as Bulgárias, melhor dizendo – aproxima-se assim de uma solução definitiva, e de uma solução poética e cerúlea (aplausos gerais) o que é mais importante – bem diversa da solução pretendida pelos que energumenamente atribuíam a Bulgária a uma pequena mancha de café no mapa do Pólo Norte ou de Pólo Sul, quando não apenas a um simples sujo de barata ou de mosquito, semelhante sem dúvida ao que eles sempre tiveram dentro do cérebro e dentro da alma. (...) Afora esta solução poético-sideral, que ainda continua sendo a minha, não há porque esquecer aqui a dos que desvairadamente procuram ver na Bulgária o inatingível país dos antípodas (...) - de qualquer modo a TERRA NOBIS IGNOTA de que sempre falaram os cartógrafos antigos e que forçosamente terá que ser mais bela e humana do que esta Terra aterradora na qual vivemos desterrados e onde seremos um dia finalmente enterrados. (CARVALHO, 1995, p. 346)

A filosofia da obra, como percebemos, é engendrada pelo enigma da *Bulgária*.

Contudo, o que o fragmento nos mostra é que este enigma em nada encerra um anseio em provar a existência geográfica de uma *Bulgária* (um país), mas um movimento de expurgo que denuncia o quanto superficial é domínio do imediato e o quanto necessário se faz o estranhamento desta superficialidade.

A complexidade deste fragmento está em demonstrar que a *Bulgária*, em sua simbologia, é apresentada como uma espécie de resposta às nossas urgências de desterrados desta *Terra*, dela pertencidos somente quando mortos e *enterrados*. Se mais

bela e humana do que esta Terra, esta *TERRA NOBIS IGNOTA* não se encontra na superfície onde, nós todos, estamos. Trata-se, portanto, de uma solução transcendental, distante dos limites conhecidos no universo, porque sua procura se estende às dimensões humanas mais inatingíveis dos que habitam, desvairados, esta superfície *aterradora*. O sentido de *Bulgária*, neste sentido, se pluralizou, se fez *Bulgárias*.

Sua representação deixou, numa independência imaginativa, de ser resultado de uma precisão cartográfica. Dominá-la em sua extensão, não mais significava percorrê-la em solo e, sim, o povoamento de um terreno que é, sobretudo, sublime, pois que *poético*, *sideral e cerúleo*, ou melhor, filosófico. Indiscutivelmente, o tom discursivo e a retórica peculiar contidos no fragmento supracitado nos convidam (a nós leitores) ao exercício filosófico proposto pela narrativa, afinal, trata-se de *nosso* desterro; de nossa *Terra*; de nossa era (*Terra e Tempo, Nobis*).

Daí, então, *O Púcaro Búlgaro* nega a primazia do passado, condena a ignorância (*energúmena*) atenta apenas à superfície daquilo que é simples e, também, nega a superioridade do nosso tempo presente, já que vivemos, *desterrados*, numa Terra que não é bela, tampouco humana.

Nossa –liberação humana||, sob esta lógica paradoxal, se configura, portanto, uma possibilidade ilusória, que nós, numa relação desigual de domínio (em que somos subjugados), ajudamos a construir (ainda que inconscientemente), isto, pelo menos até adquirirmos a consciência plena de que não *somos nós que “temos” o transíster, e sim o transíster que nos tem*.

Em seu aspecto ontológico, a obra nos oferece, portanto, uma nova perspectiva de nos relacionarmos com o modelo de sociedade sobre a qual instaura o seu paradoxo: desconstrói a pseudo-ideia de emancipação humana e traz à tona uma sociedade na qual somos reduzidos ao fetiche do objeto, realizando desejos e vontades movidos pelo caráter funcionalista de nossas ações, evidenciando, também, a pseudo-realidade na qual somos transformados em seres assujeitados (onde impera a não reflexão), tornando-nos –inconscientes||, atrelados a automatismos ideologicamente fixados na ilusão objetificada de controle sobre nossas próprias decisões e, ilusoriamente, autônomos para definirmos nossas reais necessidades.

Nisto, *O Púcaro Búlgaro* nos mostra que sob –capitalismo maduro¹⁶|| todo e qualquer produto é convertido em –mercadoria||, e, neste sentido, as –relações sociais|| e tudo o que as constitui tornam-se, por consequência, também mercadorias. As representações, retiradas de seus fragmentos nos provam a força da criação literária em promover uma crítica reflexão sobre as contradições instauradas na contemporaneidade.

Exercendo esta tarefa, a obra de Campos de Carvalho, após refutarmos o êxito de uma idealizada –organização social|| construída pelas vias do –progresso||, nos instiga a questionarmos sobre a promessa ambiciosa de emancipação humana dos –grilhões|| da ignorância e são estas as perspectivas teóricas e filosóficas que nos permitiram afirmar a sua atualização neste atual tempo histórico.

Giorgio Agamben (2009) nos diz que são verdadeiramente contemporâneos àqueles que não coincidem com sua própria época, que em nada nela aderem, justamente por conseguirem vê-la, mantendo-lhe, sempre, o olhar bastante fixo, porque sabem que –pertencem irrevogavelmente|| a um tempo (AGAMBEN, 2009, p. 59) e que dele não têm como escapar. Assim, compreendemos que *O Púcaro Búlgaro* seja o resultado de uma inadequação em relação ao seu momento histórico de criação, porque consegue ver a –obscuridade|| nas luzes de sua época e, não se rendendo às suas pretensões, comprehende como –um mal, um inconveniente e um defeito|| tudo aquilo de que ela –justamente se orgulha.|| (AGAMBEN, 2009, p. 58).

O Púcaro Búlgaro é, neste sentido, inadequado porque se desloca de seu tempo, pois, negando-o, dele se dissocia, toma distâncias e é neste processo de deslocamento, por extensão de seu exercício filosófico, que se torna um contemporâneo nosso, como podemos verificar na passagem que destacamos de sua narrativa:

A mesma cara no espelho, por exemplo, e a paisagem na janela, e os amigos que chamam ao telefone, a obrigação de fazer ou não fazer, a hora de defecar, o Deus nas alturas, os impostos, a gargalhada sempre igual, a demagogia do governo, a ameaça de guerra, a guerra, as palavras de cada dia e de todos os dias – que sei eu?, e que não sei eu? (CARVALHO, 1995, p. 321).

¹⁶ Este termo –capitalismo maduro|| é utilizado por Sérgio Lessa (2004) ao descrever o sistema capitalista na atual modernidade.

Como negar a contemporaneidade deste fragmento? O trecho acima é, certamente, uma representação do sujeito moderno da atualidade. *Hilário*, ao dar o seu depoimento, revela-se, portanto, uma parte de uma totalidade; um quinhão que, aprisionado a permanentes repetições, contribui também para a universalização de todos os aspectos que compõem o *nosso cotidiano*.

Afirmamos esta universalização com base no fato de nós, na atual modernidade, conseguirmos reconhecer quais destes aspectos do dia a dia (nas particularidades de nossa vida privada e de nossa vida pública e social) são deveras nivelados à condição de imutáveis. Nossa individualidade, nossas crenças, nosso conhecimento, nossos afetos, direitos, obrigações, todos, nivelados à coisa comum, corrompidos pela *demagogia* de um capital que, política, cultural e economicamente, só faz nos massificar em nome da manutenção do progresso e da ordem.

Esta a nossa –condição pós-moderna|| representada no diário de *Hilário*. Tornam-se cada vez mais raros os momentos em que paramos para refletir (*que sei?* e *o que não sei?*) sobre a complexidade do termo –consciencial||. Comumente, e no que consta em *O Púcaro Búlgaro*, rendemo-nos à banalidade de *nossa mesma cara no espelho*, da *mesma paisagem na janela*. Os *amigos*, quando os há, também são os mesmos.

As sociedades contemporâneas, para Agamben (2009), –se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real|| (AGAMBEN, 2009, p. 48). Contemporâneo, portanto, *O Púcaro Búlgaro* nos mostra exatamente este quadro, porém, se colocando na contramão desta inércia –dessubjetivadora||. Mais que a representação de um tempo presente, a obra lançou luz sobre a superfície e, justamente por nela ver uma obscuridade, –foi capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente||. (AGAMBEN, 2009, p. 63). A obscuridade, em nosso atual cenário moderno, portanto, é alimentada pelo nosso constante processo de dessubjetivação política, cultural e econômica.

Pertencer a este cenário significa fazermos-nos, passivamente, meros partícipes deste fluxo contínuo permanente já trilhado pelo idealismo iluminista sob o qual, ainda hoje, nos percebemos de mãos dadas com a racionalidade que ao invés da luz do conhecimento, trouxe consigo as trevas da ignorância generalizada. Criação estética e marginal, *O Púcaro Búlgaro* transcreveu, dessa forma, a linguagem das –multidões||

silenciadas que vivenciam, no sentido paradoxal e anacrônico do termo, a epopeia da contemporânea vida moderna, como é possível verificar no trecho a seguir:

Rosa:

- Está aí fora um sujeito que diz que não existe.
 - Mande entrar assim mesmo.
- Era um sujeito franzino, raquítico, como se de fato não existisse; mas ainda dava para enxergar.
- Chamo-me Fulano. Não é piada não, é este o meu nome. Só que também Meireles: Fulano C. Meireles. Esse C até hoje não consegui descobrir o que seja.
 - Sente-se.
- Sentou-se. Se tinha sangue, sabia disfarçá-lo muito bem. Era de uma palidez cadavérica, como se fosse feito de cera.
- Não sei se o sr. sabe, mas em 1585 o papa Gregório XIII decidiu que o dia seguinte a 4 de outubro de 1582 passaria a ser 15 de outubro de 1582 (...). Pois bem, os avós dos meus avós, digamos assim, nasceram exatamente entre 5 e 14 daquele ano – o que significa simplesmente que não nasceram coisa nenhuma e nada têm a ver com a história do mundo (...). Quando descobri que não existia, perdi todo interesse de existir, fui definindo, e aqui estou reduzido a esta coisa inexistente que o sr. vê ou não vê. (CARVALHO, 1995, p. 348-349).

No fragmento acima percebemos qual a real relevância de um *Fulano* frente à onipotência figurativa de um *papa*. Mais uma vez, *O Púcaro Búlgaro* nos dá mostra de que, sob a já disseminada afirmação de que o tempo e o espaço sejam a medida de toda ciência, uma obra literária, nos propicia *enxergar* (neste caso específico) o processo de apagamento dos sujeitos na história.

Somos indivíduos *franzinos, raquíticos, reduzidos a coisas inexistentes* para que a soberania do controle (mascarada sob o cálculo da –ordem||) se impusesse pelas mãos de dispositivos que, na contramão deste definhamento de consciências, só robusteceram e se consolidaram, ou melhor, hoje têm tudo a ver com a história do mundo.

Ora, uma metáfora, sabemos, não é simples ornamento. De acordo com Luiz Costa Lima (1989, p.151-152), a metáfora é considerada um –enigma velado|| que não encerra –apenas uma figura de composição estranhall, mas é, sobretudo, um transtorno que carrega, em si, um paradoxo dificilmente percebido: o de evidenciar exatamente àquilo que, poeticamente, camufla e, por isto, dela não damos conta –quando acrescentamos que seu componente de estranheza precisa se compor com a exigência de clareza|| (idem).

Para Sérgio Lessa (2006), somos, na atual modernidade, uma sociedade desumana, pois que vivemos num tempo em que o humano só tem espaço se convertido em fonte de

lucro, em que relações sociais são, primordialmente, relações entre mercadorias e, o capitalismo, o –não lugar|| das pessoas humanas.

Nesta –destruição do humano||, impõe o que Lessa (2006) chama de –individuação||, um termo filosófico utilizado para designar o processo de desenvolvimento da personalidade de cada indivíduo na contemporaneidade, em que a mercadoria é tida como a representação do seu núcleo decisivo. Somos na atualidade, segundo o autor (LESSA, 2006), o resultado de uma humanidade articulada em um processo histórico que abarcou a vida de todos os homens que, ao invés de existências genéricas, fez brotar individualidades solitárias e amedrontadas, ou seja, hoje, vivemos, sob o paradoxo do encarceramento.

Em *O Púcaro Búlgaro*, nossa composição estranha, nossa metáfora, está figurada num *sujeito (que diz que não existe)* e que, no entanto, carrega a resposta para o enigma que configura, paradoxalmente, a nossa condição enquanto parte comum entre as multidões, sufocada e silenciada pelo inquebrantável elogio da razão inaugurado pelo projeto iluminista. Na contemporaneidade, como que *feitos de cera*, somos o resultado de séculos de consciências modeladas pelo ininterrupto processo de fragmentação que produziu indivíduos solitários cada vez mais carentes da profundidade do mundo.

Presenciamos, sobretudo, o que Harvey (1989) apontou como o inevitável processo de fragmentação iniciado com o plano de progresso humano. O tão almejado futuro libertador, nesta fragmentação, contribuiu para que esta ideia de progresso fosse rejeitada, precisando, para tanto, –abandonar todo sentido de continuidade e memória histórica|| (HARVEY, 1989, p. 58). Era preciso viver somente o instante, o tempo presente. Consequência disto, o mundo, então, passou a ser apreendido, cada vez mais, somente em sua superficialidade. As experiências humanas se tornaram limitadas, reduzidas a presentes puros onde o –caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada||. (HARVEY, 1989, p. 57).

Daí a sobreposição do instantâneo em relação à memória e sobre qualquer perspectiva de futuro: se a insistência de que só vivenciamos presentes ininterruptos, qual a relevância de dispendermos nossa à *palidez cadavérica* de sujeitos que não constam e jamais constarão nos anais da história?

No diário de expedição de *Hilário* (que se propôs ao exercício de registro não somente de suas memórias, mas também a de seus companheiros de viagem), o narrador, ao assinalar a figura histórica de *Gregório XIII*, promove, sob a superficialidade da representação de um momento específico no tempo (o contemporâneo), uma crítica aos -presentes puros¹⁷ que negam a memória da história para camuflarem toda a responsabilidade desta negação sobre a configuração destes sujeitos solitários, cada um, a metáfora de todos nós.

A cada sujeito, um nome. Contudo, todos, inebriados pelo espetáculo particular do evento novo de cada dia. A cada presente, indivíduos mais distantes de si e do mundo, definindo na mesma proporção em que suas consciências são adulteradas, correndo o risco, já, de terem se tornado *coisas inexistentes* ou, ao menos, de já terem perdido *todo interesse em existir*.

Como reflexão da contemporaneidade, a obra, então, demonstra que o que nos resta, enquanto crítica e, sobretudo enquanto leitores, é decifrar o enigma velado, por exemplo, na *piada* corriqueira de todo dia que pode, no entanto, muito bem camuflar transtornos.

Sobretudo, que as precisões que organizam o nosso tempo, nosso espaço e nossas vidas, nem sempre carregam as respostas que nos levarão a escrever nossa *história no mundo*, ou seja, isto só dependerá daquilo que cada um, conscientemente, vê ou não vê neste processo todo. São estes os paradoxos naturalizados e institucionalizados aos quais referimos no início deste capítulo. Estas as regulações sociais que nos impossibilitam, muitas vezes, resgatar nosso senso de coletividade. Somos fragmentados e estamos sozinhos e perdidos em meio à multidão. No entanto, como resposta a este processo, *O Púcaro Búlgaro* nos exige, enquanto -arqueólogos do passado¹⁸ (FOUCAULT apud HARVEY, 1989, p. 58), que escavemos -os vestígios¹⁹ de todo -sentido de continuidade e memória²⁰ comumente removidos da história oficial.

