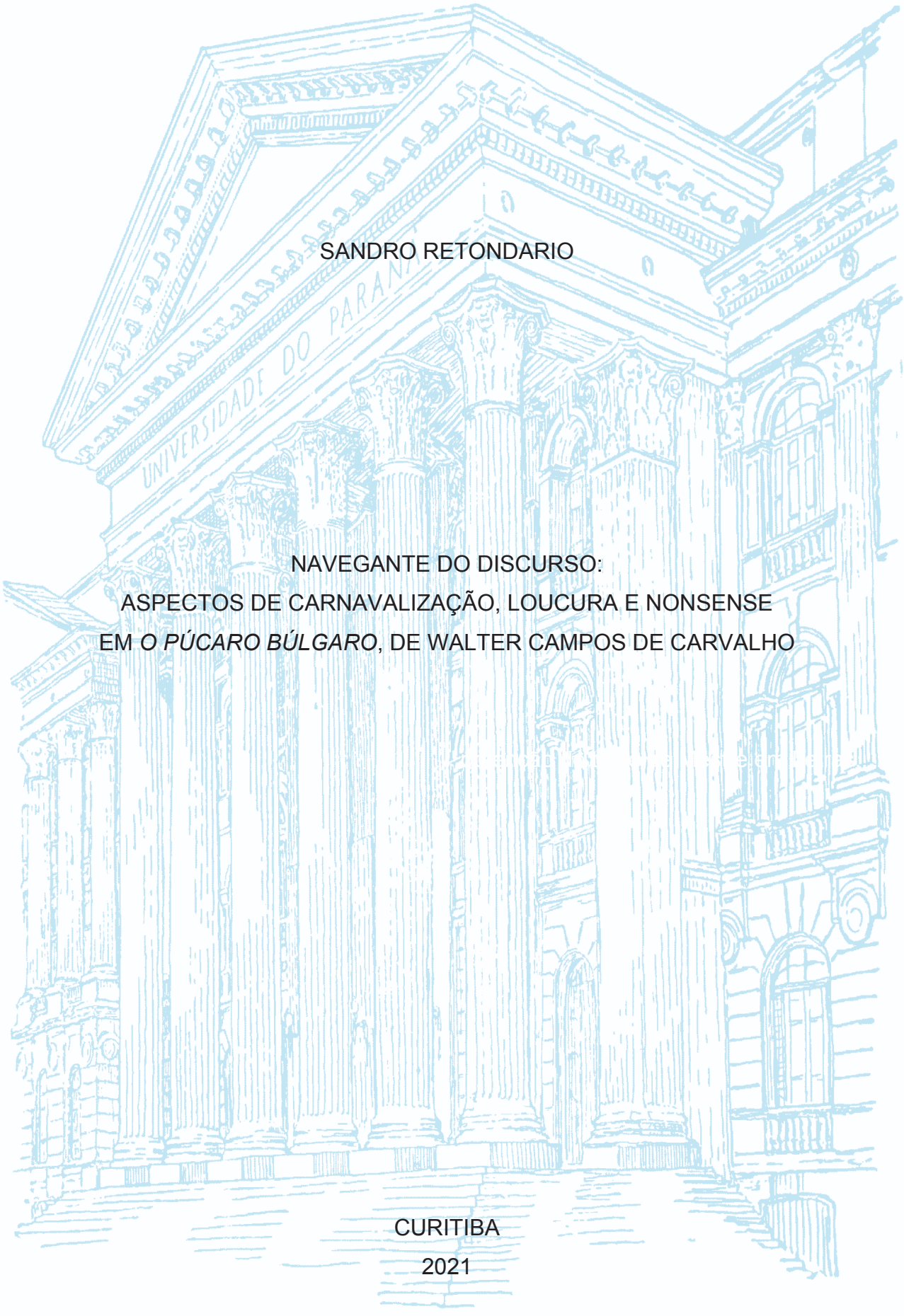
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ



SANDRO RETONDARIO

NAVEGANTE DO DISCURSO:
ASPECTOS DE CARNAVALIZAÇÃO, LOUCURA E NONSENSE
EM *O PÚCARO BÚLGARO*, DE WALTER CAMPOS DE CARVALHO

CURITIBA

2021

SANDRO RETONDARIO

NAVEGANTE DO DISCURSO:
ASPECTOS DE CARNAVALIZAÇÃO, LOUCURA E NONSENSE EM *O PÚCARO BÚLGARO*, DE WALTER CAMPOS DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Retondario, Sandro
Navegante do discurso : aspectos de transgressão, loucura e nonsense em *O Púcaro búlgaro*, de Walter Campos de Carvalho. / Sandro Retondario. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior

1. Carvalho, Walter Campos de. 2. Romance brasileiro. 3. Escritores mineiros. 4. Teatro do absurdo. I. Ipiranga Júnior, Pedro, 1966-. II. Título.

CDD – B869.34

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

ATA Nº1079

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia nove de agosto de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sala StreamYard, On-line, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **SANDRO RETONDARIO**, intitulada**: Navegante do discurso: aspectos de carnavalização, loucura e nonsense em *O Púcaro búlgaro* de Walter de Carvalho**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO IPIRANGA JÚNIOR. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PEDRO IPIRANGA JÚNIOR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), GUILHERME GONTIJO FLORES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARÍLIA DALVA TEIXEIRA DE LIMA (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA PARAIBA). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PEDRO IPIRANGA JÚNIOR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 09 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica
10/08/2021 20:02:53.0
PEDRO IPIRANGA JÚNIOR
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/08/2021 19:40:52.0
GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
31/08/2021 18:44:37.0
MARÍLIA DALVA TEIXEIRA DE LIMA
Avaliador Externo (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA PARAIBA)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 105521
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 105521

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **SANDRO RETONDARIO** intitulada: **Navegante do discurso: aspectos de carnavalização, loucura e nonsense em *O Púcaro búlgaro* de Walter de Carvalho**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO IPIRANGA JÚNIOR, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica
10/08/2021 20:02:53.0
PEDRO IPIRANGA JÚNIOR
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/08/2021 19:40:52.0
GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
31/08/2021 18:44:37.0
MARÍLIA DALVA TEIXEIRA DE LIMA
Avaliador Externo (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA PARAIBA)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 105521
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 105521

Aos meus pais, a Deise e a Isabella,
pelo incentivo ao longo de todo o mestrado,
e especialmente na reta final.

Não me pergunto onde vou
Os caminhos nunca acabam
Andorinhas de asa negra
Só vivem enquanto voam

De polícia já estou farto
Civil ou republicana
De presidente de estado
Bem fardado ou à paisana

Chapéu preto bem nos olhos
Residente em parte incerta
Trago bombinhas com mel
E os sentidos sempre alerta

Da natureza nascemos
Vivemos com a razão
Vendo luas e não pago
Imposto de transação
Vitorino Salomé
Cantiga Dum Marginal do Século XIX

O louco não é o homem que perdeu a razão.
O louco é o homem que perdeu tudo, exceto a razão.
G. K. Chesterton

Só é doido quem não é.
Campos de Carvalho

RESUMO

Campos de Carvalho foi um autor mineiro que causou certa repercussão a partir de meados do século XX, por sua prosa original e provocativa, permeada de humor ácido e *nonsense*. A proposta deste estudo é identificar, no romance *O púcaro búlgaro,* traços da cosmovisão carnavalesca e de elementos do que Mikhail Bakhtin chamou de literatura carnavalizada. A intenção é mostrar como Campos de Carvalho constrói uma forma de crítica social, usando como armas o riso carnavalizado e o absurdo. Para atingir este intuito, será realizada uma aproximação com a obra de François Rabelais e com o tipo de drama que ficou conhecido como Teatro do Absurdo. Veremos como surgem ao longo da obra carvalheana inúmeros indícios de literatura carnavalizada: enumerações, diversas referências ao baixo corporal, *mésalliances*, uma rica variedade de modos narrativos e estilos, além de personagens excêntricos. Perceberemos como os traços do Teatro do Absurdo presentes em Carvalho modalizam e distinguem a carnavalização e a prosa carvalheana da rabelaiseana.

Palavras-chave: Campos de Carvalho. Mikhail Bakhtin. François Rabelais. Carnavalização. Teatro do Absurdo.

ABSTRACT

Campos de Carvalho was an author born in Minas Gerais who caused some repercussion from mid-twentieth onwards, due to his original and provocative prose, which was full of acid humor and nonsense. The purpose of this study is to identify traces from the carnavalesque cosmovision and elements which Mikhail Bakhtin called carnavalized literature in the novel *O púcaro búlgaro*. The goal is to show how Campos de Carvalho builds a social criticism using carnavalesque laughter and the absurd as his weapons. In order to achieve that, an approximation will be done with François Rabelais' work, and with the so called Theatre of the Absurd. We will analyze countless signs of carnivalized literature presented throughout Carvalho's prose: enumerations, numberless references to the low body parts, mésalliances, a rich variety of narrative forms and styles, in addition to eccentric characters. We will also notice how the features of Theatre of the Absurd that are presented in Carvalho's work can serve as a role model to distinguish not only the prose, but the carnavalesque sense in both writers.

Keywords: Campos de Carvalho. Mikhail Bakhtin. François Rabelais. Carnavalização. Teatro do Absurdo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1 – OS ANAIS DE CAMPOS DE CARVALHO 96
FOTO 2 – ESCRITOR CAMPOS DE CARVALHO 97
FOTO 3 – CAPA DE O PÚCARO BÚLGARO 98
FOTO 4 – CAPA DE OBRA REUNIDA 99
FOTO 5 – CRÔNICA 1 FOLHA DE SP 100
FOTO 6 – CRÔNICA 2 FOLHA DE SP 101
FOTO 7 – CRÔNICA 3 FOLHA DE SP 102
FOTO 8 – CAPA DO LIVRO PANTAGRUEL 103
FOTO 10 – NOTÍCIA JORNAL A NOITE 104
FOTO 11 – A PROGRAMA DA PEÇA O PÚCARO BÚLGARO.....105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

1 VISÕES DA CRÍTICA SOBRE CAMPOS DE CARVALHO **4**

1.1 Em torno da loucura 4

1.2 Carnavalização 5

1.3 Loucura, absurdo e nonsense 6

1.4 Transgressão, ascese e escrita de si 7

1.5 Poética do absurdo e do nonsense 9

1.6 Narrativa, subjetivação e experimentação romanesca 14

1.7 O surrealismo e a tese do narrador único 15

1.8 Intrusão como modelo 26

2 O PÚCARO BÚLGARO **32**

2.1 Carnavalização 32

2.2 O púcaro búlgaro 35

2.3 O riso e a carnavalização 36

2.4 Carnavalização em O púcaro búlgaro 39

3 APROXIMAÇÕES COM RABELAIS **49**

3.1 Breve biografia 50

3.2 Números risíveis 52

3.3 Nomes próprios jocosos 56

3.4 Referências à realidade concreta do seu tempo 60

3.5 Listas disparatadas 65

4 TEATRO DO ABSURDO 68

4.1 Teatro do Absurdo no Brasil 69

4.2 O púcaro búlgaro: romance-em-cena 71

4.3 Aproximação Carvalho e Teatro do Absurdo 71

4.4 A tradição do absurdo, Jarry, a Patafísica e afinidades com Carvalho 78

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 89

REFERÊNCIAS 100

ANEXOS 10

INTRODUÇÃO

Marginal, *outsider*, isolado. Não raro estas são as qualificações utilizadas para descrever o romancista, ensaísta e cronista mineiro Walter Campos de Carvalho. O escritor causou certa repercussão entre os leitores brasileiros a partir de meados do século XX, por sua prosa original e provocativa, permeada de humor ácido e *nonsense*.

Após publicar dois títulos que viria a renegar, *Banda forra* (1941) e *Tribo* (1956), Carvalho lançou 4 romances, que ele preferia chamar de novelas: *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *A Chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964). Depois disso, parou de publicar livros – em 1965, ainda participaria da antologia *Os Dez Mandamentos*, com a romance *Espantalho habitado de pássaros* e, entre 1973 e 1977, atuaria como colaborador regular do semanário *Pasquim*. Em 1995, a Civilização Brasileira lançou a *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, composta pelos 4 romances já citados. Postumamente é publicado *Cartas de Viagens e outras crônicas*, pela José Olympio, em 2006. E mais recentemente, em 2018, a Autêntica, que atualmente publica os romances da *Obra reunida* de forma isolada, lançou *Quarteto Mágico*, antologia do estranho organizada pelo crítico Miguel Conde. Ao lado de contos de Murilo Rubião, José J. Veiga e Victor Giudice, Campos de Carvalho aparece com o conto *Os trilhos*, publicado originalmente na *Revista Senhor*, em 1960*,* e com o romance *Espantalho habitado de pássaros*.

O silêncio e a falta de novas edições de suas obras, entre outros motivos – muito já se especulou sobre as razões, inclusive em pesquisas científicas – relegaram o autor ao segundo plano no cenário da literatura nacional, de onde seria resgatado apenas 30 anos depois, quando a *Obra Reunida* chegou às livrarias. A publicação deste livro estimulou o que poderíamos chamar de um ciclo de interesse pela obra carvalheana, que teve como desdobramentos a adaptação da sua obra para o teatro e a realização de diversas pesquisas científicas.

No campo das artes dramáticas, *Cartas para não mandar* (1997), *O púcaro búlgaro* (2006), *Vaca de nariz sutil* (2008) e *A lua vem da Ásia* (2011) foram os espetáculos encenados. Já no campo acadêmico, cerca de 20 pesquisas foram localizadas em um lapso temporal de 31 anos – de 1989, data de publicação de *Campos de Carvalho: a subjetividade condicional*, dissertação de mestrado de Alfeu Sparemberger, até o início de 2020.

O presente estudo tem como objetivo refletir sobre a vocação contestadora do romance *O púcaro búlgaro* utilizando como referencial teórico o conceito de carnavalização criado por

Mikhail Bakhtin, que identifica a transposição de traços típicos dos festejos populares medievais para a literatura.

Quanto à metodologia, realizaremos uma revisão da fortuna crítica de Campos de Carvalho, para em um segundo momento buscarmos indícios de carnavalização na tessitura ficcional de *O púcaro búlgaro*, realizando também um diálogo deste romance com a obra de François Rabelais, diálogo este circunscrito aos aspectos da carnavalização bakhtininana. Afinidades com o Teatro do Absurdo e com a patafísica de Alfred Jarry também serão contempladas.

Entre as visadas recorrentes em pesquisas da obra de Carvalho, a loucura em uma chave de crítica da razão é a mais recidiva. A investigação de características surrealistas nos textos do autor também é frequente, além de um paralelo entre a obra de Carvalho e a crise do mundo contemporâneo. O flerte com o absurdo e a presença de traços do que Bakhtin chamou de carnavalização completam o quadro das abordagens mais usuais. É importante salientar que não raro esses aspectos se entrecruzam e são apontados em várias pesquisas.

No presente estudo, serão comentados os seguintes aspectos: 1) a loucura, a partir das pesquisas *O desertor no deserto – A trajetória do eu na Obra Reunida de Campos de Carvalho* (Unicamp, 2000), de Roberval Alves Pereira e *Lúcida loucura: tempo, espaço e trajetória narrativa em "A lua vem da Ásia", de Campos de Carvalho,* de Thalita Cristina Silva (UFU, 2018); 2) características surrealistas, a partir das pesquisas *Surrealismo no Brasil: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima*, tese de Augusto de Guimaraens Cavalcanti, *Um Resgate da Obra de Campos de Carvalho: o Surrealismo e a Produção do Cômico*, dissertação de João Felipe Gonzaga; e *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*, de Juva Batella, adaptação de sua dissertação intitulada *A corda de 4 pontas*, publicada pela editora 7 Letras – cabe salientar que este último, apesar de reconhecer em Campos de Carvalho um escritor surrealista, não se fixa neste aspecto ao longo do texto; 3) traços da poética do absurdo e do nonsense, a partir da pesquisa *Qorpo-Santo, Zé Limeira e Campos de Carvalho à luz do absurdo*, de Maria Fernandes Brito; 4) carnavalização, a partir da pesquisa de Josiane Gonzaga de Oliveira intitulada *O discurso da transgressão e a transgressão do discurso em A lua vem da Ásia, de Campos de Carvalho* (UNESP, 2008); e 5) narrativa, escrita de si e processos de subjetivação, tomando como base *A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho*, tese de Josiane Gonzaga de Oliveira (UNESP, 2013); e *Campos de Carvalho: A subjetividade condicional,* dissertação de Alfeu Sparemberger (UFSC, 1989).

Neste primeiro capítulo, menos do que demarcar território, a pretensão é repertoriar esse percurso da crítica de Campos de Carvalho, pavimentando o caminho para a análise de *O púcaro búlgaro,* destacando aspectos importantes das pesquisas relacionadas acima.

No capítulo dois, dedicado à carnavalização e à feição que este conceito assume na obra carvalheana, notadamente no romance *O púcaro búlgaro*, veremos como surgem ao longo da obra inúmeros indícios de literatura carnavalizada: enumerações, múltiplas referências ao baixo corporal, *mésalliances* carnavalescas, uma rica variedade de modos narrativos e estilos, além de personagens excêntricos. Veremos que o humor, o riso e o clima carnavalesco são elementos que engendram uma crítica social ao sistema capitalista, ao poder coercitivo do estado e à sanha manipulatória das mídias de massa. Como a ação do romance transcorre entre escândalos e disparates os mais variados, as barreiras entre as personagens desaparecem, dando lugar a uma franqueza carnavalesca que é solo fértil para uma atitude contestatória.

No capítulo três buscaremos convergências entre a literatura do autor mineiro e a de François Rabelais, expediente que permitirá analisarmos a diferença entre a carnavalização observada por Bakhtin em Rabelais e o que poderíamos chamar de carnavalização carvalheana. Mais do que sugerir a probabilidade de Campos de Carvalho ter lido François Rabelais, o intuito é demonstrar como ambos mobilizam uma série de expedientes desestabilizadores do discurso, tais como listas disparatadas, a "utilização carnavalesca dos números" (BAKHTIN, 2013, p. 408), nomes próprios "sugestivíssimos" e a característica de conectarem suas ficções à realidade concreta de seu tempo.

No capítulo quatro, veremos como a literatura de Carvalho se aproxima do Teatro do Absurdo, ao sustentar uma atitude de repúdio a uma certa lógica racional e discursiva totalizante. Assim como acontece em muitas peças do Teatro do Absurdo, na ficção de Campos de Carvalho não raro é difícil, quando não de todo inviável, estabelecer-se uma chave inequívoca de leitura, isto é, demonstrar, de forma taxativa, o que a obra quer dizer. A quebra das convenções de espaço-tempo, a fragmentação do discurso, a abundância de situações inusitadas e a trajetória sinuosa de personagens também são pontos de convergência com o Teatro do Absurdo. Tido como um dos precursores desta dramaturgia, Alfred Jarry e sua patafísica também serão abordados no quarto e último capítulo. Por suas declarações insólitas e por embaralhar a sua voz com a de seus personagens, Carvalho, assim como Jarry, também esfumou os limites entre vida e literatura, e fez uma menção indireta ao dramaturgo francês na epígrafe de *A lua vem da Ásia*, romance de abertura da *Obra reunida*.

1. VISÕES DA CRÍTICA SOBRE CAMPOS DE CARVALHO

1.1. Em torno da loucura

Roberto Alves Pereira foi um dos primeiros pesquisadores a enfocar a obra de Campos de Carvalho sob o prisma da loucura (PEREIRA, 2000, p. 19). Em sua tese, analisa o percurso do eu poético na *Obra reunida* identificando um movimento duplo orientado ao mundo e ao próprio eu simultaneamente, estabelecendo dessa forma um eu de confronto e um eu de autoconfronto. O suicídio do narrador-personagem de *Chuva Imóvel* seria o clímax desse percurso, no impasse gerado pelo entrechoque dessas duas trajetórias. Pereira aponta a potência simbólica desse momento, que representaria o "progressivo enfraquecimento do sujeito moderno tradicional (o *eu de confronto*), característico, por exemplo, dos movimentos de vanguarda do início do século, tal como se expressam nos manifestos" (PEREIRA, 2000, p. 19). Para dar suporte a essa ideia, o pesquisador traz à baila *O púcaro búlgaro,* livro que apresenta características bastante singulares no contexto da *Obra reunida*. O uso de diálogos marcaria uma mudança fundamental na forma de narrar. O eu-narrador não mais será, como nos três romances anteriores, o centro absoluto das atenções:

> Nela [a obra], o eu fragmentado (na condição de "o autor") como que se desdobra em personagens independentes (suas criações), enquanto a linguagem por assim dizer assume – sob o signo autocorrosivo da ironia e da paródia, entre outros recursos – o lugar central, anteriormente ocupado pelo Eu. Mas as personagens que aí dialogam não passam de caricaturas (máscaras) sob as quais recua sufocado o sujeito humano básico. E ainda que trazidas à cena sob a voz de um eu-narrador-personagem, produzem uma linguagem que em certo sentido se auto-anula, na condição de construtora da noção de "realidade", porque erigida (enquanto alegoria do mundo atual e paródia desmanteladora dos diversos discursos do saber) sob o signo do absurdo, quando não do nonsense: a preparação de uma expedição à Bulgária com o intuito de verificar se existem mesmo a Bulgária, os búlgaros e os púcaros búlgaros. Ao final, o que resta é um grande vazio existencial, associado a um tipo de vida estéril e alienante, como a indicar que a nova etapa histórica que se inicia agrava, embora sob um clima de "relaxamento" aparente, a crise de valores que afeta o mundo moderno. (PEREIRA, 2000, p. 20)

A loucura como visão de mundo e procedimento artístico, segundo Pereira, seria o princípio poético estruturador da *Obra reunida*, a espada impostada pelos anti-heróis carvalhianos nesse complexo percurso de mão dupla. Roberto Pereira Alves também percebe a crítica à razão como um dos elementos marcantes da ficção de Campos de Carvalho, assinalando que, exceção feita a *O púcaro búlgaro*, nos demais romances da *Obra reunida,* o

eu-narrador está "em franca e aberta luta contra o seu mundo", em desafio à lógica em seu sentido clássico.

1.2. Carnavalização

Josiane Oliveira observa que, em *A lua vem da Ásia,* a loucura está presente não apenas no discurso do narrador, mas na própria materialidade narrativa do romance. Partindo principalmente da teoria da carnavalização de Bakhtin, da problemática em torno da moral desenvolvida por Nietzsche e dos aportes sobre a sociedade de controle de Foucault, a pesquisadora observa como a transgressão se instaura no romance.

Neste trajeto, cumpre importante papel o conceito de carnavalização, em que Bakhtin observa características do carnaval medieval transpostas para a literatura, em um aproveitamento criativo da cultura popular de base cômica na tradição romanesca. Na sociedade europeia altamente hierarquizada e de estrutura social rígida, o carnaval medieval era um interlúdio de criatividade e afrouxamento das regras sociais, abolindo temporariamente as barreiras entre ricos e pobres, criando uma atmosfera propícia a um "mundo às avessas", em que inversões são celebradas e integradas aos festejos.

Nos gêneros literários carnavalescos, destacam-se a paródia e o realismo grotesco, um sistema de imagens da cultura cômica popular amparado no que Bakhtin chama de "princípio da vida material e corporal", com uso intenso e distorcido de imagens corporais que projetam a satisfação das necessidades naturais e da vida sexual.

A partir de três obras – *Problemas na poética de Dostoievski* e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ambas de Bakhtin, e de *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, de Sá Rego, Oliveira mapeia os traços distintivos das Sátiras Menipeias e depois os identifica ao longo do romance de Campos de Carvalho:

> [...] a intensa liberdade criativa de que é constituída a sátira menipéia [...] permite o desenvolvimento de um enredo despido de qualquer norma de racionalidade e verossimilhança, cujo caráter inventivo é motivado e justificado pela atitude de busca filosófica em que a verdade será experimentada, destronada, relativizada. Este é o primeiro elemento que nos remete ao universo narrativo de *A lua vem da Ásia.* (OLIVEIRA, 2008, p. 65)

Josiane Oliveira aponta que já no parágrafo de abertura do romance fica clara a opção por um projeto estético que "representa a ruptura ou mesmo o aniquilamento da lógica como

procedimento artístico". Assim começa *A lua vem da Ásia* (CARVALHO, 2008a, p. 13): "Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? –, logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris." Ora, lógico é aquele raciocínio "rigoroso, coerente, acertado", "conforme o bom senso, a razão", ou ainda "que decorre ou procede de acordo com uma ordem normal" (HOUAISS, 2009, p. 1193). Tudo o que o trecho citado não é, posto que impossível morar sob o Sena sem nunca ter fincado os pés em Paris. A carga simbólica do homicídio do professor de lógica ajuda a corroborar a assertiva de Oliveira.

A disposição desconcertante dos capítulos – após o "Capítulo Primeiro" temos o "Capítulo 18", o "Capítulo Doze", e na sequência, "(Sem capítulo)", "Capítulo sem Sexo", "Capítulo 99" e assim por diante – revelaria, ainda segundo Oliveira, o absurdo materializado na falta de sentido, na angústia do protagonista no hospício; o anseio de liberdade, manifesto pela desobediência do enredo cronológico e do pensamento racional; e ainda, um impulso de suas reminiscências, que projetariam o personagem a um espaço livre, de maior liberdade.

Oliveira também se vale da biografia do autor e de uma de suas crônicas publicada n*'O Pasquim* para mostrar como a loucura era vista numa chave positiva pelo ficcionista mineiro. Carvalho tece um elogio à loucura e a toma por profissão, "a mais bela das profissões, a mais lúcida no sentido de que traz a luz, luciferina" (Carvalho *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 29).

1.3. Loucura, absurdo e nonsense

Apesar do foco de sua pesquisa ser *A lua vem da Ásia*, Oliveira não se furta a fazer uma avaliação, em linhas gerais, do conjunto da obra do autor, elencando os temas que considera recorrentes.

> A despeito das especulações sobre o comportamento do autor, é certo que encontraremos nos narradores dos quatro romances que constam da *Obra reunida* essa figura que se coloca como *clown*, como louco, bufão que se veste da máscara da loucura para zombar das contradições de nosso insano mundo saudável. Ao observarmos, portanto, o conjunto da obra de Campos de Carvalho, encontraremos alguns pontos em comum, dentre eles a temática da loucura, que se constitui também como estética, ao materializar-se no texto literário através do *nonsense* e da desarticulação das convenções narrativas tradicionais. Destaca-se, ainda, o uso constante do Humor, como riso destronador e desestabilizador das verdades comuns, o estilo de base surrealista permeado por uma forte tonalidade existencial e niilista (OLIVEIRA, 2008, p. 30).

Em sua tese de doutorado, Oliveira aprofunda a pesquisa sobre Campos de Carvalho, analisando a trajetória ética e estética dos narradores da *Obra reunida* a partir de aportes teóricos sobre loucura, ética e poder de Michel Foucault, principalmente. A pesquisa de Oliveira será analisada mais detidamente, já que, além de enfocar a questão da loucura, trata também do absurdo e do nonsense na literatura de Carvalho.

A autora esboça uma espécie de linha do tempo que descreve como a figura do louco e a própria loucura foram percebidos socialmente ao longo dos séculos. Na Idade Média, segundo Foucault (*apud* OLIVEIRA, p. 15), a imagem do louco era ambígua. Sua voz podia ser ignorada, mas também era passível de valorização, na medida em que o louco era envolto em uma aura mística, visto como alguém capaz de desvelar verdades ocultas, prever o futuro ou enxergar o que os homens da razão não eram capazes. A cultura clássica, no século XVII, irá demarcar um rompimento dessa perspectiva: de alguém capaz de observar a vida sob uma ótica diferente, o louco passa a ser um sujeito desprovido de razão, incapaz. Assumindo a concepção foucaultiana, Oliveira aponta que a loucura se caracteriza não só por mudanças no corpo e no espírito, mas também por uma estranheza de comportamentos e um discurso delirante. Delírio, aliás, "deriva de lira, sulco, de modo que delírio significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão" (FOUCAULT *apud* OLIVEIRA, p. 15). Fica posto, assim, o caráter relacional da loucura – louco é alguém que se comporta ou adota discursos desviantes do que se espera de alguém racional, "normal".

Loucura e transgressão estariam, nessa perspectiva, amalgamadas. Na mirada de Oliveira, os protagonistas da *Obra reunida* são, a um só tempo, transgressores, contestadores de uma certa ordem moral, um certo poder, uma certa tradição, mas também, e paradoxalmente, representações de indivíduos éticos, que se autoelaboram, se autoconstituem a partir do questionamento dessa mesma moral, desse mesmo poder, dessa mesma tradição que age sobre os indivíduos coercitivamente, impedindo suas plenas subjetivações. Ou seja, os protagonistas de Carvalho seriam éticos posto que transgressores.

1.4. Transgressão, ascese e escrita de si

Nos quatro romances da *Obra reunida*, temos "personagens que sempre se colocam contra determinado discurso de poder, ao mesmo tempo em que são violentamente coagidas por esse mesmo discurso" (OLIVEIRA, 2013, p. 135-136). Em *A Lua vem da Ásia,* o narrador enfrenta o hospital psiquiátrico e seu jugo normalizador, além do bom senso enquanto medida de uma "moralidade média". Em *Vaca de nariz sutil*, o oponente é o Estado, seu discurso

beligerante e objetificador: o sujeito sofre um "apagamento gradativo em que de homem passa a soldado para, enfim, transformar-se apenas em um número" (OLIVEIRA, 2013, p. 139). Já em *A chuva imóvel*, a família é a principal instituição que impede o narrador de constituir-se enquanto sujeito integral. A escola, com a violência dos *bullyings* aos quais está submetido o narrador, e a igreja, com seu discurso autoritário calcado no medo, também cumprem o mesmo papel coercitivo, ainda que de forma secundária. Dos quatro romances, *O púcaro búlgaro* seria o destoante, uma vez que as estruturas de coerção e assujeitamento nesta obra desempenham, segundo Oliveira, um papel secundário, atuando "apenas como coadjuvantes que representam o papel de instâncias subjugadas pela supremacia risível da imaginação" (OLIVEIRA, 2013, p. 159).

Na tese de Oliveira, os conceitos de ética e cuidado de si desenvolvidos por Foucault ocupam um papel central, uma vez que dão respaldo à hipótese defendida na pesquisa de que ética e transgressão estão intrinsecamente relacionadas. A ética é definida por Foucault como um "tipo de relação que se deve ter consigo mesmo [...] e que determina a maneira pela qual o indivíduo deve se constituir a si mesmo como sujeito moral de suas próprias ações" (FOUCAULT *apud* OLIVEIRA, p. 147). Já o cuidado de si é levado a efeito através das Técnicas de si: exercícios de autoconhecimento e autoformação forjados para a constituição desse sujeito moral. O cuidado de si parte da premissa de que o indivíduo deve ocupar-se consigo, cuidar de si, uma ideia que remonta à Grécia da Antiguidade, quando o cuidado de si era considerado um "dos fundamentos da arte de viver" (FOUCAULT *apud* OLIVEIRA, p. 149). Foucault apresenta as Técnicas de si baseado na divisão proposta pela filosofia estoica, da seguinte forma: a) Cartas ou escritas de si; b) Exame de consciência; c) Interpretação dos sonhos; d) Ascese. Oliveira assinala na *Obra reunida* a presença das técnicas da escrita de si e do exame de consciência, utilizadas pelos narradores-protagonistas em suas trajetórias ascéticas de autotransformação:

> Podemos, portanto, dizer que a "escrita de si" e o "exame de consciência", nos romances de Campos de Carvalho, constituem técnicas essenciais no processo de elaboração de uma ascese, pois possibilitam aos protagonistas a execução de um trabalho reflexivo e constante de autotransformação e autocriação em que a busca por uma estetização da existência parece constituir um objetivo fundamental. Desse modo, é possível afirmar que esses sujeitos individualizam suas ações dotando-as "de uma beleza e um esplendor únicos" (ORTEGA, 1999, p. 75), o que faz com que essas vidas ficcionais se tornem formas dignas de longa lembrança, e permitindo, ainda, que tais personagens possam ser, sob certa perspectiva, vislumbradas como representações de indivíduos éticos. (OLIVEIRA, 2013, p. 159)

Ainda segundo Oliveira (2013, p. 153), em *A lua vem da Ásia,* romance narrado na forma de diário, a escrita seria uma forma de autoelaboração do protagonista, que recupera o passado anterior ao confinamento no hospital psiquiátrico na tentativa de entender por que se encontra como hóspede compulsório de um suposto hotel de luxo. Além disso, o diário abre a possibilidade ao narrador de reformular sua liberdade, já que pela escrita ele recorda o tempo em que circulava livremente e usa a imaginação para criar inúmeras viagens e peripécias a fim de fugir da realidade concreta que o aprisiona.