*Gregório XIII*¹⁷, neste sentido, não é aqui somente personagem que decidiu pelo apagamento de dez dias do ano de 1582. Tampouco é somente o *papa* responsável por

¹⁷ Segundo Maria do Rosário Laureano Santos (2014), o calendário gregoriano é utilizado, em seu uso civil, -mesmo por países não cristãos²¹. Com ele, -Gregório XIII tirou dez dias do ano, corrigindo o calendário juliano (...) para determinar correctamente a data móvel da Páscoa ²². Extraído de: Maria do Rosário Laureano Santos, « Os contornos do tempo », Cultura [Online], Vol. 23 | 2006, posto online no dia 26

instituir uma consolidada forma de contagem do tempo, adotada em todo Ocidente desde o século VI. *Gregório XIII* é metáfora dos reguladores que sempre velaram pela manutenção da –ordem|| progressista que não favoreceu e, jamais favorecerá, os –sem nome||.

A dialética da obra está em mostrar-nos que são estes indivíduos os que, de fato, preencheram e preenchem a materialidade da história, mesmo que todo este processo seja, ainda, tragado pela banalização das formas de opressão dos reguladores sociais sobre a grande massa de sujeitos. –Reguladores|| que, por sempre conseguirem *disfarçar muito bem*, se consolidaram, se instituíram e, raramente contestadas, estão longe de serem desmanteladas.

Na contemporaneidade, *Gregório XIII* é a representação dos nossos dispositivos de ensino, religiosos, jurídicos, econômicos e políticos, considerando o termo –dispositivo|| (ou –positividades||) discutido por Agamben (2009) que, derivado do latim *dispositio*, assume em si –toda a esfera semântica da *oikonomia*¹⁸ teológica||, que dá nome àquilo –que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser|| e que, para tanto, sempre implica –um processo de subjetivação||, isto é, produzem –o seu sujeito||.

Contudo, a narrativa de *O Púcaro Búlgaro* mantém –fixo o olhar no seu tempo||, promovendo um movimento no sentido de circunscrevê-la no contorno da tradicional e institucionalizada cultura oficial, ou seja, se faz marginal, por decisão ética, sempre atento às complexidades de seu tempo histórico. Neste sentido, um contemporâneo, porque pode, de acordo com Agamben (2009), odiar o seu tempo e sabe que lhe pertence –irrevogavelmente||, mas, ainda assim, numa urgência intempestiva segue caminho distinto daqueles que –coincidem plenamente com a sua época||, que, em todos os aspectos, –a esta aderem perfeitamente porque não conseguem vê-la|| (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Sua fórmula, portanto, conjugando experiências da realidade que explorou, tem por saldo um paradoxo contestador que subverte todo pensamento entorpecido na e pela

Fevereiro 2014, consultado a 16 Maio 2016. URL: <http://cultura.revues.org/1358> ; DOI : 10.4000/cultura.1358.

¹⁸ Para Agamben (2009, p. 37), *oikonomia*, em grego, significa administração do *oikos*, da casa, apropriado pela teologia cristã que, aos poucos, soube estabelecer a distinção entre o –*logos* da teologia|| e o –*logos* da economia||. Por meio da *oikonomia*, o –dogma trinitário (Pai, Filho e Espírito Santo) e a ideia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã||.

cotidianidade dos sujeitos na sociedade contemporânea. Por isto, marginal: porque é insólito e, portanto, fora da ordem estabelecida, na arte e na vida.

Após discorrermos sobre a atualidade da obra de Campos de Carvalho, conferindo-lhe a devida contemporaneidade, resta-nos demonstrar como esta transposição no tempo histórico pode ser conduzida; uma leitura anacrônica que nos exige, sobretudo, a responsabilidade para que este tipo de recepção não seja feita realizada de maneira aleatória e sem o devido critério teórico necessário. É o que buscaremos demonstrar no subitem que a este sucede.

2.2 O anacronismo intempestivo d'*O Púcaro Búlgaro*.

Esta paisagem é o país dos meus pais.
Me interessa a dos meus netos e bisnetos
(CARVALHO, 1995, p. 324)

Não sou eu que ando um pouco fora de época: é a época.
(CARVALHO, 1995, p. 326).

O Púcaro Búlgaro é, como vimos, uma obra múltipla em relação às possibilidades de recepção, seja por parte da crítica literária, seja por parte do leitor pouco, ou nada, interessado em uma análise teórica mais profunda; uma multiplicidade que se justifica pela maneira como sua narrativa é construída, concatenando aspectos que nos fazem peregrinar da hilaridade (um humor, inquestionavelmente, impetuoso) às reflexões de teor filosófico que, literalmente, desestruturam nossas percepções mais objetivas da vida real.

Antoine Compagnon (2012), contudo, nos diz de uma literatura que aqui utilizamos como a que melhor define nossa relação, na contemporaneidade, com a narrativa de Campos de Carvalho aqui analisada: compreendemos-la como um amálgama de experiências e expectativas que funde, continuamente, –mundo real e mundo possível||, o que nos revelou o porquê de algumas representações da realidade, inscritas das mais diferentes formas de criação literária (Compagnon (2012) adota o termo –referências mimetizadas||) nos parecerem como que na ordem do necessário.

O mundo ficcional, segundo o autor (COMPAGNON, 2012), não pode ser compreendido a partir de conceitos que tomam a criação literária como um construto

sintático apenas, onde a linguagem seja autossuficiente. Já o mundo –real||, por sua vez, também existe e os indivíduos que nele habitam têm conhecimento desta existência.

Ora, mesmo que tomemos, na poesia, a linguagem como *mimesis*¹⁹ –de um ato de linguagem real|| cotidiano, sabemos que ela faz referência a algo pré-existente; algo socialmente compartilhado e, o processo de reconhecimento deste –algo||, não pode ser simplesmente ignorado. Compagnon (2012) nos mostra com isto a inutilidade de extremismos –binaristas||, que de um lado fixa um –texto de ficção|| e, de outro, uma –cópia fidedigna de uma realidade|| e a ineficácia de se colocar a literatura num entrelugar, considerando o fato dela significar, sobretudo, a representação de –mundos possíveis|| compatíveis com o –mundo real|| (COMPAGNON, 2012, p. 132), donde também saem nossas referências diversas.

Pensando nisto, para estudo e análise da obra de Campos de Carvalho, nos foram indispensáveis os pressupostos teóricos da Estética da Recepção que, segundo Costa Lima (1979), surgiu em 1967 com a publicação das teses de *Hans Robert Jauss*, ganhando reforço em 1970 com “*A estrutura apelativa dos textos*” (trabalho de um outro entusiasta do movimento, *Wolfgang Iser*). Tais pressupostos nos serviram de suporte para que entendêssemos o porquê de o absurdo inscrito neste romance representar uma –quebra|| de –expectativas||, no sentido de inscrever a vontade criativa do autor ao mesmo tempo em que nos serviu de roteiro para a renovação dos impasses da história (do mundo –real||).

A proposta deste movimento, sabemos, se deu no sentido de se contrapor às teorias que ora se detinham à análise literária pautada em uma função unicamente sociológica, ou seja, a literatura enquanto representação dos fenômenos da sociedade; ora em seu aspecto autônomo e autossuficiente, ou melhor, que entende a literatura como algo fechado em si mesmo, sem qualquer relação com fenômenos externos a ela.

A Estética da Recepção, dessa maneira, promoveu uma espécie de —mudança de paradigma|| (COSTA LIMA, 1979, p. 19), já que a (re) descoberta do leitor, no sentido de articulá-lo a qualidade estética literária, contribuiu para que um novo modo de investigação

¹⁹ Compagnon (2012) aposta numa nova *mimesis* capaz de desfazer o dilema de concepções extremistas para repensar a relação entre literatura e realidade que, mais flexível, não seja nem —mimética, nem antimimética||, mas, sobretudo, apreendida como uma imitação criadora que, numa –práxis dinâmica (...) amplia o senso comum e termina no reconhecimento|| (2012, p. 128), exigindo, dessa forma, uma nova releitura da Poética Aristotélica.

fosse instaurado, atribuindo-lhe, portanto, a condição de co-produtor de sentidos no ato de leitura.

O êxito no processo de comunicação entre obra literária, autor e leitor ocorre, nesta perspectiva de preenchimento de –vazios|| (se respeitada a visão da história da literatura sob o viés de sua historicidade), uma espécie de anacronismo válido, já que o que impera neste processo é a possibilidade de (re) significações múltiplas das obras através dos tempos, o que, certamente, não significa que possamos –alterar a sua singularidade irreduzível|| (TADIÉ, 1990, p. 109).

Tais pressupostos nos serviram de esteio, sobretudo, para que entendêssemos o contexto histórico em que *O Púcaro Búlgaro* fora concebido, sua inserção neste nosso cenário –pós-modernista²⁰|| e a sua marginalidade em ambos os períodos.

Ocorre que, uma obra literária, ao romper com as experiências estéticas coletivamente compartilhadas, representa a transgressão de um –horizonte de expectativas||, tanto por parte do público do qual é contemporâneo, quanto por parte da grande –indústria cultural²¹|| responsável por normatizar e regulamentar modelos para produções estéticas. Trazemos esta informação porque *O Púcaro Búlgaro* é tomado em nosso trabalho como uma escrita transgressora que nos leva à problematização de modelos estéticos literários preestabelecidos, uma *práxis* necessária –a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisto, se produz um momento de nova significação|| (JAUSS, 1979, p.73).

Cabe ressaltar, também, que no trato com o que, social e convencionalmente se institui por –normas|| de conduta, *O Púcaro Búlgaro* se revela artisticamente excêntrico, rompendo, já pela sua forma, com os convencionalismos literários que possuem aprovação, em geral unânime, entre o público leitor. Contudo, não deixa de descrever um –mundo real|| e tudo o que nele se constitui também –real²²||. Ao afirmarmos a narrativa de Campos de Carvalho como a configuração de uma obra literária paradoxal, cuja narrativa se nos apresenta como esclarecimento pelas –mãos|| de uma filosofia do absurdo, partimos,

²⁰ Termo utilizado por David Harvey em referência à modernidade pós década de 1970. (HARVEY, 1989).

²¹ O termo –Indústria Cultural|| faz aqui referência aos estudos de Adorno e Horkheimer (1985).

²² No segundo capítulo, “*Bulgarosofia*” à *Trágica e Moderna Atualidade*, discorremos sobre o caráter filosófico do romance de Campos de Carvalho demonstrando como a realidade (enquanto categoria) pode ser apreendida, em sua particularidade, na contemporaneidade.

portanto, da problematização dos modelos éticos que configuram o -modo de ser|| no mundo contemporâneo. Vejamos o fragmento abaixo:

Pernachio veio com uma teoria que, diz ele, se confirmada irá causar um impacto tremendo em toda a Europa e adjacências.

(...) – Descobri que não é a Torre de Pisa que está se inclinando, e sim toda a cidade de Pisa, com os seus prédios e monumentos, e até os seus habitantes. A torre é a única que, por um fenômeno inexplicável, se mantém a prumo. E mostrou com um cigarro a posição exata da torre, rigorosamente vertical.

Confessei que achava a teoria um pouco ousada para que a aceitassem assim sem mais nem menos, mas Pernachio não se deu por achado:

- Já prevejo as objeções, e seria mesmo o cúmulo que não aparecessem (...). Se eu conseguisse provar o óbvio, dizia Pernachio, então eu já não teria motivos para me inclinar como os habitantes de Pisa, e poderia continuar tão ereto como estou agora. (CARVALHO, 1995, p. 342)

O relato parece remeter a uma situação aparentemente simples: *Pernachio* informa à *Hilário* de uma descoberta que faz e lhe descreve a sua teoria. No entanto, a simplicidade aparente deste relato esconde algo, de fato, muito *impactante*. Ousada, esta simplicidade nos confirma que, justamente o óbvio, que está em tudo àquilo que aceitamos *sem mais nem menos*, na verdade, é algo passível de contestação.

Nesta perspectiva, ao dessacralizar convenções, *O Púcaro Búlgaro* deixa fluir sua incompatibilidade com o aspecto de valor absoluto que o termo -verdade|| carrega em sua etimologia e parte, dessa forma, de uma construção que inventa uma verdade outra, sustentada em uma realidade construída por personagens que significam a si e ao mundo a partir de uma perspectiva que a cada um é única (sem ser, com isto, particular).

Ao questionar, por exemplo, a *verticalidade da Torre de Pisa*, *Pernacchio* demonstra sua inadequação em relação às certezas a nós impostas como *fenômenos* que nos são explicados, mas que nos sucumbem em sua *verticalidade*. Absurdo, em nossa perspectiva, *O Púcaro Búlgaro* não só rompe com o encadeamento de expectativas estéticas impostas ao seu momento histórico (ou seja, a segunda metade do século XX), mas estende esta mesma possibilidade de ruptura à nossa contemporaneidade -pós-modernal, nos envolvendo, enquanto partícipes ativos em sua recepção literária, num movimento dinâmico de coprodução de sentidos que nos transforma a nós e, por extensão, ao mundo a nossa volta. Somos (nós leitores), portanto, parte indissociável deste processo intempestivo e anacrônico impulsionado por sua escrita paradoxal, absurda e marginal.

Roland Barthes (1996), ao criar os conceitos de *-prazer* e *-fruição*, definiu os reais *-prazeres* envolvidos em nossas experiências com o texto literário e nos serviu de suporte para que pudéssemos emancipar *O Púcaro Búlgaro* desta marginalidade. Como nosso objetivo foi também fazê-lo retornar, em sua atualidade, ao cenário literário contemporâneo, carregamo-lo de toda historicidade sob a qual nós, antes de tudo leitores, nos inscrevemos.

Todo leitor, segundo o autor (BARTHES, 1996, p.7), ao se entregar ao prazer do texto, se configura um *-contra-herói*, uma contradição que, numa *-Babel feliz* conjuga linguagens possíveis e significados múltiplos que estão na contramão daquilo que nomeou por *-psicologia da unidade*. Isto, sabemos, é um contrassenso subversivo e, daí, o nosso aspecto heroico (nós leitores) e o nosso *-supremo opróbrio*. Todo texto, enquanto objeto de prazer representa, neste sentido, discursos no sentido teatral do termo e, nós, neste cenário, participamos de um jogo de sedução que culmina sempre numa experiência desestabilizadora e inusitada, algo em muito parecido com a quebra do *-horizonte de expectativas* articulado pelos teóricos da Estética da Recepção, que consideramos, sob o preceitos de Barthes (1996), como o experimento de um prazer deleitoso, mas, também, perturbador.

À segunda experiência, *-Fruição* e, à primeira, *-Prazer* (BARTHES, 1996): *-de Rabelais a Proust* a atitude é uma só: levá-la (a língua) à sua máxima flexibilidade, para que um mundo novo se abra²³. Chamamos a atenção para este aspecto de historicidade que Roland Barthes (1996) também atribui à experiência literária, porque revisitada, a obra pode sempre se fazer outra e, dessa forma, podemos compreender a dimensão do que seja *-prazer atópico do texto*. Sem uma fixidez engessadora, a leitura se configura numa incessante busca por uma outra margem, uma intermitência que corporifica *-fogos da linguagem* para substituição das noções comuns da *-antiga filosofia*, fazendo ranger, portanto, todo e qualquer paradigma. De acordo com Barthes (1996):

O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento

²³ PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Por que releio sempre a Aula de Barthes**. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/por-que-releio-sempre-a-aula-de-barthes/> Acesso em: 15/06/2016.

em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu. (BARTHES, 1996, P.25).

Objeto de prazer, o texto literário, se faz, portanto, *corpo*. Nesta perspectiva, a escritura se constitui ciência de fruições e, o escritor, neste cenário, um neurótico da linguagem. Já o leitor, um personagem seduzido pelo -kama-sutra|| na -dialética do desejo|| textual (BARTHES, 1996, p. 9). Em *O Púcaro Búlgaro*, também nós leitores compartilhamos do prazer estético proporcionado pela estética de seu texto e, concomitante a isto, sentimos ruir os paradigmas da linguagem que, até então, eram nossa referência.

Por isto, a narrativa de Campos de Carvalho é para nós texto de prazer que -contenta, enche (...), vem da cultura||, mas, sobretudo, texto de fruição, já que -põe em estado de perda (...), desconforta, faz vacilar as bases históricas|| (BARTHES, 1996, p. 21), justamente por assumir uma responsabilidade pela sua forma e seu conteúdo, ou seja, sua escritura, mais que a representação da superfície material do mundo, é resultado da exploração, por meio da linguagem, das conotações de uma -realidade||.

O Púcaro Búlgaro, nesta perspectiva, é a escrita ética de uma estética em defesa de uma independência imaginativa capaz de fazer vacilar nossas -bases históricas, culturais e, psicológicas||, uma nova maneira de experimentação do mundo, uma -crise em relação à linguagem|| promovida pela transformação das experiências estéticas mediadas pelo nosso conhecimento prévio coletivo.

Neste sentido, a obra retrata a vicissitude da categoria -realidade|| legitimada pela força vertical da racionalidade sobre as ações humanas que passa a ser apreendida sob outra dimensão, isto é, de sua supra-realidade imaginativa. O narrador do diário de expedição (*Hilário*) ao registrar uma sucessão de eventos extraordinários, nos demonstra que muitas das verdades institucionalizadas se configuram, sobretudo, certezas fabricadas na e pela razão humana. Isto nos permite afirmar que a obra pertencente a um tempo, como discorremos anteriormente, mas desconecta-se dele em sua intempestividade, revelando sua dissociação com o presente que descreve.

A intempestividade na narrativa de *Hilário*, dessa forma, compreendemos sob a ordem de seu absurdo. No entanto, este mesmo absurdo evidenciado carrega, sobretudo, uma apreensão acerca das contradições que compõe o tempo do qual se distancia. Ora, o que é o absurdo senão aquilo que não se enquadra em regras e condições estabelecidas? Vejamos o fragmento abaixo:

Explicação Desnecessária:

E como a Verdade paira acima de quaisquer verdades, sejam elas quais forem (...) aqui ficam entregues à posteridade (...) estas páginas escritas com sangue e com suor (...) para que sobre elas se debrucem os historiadores (...) os poetas e os adivinhos, e todos quanto se interessem por outra coisa que não seja seu próprio interesse. (grifo nosso) (CARVALHO, 1995, P. 314-315).

Na contramão do que se apreende por lógico, *O Púcaro Búlgaro* se apresenta em seu aspecto de reflexão crítica lançada, filosoficamente, à realidade objetiva nela inscrita. *Desnecessária*, sua explicação se faz óbvia. Seu registro, dessa maneira, se configura urgência de uma escrita à base de *sangue e suor*” sobre os quais deverão se debruçar *historiadores, poetas e adivinhos* da *posteridade* que decidirão, a propósito do *próprio interesse*, qual *Verdade* deverá pairar no tempo do qual serão, se possível for, contemporâneos.

Assim, tão paradoxal quanto a modernidade que representa, *O Púcaro Búlgaro* desfaz um dilema acerca de qual deve ser o limite para o estabelecimento de uma relação entre literatura e realidade. Seu absurdo não lhe impõem limites que, no entanto, preenchem a tessitura do texto na mesma medida em que são representados, já que a modernidade, com suas promessas de liberação humana, também significou um movimento inverso ao aprisionarmo-nos na mesma proporção em que, ilusoriamente, nos –garantia|| futuros cada vez mais prósperos.

Jacques Ranciére (2011), ao discorrer sobre o conceito de anacronismo e a verdade na história, nos mostra que, enquanto ciência modalizadora, a história confere ao historiador um aspecto de autoridade organizadora do tempo. Segundo o autor (RANCIÉRE, 2011), por meio da utilização de recursos da poética, o historiador estabelece uma científicidade para sua técnica de trabalho que, teórica e metodologicamente, o possibilita construir discursos muitas vezes alçados à categoria de verdades. A garantia deste crédito, no entanto, requer que historiadores promovam um combate incisivo ao anacronismo que, sob a ótica da escola francesa dos *Annales*, é um pecado, ou seja, o maior delito no ofício historiográfico, algo, de acordo com Ranciére (2011) que deve ser questionado. É preciso, portanto, ponderar.

Trazemos aqui as reflexões de Ranciére (2011) justamente por admitirmos a pertinência destas interrogações (acerca das verdades da história) se darem a partir da problematização e entendimento de criações estético-literárias e respectivos autores. Em

seu caso específico, uma problematização acerca da tese desenvolvida por *Lucien Febvre* que rejeitou a qualidade de incrédulo dirigida a *François Rabelais*, considerado por ele, sob a perspectiva dos *Annales*, um homem de um tempo organizado sob a égide cristã a quem só restaria uma adesão –indefectível.

Sob a perspectiva dos *Annales*, portanto, retirar à *Rabelais* e suas paródias renascentistas desta condição para alocá-los a uma posição de criações ateístas seria um anacronismo e, em sua concepção, algo inaceitável, justamente pela sua falta de –precisão.

Contudo, o que Rancière (2011) nos propõe é uma problematização acerca do clássico entendimento sobre o anacronismo, demonstrando que a autoridade do historiador que recorre à poética e à providência para determinação de uma ordem no tempo e que recorre à uma –conexão específica entre a lógica poética da intriga necessária (...) e uma lógica ‘teológica’ da manifestação da ordem da verdade divinal (RANCIÉRE, 2011, p. 28) é, sobretudo, uma questão de imposição de uma superioridade hierárquica que, pautada num critério técnico, estabelece o sentido cronológico à existência humana. Segundo o autor:

O anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido —da parte que cabe a cada qual. (RANCIÉRE, 2011, p. 23).

Sendo assim, Rancière (2011) nos mostra que as determinações sobre o que –cabem a cada época e aos sujeitos que nela se situam não vêm da ordem dos tempos, mas do trabalho realizado pelos –seres, neste caso, pela autoridade metodológica do historiador.

Dessa forma, o anacronismo é anti-histórico porque seu reconhecimento desorganiza e reconfigura as verdades instituídas para cada momento no tempo. Sua problematização do anacronismo se dá, portanto, no sentido de rejeitar a racionalidade totalizadora desta imposição hierárquica, entendendo não ser viável partir da caracterização de mentalidades coletivas para definição de individualidades específicas, ou seja, a adesão à ideia de que –os homens se assemelham mais ao seu tempo do que aos seus pais. (RANCIÉRE, 2011, p. 35).

O Púcaro Búlgaro, nesse sentido, possibilita demonstrarmos a problemática do anacronismo lançada por Ranciére (2011) no que tange à sua dissonância com o tempo ao qual pertence. Esta dissonância, contudo, não lhe retira a legitimidade de carregar suas verdades na história, mas o libera da –racionalidade (...) dos jogos clandestinos do possível (RANCIÉRE, 2011, p. 47) e, por isto, é aqui apreendido como anacrônico, porque se situa à margem do processo –evolutivo do modelo estético do qual é contemporâneo e porque não se incorpora à modernidade racionalista com o qual rompe. Seu universo é de experimentação e, sua clandestinidade, promove o que Ranciére (2011) define de –conexão positiva de –anacronias, pois que –escapa a toda identidade do tempo com *“ele mesmo”* (RANCIÉRE, 2011, p. 49), como podemos perceber no fragmento abaixo:

Prefiro acreditar que matei o tempo simplesmente matando-o, o que representa uma façanha inédita e infelizmente sem sentido (...). Em que adiantaria aos outros que o tempo, por minha causa, se pusesse de repente o mesmo (...)? Ao contrário do que está acontecendo, as coisas seriam sempre as mesmas (...). Ou talvez seja isso justamente o que esteja acontecendo, o que sempre aconteceu, as mesmas coisas, apenas passando de um dia para o outro como se fossem outras (...). Pelo visto matei um morto, descobri a pólvora, chovi no molhado, acabarei ensinando o padre-nosso ao vigário. (grifo nosso) (CARVALHO, 1995, p. 321).

Notemos que *Hilário*, o narrador, revela como um sujeito questionador da –crença de seu tempo. Isto, contudo, não nos impossibilita apreendê-lo enquanto um –objeto da história. A criação literária, neste caso, se dá no sentido de sublimar a continuidade do tempo repetidamente engessado pelo cotidiano de produções artísticas convencionais, ou como já afirmado no corpo deste nosso trabalho, pela institucionalizada cultura oficial hegemônica.

Romper com este modelo de criação significa, em *O Púcaro Búlgaro*, uma *façanha inédita*, embora absurda, já que não convencional e, por isso, *infelizmente sem sentido*. Contudo, partilhar deste modelo representa contribuir para que as *coisas sejam sempre as mesmas*.

Chama a atenção, sobretudo, que a noção de tempo trazida pelo narrador revela que este o encara sob a perspectiva de uma criação, de um domínio que está para além de sua capacidade de controle, ou seja, o tempo já está *morto* e, matá-lo, seria como chover *no*

molhado. A consciência desta abstração (do tempo enquanto conceito) corrobora com o que é demonstrado por Ranciére (2011), ou seja, de que a organização temporal é regida por um poder hierárquico, metodologicamente científico e, dessa forma, legitimada como verdade.

Justamente por não aderir de maneira –indefectível|| ao seu tempo, *Hilário* pensa o próprio tempo agindo sobre ele e, concomitantemente, fora dele. Isto se dá no sentido de não comungar com os princípios similares aos da sociedade que busca retratar, ou seja, está para além de sua época e é, dessa forma, anacrônico, um anárquico de seu tempo (um “*Pantagruel*” do século XX).

Neste ponto resta-nos afirmar a historicidade de *O Púcaro Búlgaro*, já que, como afirmado por Ranciére (2011, p. 47) –há história na medida em que os homens não se assemelham ao seu tempo (...) com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele emprego||.

Sendo assim, o anacronismo revelado na obra de Campos de Carvalho demonstra que sua contemporaneidade vai de encontro com as reflexões de Agamben (2009, p.58) acerca da –exigência de atualidade|| que o contemporâneo proclama em relação ao presente, ou seja, num movimento de –desconexão|| e –dissociação||. Atemporal, *O Púcaro Búlgaro* é uma obra –verdadeiramente|| contemporânea que não coincide com seu tempo e, sobretudo, não se adequa –plenamente (...) a época|| na qual se insere, mas consegue, em seu deslocamento e anacronismo, perceber –as trevas|| que dele provém, uma descoberta que ultrapassou os anseios de –pelo menos tentar ir à Bulgária|| (CARVALHO, 1995, p.310) e, portanto, intempestivo, por manifestar sua independência frente ao estreitamento das experiências de ordem racional.

Dessa forma, após legitimarmos a intempestividade anacrônica de atualização de *O Púcaro Búlgaro*, precisamos discorrer sobre a maneira como o absurdo da modernidade (característica que, como vimos, se entende à contemporaneidade que atualizamos em sua forma), é representado no diário de expedição de *Hilário*. Como veremos, a tragicidade latente em sua narrativa é algo que subjaz uma comicidade indubitavelmente manifesta.

Contudo, nosso objetivo é investigar este absurdo enquanto representação dos aspectos trágicos tacitamente apreendidos na realidade do mundo concreto e objetivo. Notemos que este movimento nos exigirá subverter o cômico inscrito na obra, tornando-o,

portanto, trágico; bem como oferecer à realidade nela representada um *status* de criação e, neste sentido, de invenção determinada.

Com isto, nossa busca é por uma investigação crítica acerca da concretude real do mundo, admitindo, inicialmente, o mito da *Bulgária* como uma saída possível e necessária em relação ao estreitamento das experiências humanas subjugadas pelo ordenamento racional ainda fortemente vigente. É o buscarmos demonstrar no capítulo que finaliza este nosso trabalho.

3 - “BULGAROSOFIA” AO ABSURDO DA MODERNIDADE.

A profundeza, é preciso escondê-la.
Onde? Na superfície.
(HOFMANNSTHAL)²⁴

Atentarmo-nos aos aspectos trágicos oriundos da materialidade do mundo concreto não é, certamente, uma tarefa fácil. Contudo, aqui nosso grande desafio está em demonstrar a tragicidade da realidade contemporânea representada, especificamente, numa obra literária, o que nos auxiliará em nossa busca por evidenciar uma perspectiva acerca da *realidade* absurda do mundo, tomando por referência tanto a sua concretude material, quanto sua forma, representada numa criação literária também absurda. De acordo com Albert Camus (2015):

De todas as escolas da paciência e da lucidez, a criação é a mais eficiente. É também desconcertante testemunho da única dignidade do homem: a revolta obstinada contra a sua condição, a perseverança em um esforço tido como estéril. Ela exige um esforço cotidiano, o domínio de si mesmo, a apreciação exata dos limites do verdadeiro, a medida e a força. Constitui uma ascese. Tudo isso "para nada", para repetir e bater o pé. Mas talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na experiência que exige de um homem, na oportunidade que lhe propicia para superar seus fantasmas e chegar um pouco mais perto de sua realidade nua. (CAMUS, 2015, p. 82).

Neste sentido, partimos da *realidade* em *O Púcaro Búlgaro* que nos é apresentada por meio das contradições que carrega em sua narrativa, quais sejam, as mesmas que imperam absolutas na atual sociedade contemporânea em seus aspectos políticos, econômicos e culturais, o que a torna absurda e, em nossa concepção, inegavelmente trágica, ainda que sua narrativa ofereça, a essas contradições, certo tom de comicidade.

Assim, ressaltamos que, ao considerarmos comicidade presente na obra, o fazemos em seu aspecto de austeridade e, este jogo narrativo por ela instaurado, é o que nos servirá de suporte para sua apreensão.

Sabemos que, distante de ser compreendida em sua totalidade, a *realidade* possui múltiplas possibilidades de sentido. Em sua etimologia, carrega já o peso desta

²⁴ MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Ed. Argos, 2001, p. 78.

indeterminação: *realitas*²⁵, no latim, faz referência a –tudo aquilo que é real||, ou seja, *realis*, –coisa||; –material|| que é –verdadeira||. Filosoficamente, contudo, ganha maior amplidão, agregando em seu conceito todas as –coisas que existem||, dentro e fora do pensamento do homem.

Como apontamos anteriormente, este exercício intelectual lançado à materialidade do mundo é de longa data e, a busca pela apreensão e entendimento de sua *realidade* tem sua gênese nos trabalhos de observação e reflexão realizados pelos filósofos da antiguidade. Contemporaneamente, porém, as práticas de reflexão e argumentação humanas ainda se dão no sentido de busca por respostas possíveis aos paradoxos cotidianamente alimentados na e pela vida em sociedade. Dessa forma, longe de alcançarmos a exatidão das minúcias que compõem –nossa próprio ser||, procuramos ainda responder a perguntas do tipo –*Quem sou eu?*|| ou –*O que não sou eu?*||. O caminho para a solução destes enigmas se nos apresenta interminável e, seu trajeto, destarte, bastante sinuoso.

Afirmamos isto porque em nossa análise de *O Púcaro Búlgaro*, a *realidade* nele representada nos é revelada em seu aspecto de invenção, porém, circunscreve-a à superfície –material|| da *realidade* contemporânea como, de fato, *realis*, o que nos possibilita demonstrar que o que comumente se apreende por –coisa real|| na atual sociedade é passível de esfacelamento e, neste sentido, uma criação ficcional pode nos servir de referência para o entendimento deste possível processo de desconstrução. Assim, ao dar forma a uma perspectiva de *realidade*, a ficção pode também se fazer *realidade* e, esta, neste interim, poderá, então, ser apreendida em seu aspecto de ficcionalidade intrínseca.