Em *Vaca de nariz sutil,* Oliveira percebe a narrativa de si como caminho para superar os traumas de guerra do protagonista ex-combatente. Neste contexto, as palavras e expressões mórbidas associadas à guerra que permeiam a narrativa seriam uma forma de lidar com as experiências traumáticas de combate, uma forma de bradar contra o Estado.

De *A Chuva Imóvel*, Oliveira destaca o que chama de "missão sagrada" do protagonista André, narrador que luta e resiste contra o ímpeto de diversos "poderes normalizadores", entre eles, a família, a escola e a religião.

Também com relação às técnicas de si, *O púcaro búlgaro* constitui caso particular no contexto carvalhiano. Diferentemente dos demais narradores da *Obra reunida*, em constante embate com o poder disciplinar ou simplesmente voltados para si, agora o sujeito "tem como objetivo a fundação de um universo baseado estritamente na lógica do absurdo" (OLIVEIRA, 2013, p. 158). Em seu diário, Hilário apresenta-se como indivíduo absolutamente livre de amarras de qualquer natureza. Como assinala Oliveira (2013, p. 158),

> torna-se bastante significativo o fato de o último romance de Campos de Carvalho apresentar um indivíduo livre de quaisquer restrições comportamentais ou discursivas, livre de si mesmo e dos profundos conflitos vivenciados pelos outros protagonistas. Por uma outra via, temos, também, um mestre de si, cuja autonomia se dá, não mais pelo combate, pela fuga ou pela desistência, mas pelo viés do humor e da zombaria que se instalam na narrativa como mecanismos de desautorização e pulverização dos discursos de poder e saber.

1.5. Poética do absurdo e do nonsense

Outra característica marcante da obra de Campos de Carvalho é sua aproximação com o absurdo. Mariana Fernandes Brito investiga esse aspecto na obra de três autores brasileiros em três gêneros distintos: Carvalho, na prosa; Zé Limeira, na poesia; e Qorpo-Santo, no drama. O ponto de partida da pesquisadora é a lexicografia. Brito afirma que, segundo o dicionário Houaiss, a palavra absurdo estreia nos dicionários no período renascentista, mais

precisamente em 1589. Comparando diversas acepções da palavra em dicionários de língua portuguesa e dicionários de filosofia, conclui que o vocábulo absurdo é comumente associado a despropósito, equívoco, algo inaceitável, sem finalidade ou serventia, ou seja, algo a ser eliminado. O levantamento mostrou que o significado preponderante possui nítida carga pejorativa, e ao mesmo tempo, dissimula uma parte relevante de seu caráter:

> O absurdo, embora de difícil definição, possui a característica da volatilidade, do que não pode ser retido, termos que, por sinal, não figuram em nenhum dos verbetes selecionados para esta discussão. Indicando a partir daí que o sentido do absurdo provavelmente extrapola o uso lexical comum dos dicionários como é comum com tudo que é inominável, de inaceitável explicação, a exemplo dos genocídios. Embora estes tenham sido forjados, sobretudo, pela lógica e pela tecnologia. (BRITO, 2018, p. 25)

Assumindo como contraparte do absurdo a palavra razão, Brito repete a pesquisa lexicográfica e depois comenta como a razão foi pensada ao longo da história, desde Santo Agostinho, passando por pensadores como Descartes, Locke e Kant.

Oliveira também se detém sobre os conceitos de absurdo e *nonsense*, buscando compreender como ambos "propiciam a instauração de procedimentos que representam a materialização do universo temático da desrazão na forma romanesca" (OLIVEIRA, 2013, p. 158), e propõe uma aproximação da prosa carvalheana com o Teatro do Absurdo, vertente dramática surgida no pós-guerra na Europa. Cita Carlos Ceia, para quem absurdo e *nonsense* seriam conceitos fronteiriços e, não raro, tomados como sinônimos, e recorre a Husserl para esboçar uma diferenciação entre ambos:

> o nonsense não possui uma gramática, ou seja, leis naturais de significação. Já o absurdo diz respeito a uma parte especial daquilo que tem sentido apresentando um significado aproximado ao de contrassenso, ou seja, um ato ou dito contrário à lógica. (OLIVEIRA, 2013, p. 160)

Oliveira destaca que, portanto, tal e qual a loucura, também o conceito de absurdo se erige de forma relacional. E que na *Obra reunida,* é possível verificar um conjunto de artifícios que "absurdizam a estrutura textual", apontando como exemplo a organização do tempo de forma não-cronológica.

Baseando-se nos apontamentos de Blume, Oliveira diferencia o *nonsense* comum e o *nonsense* literário, gênero que remonta à literatura inglesa do século XIX. E então enumera temas e motivos típicos dessa literatura e seus pontos de convergência com os romances de Campos de Carvalho. Dentre eles, destaca o caráter de jogo, a estruturação temporal e

espacial caótica, a problematização das questões identitárias, a fuga dos padrões normativos e a incidência de personalidades multifacetadas. Pontos de afastamento da literatura de Carvalho com a literatura nonsense também são assinalados, como a presença de "temas proibidos" frequentes na *Obra reunida*: sexo, erotismo, Deus e religião. Em virtude desse diálogo com o *nonsense*, Oliveira propõe que a prosa de Carvalho pode ser pensada como uma releitura do gênero vitoriano (2013, p. 166).

Sobre o Teatro do absurdo, vertente dramática surgida na Europa após a Segunda Guerra Mundial, Oliveira afirma que essa expressão artística dava voz à profunda desilusão gerada pelas falsas promessas do progresso e do humanismo ancoradas na racionalidade humana, posta em xeque diante das atrocidades fascistas que geraram mortes aos milhões. As peças de Beckett, Adamov, Ionesco e Genet, entre outros expoentes do Teatro do absurdo, irão tematizar, de forma geral, uma "sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana" (ESSLIN, 2018, p. 23). Segundo Oliveira (2013, p. 162),

> Podemos dizer que, em certa medida, os romances da Obra reunida compartilham a mesma visão acerca do homem e do mundo difundida pelas manifestações do Teatro do Absurdo. Nesse sentido, assinalamos a presença do absurdo, nas narrativas, também, em uma esfera temático-filosófica. Embora todos os romances, em algum momento, apresentem essa percepção em relação à existência humana, essa temática é explorada de modo mais contundente em Vaca de nariz sutil e A chuva imóvel.

Vaca de nariz sutil é protagonizado por um ex-combatente que se encontra deslocado no mundo após a experiência traumática da guerra. A presença marcante da morte ao longo de toda a narrativa se coaduna com a amnésia do protagonista, o que, segundo Oliveira (2013, p. 162), "evidencia o apagamento ou, ainda, um processo de mortificação de parte de sua história".

Também em *A chuva imóvel* a sombra da morte é uma constante, e nesta narrativa, conforme demonstra Oliveira, o fim da vida se concilia com a temática da espera: "o narrador espera pela morte inevitável, o leitor espera por um desfecho que não chega a acontecer" (2013, p. 163). Em ambos os romances é possível perceber a visão absurda, o vazio existencial, a ausência de sentido da vida.

Oliveira arremata sua tese de doutoramento fazendo referência à palavra "partida", que remete ao capítulo derradeiro do romance *O púcaro búlgaro*, que fecha, também, a *Obra reunida*. A escolha parece acertada, na medida em que evoca o caráter lúdico da prosa de Carvalho, e também porque dá azo a uma síntese de sua tese:

> [...] o termo "partida" se refere ao ato de partir: parte-se de um lugar para outro, um deslocamento realizado, muitas vezes, em busca de algo. [...] esse movimento de procura pressupõe uma trajetória, que nos romances analisados revela-se como uma trajetória de autoanálise, autoexposição via "escrita de si" com vistas à elaboração de uma ascese pessoal marcada pelo desejo de libertação dos saberes e poderes subjetivantes. (OLIVEIRA, 2013, p. 169)

Por influência de Josiane Oliveira, então professora substituta da Universidade Federal de Uberlândia, Thalita Cristina Silva realizou sua pesquisa de mestrado a partir de uma leitura de *A lua vem da Ásia* em que analisa o tempo, o espaço e a posição do narrador partindo da loucura do protagonista.

A pesquisadora chama a atenção para o quanto há de lucidez na loucura do protagonista do romance, que se por um lado, em muitos momentos, parece "não dizer coisa com coisa", por outro, em várias passagens, mostra um discernimento e uma argúcia impecáveis:

> (...) tomamos a loucura como fio condutor da narrativa, mas não ignoramos o fato de que estamos lidando com um personagem louco extremamente lúcido, principalmente no que tange as suas reflexões sobre a existência humana e as suas relações. (...) Se se trata de um louco na máscara de lúcido ou um lúcido na máscara de louco nos parece ser a grande incógnita e jogada desse personagem. (SILVA, 2018, p. 80)

Essa característica do narrador, essa dualidade loucura-lucidez, potencializa e abre muitas possibilidades para a narrativa. Na visão de Silva, não existe uma relação de oposição entre ambos os estados de consciência – se é que podemos descrever desta forma. Mais do que isso, trata-se da manifestação de distintas formas de existência:

> Parece-nos inerente à condição humana a interação entre opostos, que, em verdade, não são opostos, mas diferentes formas de expressão da existência. É apenas através do contraste que percebemos a existência de supostos contrários, como luz e escuridão, bem e mal, e, no caso da obra, loucura e lucidez. Na narrativa, esses "opostos" se complementam, dando forma a um personagem complexo, que alterna entre esses dois polos durante todo o romance. (SILVA, 2018, p. 77)

Sobre a maneira como o romance é narrado, Silva especula que o relato em forma de escrita diarística pode ser lido a um só tempo como expressão do enfrentamento de um indivíduo com as normas sociais e narrativa de denúncia de quem ousa se opor abertamente a esse ímpeto coercitivo:

> Diríamos, a princípio, que o diário é um relato da experiência da loucura. No entanto, nosso papel aqui é refletir sobre o que é ou como se manifesta a loucura e questionar o porquê de o nosso protagonista ser tomado como louco, já que ele apresenta uma grande lucidez ao pensar as relações humanas e a existência em geral. Talvez o diário constitua o relato do confronto de um indivíduo extremamente lúcido com a normatividade social e ainda um diário das consequências/sanções sofridas por esse indivíduo ao desafiar essas normas. (SILVA, 2018, p. 49)

Um dos argumentos centrais da pesquisa é que a loucura seria um princípio estruturador de *A lua vem da Ásia*. Thalita baseia sua assertiva em três razões:

> [...] primeiro, pelo assassinato do professor de lógica, que marca a liberdade de criação do narrador; segundo, pela loucura como fuga para o protagonista, tanto interna quanto externa, a qual fica evidente em suas descrições existencialistas e sombrias sobre si e sobre as relações humanas e também em suas críticas sobre o mundo o qual sente repulsa; e terceiro, pela loucura como meio encontrado pelo personagem de conseguir realizar os seus desejos, ainda que, às vezes, através da fantasia ou da imaginação. (SILVA, 2018, p. 80)

Mas em uma determinada passagem Silva comete um erro que, por si só, é explicativo do quanto se confunde o autor genético Campos de Carvalho com seus narradores. Ela apresenta como exemplo para corroborar sua tese de que a imagem do autor é projetada em seu protagonista uma passagem do que supostamente seria uma entrevista de Carvalho ao semanário *O Pasquim*, além de um trecho de *A lua vem da Ásia*. Apresentamos primeiro a assertiva da pesquisadora e na sequência os excertos selecionados por ela:

> A imagem do autor as vezes reflete de tal maneira na do seu protagonista que chega a utilizar um termo do qual era chamado (clown) para representar também o seu protagonista. Abaixo, segue um exemplo de uma entrevista com o autor (exemplo um), e, em seguida, um trecho retirado de seu livro (exemplo dois):
>
> (1) Sou eternamente grato a um crítico que certa vez me chamou de *clown* (nem a minha própria mãe me chamou assim) – como sou grato aos que me chamaram de palhaço com segundas intenções ou mesmo com terceiras. Antes de morrer ainda hei de armar o meu pavilhão auricular, isto é, dourado, em todas as praças do mundo e dele partir como um bólido rumo a todas as constelações, pregando a hilaridade e a língua de fora à boa maneira de Einstein e dos enforcados: ASSIM!
>
> (2) Fiz-me peripatético porque a palavra se ajusta como uma luva ao meu temperamento proteico e sonambúlico – da mesma forma como me considero funâmbulo, clown, sacripanta, autóctones e outras palavras igualmente belas, cujo único defeito é o de figurarem nos dicionários. (SILVA, 2018, p. 64)

O primeiro fato que chama a atenção é que o trecho (1) não se trata de entrevista concedida por Campos de Carvalho, e sim, de uma crônica publicada na edição 267 do semanário carioca, em 1974 (ANEXO 1). Uma de muitas, já que Carvalho foi colaborador da revista entre 1973 e 1977. Só este fato já invalidaria a assertiva de Silva, uma vez que a

crônica, ainda que não tenha como atributo principal a ficcionalidade, pode comportá-la. Mas o que enterra de vez o argumento é a inconsistência cronológica. O excerto (2), de *A lua vem da Ásia*, foi publicado pela primeira vez em 1954 – Thalita Silva inclusive coloca como anexo de sua pesquisa a capa desta edição. Já a crônica é posterior, conforme já dito, de 1974.

1.6. Narrativa, subjetivação e experimentação romanesca

Alfeu Sparemberger foi um dos pioneiros a pesquisar a obra de Campos de Carvalho. Elegeu como objetos de sua dissertação os dois primeiros textos ficcionais do autor mineiro, *Tribo* e *A lua vem da Ásia*. Sparemberger defende que estas obras são tributárias das "expressões revolucionárias abertas pelo movimento modernista de 22" (1989, p. 7). Identifica a ubiquidade cosmopolita e a ironia do protagonista de *A lua vem da Ásia* ao romance *Macunaíma*. E percebe em ambos os romances de Carvalho, ainda que de forma menos contundente, a mesma propensão de Oswald de Andrade ao "questionamento e desarticulação da forma romanesca tradicional" (SPAREMBERGER, 1989, p. 95).

As pesquisas de Oliveira e Sparemberger possuem alguns pontos convergentes. O principal deles é o entendimento de que se verifica nas obras de Carvalho um processo de subjetivação dos protagonistas, ou seja, um processo de afirmação de individualidades, de autoconstituição de sujeitos. Para Sparemberger, Carvalho investe na subjetivação como resposta a uma sociedade massificada pelo capital. O pesquisador também reconhece o papel da loucura neste processo de constituição do sujeito (1989, p. 55):

> O louco guarda como energia e acinte uma voz que não quer ser ouvida pela sociedade, dono que é de um comportamento intolerável. A figura do louco aqui pode significar também uma ação política. De outra parte, o louco é herói e mártir do pensamento, aquele que se oferece à loucura. Preferindo não perder uma relativa lucidez, a loucura acaba se tornando código de honra, fato que permite discorrer com muita paixão acerca de suas convicções. O que está em jogo, então, é a preservação de uma individualidade, daí que em Tribo e A lua vem da Ásia, os narradores tentem mostrar com independência atos estritamente individuais, mas que para a sociedade, para o restante da tribo, são atos antissociais.