Ensejar a descoberta de um país de nome *Bulgária*, temática sob a qual se encerra toda construção narrativa da obra de Campos de Carvalho, é, certamente, um procedimento emblemático. Ainda que com nosso –conhecimento de mundo|| não possamos apreender a sua totalidade, temos conhecimento da existência de um país de nome *Bulgária*, localizado na região sudeste da Europa, cuja capital é Sófia. Qual, então, a motivação para descobri-la? Notemos que ao lançarmos este questionamento à obra estamos, automaticamente, aceitando as regras de sua narrativa.

²⁵ Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/realidade/> acesso em: 03/08/2016.

O contraponto nos é lançado e, ao admitirmos a possibilidade de que a *Bulgária* da qual temos conhecimento deva nos servir de referência para compreensão desta obra literária, admitimos que a *-realidadel* *desta Bulgária* possui também o seu limite, ou melhor, pode também ser apreendida enquanto criação. Entender este processo, como veremos, requer que façamos o movimento de reflexão que nos é exigido já no início da narrativa, que consideremos a categoria do *-impossível* como algo passível de ascender à categoria de *-verdade*, como assinalamos na introdução deste trabalho.

Notemos, portanto, que rumo à descoberta desta *Bulgária*, em seu sentido filosófico, esta expedição acaba por transtornar as referências que constituem a superfície do mundo *real* num processo que envolve as *-coisas* que se encontram tanto dentro, como fora de nosso pensamento. Este movimento, uma criação absurda determinada que, nas palavras de Albert Camus (2015) refere-se a toda *-filosofia da não-significação do mundo* acaba, por fim, por lhe oferecer *-um sentido e uma profundidade* (2015, p. 34), algo que poderemos apreender no fragmento abaixo:

Foram estas, segundo os apontamentos, as considerações feitas pelo professor Radamés, hoje à tarde, na presença minha, de Expedito, de Pernacchio, de Ivo que viu a uva e de Rosa:

- O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito. Como Deus, por exemplo.

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. Eu mesmo conheço mais de um marciano que nunca soube ou nunca souberam de que lado fica exatamente o planeta Marte, como sei de sujeitos que usam camisas-de-vênus e nem por isso são astrônomos ou fazem contrabando com aquele lirico planeta. Em suma, não vejo nada de espantoso em que um dia venhamos a descobrir que também somos e seremos eternamente búlgaros.

*(Protestos gerais. Pernacchio ameaça
Voltar para junto da Torre de Pisa)*

(CARVALHO, 1995, p. 342-343)

De acordo com Camus (2015), o que justifica o pensamento do homem absurdo é sua extrema consciência e, no mundo absurdo sobre o qual habita, *-não há o dia de amanhã*, não há lugar para esperança (no sentido teológico do termo), ou seja, o homem absurdo não deve aprender a esperar, mas reaprender a ver, estando atento em dar

privilégio a cada idéia e a cada imagem, procurando nelas respostas –à maneira de Proust॥

Segundo o autor:

(...) se essa resposta é sincera; se representa esse estado d'alma em que o vazio se torna eloquente, em que a cadeia dos gestos cotidianos é rompida, e em que o coração inutilmente procura o anel que a restabeleça, então ela é como que o primeiro sinal da absurdade. Pois tudo começa com a consciência e nada sem ela tem valor. Essas observações não têm nada de original. Mas são evidentes: por ora isso é suficiente para a oportunidade de um reconhecimento sumário das origens do absurdo (CAMUS, 2015, p. 14)

Ora, em se tratando da criação de absurdidades, *Radamés Stepanovicinsky* parece-nos imperar absoluto na narrativa de *O Pícaro Búlgaro*. Resta-nos saber, precisamente, como funciona a lógica destas suas considerações que foram alvo de protestos de seus interlocutores, pois encaradas, a princípio, como *espantosas* e, neste sentido, absurdas.

A lógica axiomática de *Radamés*, como podemos perceber, obedece a uma sequência de raciocínios que dificulta uma argumentação capaz de contrariar suas afirmações iniciais. Ora, pela sua dedução, os *búlgaros* podem existir ainda que a *Bulgária* se configure um *estado de espírito*, assim como os *lunáticos* que, segundo ele, jamais foram à *Lua*, ou mesmo os *marcianos*, dentre os quais, sequer sabem a localização exata do *planeta Marte*.

Notemos que o *professor Radamés* não só considera a possibilidade de serem todos eles, de fato, *búlgaros*, como faz ascender o *inexistente* em detrimento de uma realidade que, segundo suas considerações, não passa de um *convencionalismo*, a exemplo de *Deus*. Nesse sentido (e daí o motivo das contestações que serão sucedidas pelo convencimento e total fascínio dos demais), ao admitirem-se búlgaros, *Hilário*, *Expedito*, *Pernacchio*, *Ivo que viu a uva e Rosa*, acabariam por reconhecerem, também, a sua similaridade em relação aos *lunáticos e marcianos*.

Cabe ressaltar que se tomamos estas lucubrações como absurdas, o fazemos porque entendemos que *Radamés*, um *lunático* declarado, acaba por oferecer –sentido e profundidade॥ ao mundo *real* sobre o qual pensa. Existe, certamente, um começo de irrisório neste seu *cogito*. No entanto, se atentarmo-nos para o que há de profundo em seu exame, entenderemos que a realidade sobre a qual se debruça é sublimada e, o limite de

sua convencional concretude, transformada em absurdo e, daí, a profundidade de seus -pensamentos grandiosos||.

Segundo Camus (2015), o -mundo em si mesmo não é razoável: é tudo o que se pode dizer a respeito. Mas o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem|| (CAMUS, 2015, p. 20). Segundo o autor (2015):

Nesse momento, o absurdo, ao mesmo tempo tão evidente e tão difícil de conquistar, volta para a vida de um homem e reencontra sua pátria. Nesse momento, ainda, o espírito pode deixar a estrada árida e ressequida do esforço lúcido. Agora ela desemboca na vida cotidiana. Redescobre o mundo do "se" anônimo, mas o homem aí retorna, doravante com sua revolta e sua sagacidade. Desaprendeu de esperar. Esse inferno do presente é finalmente o seu reino. Todos os problemas readquirem os seus gumes. A evidência abstrata se retira ante o lirismo das formas e das cores. Os conflitos espirituais se encarnam e recobram o abrigo miserável e magnífico do coração humano. Ninguém está resolvido. Mas todos estão transfigurados. (CAMUS, 2015, p. 40)

Assim, o que está em jogo é o quanto somos capazes de admitir como *real* uma criação ficcional em contraposição à padronização de consciências que institucionaliza uma perspectiva única de *realidade* à nossa razão, condicionando nossa maneira de agir e transformar o mundo material que habitamos.

Procurar ou inventar uma *Bulgária* outra, neste sentido, significa reconhecer que seja na superfície material do mundo que devemos iniciar a nossa expedição em busca das respostas elementares à explicação de quem *somos* e do porque *estamos*. Sob a lógica deste raciocínio, é para a materialidade do mundo, portanto (onde constituímos nossa percepção de tempo e espaço), que nossa criticidade deve ser direcionada.

Ao examinarmos o fragmento abaixo seremos capazes de demonstrar como esta criticidade é desenvolvida no diário de expedição de *Hilário*. Vejamos:

Chegou o professor Radamés, com mala e tudo.

- Vi que o sr. morava sozinho e resolvi vir morar sozinho com o senhor.
(...) - Ah, o senhor tem um banheiro dentro de casa... Mas isto é magnífico!

- Não apenas um, mas dois – disse para deixar claro que aquele era o reino privativo de Rosa, como de fato o era.

- Ótimo! Assim pode-se tomar dois banhos ao mesmo tempo – e pôs-se a examinar o teto com um ar entendido. – O sr. nunca andou no teto?

(...)- Pergunto porque não se notam marcas de pés, ou pegadas como se diz lá em Quixeramobim. Nem mesmo as dos inquilinos de cima, que sempre deixam uma marca ou outra por mais cuidadosos que sejam.

De fato não havia marca nenhuma, e isso me deixou um pouco encabulado.

O professor Radamés, enquanto arrumava seus trastes no quarto que lhe destinei, pôs-se então a dizer que me achava um tipo muito apegado à realidade das coisas, em vez de à sua realeza, na última e primeira vez em que estivéramos juntos.

- Quanto perguntei pelo seu gato o sr. foi logo procurar pelo gato, como se isso tivesse realmente a menor importância. Ainda bem que não encontrou gato nenhum, o que não deixa de ser um castigo.

E começou a acariciar o gato que havia trazido para uso próprio, e que me pareceu antes o dorso de sua mão esquerda – é verdade que bastante peluda e irritadiça. Se ele trouxe também sua própria Rosa, então não haverá maior perigo, pensei comigo, e não pude deixar de sorrir diante da idéia salvadora. (CARVALHO, 1995, p.333-334).

Não defendemos, certamente, uma hierarquização de *realidades* e, sim, que criar seja (para além de um expurgo catártico), um movimento preciso em torno do fato de que compreender o mundo significa ainda pensar sobre ele e, sobretudo, que somos capazes de identificar que a perspectiva de *realidade* com a qual coadunamos em nossa cotidianidade seja uma forma de reflexão. Dessa forma, temos que admitir que a criação literária deva ser admitida enquanto narrativa que encerra, também, uma maneira de compreensão deste mesmo mundo, mesmo que isto signifique o transtorno das referências por nós raramente questionadas.

Isto explica porque admitimos, neste trabalho, que as reflexões do *professor Radamés*, inseridas no fragmento acima, estejam no âmbito do necessário, ou melhor, do inevitável. Não atribuímos *realidade* à suas considerações simplesmente porque estejam carregadas de elementos facilmente reconhecíveis em nosso mundo *real*, mas justamente por construírem um todo coerente narrativo fazendo uso de elementos que jamais utilizariamos como descrição possível deste mesmo mundo.

Assim como *Hilário*, somos também muito apegados à *realidade das coisas*. Reconhecemos sem ponderar, por exemplo, a *realidade* da *mala* com os *trastes* de *Radamés*; bem como a *realidade* na disposição física dos cômodos do apartamento, com seu *banheiro* e *quarto*. Tudo o que nos é descrito em seu –efeito de real||, articulamos à nossa percepção imediata da materialidade concreta do *real*.

Nosso desafio, no entanto, está em reconhecer que ao admitirmos a indagação de *Radamés* quanto à possibilidade de se andar *no teto*, deixando nele *marcas de pés*, estendemos esta percepção ao que comumente atribuímos aspecto de criação destituída de lógica e fundamento. Contudo, assim como *Hilário*, submetemo-nos à contundência de *Radamés* sem julgamento. A seriedade com que sua abordagem é realizada supera a superfície rasa do –sem propósito|| para que, em nossa perplexidade, estejamos *encabulados* frente ao que até então não nos fora possível questionar.

Percebemos, dessa forma, o quanto indispensável nos é a –autoridade|| de *Radamés* subscrita em seu *ar de entendido*, responsável por nos causar o estranhamento devido, pois em sua austeridade de examinador, o que lhe parece de fato *magnífico* está no fato de haver um *banheiro dentro de casa*, uma informação que não demandaria nossa atenção, não fosse *Radamés* ter inquirido *Hilário* acerca da ausência das *pegadas* no teto (tão comuns em *Quixeramobim*, sua terra natal) e, também, pela presença eminente de um *gato* que, segundo *Hilário*, se confunde com o *dorso da mão esquerda do professor*.

Segundo Maffesoli (2001, p. 96), a realidade, na contemporaneidade, precisa ser reconhecida como porosa e, é com esta perspectiva que o ficcional recebe maior importância, num tempo em que –as pessoas são mais atentas à rubrica de astrologia do que aos artigos políticos que as contornam||, onde os diversos dogmatismos e/ou positivismos começam, então, a perder o fôlego. Desta forma, a ficção enquanto elemento de constituição da *realidade* nos possibilita aprendermo-la, sobretudo, como também constituída do que não –possui realidade||, ou seja, uma –matéria composta de antimaterial||. (MAFFESOLI, 2001, p. 96).

Para compreendermos como isto funciona, devemos distanciarmo-nos da *realidade* imediata das –coisas|| e apegarmo-nos à *sua realeza*, ou seja, à sua grandiosidade, àquilo que nela é deveras *magnífico*, possuindo *marcas* específicas que devem ser seguidas como pistas, raramente visíveis.

Entendamos, portanto, que o diálogo entre *Radamés* e *Hilário*, no fragmento supracitado, nos dá sinais de que, ainda que sua lógica interna possa ser confundida com a escrita de um –humor|| insensato, a austeridade emanada da autêntica sabedoria do *professor de bulgarologia* revela uma nova perspectiva de *real*, bastando seguirmos as *pegadas* deste humor que, fundamentalmente, carrega elementos que configuram uma representação trágica da *realidade*, já que estes elementos *sempre deixam uma marca ou*

outra, contanto que nos atentemos à sua superfície e procuremos nela as contradições que subvertem a validade de tudo o que admitimos por –realmente|| válido e plausível.

Dessa maneira, o aspecto paradoxal de *O Púcaro Búlgaro* encontramo-lo justamente na maneira como sua narrativa é construída, na sua ausência de lógica formal (como vimos, sua narrativa possui uma lógica interna insensata!) como representação de uma *realidade* que, em sua perspectiva, não deve estar submetida a conceitos que a limitam à subscrição das –coisas como de fato são||.

Esta perspectiva dicionarística para investigação da narrativa de Campos de Carvalho não nos bastaria. A propósito, os dicionários, como pontuado por *Hilário*, é somente o lugar de –verbetes – mas isso é fácil, Deus também lá está|| (CARVALHO, 1995, p. 313).

É preciso, portanto, garantir a sua *realidade* (ou sua *bulgaricidade*, considerando a precisão exigida pelo narrador), demonstrando a contemporaneidade trágica nela representada, ainda que em sua superfície o plausível seja comumente relacionado ao cômico nela inscrito. A preponderância de sua tragicidade se inscreve também em sua superfície e não poderíamos, certamente, nos furtarmos desta investigação que só faria sucumbir o *mito da Bulgária* pretendido por *Hilário* e demais expedicionários.

Demonstrarmos a realidade em seu aspecto de invenção, encerrada em *O Púcaro Búlgaro* em seu absurdo, é uma forma de tentarmos garantir que a espantosa importância desta jornada não se perca em meio a julgamentos que destinam seu aspecto cômico à superfície rasa do que é –sem propósito||. Ao menos no que tange a tão famigerada busca por nós mesmos, como vimos assinalando desde o início desta dissertação, sua narrativa oferece um tratamento extremamente mais justo a esta superfície, garantindo-lhe a profundidade que lhe é correspondente.

É o que nos propomos a fazer nos subitens que seguem à introdução deste capítulo.

3.1 O trágico à superfície.

Ao adotarmos no início deste capítulo o aforismo do dramaturgo *Hugo Von Hofmannsthal*, fizemo-lo por acreditarmos que a superfície da *realidade* não é comumente apreendida em sua complexidade trágica, cujo esfacelamento, como já afirmamos em

nosso trabalho, atribuímos às repetições ritualísticas que orientam as ações dos sujeitos no atual contexto histórico. Compreender a *-profundezal* de sua superfície nos exige, portanto, um olhar atento a ela, de forma a estranhá-la, repensá-la para, deveras, vê-la e, se toda obra de arte, como também já dissemos, possui um aspecto próprio que no que tange sua potência inegável de fomentar em nós o estranhamento desta *realidade* imediata, nossa tarefa, neste sentido, é tentar evidenciar a maneira como isto ocorre na e pela narrativa de *O Púcaro Búlgaro*.