Sparemberger assinala a importância da morte e da memória em *A lua vem da Ásia*, romance em que o protagonista experimenta inúmeras aventuras e diversas mortes. Para o pesquisador (SPAREMBERGER, 1989, p. 58), a reduplicação do outro, a repetição de um diferente é também uma forma de experimentar a repetição das relações de força enquanto estratégia compositiva para desarticular o conjunto narrativo. O resultado é um texto fragmentado, estilhaçado, que problematiza a constituição do sujeito:

> A efetivação deste domínio da vida interior é móvel que exige a duplicação de tudo. Duplicação da relação com os outros e consigo mesmo, duplicação de todas as regras e leis. Para tanto, ao se constituir este sujeito de si, é preciso um ataque a todas as instituições que estabeleçam leis e códigos, um ataque aos poderes instituídos. Ao se relacionar consigo mesmo, ao fazer as coisas vergarem-se sobre si próprias, não estará este sujeito eliminando sua subjetividade, mas estará, por este mecanismo, realizando a "subjetivação". (SPAREMBERGER, 1989, p. 59)

Percebemos, portanto, que o germe da pesquisa de Oliveira já estava ali em uma das pesquisas pioneiras sobre Campos de Carvalho.

Outra afinidade entre as duas pesquisas citadas refere-se à identificação da metamorfose como motivo na obra do romancista mineiro. Sparemberger (1989, p. 67) afirma que o desapego a qualquer posição fixa do protagonista em *A lua vem da Ásia*, seja um nome, uma profissão, uma cidade – como dito anteriormente, o narrador vive inúmeras peripécias, muda de nome, continente e profissão como quem muda de roupa – representa justamente a construção de uma subjetividade pela afirmação da diferença, como uma metamorfose. Oliveira (2013, p. 166) reafirma esse entendimento. Assinala que no romance citado o narrador muda "radical e constantemente" de vida, assumindo as mais variadas profissões. E aponta que em *A chuva imóvel* a metamorfose acontece em dois momentos: primeiro, o narrador transforma-se em centauro; e depois, em lobisomem.

1.7. O surrealismo e a tese do narrador único

Batella é um dos pesquisadores mais conhecidos de Carvalho, provavelmente porque foi o primeiro a adaptar sua dissertação de mestrado para o formato de livro. *Quem tem medo de Campos de Carvalho* foi publicado pela editora 7 Letras em 2004 e defende a hipótese do narrador único e da única história, ou seja, de que, em todos os romances da *Obra reunida,* é possível ler uma só narrativa, um mesmo narrador em face a inúmeros momentos e situações de vida. O pesquisador usa como base para tal juízo um apanhado de ideias, manias e obsessões recorrentes nos quatro romances e característicos dos narradores-protagonistas de Campos de Carvalho:

> (...) a intimidade com o uivo, a aversão à guerra, a insônia mencionada a cada ida à cama, o nome de Clara a aparecer como o primeiro amor de Astrogildo e também de André, a compulsão geográfica inundando as páginas dA LUA VEM DA ÁSIA e dO PÚCARO BÚLGARO, a opção pelo suicídio, insinuada pelo ex-combatente e praticada por Ruy Barbo e André, a ausência de nomes a conviver com a abundância de nomes, a condição periférica, a multiplicidade de seres a habitar e confundir o

> narrador, a barba como disfarce e, finalmente, embora a lista ainda tenha fôlego, a semelhança entre os enredos da VACA DE NARIZ SUTIL e dA CHUVA IMÓVEL: o final de um engatar com o início do outro, as histórias de família a repetirem-se, a mesma idade dos dois protagonistas, os ataques de amnésia acerca de ambos os passados, o sonambulismo de infância a incomodá-los, e também a incomodá-los a imagem de um Deus punitivo e assustador. A solidão, a imensa solidão. Campos de Carvalho criou em toda a sua obra um único narrador e uma única história. (BATELLA, 2004, p. 264)

Batella recorre a autores como Octavio Paz e Julio Cortázar para ratificar o quinhão surrealista da obra carvalheana, entendendo o surrealismo não como uma escola literária, mas sim, como concepção do universo. O escritor mexicano (Paz *apud* BATELLA, 2004, p. 37) fala sobre a influência do surrealismo destacando a importância da ideia que propaga de "poesia como atividade subversiva, ao mesmo tempo crítica do mundo e meio de conhecimento, destruição da moral e da lógica imperantes e visão suprema da realidade", o que encontra eco nos romances de Carvalho, que a todo momento subvertem a lógica e põem à prova certa noção de moral pré-estabelecida. Cortázar, também percebendo o surrealismo nas letras não como escola literária, afirma que "não existem romances surrealistas e sim incessantes situações romanescas de alta tensão poética" (Cortázar apud BATELLA, 2004, p. 37). Se no início do livro Batella afirma categoricamente que não é possível enquadrar Campos de Carvalho como autor surrealista, no capítulo derradeiro, ao fazer um balanço final de sua investigação, o pesquisador revê sua posição. Reconhece que leu o comportamento excêntrico do autor em entrevistas, com declarações nonsense e gestos inesperados, como "jogo de cena meramente promocional" e, por isso, procurava isolar os aspectos biográficos de Campos de Carvalho de sua obra, até que percebeu uma correlação produtiva para sua pesquisa:

> Ao longo do trabalho e em meio às minhas conversas com o texto dos romances, tive necessidade de inserir declarações suas à imprensa – declarações que me ajudaram a entender melhor por que e como fazia ele a sua literatura. Campos de Carvalho viveu sob a pele de suas criações, e, ao contrário do que eu afirmara antes, pode, sim, ser considerado um autor surrealista, do mesmo modo como Breton ou Aragon foram surrealistas em cada um de seus dias. "O que distingue o surrealismo como movimento de todos os outros que em essência compartilham seus postulados", escreveu Cortázar, "é sua decisão de levar ao extremo as consequências da formulação poética da realidade". O surrealismo presente nas atitudes e idéias de seus personagens invadiu sua própria vida, provocando um transbordamento de ficção no seu comportamento como autor empírico. (Cortázar apud BATELLA, 2004, p. 266)

João Felipe Gonzaga também pesquisou Campos de Carvalho analisando a influência do Surrealismo e a formulação do cômico em sua obra, incluindo no estudo a produção

renegada pelo próprio prosador mineiro: seus dois primeiros livros, *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1954), e suas poesias, que permanecem inéditas até hoje e foram escritas no interlúdio entre a publicação de ambos os livros. Para tanto, o pesquisador faz um breve retrospecto histórico do Surrealismo no Brasil. Destaca que o movimento foi vetado no país por seu caráter essencialmente anárquico, gerando, em um primeiro momento, um conflito estético-cultural e, em um segundo momento, um conflito político-ideológico (GONZAGA, J. 2007, p. 62). Entre as consequências destes conflitos estaria a expulsão, por decreto, do poeta surrealista Benjamin Péret do Brasil por Getúlio Vargas e Oswaldo Aranha, por ser considerado nocivo à tranquilidade pública. Ato que representou, simbolicamente, a expulsão do Surrealismo do Brasil.

João Gonzaga também especula as razões pelas quais o Surrealismo não teria sido integrado ao nosso modernismo, fazendo referência às reflexões do crítico Gilberto Mendonça Teles. Segundo Gonzaga (J. 2007, p. 62), o crítico diz que

> os modernistas brasileiros teriam ignorado o ideário surrealista e optado por não estudar suas técnicas e temas, talvez porque visavam a um movimento nacional, e também porque estariam calcados em movimentos anteriores como o cubismo, o dadaísmo e o futurismo.

O pesquisador assinala que a partir de 1947 o Surrealismo em sua vertente literária ganha fôlego no Brasil, com a publicação de *O ex-mágico*, de Murilo Rubião. O contista, segundo Gonzaga, "invalida a lógica e a racionalidade" e cria "situações absurdas" para "questionar a realidade" (GONZAGA, J. 2007, p. 63).

O pesquisador também cita, entre os autores identificados ao movimento, o poeta Murilo Mendes, o romancista Aníbal Machado e o próprio Campos de Carvalho, que chegou a assumir publicamente a sua identificação com o Surrealismo em entrevista:

> Comecei a escrever muito tarde, 40 anos. Antes eu lia demais, principalmente a literatura francesa. Mas depois deixei de ler para escrever, para evitar qualquer influência. Mas não consegui. O surrealismo é uma influência minha muito grande, e eram os surrealistas que eu lia com preferência. (Carvalho apud GONZAGA, J. 2007, p. 59)

Para João Gonzaga, a despeito de Carvalho afirmar que escrevia "ao correr da pena", o que poderia sugerir a utilização da escrita automática, não é esse o traço surrealista marcante do autor mineiro (GONZAGA, J. 2007, p. 69): "Carvalho parece ter empregado mais as oposições entre o concreto e o abstrato do que propriamente esse modo de escrita proposto pelos surrealistas". E cita exemplo extraído de *O púcaro búlgaro* (Carvalho *apud*

GONZAGA, J. 2007, p. 70): “Saí para matar o tempo e matei-o. Quando cheguei em casa o meu relógio de pulso havia parado, e numa hora que nada tinha a ver com o tempo que passei na rua”. No caso, o tempo, categoria abstrata, foi convertido em coisa pelo narrador ao afirmar que saiu para matar o tempo e efetivamente o matou.

Se por um lado João Gonzaga procura identificar o que seriam algumas das características de uma prosa tipicamente surrealista, tanto de forma isolada quanto no contexto da obra de Carvalho, por outro, entende que houve uma certa banalização do termo surrealismo, e faz uma declaração, a nosso ver, polêmica:

> O legado surrealista em Campos de Carvalho parece-nos inegável, ainda mais que o próprio escritor reconhece a influência do gênero em sua obra. No entanto, num certo sentido, todo trabalho de arte – escrita, falada ou imagética – que priorize a subjetividade ou a exploração das operações mentais, pode ser visto como influenciado pelo surrealismo. O termo surrealismo parece ter sido banalizado à medida que o movimento foi-se diluindo na vida cotidiana, e hoje, qualquer obra de arte, literatura ou cinema, desde que desarticulada, alucinatória ou desconexa, poderá ser classificada como surreal. (GONZAGA, J. 2007, p. 70)

Ora, uma coisa é o que o pesquisador chama de banalização do termo, compreensível e natural em qualquer língua enquanto organismo vivo. Outra bem diferente é afirmar que, em decorrência disso, qualquer obra de arte que tenha em seu cerne a subjetividade seja classificada como surrealista, como propõe João Gonzaga. Por esse critério, obras tão distintas como *Os ratos*, de Dyonélio Machado, e *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, por exemplo, seriam influenciadas pelo surrealismo, o que nos parece falso.

Também interessado na temática surrealista, o pesquisador Augusto de Guimaraens Cavalcanti propõe um diálogo intertextual entre os romances *A origem animal de deus* (1973), de Flávio de Carvalho, *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, e *O púcaro búlgaro* (1964), último romance de Campos de Carvalho. Cavalcanti defende a ideia de que o surrealismo da primeira metade do século XX no Brasil mostrou-se mais aberto às experimentações no plano da escrita, já que não estava circunscrito aos preceitos canônicos do modernismo literário nacional. Ao longo de sua tese, Cavalcanti buscou abordar a poética surrealista como uma forma de apreender, pensar e inventar a realidade. Para ele, o surrealismo pode ser pensado como uma “*ciência do risco cultural* capaz de desenferrujar os costumes e expandir o entendimento do humano a partir de uma visão de mundo e uma poética – uma ação vital que não opõe dicotomicamente arte e vida” (CAVALCANTI, 2015, p. 12). Nessa perspectiva, os autores surrealistas são tidos a um só tempo como críticos das

culturas nas quais estão inseridos e pensadores que interferem na realidade para transformá-la, partindo de sua visão particular de mundo.

O surrealismo busca desestabilizar certos preceitos e valores do pensamento ocidental moderno, calcados em uma fé cega na lógica cartesiana e na racionalidade do ser humano. Como pontua Cavalcanti (2015, p. 13), o surrealismo anda a par e passo com a transgressão:

> No surrealismo, o risco pressupõe a reiterada transgressão de espaços interditos pelas leis lógicas – como a antinomia supostamente irreparável entre sonho e ação – no sentido em que a radicalização da dúvida cartesiana é transformada em um método de invenção poética. À medida que as oposições complementares são fortificadas pelo pensamento moderno, o surrealismo tende a considerar os binarismos como vasos comunicantes nunca estanques no processo de apreensão do real. Pela poética surrealista, toda norma histórica e cultural seria questionável, toda convenção problematizável, uma vez que: "Todas as ideias que triunfam correm para a perdição" (Breton apud Chénieux-Gendron, 1992, p. 181).

Cavalcanti orienta sua análise dos três romances a partir da noção de texto de Julia Kristeva, que extrapola o domínio da obra literária privilegiando a dimensão do poético e a potência relacional que se estabelece entre textos. Partindo do conceito de intertexto, o pesquisador entende cada obra como cruzamento de, no mínimo, dois códigos, e se propõe a investigar a relação intertextual de uma poética surrealista nos três autores.

Cavalcanti defende (2015, p. 276) que a linguagem tem papel central no surrealismo, e que toda expressão surrealista leva em conta que o pensamento não existe sem a palavra. Mas isso não significa que o surrealismo é contra o racional:

> De modo a diminuir a antinomia entre razão e desrazão, os surrealistas não escolhem a loucura contra a razão – sendo tal escolha considerada tão exclusiva e injustificável quanto a escolha inversa que seria de ordem social – mas, pelo contrário, tratam de fazer admitir que não poderiam existir razões sérias para afastar, a priori, certas possibilidades do espírito da dita razão normativa da existência. Desprezar a loucura seria criar uma separação entre o normal e o patológico e mutilar o mental, quando o que se busca é explorar todas as possibilidades do espírito sem dar preferência à nenhuma delas. O que está em jogo é o poder metafórico da linguagem enquanto instância combinatória capaz de descobrir imagens poéticas novas. (CAVALCANTI, 2015, p. 255)

A poética surrealista, portanto, seria uma resposta a um certo dualismo característico do pensamento ocidental entre sonho e ação, loucura e razão, sensação e representação. O cientista postula que a confluência de Campos de Carvalho com o surrealismo se assenta pela prosa que flerta com o sonho e ao mesmo tempo estabelece uma crítica ao imperativo racional:

> Pela visão de mundo surrealista, a razão é inseparável de seu impulso irracional, as duas não devem ser separadas em prateleiras estanques. Em sua intervenção específica o surrealismo visa trabalhar sem cessar para desenferrujar integralmente os costumes, refazer o entendimento humano e, acima de tudo, liberar a escrita, remontando às fontes da imaginação poética. Por tal perspectiva, Walter Campos de Carvalho se aproxima do surrealismo pela afinidade de uma narrativa de traços oníricos em prosa poética que realiza a crítica das categorias do conhecimento racional. (CAVALCANTI, 2015, p. 256)

Para Cavalcanti, no livro de Carvalho, o artefato púcaro búlgaro pode ser interpretado como um objeto surrealista, na medida em que será o ponto de ruptura na narrativa que possibilita que o surreal acesse o real, que o mundo mítico se imponha ao real. Também destaca que o romance faz uma paródia do estilo pomposo e grandiloquente dos tratados históricos e dos relatos das grandes descobertas, além de dialogar com uma certa tradição de cultuar determinados objetos que motivariam caçadas por tesouros perdidos. Nesse contexto, o pesquisador sonda se o púcaro búlgaro não seria um objeto "surrealista por eleição", uma vez que a expedição exploratória que ele provoca acaba se tornando uma aventura puramente mental, já que os impetuosos expedicionários, a despeito dos mil planos e preparativos para atestar a existência da Bulgária, dos búlgaros e dos púcaros búlgaros, jamais chegam a ir além de Copacabana.