Ao debruçarmo-nos sobre a consubstancialidade trágica e contemporânea da obra, percebemos nesta busca que *sua realidade* é inscrita por um jogo narrativo inherentemente contraditório que, ao inscrevê-la, revela-nos a austeridade de sua profundezas, apresentada em sua comicidade.

Para Johan Huizinga (1999), o *jogo*, algo inato no ser humano, agrupa aspectos lúdicos em sua austeridade, se configurando como uma das noções mais primitivas de toda realidade humana. Para o autor, as atividades mais *-arquetípicas* de todo modelo de sociedade sempre foram respaldadas por uma espécie de *-atitude lúdica* (*homo ludens*) pautadas na indissolúvel necessidade de *-criação* engendrada pelo homem antes mesmo da existência da cultura ou da linguagem e, com as criações estético-literárias, certamente, não poderia ser diferente.

Segundo o autor (HUIZINGA, 1999), a excepcionalidade de um jogo é ilustrada *-de maneira flagrante pelo ar de mistério em que frequentemente se envolve. (...) Dentro do círculo mágico, as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade* (HUIZINGA, 1999, p. 15-16) e, esta negação de costumes, podemos apreender na narrativa de Campos de Carvalho, como é possível observar no fragmento seguinte:

- A primeira condição para se ir à Bulgária, e já não falo para chegar até lá – continuou o professor acariciando o gato – é acreditar piamente que ela esteja ao alcance da nossa mão, como este belo gato está sempre ao alcance da minha mão, tão ao alcance que às vezes chega a confundir-se com ela.

- De inteiro acordo – falei por falar.

- O fato de se ir procurá-la não quer dizer que já não a tenhamos achado, ou mesmo que nela não moremos desde o início dos séculos, como é exatamente o meu caso. Ou o senhor pensa que sou o maior bulgarólogo vivo apenas por haver estudado profundamente os costumes dos búlgaros, a sua pré-história e sobretudo a sua não-história?

Fiz-lhe com a cabeça que não tinha a menor idéia a respeito.

- Os búlgaros, veja o senhor, mesmo que não existissem passariam a existir desde o momento em que eu vim ao mundo. Pois, assim como minha mãe me concebeu, eu concebi todas as Bulgárias presentes, passadas ou futuras, e sem a ajuda de nenhum pai, o que é mais importante. (CARVALHO, 1995, p. 334).

Como podemos perceber, o professor *Radamés*, ao revelar a *Hilário* sobre a *primeira condição para se ir à Bulgária*, deixa claro que esta expedição somente se fará possível caso as leis que fundamentam sua vida cotidiana percam, deveras, sua validade evidente.

Este exercício de negação das leis que determinam hábitos e costumes, certamente, nos envolve (a nós leitores) quando de nossa apreensão da narrativa da obra. Compreender e aceitar suas regras significa, também, solapar as determinações que nos envolvem em nossa cotidianidade e, assim como *Hilário*, podemos até admitir a existência de uma única *Bulgária*, mas enquanto partícipes ativos nesta jornada narrativa somos (*nós e Hilário*), de comum acordo, submetidos às regras impostas por *Radamés*, já que não podemos desconsiderar o fato de ser ele o *maior bulgarólogo vivo* e, portanto, a voz da autoridade necessária a realização desta expedição aparentemente controversa.

Eis, portanto, que nossa atenção se volta para a figura emblemática de *Radamés Stepanovicinsky*, o professor de bulgarologia, cujas reflexões e orientações foram devidamente registrados no diário de bordo do narrador da obra (*Hilário*) que, na ânsia por inscrever as experiências vividas na confabulação desta viagem, não deixou de dar ênfase aos ensinamentos deste que estudou *profundamente os costumes dos búlgaros, a sua pré-história e, sobretudo, a sua não-história*, afinal, se ir à *Bulgária* (e não necessariamente *chegar até lá*) exige que acreditemos *piamente que ela esteja ao alcance da nossa mão*, então, a narrativa da obra inscreve *Radamés* em sua maneira de articular a *sua* apreensão da *realidade* sobre a qual pondera, como possibilidade outra de, sobre ela, nós leitores também podemos nos debruçar.

Assim, ao considerarmos *Radamés* como o articulador responsável neste processo de representação, buscamos demonstrar que estamos submetidos à instituição dos *seus* critérios neste jogo representativo, já que será a sua voz de prestígio a responsável por nos mostrar que, *desde o início dos séculos, a Bulgária ensejada por Hilário e por tantos quantos quiserem fazer-se expedicionários nesta busca* (como é o nosso caso), talvez já a

tenhamos encontrado e, possivelmente, nela já *moremos* sem nunca termos nos dado conta disto.

Radamés, portanto, é o responsável por invalidar nossas referências da vida cotidiana ao apontar para a possibilidade de reflexão e nova representação da *realidade* imediata, conferindo uma nova –expressão à vida²⁶, já que, é desta forma, que –o homem cria um segundo mundo, um mundo poético contíguo ao mundo da natureza²⁷ (HUIZINGA, 1999, p. 21).

Segundo Huizinga (1999), este é um aspecto indispensável à dinâmica de todo pacto ficcional que fazemos com o jogo literário: ao nele adentrarmos, introduzimos –uma perfeição limitada e temporária na imperfeição do mundo e na confusão da vida²⁸ (HUIZINGA, 1999, p. 26). Não teríamos como, portanto, assim como o próprio *Radamés*, escapar à nossa condição *homo ludens*²⁹, pois, em nossa necessidade de imaginar e criar mundos diferentes, toda *poiesis*, para além de sua função estética encerra também, “ritual, entretenimento, veia artística, enigma, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição³⁰ (HUIZINGA, 1999, p. 134).

Assim, como fora possível com a palavra eficaz do poeta vidente, antecessor da filosofia clássica, encontramos, de maneira atualizada, indícios eminentes desta sacralidade profética tão presente nas criações literárias contemporâneas que, enquanto representações estéticas deste tempo histórico, inscrevem em sua estrutura o –poeta-vidente³¹ que, em nosso caso específico, ganha forma por meio da palavra eficaz de *Radamés Stepanovicinsky*, pois assim como o –filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o retórico³², o *professor* encerra este –mesmo tipo compósito primordial, o *vates*". (HUIZINGA, 1999, p. 142).

Radamés, portanto, ganha forma também como representação e, suas *centúrias*, tomamo-las, aqui, como presságios e conjecturas acerca da tragicidade constitutiva da modernidade contemporânea que é representada em *O Púcaro Búlgaro*.

Desta forma, como *Hilário*, precisamos aceitar que a busca pela *Bulgária* exige que a concebamos, sobretudo, como *Bulgárias*. A sua noção de *realidade*, portanto, deve ser apreendida num processo dialético, sem engessá-la numa visão única, totalitária e

²⁶ Uma referência ao título de: HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Perspectiva: São Paulo, 1999.

limitadora. Este é o –círculo mágico|| onde se encerra toda a ludicidade da obra. Se podemos tomar *Radamés* como a representação arquetípica da voz mítica e profética da filosofia clássica, ou seja, a voz profética da obra que o encerra, podemos, neste interim, conceber a profundezas do que é real na sua superfície narrativa onde a obra se nos revela, enquanto criação filosófica irrefutável, uma representação trágica da *realidade* inscrita em sua forma literária.

Sabemos que a representação desta tragicidade significa a matéria de contraposição aos pragmatismos ideológicos favoráveis ao conservadorismo da palavra de ordem responsável pelo estabelecimento de quais devam ser os –verdadeiros|| critérios ao mantenimento da uma ética política –ideal|| (justificada, na atualidade, em sua lógica racionalista) que, sem sombra de dúvidas, no decorrer do tempo histórico se manteve e se mantém utópica e inalcançável. Este idealismo é de longa data e, pelo que podemos perceber com *Radamés*, se faz ainda presente em nossa atual cotidianidade.

Ora, sendo a noção de *Justiça*, em sua acepção platônica, absolutamente atrelada à de *Verdade*, a poesia (*poiesis*), ainda em *A República*, fora, –legitimamente||, destinada ao opróbrio. Para Platão, os poetas, imitadores da natureza (*physis*), sem conhecimento pleno sobre o que imitavam, representavam risco à alma intelectiva do pensamento filosófico da época, um risco à palavra da ordem filosófica porta voz do conhecimento necessário às regulamentações dos rumos éticos e políticos de uma *cidade ideal*. Platão, neste sentido, acabou por condenar a *mimesis* à condição de imitação do plano material, uma –sombra|| do plano sensível e, neste sentido, afastada da *Verdade*, como podemos verificar abaixo:

Palavras como estas e todas as outras da mesma espécie, pediremos vénia a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria; mas, quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte (...) Talvez estejam certas para outros efeitos. Mas nós receamos que os nossos guardiões, devido a tais arrepios, fiquem com febre e amolecidos mais do que convém. (PLATÃO, 1996, p. 103 - 104).

Aristóteles (1984) em sua *Poética* chegou posteriormente a fazer um resgate desta *mimesis* considerando-a, sobretudo, como algo essencial às artes poéticas (em sua concepção, com a função de despertar e expurgar as emoções perigosas), destacando nela sua específica virtuosidade: a *mimesis*, nas tragédias, promovendo um processo catártico, libertaria o homem de emoções passionais, possibilitando-o alcançar um equilíbrio que o

faria retornar pacificado ao convívio social. Para Aristóteles (1984), –imitar é congênito no homem (...) e os homens se comprazem no imitado (...). Causa é que aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele|| (1984, 1448 a, II, §13). Contudo, sob este preceitos, as referências mimetizadas pelo fazer poético se deram, ainda, sob a ordem do necessário, designando a maneira como o homem deveria construir e habitar o seu mundo.

Já em *O Púcaro Búlgaro*, representação de um mundo já liberto dos grilhões dos mistérios da antiguidade, *Radamés*, um *vidente* da modernidade, precisou ganhar outra forma e aparece, então, como *imitação necessária* não ao mantimento de uma ordem societária regulamentar, mas justamente o oposto disto: sua contravenção está em nos possibilitar nova apreensão acerca da realidade sobre a qual agimos e habitamos. Isto significa que, contraditoriamente, libertamos a palavra poética do opróbrio, mas nos mantivemos, por mais irônico que possa parecer, ainda aprisionados às amarras de uma palavra de ordem normatizadora.

Atualizamos a tragicidade da obra, dessa forma, porque se a palavra deste *vates* moderno possui ainda esta autoridade de contravenção, significa que esta sua voz precisou assumir um novo formato que nomeamos, aqui, por tragédia moderna e, o aspecto primordial que a define, está no fato de, na contemporaneidade, não ser mais possível encontrarmos heróis com dimensões semidivinas, mas indivíduos fragmentados, dotados de contradições que, claramente, são apreendidas no mundo que habitam, não havendo mais espaço, portanto, para o clássico herói idealizado da antiguidade, mas tão somente, para aqueles que estiverem o mais próximo possível do indivíduo que concebemos, na atualidade, como –homem comum||.

A –periculosidade|| deste tipo de representação tem, portanto, relação com o fato de nos possibilitar confrontar as noções de verdade e, consequentemente de justiça apregoadas por um projeto de modernidade, mas, como vimos, o conhecimento disto não culminou alcançarmos plena autonomia plena em relação aos domínios da razão e, o conhecimento ovacionado em todo este processo, ainda na contemporaneidade, pouco nos autoriza reconhecê-lo em seus limites mais óbviros.

Assim, uma criação estética, carregando em sua composição elementos da época que representa, seu modelo de sociedade (e socialidade) e respectivas instituições deliberativas (ou seja, sua política, sua cultura, sua economia), ainda que não mais

condenada, não escapa à sua condição de –risco à ordem|| intelectiva e racional. Não à toa, a marginalidade d‘*O Púcaro Búlgaro*, como já demonstramos, é um reflexo de seu poder de contravenção que, na contemporaneidade, está em demonstrar que tão condenada ao esquecimento será uma obra literária quanto maior for a complexidade de sua transgressão em relação à lógica que representa e, evitar este apagamento significa capturá-la, portanto, em sua capacidade de atualização no tempo.

Neste sentido, a contradição encerrada na narrativa de Campos de Carvalho, encontramo-la não em seu aspecto de representação trágica do mundo, mas exatamente no mundo que é capturado por sua narrativa. *Radamés*, o porta voz da palavra ideal, em sua contravenção imanente, surge para nos possibilitar verificar que o despertar de consciência humano, ainda que propulsor de inegáveis progressos, também contribuiu para que os sujeitos se afastassem cada vez mais uns dos outros, cada qual encerrado em seu processo de individuação. O progresso evolutivo moderno não chegara a garantir, portanto, a tão ensejada autonomia e liberdade humanas, mas culminou no que Michel Maffesoli (2001) nomeou como a –heteronomia|| inerente da sociedade contemporânea.

Desta maneira e, sob o processo de perda de uma identidade coletiva, cada “*persona*”, como nos mostra o autor Maffesoli (2001), tende a se apresentar como uma imagem –real|| de si, cada qual preso às urgências que lhe são particulares e, em meio a uma multidão de –outros presos||, à captura da própria individualidade.

Vestir uma –máscara|| para conseguir aderência à multiplicidade dos espaços que compõem a *realidade* é, portanto, uma atitude de sobrevivência individual, sob o risco permanente de nos perdermos, definitivamente, uns dos outros. De acordo com Maffesoli:

O termo indivíduo não parece mais aceitável. Em todo caso em seu sentido estrito. Talvez seja preciso falar, para a pós-modernidade, de uma pessoa (—personal||) desempenhando diversos papéis no seio das tribos às quais ela adere. A identidade se fragiliza. As diversas identificações, por outro lado, multiplicam-se (...) Cada um só existe no e pelo olhar no outro, seja o outro aquele da tribo que apresenta afinidade, seja a alteridade da natureza ou o grande Outro que é deidade (...) Talvez seja essa a mudança paradigmática mais importante. Ela caminha ao lado da inversão do tempo que faz com que seja menos a História linear que importa do que as histórias humanas. —Einsteinização|| do tempo, como já se disse. Isto é: o tempo se contrai no espaço. Em resumo, o que vai predominar é um presente que vivo com outros em um dado lugar. (MAFFESOLI, 2001, p. 24-25)

O autor (MAFFESOLI, 2001) nos mostra, portanto, que as identidades humanas ainda são camufladas sob a ilusão de terem asseguradas para si a plena liberdade de pensamento (—penso, logo soul). Contudo, a humanidade avançou (e avança) rumo a distanciar-se cada vez mais do nível de excelência destinado à racionalidade através do elogio de sua razão —pura||. Uma rápida pesquisa e somos capazes de descrever os aspectos culturais e políticos de determinada sociedade; desenredar sobre uma tecnologia avançada desenvolvida num laboratório de pesquisa, contudo, a grande contradição nisto está, justamente, no fato de, em meio a um bombardeio contínuo e desmedido de informações, a responsabilidade acerca do acesso ao conhecimento pesar, unicamente, sobre as costas de cada indivíduo isolado.

As mediações, sabemos, têm de ser feitas com base em escolhas pessoais e, é desta perda de referências externas que resulta nossa trágica e atual —condição||. Sem referências claras, cada *persona* (sua própria âncora) navega sobre a superfície de calmaria sem dar-se conta de, nisto, não conseguir mais distinguir —verdade|| de invenção; —realidade|| de ficção, como também nos mostra Maffesoli (2001):

Num —fundol antropológico (...), cada conjunto social se apropria, esgota, rejeita este ou aquele valor. Individualismo, intimismo e progressismo podem se suceder, se negar, se excluir, mas, enquanto valores ou ideologias dominantes ou secundárias, elas não fazem senão repetir uma maneira social ou individual de afrontar o destino. É assim que nos parece importante compreender o ritual como processo de justificação na epopeia cosmogônica que sempre se põe em prática novamente em cada conjunto social (MAFFESOLI, 2001, p. 119).

O tempo presente é eterno em sua atualização. Conquistá-lo, deveras, requer, em relação ao que aqui conceberemos por real, especial atenção. No que concerne a este real, é preciso apreendê-lo na superfície das ritualizações cotidianas, nas repetições do dia-a-dia que engessam e fixam as ações humanas a uma dinâmica afinada e harmoniosa, mas também problemática pelo aniquilamento do domínio do pensamento consciente sobre este —caminhar às cegas|| que, em busca de uma coesão externa, as tem direcionado a uma busca em sua interioridade individual, raramente percebendo que será justamente nesta direção que possivelmente culminará em sua a perda absoluta.

Ao direcionarmos nossa atenção para a —ausênci|| de lógica representada em *O Púcaro Búlgaro* percebemos que seu absurdo o faz paradoxal ao tentar nos impor um riso

em detrimento da trágica fragmentação humana. Seu tom não é, portanto, nem –afinado‖, nem –harmonioso‖. Seu jogo carrega o *seu* grau de seriedade e, pela sua forma, é possível demonstrarmos que sob o riso que provoca subjazem pensamentos –os mais elevados‖, principalmente porque representa a captura de elementos da cotidianidade como fórmula de sua superação.

Neste sentido, é preciso dizer que as repetições na cotidianidade não causam estranhamento, simplesmente porque não trazem surpresas e, tampouco, oferecem oportunidade para questionamentos ou desejo de modificações. Contudo, mesmo não havendo muito espaço para o –novo‖, esta cotidianidade não deve ser apreendida como oriunda da –passividade‖ de um –senso comum‖ bestial e generalizado.

As realidades presentificadas no eterno repetir cotidiano revelam que o –sentir-se‖ seguro nem sempre é uma escolha deliberada e consciente, ou melhor, autônoma. Representar a farsa que subjaz esta tragédia é demonstrar que as correntes que aprisionam a humanidade raramente são vistas, mas podem ser percebidas na superfície do permanente, na superfície dos instantes igualmente revividos.

Assim, a tão famigerada expedição à *Bulgária* encerra, portanto, um exercício de investigação filosófica do tempo eternamente presente. Se o caos é ainda uma *realidade*, talvez o –mito búlgaro‖ precise de fato ser inventado, mas, antes disto, precisamos fomentar a urgência de um constante e contínuo estranhamento a tudo que estiver sob a ordem do imediato, evitando por fim, que a sujeição do entendimento humano a um tempo histórico progressista e linear se firme pra todo sempre no –sempre o mesmo‖ cotidiano.

Como veremos a seguir, no diário de *Hilário*, os elementos que servem de estrutura à sua constituição cômica são, sobretudo, pautados numa lógica própria que não condiz com a exatidão da ordem do mundo racional e pode nos revelar que seu contraponto esteja, justamente, em lançar dúvidas à consistência irrefutável desta mesma exatidão: uma *Bulgarosofia* indispensável à emancipação e liberdade humanas, ainda que tenham de ser criadas, tanto quanto a *Bulgária* do –destemido‖ *Hilário* e seus excêntricos companheiros de expedição.

3.2 Nossa condição absurda.

Henri Bergson (1983) em seu ensaio sobre a significação do riso chama nossa atenção para um aspecto fundamental acerca do que classifica por espírito cômico: a de que ele não pode existir –fora do que é propriamente humano|| (1983, p. 3) e, considerando a inegável racionalidade que nos distingue das demais espécies vivas neste universo, chega à conclusão irrefutável de que o cômico, cujo riso possui clara significação social, somente –se destina à inteligência pura|| (1983, p. 4), não havendo, portanto, espaço para comoções imprescindíveis às artes dramáticas.

Em nossa análise de *O Púcaro Búlgaro*, não tínhamos, certamente, como nos furtar dos aspectos que constituem a escrita do que lhe faz risível. No entanto, ao debruçarmo-nos sobre a excentricidade de sua narrativa e, também, das personagens que lhe dão forma, não buscamos definir quais as regras específicas e adequadas à melhor recepção do que nele é risível, mas demonstrarmos que este aspecto esteja presente na obra como forma de destacar a atual tragédia moderna que nele é representada. Traremos alguns elementos que possibilitarão apreendermos o cômico que lhe é latente, mas, sobretudo, trágico, como a absurda –condição pós-modernal|| que afirmamos nele representada.

Afirmar a existência de ambos os aspectos (o trágico e o cômico) numa obra literária exige, certamente, a superação de certos determinismos teóricos que, como já afirmamos na introdução deste trabalho, refletem a insuficiência causada pelo infortúnio de um único –método exclusivo|| (COMPAGNON, 2012) que, inegavelmente, pouco nos auxiliaria no entendimento da criação de *O Púcaro Búlgaro*.

Assim, ao adotarmos Bergson (1983) como suporte teórico ao tratamento do cômico da obra, entendemos a relevância de suas afirmações categóricas quanto ao fato de destacar a –comoção|| como algo próprio de artes dramáticas. Contudo, entendemos também, como é possível verificar em seu ensaio, que o desenvolvimento destas categorias não significa, necessariamente, a impossibilidade de podermos extrair o que, inegavelmente, há de dramático na narrativa da obra de Campos de Carvalho.

Assim, afirmá-la cômica não significa, necessariamente, negar a composição do que lhe faz trágica. Destacaremos o que é próprio a cada um desses aspectos em fragmentos de *O Púcaro Búlgaro* para, então, demonstrarmos como esta distinção pode ser apreendida dentro dele.

Antes disto, vale ressaltar que Jean-Yves Tadié (1990, 199), ao dizer da necessidade de abarcarmos as grandes fontes que adentraram as narrativas literárias a partir do século XX, o fez para demonstrar que o resultado disto, como já assinalamos, foi um verdadeiro transtorno na -hierarquia dos gêneros literários».

Sendo assim, ao reconhecermos a contemporaneidade da obra de Campos de Carvalho em relação à atual modernidade, reiteramos que, assim como o romance do século XX se transformou para atender às exigências de um novo tempo histórico, a sua transposição a um tempo futuro significou, também, atualizá-la em relação ao momento histórico ao qual pertence inegavelmente.

Dessa forma, se o diário de *Hilário* se configura trágico e, também, cômico, esta análise não poderia ser realizada somente sob os moldes de uma teoria dos gêneros fixa nos preceitos teóricos antigos.

Reconhecemos, indiscutivelmente, a importância desta gênese e, por isto, já a trouxemos para esta dissertação. Contudo, buscamos atualizar a forma de seu tratamento, especialmente porque a sociedade e seus homens mudaram e, ao debruçarmo-nos sobre a realidade concreta na atual modernidade, só poderíamos fazê-lo considerando a evolução em espiral do tempo histórico da humanidade que, como sabemos, evoluiu no sentido de também inscrever a vida cotidiana dos sujeitos que têm fundamental importância neste processo transformador.

O Púcaro Búlgaro, como veremos, abrange bem esta exigência e, para certificarmo-nos disto, focaremos nossa atenção nos elementos que caracterizam esta dinâmica, sobretudo dialética, na figura heroica e trágica de *Hilário*, nosso guia nessa expedição controvérsia à *Bulgária* e, também, na de *Radamés Stepanovicinsky* que, demonstraremos, faz gravitar em torno de si personagens que carregam características que, como nos mostra Bergson (1983), definem os autênticos -desviados», ou melhor, os -desequilibrados de uma mesma espécie (...) levados por uma secreta atração a procurarem uns aos outros» (BERGSON, 1983, P. 67), presentes em boa parte das criações artísticas, cuja comicidade se queira garantida.

Partimos, para tanto, de uma afirmação realizada por Bergson (1983) sobre o fato de ser a arte, -seja pintura, escultura, poesia ou música (...) nada mais (...) que uma visão mais direta da realidade» (1983, p.65). Ocorre que, para o autor (BERGSON, 1983), o objeto da arte dramática diz respeito a uma realidade mais profunda reveladora de -estados

de almal, enquanto que, a comédia, buscando assinalar um –resultado generalizável–, configura-se como um gênero voltado a observações daquilo é externo a este estado, à sua superfície, não atingindo, portanto, mais que o envoltório das pessoas. Segundo o autor:

Há estados de alma, dizíamos, que nos comovem ao experimentá-los, alegrias e tristezas com as quais nos solidarizamos, paixões e vícios que suscitam o espanto doloroso, ou o terror, ou a piedade nos que os contemplam, enfim, sentimentos que se estendem de alma em alma por ressonâncias afetivas. Tudo isso diz respeito ao essencial da vida. Tudo isso é sério, até mesmo trágico, por vezes. Só quando outra pessoa deixa de nos comover, só nesse caso pode começar a comédia. E ela começa com o que poderíamos chamar de *enrijecimento contra a vida social*. É cômico quem siga automaticamente o seu caminho sem se preocupar em fazer contato com outros. O riso ocorre no caso para corrigir o desvio e tirar a pessoa do seu sonho. (BERGSON, 1983, p. 55-56).

Eis o –desvio– a que nos referimos anteriormente. A distinção entre o cômico e o trágico realizada por Bergson (1983) nos é clara e, a excentricidade destinada ao risível, esclarecedora. Desde o início vimos afirmando este último aspecto tão presente na narrativa de *O Púcaro Búlgaro*. Contudo, vale ressaltar que afirmamos a sua marginalidade justamente por sua composição transgressora, mas, se o riso, como nos mostra Bergson (1983), possui um potencial único de retirar os indivíduos de sua –torre de marfim–, como ele próprio sugere, encarando este –estado de sonho– como um automatismo que os desvia da convivência social, então, como explicar a transgressividade da obra de Campos de Carvalho? O que dizer das contradições nele ecoadas e que claramente representam a constante fragmentação e inevitável isolamento dos sujeitos na contemporaneidade? Se o riso, deveras, aproxima, como então, em *O Púcaro Búlgaro* o que nos é evidenciado parece ser justamente o oposto disto?

Para responder a estas perguntas, começemos pela análise de um fragmento seu:

Tem um sujeito aqui em frente que tem o péssimo costume de me olhar de binóculo, e eu a ele, e o resultado foi que acabamos conversando à distância um com o outro – e sem abrir a boca, o que chega a ser espantoso.

Se ainda não morreu deve ter seus noventa anos no mínimo, e anda preocupado com o isolamento em que eu vivo, quase sem sair de casa. Para ele, Rosa a empregada faz parte da decoração ou do mobiliário –

mal sabe que às vezes durmo com essa poltrona na cama - e sugeriu que eu ao menos arranjasse um cachorro para me fazer companhia, para me tornar mais humano ou pelo menos mais canino. Respondi que cachorro bastam os que eu já conheço, sem o rabo de fora, e discretamente bati-lhe com a janela na cara. (CARVALHO, 1995, p. 322).

Como vimos afirmando, não existem regras específicas para que determinemos o modo como o risível deva ser recepcionado num texto literário. A propósito, se discorremos acerca do crescente processo de individuação dos sujeitos na sociedade contemporânea, não teríamos como garantir que o que se nos apresenta como cômico seja, de fato, da mesma forma apreendido pelos todos os demais leitores desta mesma obra.

Contudo, Bergson (1983) nos apresenta alguns elementos essenciais que comumente são apreendidas numa comédia. Segundo o autor, -uma imperfeição individual ou coletiva (...) o riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos! (BERGSON, 1983, p. 35).

Como podemos apreender no fragmento acima, *Hilário*, ao referir-se ao hábito adquirido por ele e seu observador de conversarem entre si à *distância*, evidencia um transtorno de nossas referências em relação ao que poderíamos chamar de ações -naturais! relativas aos acontecimentos humanos em sociedade. Conversar à distância, certamente, não é o suficiente para representação deste desvio. Mas, se podemos identificar uma real -imperfeição! nesse processo, esta se ancora no fato de ambos, *Hilário* e seu interlocutor, conversarem e, deveras, se comunicarem, por meio de um método um tanto quanto peculiar, ou seja, o de se olharem por um *binóculo*, ainda que, para *Hilário*, o espantoso disto esteja no mero fato de sequer precisarem *abrir a boca*.

Partindo de inferências um tanto rasas, certamente poderíamos argumentar que, em se tratando de bons observadores, ambos tornaram-se mutuamente profundos conhecedores dos costumes e demais informações correlatas a seus hábitos cotidianos. No entanto, *Hilário* nos faz o relato de uma conversação bastante extensa, rica em detalhes para uma conversação travada por meio de um simples *olhar de binóculo* que, sem dúvida, é um indicativo de que longa é a distância espacial que os separa um do outro e, tornando este relato ainda mais controverso, chega a afirmar que este seu interlocutor octogenário pode, ainda, até já estar morto.

Ao salientar a comicidade imanente em D. Quixote, por exemplo, fazendo referência ao famigerado episódio em que o personagem se defronta com os moinhos de

vento que considera gigantes inimigos, Bergson (1983) nos mostra que o cômico desta cena está, justamente, no fato de a realidade se curvar à D. Quixote perante sua imaginação, possibilitando-o movimentar-se em meio às consequências desta sua ilusão com a -segurança e precisão do sonâmbulo que vive o seu sonho॥ (BERGSON, 1983, p. 76). Para o autor (BERGSON, 1983), isto representa uma clara inversão do senso comum, uma lógica sobre a qual preside o que nomeia por -absurdo॥

Diante desta informação, não teríamos como furtar *Hilário* desta condição quixotesca. Deveras, a realidade se curva perante uma lógica absurda que o permite acreditar ter estabelecido uma interlocução que, sob os moldes do que apreendemos por real concreto, só pode ser ilusória. Este relato é um exemplo claro de -inversão do senso comum॥ presente em toda a narrativa no diário de expedição de *Hilário*. Porém, resta-nos ainda apontar o porquê rimos de narrativas como esta.

Para Bergson (1983, p. 81), -o riso castiga certos defeitos quase como a doença castiga certos excessos, atingindo inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral e não podendo fazer a cada caso individual a honra de o examinar em separado॥. Compreender a particularidade desta lógica absurda nos auxilia no entendimento do riso como repressão dos desvios dos -homens e dos acontecimentos॥, como assinalamos anteriormente. Ora, se afirmamos *Hilário* como uma representação genérica dos indivíduos na atual sociedade contemporânea, ao apreendermos como este -castigo॥ funciona conseguimos identificar o que nele, então, -excede॥ e, dessa maneira, definir qual o algoz dos seus -desvios॥, seus -defeitos॥.

Se atentarmo-nos para o fato de ter *Hilário* batido com a *janela na cara* do referido *sujeito* (sem deixar de considerar que esta declaração contradiz a *discrição* que afirma ter adotado ao fazê-lo), podemos compreender, com base nas afirmações que fizemos até aqui, que *Hilário* não o faz por discordar de tudo o que lhe é -ditos॥ por ele, mas por discordar, sobretudo, daquilo que apreende por meio de uma visão binocular voltada para dentro de si próprio.

Se, de fato, esta parola é inadmissível numa lógica contornada pelo -senso comum॥, então, resta-nos admitir que, esta interlocução, *Hilário* só poderia travar consigo mesmo, no *isolamento* em que vive, *quase sem sair de casa*. Esta a questão: rimos de *Hilário* porque, inevitavelmente, acabamos por rir de nós mesmos. Para Bergson (1983), o riso é percebido, ainda que de maneira inconsciente, em seu aspecto de generalidade e,

portanto, acaba sempre por nos –corrigir e instruir|| (BERGSON, 1983, p. 70), e, tornar-se *mais humano*, portanto, é uma necessidade apreendida pelo narrador do relato e, por conseguinte, por nós mesmos.