Cavalcanti também entende que, no romance, se estabelece uma relação assimétrica entre sujeito e objeto, em que o artefato púcaro tem protagonismo maior que as personagens:

> (...) em *O púcaro búlgaro*, a relação assimétrica entre sujeito e objeto é deflagrada pela subversão do modelo objetivista de objetos físicos ditos naturais e culturalmente inatos em suas propriedades substantivas substantivadas por funções e valores conhecidos de antemão. O papel protagonista do objeto púcaro búlgaro na história é uma indicação do desconcerto da relação assimétrica entre sujeito e objeto. Embora narrado em primeira pessoa, o narrador de O púcaro búlgaro chega a referir-se a si em terceira pessoa e é menos importante na narrativa do que o objeto em si – o púcaro búlgaro – e a Bulgária, estas sim as protagonistas da trama camposcarvalheana. Nesse sentido, C.C. parodia a sisudez do termo autor, o transformando em um personagem de nome "Hilário" (...) (CAVALCANTI, 2015, p. 265)

Inventar objetos estranhos é uma prática típica de artistas surrealistas. Prática que pode se manifestar pelo ímpeto criativo de descobrir novos usos para objetos cotidianos, dotando-os de uma potência simbólica nova. Cavalcanti lembra que, na origem do percurso histórico do surrealismo, havia uma motivação satírica de converter um objeto doméstico munido de utilidade prática em um objeto artístico. Mas que em um segundo momento, os surrealistas passaram a enaltecer a capacidade inventiva do artista de realizar essa metamorfose. É o caso

dos famosos *ready-mades*, de Marcel Duchamp. E é também o caso do artefato púcaro búlgaro, que na visão de Cavalcanti (2015, p. 272)

> não deve ser descrito como um objeto de propriedades intrínsecas a moldar o espaço mental de seu narrador, mas sim como um objeto desejante, repleto de desejos e aspirações de presença, já que na trama de Campos de Carvalho não é só a Bulgária que é procurada ou o púcaro separadamente, mas sim a inusitada combinação entre os dois termos. Tal reversibilidade entre vasos comunicantes é narrada pela epígrafe de Henri Angel que abre *O púcaro búlgaro*: "Uma vez que o impossível pode aceder à categoria do verdadeiro, o verdadeiro por sua vez pode aceder à categoria do impossível". A partir de tal epígrafe, é possível pensar numa reversibilidade primordial entre possível e impossível, real e sonho, como se compusessem vasos comunicantes entre elementos inconciliáveis.

Sobre o nome do narrador do romance, Cavalcanti sugere que pode ser uma combinação entre Hilário de Gouvêa e Auguste de Saint-Hilaire. O primeiro empresta o nome a uma rua de Copacabana, bairro citado no romance. O segundo foi um expedicionário francês que esteve em nosso país na década de 1830, ocasião em que teria feito a famosa declaração "Havia um país chamado Brasil, mas absolutamente não havia brasileiros" (Saint-Hilaire apud SUSSEKIND, 1990, p.21). O teor extravagante do comentário se assenta bem à dicção insólita da narrativa, e a especulação parece fazer sentido na medida em que os personagens de *O púcaro búlgaro* também estão engajados em uma expedição – ainda que, como já dito, ela jamais tenha acontecido de fato senão no plano das ideias.

A questão do jogo no romance também é comentada no estudo. No capítulo derradeiro – a partida – em vez de içarem velas rumo à descoberta da Bulgária, os expedicionários entabulam uma animada partida de pôquer. Cavalcanti compara essa cena final do romance à imagem de Duchamp disputando uma partida de xadrez infinita – ambos evocando uma circularidade, um movimento interminável. E afirma que tanto Carvalho quanto Duchamp entendiam a arte como uma expressão do jogo, uma atividade libertária e nobre. Na visão do pesquisador, o desenlace de *O púcaro búlgaro* sugere um eterno ciclo:

> Assim como o possível e o impossível formam vasos comunicantes na escrita camposcarvalhiana (podendo o impossível acessar a categoria da verdade e vice-versa), o jogo de cartas aparece em *O púcaro búlgaro* como algo que deve e pode ser reiteradamente recomeçado. Ao situar a cena final de seu último livro, O púcaro búlgaro, numa mesa de cartas, Campos parece propor um jogo sem desenlace maior do que uma viagem desenredada numa partida de pôquer a ser intermitentemente reiniciada. (CAVALCANTI, 2015, p. 287)

Ainda fazendo referência ao jogo, Cavalcanti (2015, p. 287) chama a atenção para o seu potencial mítico e a sua capacidade de desestabilizar o senso comum:

> Para o surrealismo, toda atividade criativa seria potencialmente mítica, inclusive o jogo. A atividade do jogo pode ser um amplo motor para pensar o universo surrealista. Tomar o jogo a sério significaria além de considerar tal atividade lúdica como uma reivindicação de liberdade, mostrar que a verdadeira seriedade não estaria de modo algum onde habitualmente se situaria. Ao mostrar o que o mundo tem de irracional e o que o irracional tem de mundano, a imagem poética surrealista geraria um estremecimento do senso comum e cotidiano pela fusão das coisas entre si e pela fusão do ser nas coisas.

Cavalcanti também reflete sobre o que entende ser uma relação de oposição entre o espírito surrealista e os romances realistas. Na visão dele, o humor negro surrealista, que nasce como uma resposta vigorosa a um mundo cujo imperativo racional é inconteste, se desenvolve em contraposição a certas "leis arbitrárias de utilidade e de narração" a fim de "abolir o poder discricionário dos romances realistas em prol de realidades desconhecidas e estranháveis" (CAVALCANTI, 2015, p. 294). O humor negro surrealista promoveria a subversão dos sentidos dos objetos, operando nas brechas das normas e convenções, jogando com as representações miméticas e buscando expor as contradições e ambiguidades dos discursos de apreensão do real. Logo, seria um tipo de humor essencialmente libertário e que, em vez de rejeitar, acolhe e reconhece o valor do insólito:

> Arte da descontinuidade, o humor negro se distancia de um humor moralista pelo fato de professar um ato liberador dos costumes, da estética e de qualquer tipo de sentimentalismo que provocasse um processo de dramatização catártica artística. O humor negro – inimigo mortal de todo sentimentalismo – é considerado pelos surrealistas como uma força capaz de evocar um estranhamento frente a um objeto dotado de um uso funcional e, assim, produzir uma subversão do princípio de realidade e também um reordenamento do mundo, criando o insólito através de elementos estranhamente familiares. Assim como as crianças, os loucos e os primitivos não diferenciam o conhecimento dos seres e dos objetos. Através do humor surrealista (mais próximo das ironias de afirmação), frases seriam construídas por palavras submetidas a um regime de estranhas coincidências. (CAVALCANTI, 2015, p. 296)

E se Oliveira, como já dissemos, aproxima a prosa de Carvalho do Teatro do Absurdo pelo seu estofo filosófico, Cavalcanti também aponta essa mesma característica e entende que o *nonsense* opera na prosa carvalheana como uma fissura profunda nos pilares de sustentação da realidade lógica convencional, a partir de recursos como o duplo sentido e o trocadilho:

> A desconstrução pelo duplo sentido e pelo trocadilho em Campos de Carvalho é mais do que um recurso humorístico, antes uma posição filosófica iconoclasta a constatar a falta de certezas absolutas e afirmações sustentáveis incondicionalmente. Nesse sentido, o nonsense em Campos é utilizado como forma de oposição ativa aos sentidos formulados por pressão coletiva; (CAVALCANTI, 2015, p. 297)

No plano intertextual literário, Cavalcanti assinala que *O púcaro búlgaro* apresenta afinidades com as narrativas filosóficas de *Viagem à roda do meu quarto* (1794) e *Expedição noturna à roda do meu quarto* (1825), de Xavier de Maistre. Em comum entre os romances, além de serem protagonizados por viajantes cujo deslocamento acontece somente no plano das palavras, está a tendência de "considerar o mundo e a realidade como uma espécie de jogo" (CAVALCANTI, 2015, p. 313). *O púcaro búlgaro*, ainda segundo o pesquisador, pode ser lido como uma paródia às narrativas aventurescas de viagem:

> À revelia do tempo contábil dos calendários, em posição satírica às descobertas históricas, a expedição rumo à Bulgária acaba por se transformar em viagem burlesca, suspensa e em suspensão. Romance e anti-romance, *O púcaro búlgaro* pode ser lido como uma paródia ao ideal da fantasia de viagem enquanto instância de escapismo ou redenção épica. Ao longo de sua sátira estilística às narrativas tradicionais de viagem, a perspicácia corrosiva de Campos de Carvalho parodia o próprio protótipo do aventureiro romântico que busca na viagem um triunfo por suas descobertas. Através da viagem satírica rumo à inexistência da Bulgária, a escrita camposcarvalhiana se afirma através de uma viagem permanente a simbolizar seu antagonismo à civilização moral dominante. (CAVALCANTI, 2015, p. 315)

Analisando a forma como Carvalho batiza seus protagonistas, que por vezes possuem diversos nomes, como em *A lua vem da Ásia*, e por outras sequer são nomeados, como em *Vaca de nariz sutil*, Cavalcanti conjectura que tais procedimentos sinalizam um indivíduo cuja identidade, múltipla e instável, está em constante mutação:

> De modo a transbordar o plano estético, para os surrealistas e, de certa forma, também para Campos de Carvalho, uma visão poética de mundo deveria ultrapassar os problemas formalistas da arte para adquirir uma postura mais ampliada diante da vida e da linguagem. Enquanto os outros "se contentam com um nome para definir o indefinível e o caos" (Carvalho, 2008, p. 138), os personagens camposcarvalhianos (walter-egos) não possuem nomes ou então têm inúmeros. Seus nomes se multiplicam licenciosamente, suas instáveis identidades ultrapassam as bordas de uma identidade unívoca para ancorar num espaço multifacetado que parece transpor a própria noção de heterônimo fundada em uma identidade de cada vez. Os walter-egos são, no mínimo, heterônimos potencializados ao limite de indivíduos numa permanente transformação anárquica de identidades. (CAVALCANTI, 2015, p. 315)

Finalmente, Cavalcanti conclui que Campos de Carvalho pode ser apontado como escritor surrealista na medida em que as ideias e atitudes surrealistas de seus personagens manifestam-se na própria vida do autor, "provocando um transbordamento de sua ficção em seu comportamento de empiria escritural, à maneira surrealista" (CAVALCANTI, 2015, p. 327). Para sustentar tal assertiva, evoca Octavio Paz e Julio Cortázar. O primeiro afirma, segundo Cavalcanti (2015, p. 327), que o elemento distintivo do surrealismo em relação aos

demais movimentos que partilham das mesmas premissas é a postura de radicalizar as consequências de uma formulação poética da realidade. O segundo critica os artistas que adotam o surrealismo somente pelo viés técnico, preterindo a potência de sua visão de mundo.

O pesquisador conclui exaltando os predicados filosóficos da obra carvalheana, e propõe que o autor mineiro é escritor de uma ciência do insólito:

> Tal qual um navegante infuso de palavras, Campos parecia estar sempre atento ao momento de nascimento dos significantes, aumentando, em certa medida, a capacidade humana de fazer das ideias coisas possíveis de serem vistas na superfície da linguagem. Assim, por um sentido subversor do real aparente, Campos de Carvalho pode ser lido como, possivelmente, o mais insólito dos escritores brasileiros; escritor de uma *ciência do insólito*. Com ele, uma cultura sempre está em risco: o novelo do mundo pode desenrolar quando menos se espera e nunca as peças do real se articularão facilmente sem que sejam antes colocadas à prova. Mais do que romances, seus livros se assemelham a estados de espírito e fragmentos de filosofia poética. (CAVALCANTI, 2015, p. 329)

Cavalcanti sustenta que Campos de Carvalho é, possivelmente, entre todos os romancistas brasileiros, o que mais dialoga com a poética surrealista, por revelar que a realidade prescinde de "pirotecnias ou efeitos de terror" para mostrar o que possui de fantástico. O próprio ser humano manifesta, naturalmente, uma "estranheza convulsiva de erupção onírica" (CAVALCANTI, 2015, p. 329).

Finalmente, um argumento repetido à exaustão, quase como prova cabal da filiação surrealista de Carvalho, é o relato do próprio autor em *Tribo*:

> Meu receio, ao tomar de novo da pena nesta clara manhã de janeiro, é haver perdido aquele élan que me vinha sustentando desde o início destas memórias imemoriais, e que me fazia desprezar, a bem da minha verdade, qualquer escrúpulo de ordem gramatical ou lógica, sentimental ou mesmo estética, para dizer só as coisas à maneira de um sonâmbulo ou de um surrealista ortodoxo. Acredito, aliás, que o surrealismo, sem os exageros de alguns de seus asseclas de menor talento, é a forma de arte que melhor condiz com meu temperamento situado entre o sonho e a barbárie do mundo real, entre a letra do Código e o mundo encantado da Poesia. Pouco a pouco me irei despindo do meu eu cotidiano e postiço, que me fazia escrever composições escolares e alguns sonetos ao modo de Camões, para escrever apenas à minha própria maneira e apenas para meu uso íntimo, como já o venho tentando fazer nestes últimos tempos. (CARVALHO, 1954, p. 137-138)

É ocioso falar que a palavra do autor a respeito de sua própria obra deve ser vista com muita cautela – especialmente em se tratando de um escritor como Campos de Carvalho, tão afeito a declarações peculiares diante de jornalistas e com a sagacidade que tem no manejo da caneta. As últimas linhas do trecho de *Tribo* citado acima já apresentam uma contradição: quem irá se dar ao trabalho de correr atrás de uma editora e pagar pela publicação de um livro

que escreveu apenas para "uso íntimo"? Outra prova de que é preciso avaliar com reserva a palavra de Campos de Carvalho é oferecida por Guilherme Gontijo Flores a partir de uma carta que o autor de Uberaba escreve a Carlos Felipe Moisés, de 22/01/1965:

> Peço-lho que guarde sem ler o exemplar de Tribo que você diz ter encontrado. Minha literatura começa realmente com *A lua vem da Ásia* (...) Se ainda coloco Tribo na relação de minhas obras é apenas por honestidade para com o leitor, o qual sempre me mereceu o maior respeito. (CARVALHO in Flores, 2021)

Flores (2021) observa que Carvalho não menciona *Banda forra*, livro anterior a *Tribo* e, portanto, aquele sim seu verdadeiro livro de estreia. Sem falar que o declarado "respeito ao leitor", se levado a ferro e fogo, o incitaria a incluir também *Banda forra* na relação de obras. Ou seja, também por esses motivos, a autodeclaração de Carvalho como surrealista não pende a balança para nenhum dos lados.

Em que pese os esforços argumentativos de Cavalcanti, Gonzaga e Batella, e a própria declaração de Carvalho em adesão ao surrealismo, entendemos que no presente caso, quando muito, é possível falar em convergências surrealistas. Isso porque o alvo da imaginação virtuosa e do humor implacável de Carvalho é sempre a realidade concreta, os problemas deste mundo. Como afirma Moisés:

> Por via dessa imaginação desregrada, Campos de Carvalho se aproximará dos surrealistas, mas a estrita fidelidade àquele núcleo de obsessões o manterá a salvo da gratuidade. Nos livros seguintes [a Tribo], quanto mais desregrada e delirante, mais fundo essa imaginação tocará no cerne da realidade. Assim, caso haja interesse em aplicar-lhe algum rótulo, o de "realista" quadrará melhor ao autor que o de "surrealista". Difícil será convencer da verdade do fato as cabeças bem pensantes, amantes da boa lógica. (MOISÉS, 1996, p. 76)

Mais difícil ainda posto que, como demonstramos, o próprio Carvalho declarou-se surrealista, era admirador dos surrealistas e, o que é natural, espalhou referências ao surrealismo ao longo de sua obra – além das já mencionadas, caberia acrescentar o inegável parentesco do título do primeiro livro da *obra reunida* com "A noite vem de Bornéu", primeiro verso do poema O poeta marítimo, de Murilo Mendes, este tido como referência de um surrealismo à brasileira. Por conta disso tudo, desde os primeiros livros a classificação de surrealista acompanhou Campos de Carvalho.