Dessa forma, chama atenção o fato deste seu isolamento apresentar-se como uma espécie de consternação em relação aos demais *sujeitos* situados fora deste refúgio particular, que referencia por *cachorros sem o rabo de fora*. Notemos que, para tanto, *Hilário*, ao tentar se convencer da própria *humanidade* termina por, ora animalizar os demais humanos (*caninos*) que não fazem parte deste reduto, ora por coisificar a que, ao menos aparentemente, nos é apresentada como dele muito próxima (como percebemos em todo diário, *Rosa*, a empregada, vive em seu apartamento). No entanto, sua condição de *parte da decoração* ou do *mobiliário* sugere qual o real lugar ocupado por ela neste couto solitário. *Rosa* é amante e, para *Hilário*, claramente a *poltrona* que utiliza às vezes para dormir *na cama*.

Se remetemos-nos, por exemplo, à fórmula exata Aristotélica (1984) para entendimento deste aspecto cômico (presente na narrativa transposta à atual contemporaneidade), verificaremos que, deveras, sua precição não nos seria suficiente.

Em sua *Poética* (1984) encontramos, certamente, elementos que em muito nos auxiliam na apreensão deste gênero, porém, não nos possibilita categorizá-lo em sua tragicidade que, sob os preceitos aristotélicos, seria advertidamente impossível; significaria, ao seu modo, um rebaixamento próprio a tudo que se refere ao risível que classifica como uma –imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo|| (ARISTÓTELES, 1984, p. 243).

Octávio Paz (1982), nesta perspectiva, nos serve de suporte quanto a nossa afirmação inicial de que uma atualização conceitual (neste caso específico, dos gêneros literários), se faz indispensável para apreensão da maneira como uma categorização engessada num tempo histórico se revela, sobretudo, insuficiente e ineficaz.

Segundo Paz (1982), somos incompatíveis com o paradigma ontológico aristotélico e, dessa forma, as criações artísticas na atualidade deverão, seguramente, refletir um modelo distinto do *Ser*. Naturezas distintas. Este é o termo utilizado pelo autor (Paz, 1982) para distanciar-nos do protótipo grego, já que em nosso mundo, a natureza não se

configura mais como algo animado, um todo orgânico detentor de uma forma única. Segundo o autor:

No es, ni siquiera, un objeto, porque la idea misma de objeto ha perdido su antigua consistencia. Si la noción de causa está en entredicho, ¿cómo no va a estarlo la de naturaleza con sus cuatro causas? Tampoco sabemos en dónde termina lo natural y empieza lo humano. El hombre, desde hace siglos, ha dejado de ser natural. Unos lo conciben como un haz de impulsos y reflejos, esto es, como un animal superior. Otros han transformado a este animal en una serie de respuestas a estímulos dados, es decir, en un ente cuya conducta es previsible y cuyas reacciones no son diversas a las de un aparato: para la cibernetica el hombre se conduce como una máquina. En el extremo opuesto se encuentran los que nos conciben como entes históricos, sin más continuidad que la del cambio. No es eso todo. Naturaleza e historia se han vuelto términos incompatibles, al revés de lo que ocurría entre los griegos. Si el hombre es un animal o una máquina, no veo cómo pueda ser un ente político, a no ser reduciendo la política a una rama de la biología o de la física. Y a la inversa: si es histórico, no es natural ni mecánico. Así pues, lo que nos parece extraño y caduco —como muy bien observa García Bacca— no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia.

Ao afirmarmos a realidade contemporânea como um universo representado na narrativa de *O Pícaro Búlgaro* e o absurdo como a representação deste contexto, estamos, certamente, lançando um olhar crítico que configura os indivíduos nele inseridos como, deveras, históricos.

De posse desta afirmação, *Hilário* e demais personagens, ao revelarem-nos que o isolamento em que se encontram possui similaridade com o isolamento (em que também nos afirmamos condicionados), nos mostram que se admitíssemos a –natureza|| deste sistema como um –todo orgânico|| inquebrantável, significaria autorizarmos uma sentença assustadora em que a nós, habitantes deste mundo e tendo de lidar com uma real supremacia de –personalidades cada vez mais fragmentadas, superficiais afetiva e racionalmente|| (LESSA, 2006, p. 143), restaria apenas sucumbir diante desta determinação insuperável em sua previsibilidade. Significaria, portanto, assumirmos esta condição como uma –espécie de vícios|| e, neste sentido, a invenção de uma *Bulgária* como uma possibilidade de refletir e, por fim, transformar esta realidade, seria, certamente, um projeto inviável e totalmente sem sentido.

Assim, para entendimento de como esta tragicidade deve ser apreendida na narrativa de Campos de Carvalho, lançaremos mão do conceito de -tragédia moderna[1] desenvolvido por Raymond Williams (2002), considerando tratar-se de uma concepção pautada na dinamicidade do tempo histórico, assumindo que a condição para que atribuamos aspecto de tragicidade às ações humanas, significa reconhecermos que o seu -princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodestruição, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada[2]. (WILLIAMS, 2002 p.55).

De acordo com Williams (2012):

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativa e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia. (WILLIAMS, 2011, p.79).

Como podemos perceber, ao discorrermos sobre a intempestividade presente no diário de expedição de *Hilário*, não erramos ao atualizar este -cenário histórico[3] como palco desta -tensão entre o velho e o novo[4] sobre o qual -crenças herdadas e incorporadas em instituições[5] podem ser profundamente contestadas pelas experiências humanas imediatas, intensificadas pelo vislumbrar de uma possibilidade de superação desta aparente ordem.

No fragmento abaixo, verificaremos quais elementos nos possibilitam demonstrar como esta tensão pode ser apreendida em *O Púcaro Búlgaro*:

Estive conversando com o professor Radamés sobre a existência ou não dos púcaros búlgaros. Disse-me que em búlgaros ainda poderia acreditar, mas em púcaros búlgaros não.

Contei-lhe o caso do museu de Filadélfia e ele disse que não seria de admirar, uma vez que a própria Filadélfia não existe. Corri a buscar a carta assinada pelo diretor do museu, mas já não me lembrava de onde a

havia posto: Está vendo? exultou o professor; você foi simplesmente vítima de uma alucinação, como o próprio diretor o teria sido.

A continuar assim ainda acabaremos empreendendo uma expedição para descobrir a nós mesmos – fiz eu ver a Radamés, que não se deu por achado e continuou comendo tranqüilamente o seu quarto desjejum. Nem adiantaria, acrescentei, querermos descobrir coisíssima alguma sem antes termos a absoluta certeza de que existimos. (CARVALHO, 1995, p. 340-341).

Os registros feitos por *Hilário* em ocasião de uma conversa sua com o *Professor Radamés* carrega, inegavelmente, elementos desta tensão contestadora em relação às crenças herdadas por uma geração de indivíduos e, ao que veremos, são substanciais para a –derrocada e transformação de uma cultura||.

Como podemos perceber, o diálogo entre os dois gira em torno de uma afirmação ousada de *Radamés* que, aparentemente contraditória, questiona a existência dos *púcaros búlgaros*. Como vimos, mesmo tendo já declarado a existência dos *búlgaros* chega ainda a contestar a existência da *Filadélfia*, o que também significa um consequente apagamento do *museu* visitado por *Hilário*.

Como já assinalamos em Maffesoli (2001), a relevância de uma criação ficcional está em possibilitarmo-nos perfurar o real e torná-lo, desta forma, mais atraente, principalmente quando apreendemos o que há de misterioso –naquilo mesmo que parece excluir-lo||, ou seja, –nas práticas da vida cotidiana ou nos arcanos do processo do conhecimento|| (MAFFESOLI, 2001, p. 97).

Neste sentido, a desconfiança de *Hilário* em relação à própria existência revela uma perplexidade diante do que, inicialmente, poderíamos encarar como resultado das contradições lançadas por *Radamés*, afinal, na existência de búlgaros, o que poderia impossibilitar a comprovação de *púcaros* também *búlgaros*?

Isto porque a construção do raciocínio lógico de *Hilário* é puramente dialética, pois sabemos que, ao decidir-se pela expedição à descoberta da *Bulgária*, o narrador tomou por referência a materialidade de um *púcaro*, cuja proveniência búlgara fora registrada em *carta* por um *diretor do museu* histórico que, segundo *Radamés*, simplesmente não existe, ou melhor, não passa de *alucinação*.

Aqui, percebemos que *Radamés* instaura uma distinção extremamente importante para tratamento da *realidade* representada na obra, ou seja, a de que uma *alucinação* não significa, necessariamente, um equivalente para *inexistência*. Notemos que ao termo

existência, o professor associa a *sua* ideia de crença, ou seja, para ele, só existe àquilo que, deveras, *acredita* existir.

Dessa forma, *Radamés* acredita na existência de *búlgaros*, mas na de *púcaros búlgaros* não. Para *Radamés*, a *Filadélfia* não existe, logo, o *museu* de Filadélfia também não. A *carta* de *Hilário* para comprovação dos fatos não passa, para o professor, portanto, de uma *alucinação*, evidenciando, desta forma, que *Radamés* não chega a contestar a existência do *diretor do museu*. Um delírio hermenêutico, poderíamos afirmar, mas uma alucinação significa uma espécie de privação do uso da razão, a *-visão* de algo que supomos inexistente. De qualquer maneira, alucinar é como que uma criação, um —algo que surge¹ e, num movimento contrário a isto, temos de lidar com a nossa percepção do que seja *-inexistir* que, basicamente, associamos à ideia de ausência.

Em sua estrutura narrativa a obra promove, portanto, a representação de uma realidade inscrevendo-a em suas contradições evidentes, pois ao invés de trazê-la pelas *-mãos* da dramaticidade exigida em temas que refletem sobre o quão complexo e trágico é o domínio de tudo o que é humano, a traz na construção de uma *-lógica* narrativa contraventora que encerra uma comicidade mimetizadora de um *-estado de coisas*, transformando o riso numa espécie de espanto inevitável.

Solitários, os personagens de *O Púcaro Búlgaro* também manipulam a ordem de seu *-discurso* e, o enigma de sua narrativa revela os seus mistérios, ou seja, a linearidade do pensamento racional, ao ser sucumbida, nos possibilita apreender o seu universo fantástico que nos serve, neste sentido, de referência ilusória para inscrever as particularidades que nos envolve em nossa socialidade. Realidade e invenção, portanto, numa perfeita simetria, expressando muito do *-delírio hermenêutico* que continua a aniquilar os sujeitos contemporâneos da história.

Isto, certamente, nos auxilia em relação à justificativa do olhar que lançamos desde o início ao diário de *Hilário*. Ainda que o tratamento da tragédia seja mais comumente relacionado ao tempo histórico de sua origem conceitual, negar este seu aspecto seria, como já afirmamos, assumirmos a impossibilidade deste tipo de anacronismo.

Enquanto representação da realidade material deste atual mundo moderno, sua análise nos possibilita compreender, sobretudo, que os preceitos que garantem certa linearidade do tempo histórico raramente se sustentam diante do fato de as criações estéticas contemporâneas carregarem resquícios facilmente reconhecíveis nas criações

estéticas do passado, num movimento em espiral, portanto, que não promove um apagamento deste tempo histórico, mas faz com que esta sua atualização nos possibilite reconhecê-lo como uma compreensão dialética promovida pela maneira específica com que o conhecimento humano incide sobre o mundo e, consequentemente, sobre cada sujeito inserido neste processo.

A marca de sua tragicidade moderna encontra-se, dessa forma, distinta em relação às tragédias da antiguidade, simplesmente no fato de que, com um projeto de modernidade instaurado, os indivíduos abandonados à própria sorte, num universo caótico, deixaram de seguir um roteiro traçado pela soberania de deuses, para assumirem as rédeas da própria existência. Na antiguidade, os mitos serviam para justificar uma ontologia determinada, mas não bastando mais para explicar os novos grilhões inaugurados numa modernidade erigida sob a luz da racionalidade, tragédias, criadas sob moldes distintos, passaram a nos auxiliar, à exemplo das do passado, em nossa reflexão acerca do que define nossa real condição humana, com a diferença de que, a partir disto, não fora mais possível ao homem contar com um roteiro pronto, cujas respostas já tenham sido oferecidas.

Para Albert Camus (2015), a tragicidade de um personagem, no entanto, tem relação com os raros momentos em que ele se torna consciente da própria condição absurda, então, não nos é difícil apreender os relatos de *Hilário* como uma narrativa capaz de bem representar a nossa condição também absurda na contemporaneidade e, por conseguinte, entender que a realidade nele representada fora, em sua ausência de sentido, um lugar de expurgo, de uma urgência intempestiva que, dessa maneira, em muito nos auxiliou a compreensão do mundo que habitamos.

Contudo, *Hilário* não chega a nos oferecer uma saída à tortuosidade do caminho trilhado pela humanidade desde que esta assumiu o controle das próprias decisões. Este didatismo, sabemos, não encontraremos em tragédias modernas. Tampouco em obras literárias criadas sob a estética do absurdo. Para Camus (2015) o absurdo nunca oferece respostas, mas significa, antes, –começar a pensar|| e –começar a ser minado||.

Neste sentido, caberá a nós decidirmos quais escolhas faremos cientes desta autonomia, pois serão as consequências destas escolhas o que definirá o nível de absurdo com o qual teremos de lidar diante do absurdo de nossa realidade cotidiana.

Considerações Finais.

Em *O Mito de Sísifo*, Albert Camus (2015) restringe as expectativas humanas a nada. Ora, de fato, para o homem, a passagem do tempo é um aspecto irrefutável e, a morte, uma consequência indubitável deste processo. Contudo, a compreensão do significado deste *-nada*, longe de uma concepção determinista diante da finitude da vida, significa em Camus (2015), um movimento consciente de resistência em relação ao absurdo de um mundo moderno erigido pelo domínio da razão humana. A história da humanidade está repleta de exemplos de barbáries atávicas sem qualquer fundamento.

O absurdo do mundo é, portanto, fomentado por esta inegável contradição: se de um lado o domínio da razão libertou o homem das sombras do mistério, como vimos com Costa Lima (1980), por outro, não o impediu de se distanciar do que o faz humano, ou seja, da capacidade de se reconhecer ao mesmo tempo singular e também genérico. Vislumbramos o quanto importante fora a filosofia camusiana para construção deste nosso trabalho e, sobretudo, indispensável para que também o finalizássemos.

Como objetivamos demonstrar, em seu ponto final estrutural *O Púcaro Búlgaro* não reverbera uma *verdade*, mas suscita novas perspectivas em relação às “*verdades*” que nos são cotidianamente oferecidas como dádivas incontestáveis. Sim, nosso cotidiano está repleto delas e é por sua repetição desatenta que, como vimos representado na narrativa de Campos de Carvalho, acabamos, também, por fixá-las em nossa realidade, fortalecendo, por conseguinte, a categorização do nosso modo de ser e de estar o mundo. Por isto nossa preocupação em fazer emergir o seu aspecto filosófico: em nosso entendimento, a criação de *O Púcaro Búlgaro* nutriu-se de profundas reflexões acerca da realidade moderna sobre a qual se debruçou e também desta, donde *somos*.

Trazê-lo para a contemporaneidade, portanto, nos pareceu inevitável e, para isto, nos fora preciso compreender a sua *-atualidadell*, uma leitura anacrônica que, como vimos por meio de Agamben (2009) e Rancière (2011), se fez absolutamente necessária, já que compreendemos que a intempestividade que o descola de seu tempo de criação se dá numa perspectiva de apreensão do tempo histórico em seu movimento em espiral.

Ora, é deveras inquestionável que, da antiguidade até os dias de hoje, a humanidade busca por sua origem. Afinal, quem *-realmente* somos? A narrativa de Walter Campos de

Carvalho não nos oferece, certamente, uma resposta pronta e acabada para esta pergunta, mas nos instigou a refletir acerca da complexidade deste questionamento. Assim, decidimos por orientar nosso olhar para a superfície do *-real* que nela é representada e, por conseguinte, à cotidianidade que nos configura enquanto sujeitos na atual modernidade.

Modernos ou *-pós-modernos* (ou *-fluidos*, ou *-líquidos*...), não tivemos a pretensão de legitimar uma nomenclatura em detrimento de outra, mas demonstrar que, independente do nome que se pretenda para este tempo na história, o absurdo sobre o qual estamos inseridos segue adiante em sua marcha devastadora.

Por isto, *O Púcaro Búlgaro* fora por nós apreendido enquanto representação de nossa tragédia moderna que, como buscamos demonstrar, está atrelada ao processo de individuação instaurado pelo projeto moderno iluminista. Sob os moldes do progresso científico, tecnológico e globalizante, o que deveria servir para nos aproximar enquanto gênero humano, só nos faz cada vez mais distantes e fragmentados, como apreendemos com Lessa (2016). Um paradoxo absurdo em que, numa contínua compressão do tempo e espaço, somos, numa sociedade planetária, indivíduos que *-não encontram os seus respectivos lugares enquanto autênticas individualidades humanas* (HARVEY, 1989, p. 107). Esta contradição nos serviu de suporte para o que nos propomos na análise de *O Púcaro Búlgaro*: a absurdade do mundo moderno, inscrita na narrativa, não poderia, sob nenhum aspecto, ser negligenciada.

A representação deste absurdo na obra, que atualizamos a contemporaneidade, nos fora perceptível ainda quando de nossa primeira experiência de leitura da narrativa: a acidez do riso que nos fora provocado e o espanto diante das semelhanças com o nosso tempo *-caducos*, revelaram não somente *-páginas escritas com sangue e com suor* (CARVALHO, 1995, p. 315) por um indivíduo solitário em meio a tantas angústias pessoais; mas relatos que podem, inegavelmente, configurar a escrita da memória de sujeitos inscritos no século XX para compreender, consequentemente, uma narrativa pessoal nossa, indivíduos de um tempo em que o mundo, deveras, parece ainda não fazer sentido.

Sob a máscara do riso, no fundo, sabíamos que o que havíamos lido, não tinha graça nenhuma. Então, por que ríamos? Por que o desconforto mesmo diante de um texto

aparentemente inocente, considerando a barafunda de um diário que só conseguira registrar ações desencontradas de personagens tão peculiares?

Bem, se uma obra literária absurda não deve apontar caminhos, pudemos, no entanto, apreender em *O Púcaro Búlgaro* que, munido de uma consciência soberana, *Hilário* soube bem como transitar entre mundo –real|| e –ficcional|| e, neste processo, desestruturando a ambos, tornou-se, para nós, eterno em sua atemporalidade. Atualizá-lo junto à atual modernidade, como vimos, foi movimento natural. As reflexões e seu exercício filosófico atualizaram-nos, sobretudo, em relação aos perigos do pensamento preso à superfície do imediatamente dado como –verdadeiro||. Verdades esmagadoras que, como nos mostra Camus, –perecem ao serem reconhecidas|| (CAMUS, 2015, p. 87).

O Púcaro Búlgaro soube, portanto, nos instruir acerca de termos de abrir mão, à maneira do *Sísifo* camusiano, de uma –esperança insensata, no deserto da graça divinal|| que aplica também a todo e qualquer racionalismo determinista. Em seu aspecto teológico, de fato, corroboramos com o fato de que não devemos nos dedicar a uma existência de espera... Ora, se *Hilário* meramente se rendesse à espera de uma vida gloriosa, possível apenas após sua passagem pela vida terrena, não teria, de fato, sentido apreendê-lo em seu aspecto genérico.

Mas, se como nos mostra Camus (2015), a tragicidade de um personagem tem relação com os raros momentos em que ele se torna consciente da própria condição absurda, então, o que dizer de *Hilário* que, sobretudo, incorpora esta condição em sua composição? Não nos fora difícil apreendê-lo como uma representação genérica de nossa –condição pós-modernal|| e, por conseguinte, entender que a realidade nele representada fora, em sua ausência de sentido, um lugar de expurgo, de uma urgência intempestiva e, dessa maneira, uma atitude de reflexão consciente.

E *Hilário* penou... Travou –lutas desiguais|| com as –deslavadas imposturas|| de um mundo tão contraditório que nos serviu para que atualizássemos a tragédia que também assola este nosso mundo contemporâneo.

Em seu aspecto ontológico nos ofereceu, indubitavelmente, uma nova perspectiva de nos relacionarmos com o modelo de sociedade sobre a qual se debruçou: descontruiu a pseudo-ideia de emancipação humana, trazendo à tona uma sociedade na qual somos reduzidos ao fetiche do objeto, realizando desejos e vontades movidos pelo caráter funcionalista de nossas ações, evidenciando, também, uma realidade na qual somos

transformados em seres atrelados a automatismos ideologicamente fixados na ilusão objetificada de controle sobre nossas próprias decisões e, ilusoriamente, autônomos para definirmos nossas reais necessidades, o que segundo Harvey (1989), acaba por disseminar resistências ao invés de fundi-las numa resistência única.

Nosso objetivo, como já afirmamos, não se deu no sentido de querer imputar uma ideologia ao autor, mas isto não significa que teríamos que nos furtar de fazer uma leitura ideológica da obra.

Somos seres políticos e, assim o somos em todos os espaços por onde transitamos. Encarar uma obra literária meramente como um ‘retrato’ de uma realidade ou de momento histórico seria trair seu aspecto incondicional de nos possibilitar pensar sobre esta mesma realidade. A arte não retrata. Assim a apreenderíamos se, deveras, nossa visão do mundo estivesse de acordo com a concepção de que vivemos num todo orgânico, cuja natureza inquebrantável nos mantivesse presos no sempre o mesmo de sua organização, conforme verificamos em Paz (2016).

Em oposição a isto, *O Púcaro Búlgaro* nos impulsionou a refletir sobre onde e de que maneira habitamos o nosso mundo e, que persistir neste processo de fragmentação que nos isola, acabará por nos sucumbir absolutamente.

Hilário, um personagem absurdo, decidira por não se fazer solitário nesta expedição. Angustiado com os conflitos instaurados em seu processo de descoberta de si e do mundo, percebera que, sozinho, não poderia ir muito longe. Convocar os demais personagens para auxiliá-lo em sua busca por esta *Bulgária* controversa significou admitir que a descoberta de um novo mundo só seria viável se outros sujeitos participassem ativamente deste processo. Contudo, estamos ainda em busca desta *Bulgária*.

Ao introduzir o ensaio de Camus (2015), Mauro Gama traz muito desta contundência ao sentenciar quais serão os rumos desta humanidade absurda se persistirmos neste caminhar às cegas solitário. E sua sentença não é nada acalentadora. Segundo ele, a absurdade do humano já -fez metástases por toda parte|| e, sob nova roupagem, o -autoritarismo já não anda de braçadeiras ou suásticas às claras||.

O Púcaro Búlgaro, neste sentido, nos revelou, portanto, qual a sua responsabilidade filosófica trazida pelas mãos de uma perspectiva de verdade que criou, verdade esta que se configurou, sobretudo, como evidente intervenção sobre o modo como o nosso olhar deve

se direcionar ao âmbito do possível, da realidade que subjaz à materialidade do mundo e que deve ser apreendida por nós, indivíduos modernos. À maneira de Camus (2015) a questão que fica é: —o que faremos diante deste despertar de consciência?॥

Nada mais apropriado a *Hilário* encerrar seus relatos sob um título tão controverso e, ao mesmo tempo, tão sugestivo. Não nos enganemos, *A Partida* se encontra à superfície e, apreendê-la sob este aspecto significa capturar a complexidade imanente neste absurdo jogo de baralhos. Respostas definitivas *Hilário* não nos reservara. Nem poderia. Contudo, nos possibilitou enxergar o lado obscuro das luzes que todo excesso de razão evoca e que acaba sempre por nos cegar.

Hilário, como Sísifo, fez rolar o seu rochedo. Também não chegou a atingir o cume da montanha e ao dele se aproximar percebeu que o trajeto deveria ser novamente iniciado. Reservou isto, como pretendeu, à –prosperidade॥ e, ainda que isto possa injustamente ser associado à um imobilismo injustificado, precisamos compreender que as ações perduradas na criação de um mito (em seu caso específico, o da *Bulgária*), servem de reflexão para muito do que ainda não somos capazes de compreender com clareza. Isto é filosofia.

Em *O Púcaro Búlgaro* o movimento que impõe é de busca para os questionamentos que fomenta. Ainda que *Hilário* e demais expedicionários não tenham alcançado o cume desta *Bulgária*, sua *Bulgarosofia* nos possibilita afirmar que outros devem continuar a fazê-lo. Isto é resistência. Isto é, de fato, libertador, porque é um processo consciente e, daí, o papel da arte como propulsora deste eterno buscar.

Mauri Iasi (1999) afirma que a história –segue seu curso indiferente às nossas misérias e heroísmos. Nossa consciência não pode fazer o mesmo. Estamos atados à vida e a sua teia cotidiana, nela colhemos os materiais que compõem nossa consciência.॥ (IASI, 1999, p. 52).

Neste sentido, a tragédia moderna inscrita na narrativa de *O Púcaro Búlgaro* deve nos servir de matéria a nossa compreensão do mundo e, sobretudo, nos possibilitar perceber que, assumir de forma consciente o domínio de nossa racionalidade, significa dar –forma às sementes do futuro, ainda que em tempos onde o futuro parece ter sido abolido॥ (IASI, 1999, p. 52).

Percebemos, portanto, que se de um lado temos de lidar com contradições imperdoáveis, do outro, temos de validar as indispensáveis. A coerência filosófica de

Camus (2015) está em concatenar o absurdo em paradoxos muito precisos e, o pensamento engendrado na narrativa de *O Púcaro Búlgaro* não se distancia desta precisão contraditória. Entendamos, portanto, como esta lógica deva ser apreendida e, ainda que *Hilário* não tenha podido nos apontar um caminho preciso para nos desembaraçarmos deste mundo absurdo, sua mensagem é bastante clara, pois nos estimulou a procura de –resultados, embora de resultados não tenhamos nada e sejam justamente o começo e o ponto de partida|| de –(...) uma importância e uma transcendêncial|| (CARVALHO, 1995, p. 330) que, como à *Hilário*, também nos assusta, mas também nos motiva a continuar resistindo e seguindo adiante. Afinal, a partida fora dada e já estamos todos a bordo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** In: _____. O que é contemporâneo e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009, P. 55-74.
- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado.** 2 ed. Trad. Valter José Evangelista; e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANDRADE, Maria Margarida de. Introdução à Metodologia do trabalho científico. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1997.
- ARANTES, G. N. **Campos de Carvalho:** Inéditos, dispersos e renegados. 2005. 164 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Editor Victor Civita, Abril S. A. Cultural, São Paulo, 1984.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **O efeito de real.** In: BARTHES, Roland. O rumor da língua. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BATELLA, J. **Quem tem medo de Campos de Carvalho?** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad Líquida.** Buenos Aires: fondo de cultura económica de Argentina, 2000; traducción Mirta Rosenberg. Disponível em: <file:///D:/Users/WIN7/Downloads/Bauman,%20Zygmunt.%20Modernidade%20líquida.pdf> Acesso em: 10/12/2014.
- BERGSON, Henri. **O Riso.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, Maurice **O livro por vir.** Maurice Blanchot; tradução Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **Tendências contemporâneas.** História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo.** Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Acesso em: 11/06/2015.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Disponível em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf Acesso em: 10/09/2015. 102 p.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** 5 ed. São Paulo: Cia Nacional, 1976.

CARVALHO, Walter Campos de. **O púcaro búlgaro**. Obra reunida/ Campos de Carvalho; prefácio Jorge Amado; introdução Carlos Felipe Moisés – Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **Cotidiano: conhecimento e crítica** / Maria do Carmo Brant de Carvalho, José Paulo Netto. – 9 ed. – São Paulo, Cortez, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O Mundo**. In: O Demônio da Teoria: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Arco & Livros, 1988.

DIAS, Sousa. **Lógica do Acontecimento** – Deleuze e a Filosofia. Porto: Afrontamento, 1995.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios / José Reginaldo Santos Gonçalves. - Rio de Janeiro, 2007. 256p. (p. 117-139). Disponível em: http://naui.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf acesso em: 07/09/2016.

GONZAGA, J. F. **Um Resgate da obra de Campos de Carvalho**: o Surrealismo e a produção do cômico. 2007. 142 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Trad. Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Dp&A, 2007.

HARVEY, David. (1989). **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural . 2º ed. São Paulo: Loyola, 1993.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Cultrix, 2000. IASI, Mauro Luis. **Processo de consciência**. São Paulo: CPV, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A Estética da Recepção**: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 67-84.

_____. **O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis**. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b, p. 85-103.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta “Que é esclarecimento?”** In: Textos seletos. Petrópolis: Vozes, 1985.

LESSA, Sérgio. **Trabalho, sociabilidade e individuação.** In: Trabalho, Educação e Saúde, v. 4 n. 2, p. 231-246, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tes/v4n2/02.pdf> acesso em: 05/01/2016.

_____. **Identidade e Individuação.** In: *Katálisis*, v. 7, n.2, jul/dez. 2004 Florianópolis sc 147-157. Disponível : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/6843/6324> Acesso em: 05/01/2016.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à 2º edição. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor:** Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. p. 09-36.

_____. **O Leitor demanda da Literatura.** A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. p. 37-66.

_____. **Aguarrás do tempo:** estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Explosão das sombras:** a mimesis entre os gregos. In: Mimesis e modernidade: a forma das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio:** ensaios sobre o individualismo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. 1. Ed. Manole, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente.** Trad. Alípio de Souza Filho. Chapecó, Santa Catarina: Editora Argos/Unochapecó, 2000.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social:** método e criatividade. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Flores da Escrivaninha,** In: A criação do texto literário. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Págs. 100 à 110.

_____. **Lição de Casa.** In: BARTHES, R. Aula. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 51-89.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre verdade e mentira.** Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **Humano, Demasiado Humano.** Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000 (Vol. I) e 2008 (Vol. II).

_____. **Segunda consideração intempestiva:** da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. **Da utilidade e inconveniente da história para a vida.** In: Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e narrativa ficcional.** In: RIEDEL, Dirce C. (Org). Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 9-35.

NOVELLI, Pedro Geraldo Aparecido. **A verdade em Hegel e em Marx.** Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/viewFile/3412/2729> Acesso em: 12/12/2013.

OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. **A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho / Josiane Gonzaga de Oliveira.** - São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.

_____. **O discurso da transgressão e a transgressão do discurso em A lua vem da Ásia, de Campos de Carvalho.** Josiane Gonzaga de Oliveira. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2008.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **El larco y la lira.** Disponível em: <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf> Acesso em: 15/09/2016.

PLATÃO. **A República.** Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, 8º edição.

RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador.** In: SALOMON, Marlon (org.). História, verdade e tempo. Chapecó-SC: Argos, 2011, p. 21-49.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão.** São Paulo: Scortecci, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica Literária no Século XX.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. **O romance no século XX.** Trad. Miguel Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.