Guilherme Gontijo Flores, cuja proposta da intrusão como modelo analisaremos a seguir, também descarta o epíteto de surrealista para Campos de Carvalho, a exemplo de Carlos Felipe Moisés:

> já falaram muito sobre o surrealismo de Campos de Carvalho, e podem até mesmo alegar o que ele diz na clássica entrevista a Mário Prata e Sérgio Cohn para a Azougue, em 1997: "eu me tornei um escritor surrealista". Surrealista? Disparate, não há nada de surreal ali, fora a vertigem da mente, as possibilidades alucinantes de levar a linguagem a sério, porque ela serve para rir da vida e arrasar com a vida. (FLORES, 2021)

Talvez seja mais adequado à compreensão da obra de Carvalho o conceito de intrusão proposto por Flores, a respeito do qual trataremos agora.

1.8. Intrusão como modelo

Em ensaio recém-publicado, e em franca oposição à já citada teoria do narrador único proposta por Batella, Flores ressalta que cada lançamento literário de Carvalho é como uma nova estreia do autor. E observa que, assim como seus protagonistas são intrusos na vida, figuras excêntricas, estrangeiras, cada romance é também intruso na obra, uma vez que frustra quaisquer tentativas de se estabelecer uma relação de continuidade:

> Cada peça abole todas as outras, mesmo que com elas se relacione; assim como cada personagem-narrador é uma espécie de intruso no mundo (o cindido, o louco, o maníaco, o depressivo, o desmiolado, o forasteiro em tudo etc.): cada nova obra é um intruso na obra, porque a desmonta e desvincula da suposta continuidade. No limite, vamos dizer que Campos de Carvalho fez em vida seis estreias em livro e uma no inescrito, todas absurdamente geniais. (...) Mais pertinente é observar como o intruso que por tudo se espraia é um modelo, perverte tudo que toca, ameaça uma carreira de humor (*A lua vem da Ásia*, um dos romances mais hilários da língua) e descamba para o peso do cemitério, do sexo, do estupro (*A vaca de nariz sutil*) e mesmo do suicídio (*A chuva imóvel*, o conto Os trilhos e a novela *Espantalho habitado de pássaros*), apenas para terminar num riso ainda mais desbragado (*O púcaro búlgaro*, outro talvez dos romances mais hilários da língua). (FLORES, 2021)

E de fato assim parece ser. Cada obra tem uma feição muito particular, ainda que seja possível estabelecer pontos de convergência. O primeiro e o último livros da *Obra reunida* são romances com inúmeros indícios de literatura carnavalizada, e também os que apresentam um humor mais escancarado. O segundo e o terceiro são fortemente marcados pelas crueldades e absurdos da guerra, seja pela experiência traumática do *front* em *Vaca de nariz sutil*, seja pelo horror ao apocalipse nuclear iminente em *A chuva imóvel*, sobressaindo-se neste o apelo existencialista. Já o romance derradeiro, *O púcaro búlgaro*, destaca-se dos demais, posto que nele a sombra da morte, tão presente nos dois livros anteriores, projeta-se apenas de forma tênue com o falecimento do recém-chegado vizinho nonagenário, sem afetar

emocionalmente o narrador. O tom geral da prosa é muito mais leve do que nos textos anteriores. Ou seja, considerando a sequência da *Obra reunida*, e conforme observa Flores, cada livro aparta-se do antecedente, em que pese haver correlações possíveis. E decerto há temas, imagens e discursos recorrentes: a insônia, a guerra, a bomba atômica, o homo multiplex, o espantalho, o inferno/diabo, o suicídio, a morte e o cemitério, os amores proibidos, as posições contra a religião, contra o racismo, contra a racionalidade cartesiana obtusa, contra o estado opressor, contra a opressão, o desencanto com a humanidade, a rebeldia, Deus descartado como opção, a solidão. Ou seja, o homem desorientado pela perda do lastro do real:

> Nos quatro romances de Campos de Carvalho, todos os personagens principais perderam o lastro que os conecta a uma coletividade capaz de partilhar uma experiência de realidade: o louco de A lua vem da Ásia muda como bem quer a geografia e a história, a cada instante, seja no passado ou no presente da narrativa; o veterano de Vaca de nariz sutil decide os limites da sua ética a cada instante e pode também variar sobre seu entendimento entre o que é Valquíria, como uma menina, uma jovem ou uma mulher com problemas mentais; André, em A chuva imóvel, pode se fundir com Andreia, replicar o irmão morto, tornar-se cavalo de si mesmo (uma espécie de autocentauro), e assim vai esfacelando os vínculos possíveis do mundo; por fim, o Autor em O púcaro búlgaro se cerca de um bando alucinado que o tempo inteiro hesita entre existência e inexistência da Bulgária, mas também de si e do mundo, formando uma realidade que só é partilhável na medida em que é indecidível. (...) Campos de Carvalho, sem se dedicar a qualquer discussão sobre economia mundial, vinha desde os anos 1950 anunciando o fim do lastro do real como modelo de alienação do mundo, mas também como revelação do nosso mundo como já-alienado no fetiche por seu suposto lastro. O dentro e o fora do hospício. O fora é o dentro. "No princípio era o Caos, e está sendo o Caos", diz André em A chuva imóvel, e assim de um só golpe assinamos e assassinamos o mundo. (FLORES, 2021)

Como sublinha Flores, o fora é o dentro do hospício. O que nos lembra *O Alienista* de Machado de Assis, o Dr. Simão Bacamarte e sua Casa Verde – haja cômodos para dar conta de tanta loucura. Ou, dito de outra forma, "só é doido quem não é", como afirma o autor mineiro no póstumo *Cartas de viagem e outras crônicas – Campos de Carvalho*:

> A deusa Razão inventada pela Revolução Francesa deu no que deu, ou melhor, deu o que deu – e o negócio é apelar para a não-Razão, que pelo menos nos hospícios tem dado ótimos resultados e só de Jesus Cristo já deu mais de cem mil. (É verdade que também tem dado Napoleões Bonapartes, mas não se pode exigir nada perfeito neste mundo.) Só é doido quem não é, li outro dia no jornal, e o autor da frase só podia estar maluquinho da silva, que nunca vi frase tão sábia em toda a minha vida. Deve estar em alguma camisa-de-força a esta hora, a qual só lhe pode dar ainda mais força. SÓ É DOIDO QUEM NÃO É: meu Deus, fazei com que eu acredite piamente nesta verdade de cristal, e dai-me sobretudo forças para segui-la à risca, pelo menos até a morte. (CARVALHO, 2006, p. 122)

A razão como panaceia para os problemas do mundo irá encontrar como resposta em Carvalho o intruso, a não-Razão, que se manifesta por meio de sujeitos disruptivos, cindidos, marginais, que parecem seguir sempre na contramão, desajustados dos espaços que ocupam.

Segundo o dicionário Houaiss, intrusão é o "ato ou efeito de introduzir-se, sem direito ou sem título, em local, sociedade, cargo, dignidade, benefício etc" (HOUAISS, 2009, p. 1103). A descrição, pois, do que fazem, reiteradamente, todos os narradores carvalhianos.

Nos numerosos périplos de *A lua vem da Ásia*, o narrador invade um velório a fim de alimentar-se (CARVALHO, 2008b, p. 133), toma posse de um cadáver para auferir ganhos financeiros e até passa-se por pároco durante 11 meses – note-se que o Houais também registra como sinônimo de intrusão a posse de ofício eclesiástico sem o devido aval das autoridades religiosas.

Em *Vaca de nariz sutil*, o eu-narrador é um intruso no *front*, tentando atinar com a existência de algo absolutamente ilógico como a guerra. "Não me dão armas para eu matar quem eu queira, mas justamente quem eu nem conheço, pode ser até que seja o meu sósia quem esteja do lado de lá, e o mais certo é que seja" (CARVALHO, 2008b, p. 52), diz o protagonista. Ao retornar para casa e para a vida dita normal, novamente é intruso. Não há o sentimento de pertença àquela família que o destrata e para quem ele é um ser estranho. Acaba abandonando a casa e adotando uma pensão como novo lar. E é na pensão que o seu olhar intruso penetra fechaduras de quartos alheios para dar vazão ao desejo incontido, ao voyerismo, espiando as relações íntimas dos hóspedes e entregando-se ao onanismo.

Em *A chuva imóvel,* a instrusão se instaura em diversos níveis. Ainda que tenha afeto pelos irmãos, André é um intruso na família, assim como o é na escola, onde é perseguido pelo colega Castanheira. O mesmo acontece no trabalho, ao qual tem dificuldades de se adaptar: "Penso que me prepararam para o Paraíso e não para este mundo – e a farsa, pelo visto, continua. Nunca senti necessidade de dizer *sine qua non* a ninguém, e muito menos *sine die*: e não faço outra coisa o dia inteiro" (CARVALHO, 2008c, p. 34). Nesta passagem, André solta um grito no meio do expediente que assusta os colegas. Considerando o desfecho do romance, com o suicídio do protagonista, talvez não seja exagero afirmar que André é um intruso na própria vida.

Em *O púcaro búlgaro,* analogamente ao que ocorre em *Vaca de nariz sutil*, a intrusão se dá por meio do apelo visual. Desta vez, o alvo não é o vizinho de quarto, mas sim, o vizinho de janela, ou melhor, os vizinhos. Aliás, dupla intrusão, pois também o vizinho idoso o observa, ambos utilizando binóculos. Mas é a adolescente, neta ou tataraneta deste, que desperta seu interesse:

> Aliás, a bunda da sua neta ou tataraneta é um dos grandes melhoramentos do bairro, e se falo melhoramento é porque só se mudaram para cá há uns dois meses; (...) A menina deve ter seus 14 ou 15 anos, e não sei por que cismou que quem faz parte do mobiliário sou eu e não Rosa – e de minha parte faço o possível para corroborar a sua teoria. Despe-se na minha frente como se fôssemos copular daí a um minuto, e põe-se a acariciar os pequenos seios como se os estivesse pondo na minha boca – eu um armário. (CARVALHO, 2008d, p. 27)

A vizinha torna-se alvo de espiadelas frequentes, ao ponto de o narrador registrar em seu diário que não vê os seios da tataraneta "há mais de uma semana" (CARVALHO, 2008d, p. 28). E Hilário não se limita a espionar os vizinhos. Em certa passagem, em referência ao vizinho idoso, ele anota em seu diário: "Vê-se que ele não deve ver bunda há muito tempo, o infeliz, e que o binóculo não o ajuda muito nas suas pesquisas, ao contrário do que acontece comigo". (CARVALHO, 2008d, p. 27)

Para além da intrusão que é objeto deste comentário, o trecho acima traz à baila outro ponto importante: os narradores carvalhianos não têm pretensões moralistas, tampouco aspirações heróicas. O modelo de intrusão não se presta, ao menos em Carvalho, a construções ficcionais maniqueístas. Seguindo a cronologia inversa da *Obra reunida,* temos em *O púcaro búlgaro* um eu-narrador que, em um país estranho e distante, abandona a própria "mulher no hotel sem dinheiro ao menos para pagar as despesas" (CARVALHO, 2008d, p. 11). Isso depois de traí-la com Rosa, a empregada doméstica, enquanto a esposa dormia no quarto ao lado. Sem contar que, como já dissemos, espiona a vizinha adolescente nua e é adepto da zoofilia. Em *A chuva imóvel,* André mantém uma relação incestuosa com a irmã Andréa. Em *Vaca de nariz sutil,* o combatente-narrador, que não é nomeado no romance, além de sentir atração sexual por crianças, vai parar na delegacia ao ser flagrado em pleno ato sexual com Valquíria, adolescente ou jovem com debilidade mental. Já no primeiro livro da *Obra reunida* temos um protagonista que comete diversos crimes, entre eles assassinato – deu cabo de um mendigo, de um casal e possivelmente de seus filhos –, lenocínio, tráfico de armas, tráfico de drogas e espionagem internacional. Isso tudo, claro, se considerarmos que os acontecimentos ali descritos não são meros devaneios do narrador.

Os narradores carvalhianos, portanto, criticam as mazelas do mundo, põem a nu a hipocrisia, os desmandos e a corrupção do homem. Investigam a precariedade da condição humana, a solidão, a desesperança. E a abundância de espelhos que encontramos em todas as narrativas da *Obra reunida* parecem querer dizer que, se não há mais Deus e paraíso nos quais

se arvorar, se o esteio ordenador do mundo não passa de mero engodo, resta ao homem encarar a si próprio de frente.

É possível avançar mais um passo neste conceito de intrusão e propor que a própria obra de Carvalho é intrusa em seu tempo, dados os seus traços bastante peculiares e a recepção heterogênea da crítica, que ora descreve sua literatura como pão dormido e quarenta anos "atrasada", ora a classifica como vanguardista e à frente do seu tempo. O crítico Wilson Martins pertence ao primeiro grupo, como podemos observar neste texto publicado em 11 de novembro de 1961 no jornal O Estado de S. Paulo, logo após o lançamento de *Vaca de nariz sutil*:

> O sr. Campos de Caravalho representa, nessa numerosa família, o filho excêntrico, o "original", no sentido doméstico da palavra: literariamente, ele vive um surrealismo já histórico e anacrônico, escreve os livros que deveriam ter sido escritos na década de 20. Aparecendo num momento em que a Literatura Brasileira parece ter passado, de uma fase eminentemente crítica, para a fase criadora e orgânica que, no movimento pendular das artes, sempre lhe sucede, os livros do sr. Campos de Carvalho e, notadamente, *Vaca de Nariz Sutil*, têm, um pouco, o sabor de pão dormido, são o vidro de água de rosas com rótulo de veneno, as tíbias entrecruzadas servindo mais para atrair do que para afastar os incautos. Realmente, se a literatura do desafio provocou, inicialmente, a revolta e o escândalo, já agora não passa de uma convenção admitida entre outras (...) o princípio outrora revolucionário da abolição das regras já passou para o terreno das banalidades admitidas, já perdeu todas as suas virtualidades incendiárias. Resta que o sr. Campos de Carvalho possui, de toda evidência, qualidades de escritor, entre elas a coragem de sua peculiaridade que é, nos aspectos pragmáticos ou programáticos, a primeira condição da obra criadora. (MARTINS, 1961)

É interessante notar como Martins também encampa a leitura de Carvalho como autor surrealista, e se vale dessa percepção para sentenciar o suposto anacronismo do escritor de Uberaba, que estaria oferecendo aos seus leitores uma fórmula requentada. Como ficou demonstrado alguns anos mais tarde, com maio de 1968 e seu "É proibido proibir", que no Brasil encontrou eco na voz de Caetano Veloso e na Tropicália, a abolição das regras seguia mantendo suas "virtualidades incendiárias" mundo afora, a despeito da opinião de Martins. Porém, saliente-se que o crítico reconhece as "qualidades de escritor" de Campos de Carvalho, em especial a "coragem de sua peculiaridade".

Em sentido diametralmente oposto segue Sparemberger, um dos pioneiros nas pesquisas sobre Campos de Carvalho. O professor afirma que o discurso direto desconvencionalizado que se manifesta por meio do eu-narrador carvalhiano anteciparia um expediente frequente nas décadas seguintes:

> Finalizando, pode-se afirmar a atualidade da obra literária do autor aqui estudado. Escrevendo na década de 50 o que era exceção, esta mesma resultou em regra na ficção brasileira nas décadas de 60 e 70. Exemplo disso, é detectado na narrativa em primeira pessoa que identifica aquele que age (personagem) com a voz narrativa, sem intermediação, deste modo, entre narrador e material narrado. A violência da situação é violência também na narrativa, o que, pela manutenção de um discurso direto desconvencionalizado, aproxima-se estilisticamente da atual ficção brasileira. (SPAREMBERGER, 1989, pág. 5)

Face a estes dois juízos antagônicos, é possível, portanto, estender a noção de intrusão proposta por Flores à própria obra de Carvalho no seu conjunto, também ela intrusa, também ela excêntrica e dissonante, e em certa medida, marginal na cena literária nacional. E como instrusa, gera polêmica, desconforto e opiniões díspares, conforme pontuamos ao longo deste texto.

Estes protagonistas intrusos, deslocados e em crise sugerem, como observa Flores, que não seria despropositado afirmar que a base temática da escrita ficcional carvalheana é a entropia:

> É tentador afirmar peremptoriamente que o tema maior de toda obra de Campos de Carvalho é a entropia, expressa na própria escrita: os quatro romances fazem um crescendo de complexidade e delírio que, demandando mais e mais da atenção do leitor, que a essa altura começa a fraquejar, resulta em quasi-dissolução. Isso se dá tanto de livro a livro – que começa com um mote razoavelmente claro, mas que vai sendo atravessado por variantes, derivas, excursos, que o complexificam – quanto no movimento da obra como um todo, sobretudo se considerarmos o quarteto dos romances autenticados, porque algo que ali se repete e nos força a buscar similaridades imediatas, que vão sendo negadas, demolidas ou instauradas de modo distorcido. (...) cada personagem está ele próprio em entropia contínua e é um agente catalisador da entropia à sua volta, desregulando o mundo das outras personagens, introjetando-se onde não é chamado, alterando percursos por onde quer que passe, nem que seja imóvel. (FLORES, 2021)

Como exposto logo no início e ao longo desse capítulo, as abordagens mais frequentes à obra de Campos de Carvalho – a loucura, a poética surrealista, o absurdo e o *nonsense*, a carnavalização e a narrativa/escrita de si/subjetivação não se apresentam como aspectos isolados da *Obra reunida*, mas sim, como traços que não raro se entrecruzam em um prosa que parece resistir a rótulos e classificações estanques.

No próximo capítulo, examinaremos aproximações e distanciamentos da carnavalização em *O púcaro búlgaro*.

2. O PÚCARO BÚLGARO

2.1. Carnavalização

A proposta deste capítulo é identificar no romance *O púcaro búlgaro* traços da cosmovisão carnavalesca e de elementos do que Bakhtin chamou de literatura carnavalizada. Neste percurso, a expectativa é mostrar como Campos de Carvalho constrói uma forma de crítica social, usando como arma o riso carnavalesco. Para atingir esse intuito, partimos essencialmente do referencial teórico de Bakhtin, complementado por Faraco, Fiorin, Morson, Propp, Minois e Batella.

De acordo com Fiorin (2011, p. 75), no período helenístico, os gêneros literários eram organizados de forma tripartite, em sérios, cômicos e sério-cômicos. O diálogo socrático, a sátira menipeia e a literatura de simpósio, por exemplo, pertencem ao gênero sério-cômico, e foram fortemente influenciados por uma visão carnavalesca do mundo. Tal visão instaura uma relação *sui generis* entre a palavra e a realidade, criando uma atmosfera de alegre relatividade que desvela a abertura para mudanças de teor social e cria fissuras nos discursos oficiais monologizantes:

> a festa em si é importante apenas na medida em que, ao viver o carnaval, podemos visualizar a possibilidade de outro mundo, de negar o atual e afirmar o possível (mesmo que isso ocorra apenas no limite dos dias festivos). Contudo, mais importante que a festa é o senso carnavalesco do mundo (o carnaval, neste sentido, é, no dizer de Bakhtin, funcional e não substantivo). É este senso um poderoso instrumento contra qualquer monologização da existência humana; é ele que materializa a força cultural do riso: dessacraliza os discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável. Bakhtin não é, nessa perspectiva, o teórico do carnaval, mas o filósofo da carnavalização. (FARACO, 2009, p. 80)

Assim, na era medieval, durante os festejos populares, fica temporariamente suspensa a rígida hierarquia social e suas regras coercitivas. A quebra das barreiras entre os homens possibilita uma "vida às avessas" e inversões de toda sorte. Um bufão, por exemplo, pode ser alçado à condição de rei do carnaval. E qualquer pessoa, independentemente de sua origem ou vocação religiosa, pode ser eleita papa por um dia. Nesse contexto, o riso ocupa posição de destaque, como catalisador desse processo de suspensão das barreiras hierárquicas, criando uma espécie de salvo-conduto para que outras realidades aflorem, favorecendo um novo tipo de consciência – a consciência galileana –, conforme explica Faraco a respeito de Bakhtin:

> Seu argumento é que a humanidade vai construindo historicamente, por meio do riso e da percepção do plurilinguismo, uma consciência descentrada (que se percebe uma entre muitas), chamada por ele figurativamente de consciência galileana. O riso participa organicamente desse processo porque tudo dessacraliza e relativiza. Rir dos discursos deixa clara sua unilateralidade e seus limites, descentrando-os, portanto. A consciência socio-ideológica passa a percebê-los como apenas uns entre muitos e em suas relações tensas e contraditórias. O riso destrói, assim, as grossas paredes que aprisionaram a consciência no seu próprio discurso, na sua própria linguagem. (FARACO, 2009, p. 82)

Seguindo na mesma linha, Morson (2008, p. 454) evoca Bakhtin para lembrar que o truão e o bobo representam os risos basilares do mundo. O riso teria o potencial de libertar o indivíduo tanto das coerções autoimpostas quanto dos cerceamentos externos, estabelecidos em função de ambiente, status ou classe social. Morson explica que a percepção carnavalesca do mundo lança mão da zombaria e da permutação entre alto e baixo para colocar em relevo, de forma simbólica, a transitoriedade da vida e o caráter instável das hierarquias. Sobre tal percepção, afirma:

> Primeiro, é uma visão do mundo na qual todo valor importante reside na abertura e na incompletude. Envolve geralmente a zombaria de todas as atitudes sérias, "fechadas" em relação ao mundo, e também celebra a "desentronização", vale dizer, a inversão do alto e do baixo em qualquer estrutura dada. A desentronização aponta simbolicamente para a natureza instável e temporária de qualquer hierarquia. (MORSON, 2008, p. 461)

A partir do século XVII, o carnaval e os festejos populares afins passarão por profundas transformações. Paulatinamente, deixam de ser uma celebração da qual se participa ativamente para tornarem-se espécies de espetáculos de ribalta, aos quais se assiste. Esse empobrecimento fará com que, a partir do século XVIII, a literatura carnavalizada não mais beba direto da fonte – o carnaval propriamente dito e festejos semelhantes – mas sim da literatura carnavalizada pregressa, conforme nos ensina Fiorin:

> A carnavalização torna-se uma tradição literária. A literatura carnavalesca derruba a separação entre os gêneros, os sistemas ideológicos fechados, os estilos, etc. Destrói a introversão, minimiza as distâncias entre autor e personagem, aniquila as oposições, usa um tratamento familiar. Machado de Assis produz uma literatura carnavalizada. No entanto, ele a produz não a partir da vivência do carnaval, mas da tradição literária: Cervantes, Diderot, Sterne, etc." (FIORIN, 2011, p. 83)

Na sequência, faremos uma descrição sucinta do enredo de *O púcaro búlgaro*, com o objetivo de contextualizar a análise. Na sequência, abordaremos o riso e suas características no contexto da Idade Média e do Renascimento, enfocando sua base popular e sua estreita

relação com os festejos do medievo, bem como o conceito de carnavalização e seus aspectos principais. Na quarta parte, pretendemos identificar os traços da carnavalização no romance de Campos de Carvalho e a crítica social realizada por meio do humor. O objetivo é identificarmos momentos específicos em que estão presentes indícios da carnavalização em *O púcaro búlgaro*, abrindo caminho para pesquisas de maior fôlego.

2.2. O púcaro búlgaro

Campos de Carvalho considera *O púcaro búlgaro*, seu último romance e objeto desta pesquisa, seu melhor livro. Narrado em primeira pessoa, o texto é escrito na forma de diário. Após visitar o Museu Histórico e Geográfico da Filadélfia e lá encontrar um púcaro búlgaro (uma caneca búlgara), o narrador-protagonista fica tão impressionado com este fato que abandona o país no primeiro voo do dia seguinte – deixando para trás a própria mulher, "sem dinheiro ao menos para pagar as despesas" (CARVALHO, 2008d, p. 11). Depois de visitar um psicanalista, veicula um anúncio no jornal procurando voluntários para uma expedição à Bulgária. O objetivo: saber se tal país de fato existe.

Entre os voluntários, Radamés Stepanovicinsky, professor de bulgarologia que inicialmente se identifica como natural de Quixeramobim, no Ceará, mas ao final da narrativa revela ser búlgaro – o que, ironicamente, tornaria prescindível o empreendimento da viagem; "Expedito não sei do quê, que pelo nome foi imediatamente incorporado à expedição" (CARVALHO, 2008d, p. 40); Pernacchio, que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa e, aos olhos do narrador, parecia "um pouco inclinado para a esquerda" (CARVALHO, 2008d, p. 40) e Ivo que viu a uva, descendente de um certo sábio hindu que inventou o zero.

Além destes personagens, temos Rosa – empregada doméstica e amante do narrador –, e o vizinho de janela e sua neta (ou bisneta), que são vistos com o auxílio de um binóculo. O primeiro capítulo – Outubro, 31 – leva o leitor a acreditar que está diante da lógica de um diário. Trata-se, sim, de um diário, mas muita lógica não se pode esperar do relato. O capítulo seguinte chama-se Outubro, 32; mais adiante temos Novembro 28, Novembro 28 ½, depois vários capítulos intitulados apenas Outubro, Outubro?, mais além outro chamado Século XX, Século XX (?), Século, - ?, até que o último chama-se A Partida. Por se tratar do capítulo derradeiro em um romance cuja mola mestra é uma viagem de "descobrimento" da Bulgária, poderíamos pensar que o título faz menção à saída da expedição. Na verdade, trata-se de uma partida de pôquer, mais uma jogada do autor para nos fazer rir. O humor e o absurdo, aliás,

perpassam toda a narrativa, apesar de, curiosamente, nenhum personagem jamais sorrir, como observa Batella (2004, p. 242).

Finalmente, é interessante notar que já no primeiro romance da obra reunida aparece o que pode ser considerado como o embrião de *O púcaro búlgaro*. Trata-se de uma passagem que também remete ao clássico *Viagem à roda do meu quarto* (1794), de Xavier de Maistre, no qual o narrador, preso à cama por 42 dias em função de um ferimento sofrido em um duelo, narra inúmeras aventuras imaginárias. Diz Astrogildo, o narrador de *A lua vem da Ásia*:

> Já exerci quase todos os misteres deste mundo, desde o de deputado até o de cáften profissional, mas ainda me falta encontrar aquele que assente como uma luva ao meu temperamento profundamente humano e que talvez ainda esteja por inventar: algo assim como o de um descobridor de terras e de mares que não fosse obrigado a sair da cama, já que o ócio me parece ser a primeira das virtudes teologais. (CARVALHO, 2008a, p. 131)

Ao fim e ao cabo, Hilário e seus expedicionários alcançam tal objetivo, senão permanecendo na cama, ao menos não indo muito além da esquina. A expedição torna-se um eterno preparar-se para a expedição. Se toda aventura dessa natureza tem como objetivo descobrir o novo, desvelar o que é estranho, exótico, no caso de *O púcaro búlgaro,* esse percurso torna-se um desvelamento de si mesmo, da personalidade e do que há de estranho e único em cada um dos personagens, que mais do que buscar um púcaro búlgaro ou mesmo a Bulgária, parecem buscar a si mesmos.

2.3. O riso e a carnavalização

O conceito de carnavalização está estreitamente ligado às festas populares da era medieval e também à importância do riso nesse contexto histórico. Por esse motivo, Bakhtin dedica um capítulo inteiro do seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* – à história do riso.

Segundo o autor (BAKHTIN, 1987, p. 61), a proibição do riso na Idade Média em todas as esferas oficiais da vida teve como contrapartida a concessão de salvo-condutos pontuais em praças públicas, na literatura e em circunstâncias específicas, como nos festejos populares. Nessas ocasiões extraoficiais, como o carnaval do medievo, o riso tinha um acentuado caráter libertário, na medida em que colocava em pé de igualdade servos e

senhores, anulando temporariamente as hierarquias e a rigidez de conduta imposta pela sociedade. Conforme Bakhtin (1987, p. 80),

> O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz. (...) Toda verdade universal que não coincidia com algum estado ou profissão determinado, etc, com um certo direito, era eliminada, desconsiderada, menosprezada e levada à fogueira à menor suspeita; só era admitida quando se apresentava sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida.

Dessa forma, o riso encontrou sua fresta, ganhou força e passou a desempenhar um papel relevante na sociedade feudal. Segundo Bakhtin (1987, p. 66), no alvorecer da Idade Média, o riso popular irrigava toda a hierarquia feudal, tanto a eclesiástica quanto a leiga. Isso se devia a alguns motivos: a) Cultura oficial religiosa e feudal ainda incipiente entre os séculos VII e IX; b) Forte apelo da cultura popular, da qual se extraíam elementos com finalidades propagandísticas; c) Permanência das tradições das saturnais romanas e outras formas de riso popular legalizadas em Roma; d) Manipulação das datas das festas cristãs e pagãs por parte da Igreja, que fazia ambas coincidirem com propósitos catequéticos; e) O incipiente regime feudal ainda tinha características relativamente progressistas e populares.

Assim, na Idade Média e no Renascimento, e com a aquiescência de eclesiásticos e leigos, o riso consolidou-se como um ato de liberdade, ainda que restrito a determinados locais e ocasiões especiais. Legitimado pela festa, o riso era celebrado inclusive dentro da igreja durante a Páscoa: era o *risus paschalis*. Conforme Bakhtin (1987, p. 68), nessa época do ano, o padre fazia brincadeiras e contava histórias divertidas de teor carnavalesco que tratavam notadamente da vida material e corporal. O intuito era distensionar os fiéis ao fim do período de jejum e abstinência, provocando um riso alegre, renovador, em consonância com o espírito da páscoa. O riso era autorizado tal qual a carne e a vida sexual, ambos vedados durante o jejum quaresmal.

Muitas outras festividades realizadas perto da igreja ou fora dela tinham o riso e o aspecto material e corporal como base degradante e regeneradora. As festas de consagração da igreja e as festas do trono, por exemplo, geralmente ocorriam na mesma data que as feiras locais e folguedos populares, tendo a glutonaria e a embriaguez no espaço público como traços marcantes. Atmosfera ideal para a exaltação da alegria e do riso festivo, o banquete, assim como a comunhão cristã, simbolizava a renovação da vida, em estreita relação com a

unidade complexa do baixo material e corporal ambivalente (BAKHTIN, 1987, p. 68). Os festejos assinalavam a suspensão do *modus operandi* oficial da sociedade, com sua hierarquia engessada e moralidade exacerbada, o que realçava a intensidade com que esses períodos eram vivenciados pelo povo.

À liberdade do riso da Idade Média, soma-se o seu caráter universal. O riso não era orientado contra o particular, mas contra tudo que tiranizava:

> O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem ressente a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia terrestre, tudo o que oprime e limita. (BAKHTIN, 1987, p. 79)

Essa sensação de superar o medo liga-se a outro traço pronunciado do riso medieval: o que Bakhtin chama de "sua relação essencial com a verdade popular não-oficial" (BAKHTIN, 1987, p. 79). Ao sobrepujar o medo, o riso criava fissuras na fortaleza pétrea da sociedade feudal, deixando entrever novas possibilidades de mundo por meio da iluminação da consciência.

Minois, autor de *História do riso e do escárnio*, apesar de divergir de Bakhtin em alguns pontos na sua visão quanto ao riso carnavalesco, concorda com o potencial que este tem de promover mudanças radicais na sociedade:

> O riso tem um poder revolucionário. Melhor: é um verdadeiro demiurgo, uma potência criativa capaz de ressuscitar os mortos, cerzida na cultura popular da Idade Média, na qual vida e morte se misturam de forma inextricável, num processo indefinido de decomposição e renascimento. (MINOIS, 1987, p. 190)

O riso carnavalizado detém uma potência crítica singular, característica que identificaremos mais adiante quando analisarmos especificamente *O púcaro búlgaro*. Mas antes, tratemos da carnavalização.

O fim da Antiguidade Clássica e o período do Helenismo foram épocas que experimentaram uma profusão de gêneros muito variados exteriormente, mas internamente correlatos, que desde então ficaram conhecidos como o campo do cômico-sério. Segundo Bakhtin (1981, p. 92), faziam parte dele diversos gêneros específicos, como os simpósios, a primeira memorialística, os panfletos, a poesia bucólica, o diálogo socrático e a sátira menipéia, entre outros. A peculiaridade comum a esses gêneros é justamente sua relação

basilar com o folclore carnavalesco, o que os torna bastante distintos da outra literatura clássica antiga, a começar pelo fim dos distanciamentos épico e trágico, conforme explica o teórico:

> A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos temas e das situações temáticas, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados), introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal das literatura. Tudo isto se manifesta com muita nitidez na menipéia. (BAKHTIN, 1981, p. 106)

A influência marcante do carnaval do medievo na literatura, particularmente no aspecto de gênero, e a "transposição do carnaval para a linguagem da literatura" é o que Bakhtin chama de carnavalização (BAKHTIN, 1981, p. 105).

O carnaval é um fenômeno essencialmente planificado; em geral, acontece no espaço público, sem ribalta ou discriminação entre atores e participantes: todos envolvem-se nele em pé de igualdade. Ele elimina as barreiras hierárquicas e estabelece o livre contato familiar entre as pessoas, o que proporciona uma ampla liberdade de ação em que floresce o franco discurso carnavalesco. Afirma Propp (1992, p. 166):

> Se hoje nos encanta a presença de certos limites, outrora o que fascinava era a ausência de fronteiras, a total entrega de si àquilo que habitualmente se considera ilícito e inadmissível e que costuma suscitar uma grande risada. Nas estéticas burguesas este gênero de riso é classificado entre os mais 'baixos'. É o riso das praças, dos bufões, é o riso das festas e das diversões populares.

Bakhtin identifica quatro categorias da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 1981, p. 106): a) O já citado livre contato familiar entre as pessoas; b) A excentricidade que faz emergir aspectos dissimulados da natureza humana; c) As *mésalliances* carnavalescas, que provocam o contato entre o rico e o pobre, o sagrado e o profano, o belo e feio, etc; d) A profanação, entendida como uma licença para, durante as festividades, fazer paródias carnavalescas dos textos sagrados e cometer atos considerados indecentes e impróprios na vida extra-carnavalesca.

Todas essas categorias estão inter-relacionadas e se concretizam na vida carnavalesca, numa suspensão das regras habituais que, por ser coletiva e também temporária, ganha em concentração e vitalidade.

Outra característica da literatura carnavalizada é a relativização. Bakhtin nos ensina que o carnaval não se coaduna, quer com a negação absoluta, quer com a afirmação absoluta (BAKHTIN, 1981, p. 107).

As *mésalliances* carnavalescas são particularmente importantes. Elas se formam a partir de antíteses, como nas cartas do baralho, conforme nos ensina Bakhtin (1981, p. 153):

> Já tivemos oportunidade de falar das particularidades da estrutura da imagem carnavalesca. Esta tende a abranger e a reunir os dois polos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseira, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc, sendo que o polo superior da imagem biunívoca reflete-se no inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro.

Essas imagens biunívocas são afeitas ao princípio carnavalizante do "mundo às avessas", em que o rei torna-se um mero servo, ao passo que o servo é coroado e homenageado durante os festejos populares carnavalescos. Esta inversão, ainda que temporária, permite uma nova mirada sobre a conservadora sociedade medieval, abrindo caminho para novas formas de pensar e rompendo com a imobilidade defendida a ferro e fogo pela tradição.

2.4. Carnavalização em *O púcaro búlgaro*

O púcaro búlgaro apresenta inúmeros traços de carnavalização. Já na epígrafe, de autoria do crítico e professor de cinema francês Henri Agel (1911-2008), encontramos o primeiro indício: *"Puisque l'impossible accède à la catégorie du vrai à son tour peut accéder à la catégorie de l'impossible*[1]*"* (CARVALHO, 2008d). Como o impossível tem acesso à categoria da verdade, a verdade, por sua vez, pode atingir a categoria do impossível. Percebe-se a antítese verdade-impossível. Conforme Bakhtin (1981, p. 108), "são muito características do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.)". Essas imagens aparecem em diversas passagens do romance, como demonstramos a seguir:

[1] Já que o impossível acessa a categoria do verdadeiro, o verdadeiro, por sua vez, pode acessar a categoria do impossível (tradução livre).

> Mas isso são águas passadas e a mim me interessam as águas futuras.
>
> (CARVALHO, 2008d, p. 24)
>
> [...]
>
> (...) esta justamente é a fase de sondagem e o que procuro e ainda há de vir é o insondável.
>
> (CARVALHO, 2008d, p. 24)
>
> [...]
>
> (...) as palavras da noite que ainda acabará desembocando no dia. (CARVALHO, 2008d, p. 33)
>
> [...]
>
> Voltarei à carga em termos menos ofensivos, ou seja, mais ofensivos. (CARVALHO, 2008d, p. 41)
>
> [...]
>
> Nada de importante. Embora hoje tudo se me afigure importante. (CARVALHO, 2008d, p. 41)
>
> [...]
>
> – É casado?
>
> – Sim e não.
>
> – Tem filhos?
>
> – Não e sim.
>
> – Emprego?
>
> – Sim, isto é, não.
>
> (CARVALHO, 2008d, p. 49)
>
> [...]
>
> (...) tomei a palavra e fiz ver aos presentes e ausentes a importância da matéria a ser discutida.
>
> (CARVALHO, 2008d, p. 83-84)

Ainda nas primeiras páginas, o autor lança mão de um expediente típico da literatura carnavalizada, dedicando o livro àqueles que "tentaram ou conseguiram heroicamente atingir as regiões mais inatingíveis deste ou de qualquer outro planeta, de modo a possibilitar que se tornassem conhecidos, ou quase, nomes e expressões tais como", elencando na sequência um extenso rol que inclui "Atlântida", "Império do Preste João", "Bulgária", "Conchinchina", "Continente Perdido do Mu", "Brasília" e até as "embocaduras do Fellatio e do Cunnilingus" (CARVALHO, 2008d, p. 17). Segundo Bakhtin, "'enumerações' desse tipo são um método cômico muito difundido na literatura carnavalizada da época do Renascimento (encontrado com muita frequência em Rabelais e em forma menos desenvolvida em Cervantes)" (BAKHTIN, 1981, p. 140).

O recurso se repete mais adiante, quando o narrador e Radamés elaboram uma lista de itens a serem providenciados para a expedição:

> Tirando-se o que não consta da lista organizada, a lista organizada ficou sendo a seguinte:
>
> • Um quadrante, um sextante. Se possível um oitante.
>
> • Um astrolábio.
>
> • Um planetário.
>
> • Uma ampulheta.
>
> • Tábuas astronômicas da Lua.
>
> • Uma sonda de medir profundidade.
>
> • Um mapa-múndi (não desses que se vendem em bazar).
>
> • Um telescópio. Um microscópio.
>
> • 120 escaleres.
>
> • Um canhão.
>
> • Uma porta de emergência (sobressalente).
>
> (...)
>
> • Um penico.
>
> • 200 quilos de vaselina.
>
> • 600 rolos de papel higiênico.
>
> • Um ventilador, com ventos nordeste, alíseos, etésios e outros.
>
> • Um caixão de defunto (vazio).
>
> • Um espelho côncavo e um convexo.
>
> • Um adivinho.
>
> • Um feiticeiro.
>
> • Um curandeiro.
>
> • Um paleontólogo.
>
> • Um maço de palitos.
>
> • Um livro de bordo, de preferência já escrito.
>
> • Um telefone.
>
> • 200 garrafas de uísque, 400 de gin, 200 de vermute, 200 de vodca, 1.000 de cachaça e 1 de guaraná.
>
> (...)
>
> • Uma faixa com o dístico "TODO RACISTA É UM FILHO DA PUTA".
>
> (...)
>
> • Uma máscara congolesa.
>
> • Uma cabra bem fornida (com pouco uso) (CARVALHO, 2008d, p. 96-99).

O exagero cômico nas duas passagens e o impropério na segunda não são exemplos isolados no romance, e se coadunam com o *modus operandi* da carnavalização carvalheana. A

esposa, por exemplo, é descrita com exagero: uma mulher cujas "nádegas cresceram tanto" que o protagonista "tinha dificuldade até de atingir a cozinha, estando elas nas imediações" (CARVALHO, 2008d, p. 24). Os membros da expedição têm um comportamento excêntrico e ao longo da narrativa adotam atitudes das mais disparatadas. Radamés Stepanovicinky, professor de bulgarologia, tão logo chegou à casa do narrador pediu explicações sobre um gato inexistente, "examinou detidamente sob o tapete da sala para ver se não havia alguma Bulgária, disse gentilmente *até ontem* e partiu" (CARVALHO, 2008d, p. 39). Ivo que viu a uva – o nome em si já é um belo cartão de visitas carnavalesco – é descendente "em linha reta do tal sábio hindu que inventou o zero, circunstância que lhe garante royalty sobre todo os zeros usados no mundo até o fim dos tempos" e aproveitou a primeira visita para já cobrar do organizador da expedição os devidos royalties (CARVALHO, 2008d, p. 40). Pernacchio, que viveu alguns anos na cidade de Pisa, aparece certo dia alardeando uma teoria que irá impactar "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 o cigarro a posição exata da torre, rigorosamente vertical. (CARVALHO, 2008d, p. 54)

O extrato acima mostra a maneira incomum de pensar da personagem, irmanada a uma lógica do mundo às avessas: não é a Torre de Pisa que está inclinada, mas toda a cidade. O narrador, como mencionado anteriormente, abandonou a mulher e pôs-se a organizar uma excursão para verificar se a Bulgária realmente existe. Nessa expedição (que nunca chega a acontecer, como já dissemos), nenhum dos personagens leva uma vida que se possa chamar de convencional, nenhum deles trabalha ou tem residência fixa, por exemplo. Toda a ação se desenrola numa sequência de condutas exóticas, muitas vezes impróprias sob o ponto de vista do senso comum, quando não escandalosas – o tom pretensamente circunspecto da narração apenas acentuando a comicidade dos relatos.

O narrador, por exemplo, mantém um comportamento sexual libertário e controverso. Sob o pretexto de ir dormir no sofá, trai a mulher regularmente com Rosa, a empregada doméstica, mostra interesse pela vizinha adolescente e ainda por cima é adepto da zoofilia:

> Aliás, a bunda da sua neta ou tataraneta é um dos grandes melhoramentos do bairro, e se falo melhoramento é porque só se mudaram para cá há uns dois meses (...) A menina deve ter seus 14 ou 15 anos (...) Despe-se na minha frente como se fôssemos copular daí a um minuto, e põe-se a acariciar os pequenos seios como se os estivesse pondo na minha boca (...) Sempre me preocupou e há de preocupar o sexo das

> adolescentes, como já houve quem se preocupasse até com o sexo dos anjos, mas por motivos outros. Os meninos ainda se defendem de uma forma ou de outra, como eu com as galinhas. (CARVALHO, 2008d, p. 27-28)

Expedito é outro personagem cujo comportamento é pautado pelo exotismo. Na convenção realizada pelo MSPDIDRBOPMB (Movimento Subterrâneo Pró-Descoberta ou Invenção Definitiva do Reino da Bulgária ou Pelo Menos de Búlgaros), como foi batizado o grupo, Expedito faz apartes bastante esclarecedores desse viés carnavalesco. Pergunta "por que o urubu não canta?", "por que, sendo o automóvel um automóvel, não se locomovia sozinho?" (CARVALHO, 2008d, p. 78), e provoca o encerramento apressado da reunião com outros questionamentos descabidos – ainda que toda a convenção possa ser considerada como um grande descabimento:

> Encerrou-se às pressas a inconvenção com o expedicionário Expedito querendo saber se para transpor o Atlântico havia necessidade de um transatlântico, se se pode dizer indistintamente cavalgar um boi ou um cavalo ou um elefante, e qual a verdadeira razão por que o paralelepípedo se chama paralelepípedo – tendo o presidente o mandado à merda. (CARVALHO, 2008d, p. 81)

Como foi demonstrado, os personagens do romance estão alinhados com a "categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada de seu curso habitual" (BAKHTIN, 1981, p. 108).

Outro recurso carnavalizante presente no romance são as notas do editor. Também nesses casos um tom que emula a linguagem científica em contraste com um conteúdo esdrúxulo configura o que Bakhtin classifica como uma *mésalliance* carnavalesca. Em uma reunião de planejamento da expedição que chega até o leitor através de um relato em forma de ata, Pernacchio pergunta por que o testículo esquerdo é mais caído do que o direito. Ao que foi respondido "provavelmente para que as estátuas antigas tivessem mais equilíbrio, dado que o braço direito é sempre mais pesado do que o esquerdo; razão por que também nas mulheres as nádegas são muito mais volumosas, para compensar o peso dos seios*" (CARVALHO, 2008d, p. 77). A nota de rodapé informa:

> *Interpretação inteiramente gratuita. Sábios como Forel, Havelock Ellis, Krafft-Ebing, Wilhelm, Steckel, Magnus Hirschfeld, Litzmann Fichstest, Raffalovitch, Wernick, Haller, Kirsch, Van de Velde, Moll, Guenther, Baumann e outros são unânimes em afirmar que, se o testículo esquerdo está situado mais baixo do que o testículo direito, isso se deve unicamente ao fato de este último se encontrar no plano realmente mais alto do que aquele. (Nota do Editor.)(CARVALHO, 2008d, p. 77)

Também percebe-se nesse trecho a referência ao "baixo corporal", típica da literatura carnavalizada, que acontece em diversas passagens. A referência às nádegas acontece vinte e sete vezes, usando denominações variadas: bunda é citada dezessete vezes, cu, quatro vezes (páginas 54, 54, 56, 61), rabo, uma vez (página 52), traseiro, uma vez (página 27), e nádegas, quatro vezes (páginas 10,14, 29, 43). Da mesma forma, a referência ao pênis ocorre seis vezes (páginas 24, 37, 37, 43, 43, 43), sempre em um contexto que busca provocar o riso:

> Como não gosto de ver ninguém chorar, afastei-me discretamente e fui bolinar Rosa no seu quarto, pois a sua aparição na presença do professor despertara-me antigas reminiscências – se é que se pode chamar assim a oito (quinze) preciosos centímetros de pênis. (CARVALHO, 2008d, p. 45)

Ao longo do romance, é possível identificar diversas ocasiões em que certos valores da sociedade brasileira são contestados. Já mencionamos o casamento malogrado do narrador e a relação extraconjugal que mantém com Rosa, a empregada doméstica. A própria religião é enredada nessa carnavalização, conforme se pode depreender a partir do seguinte trecho:

> Um dia, a que se julga a minha metade chegou e disse: Rosa, vá pregar este crucifixo na parede – e fui eu o crucificado. As pernas de Rosa em cima da cadeira, de repente na roseira, o sexo de Rosa florescendo no alto, inatingível, não mais no assoalho, em torno da mesa, esquentando-se no fogão sem necessidade. (CARVALHO, 2008d, p. 30)

Note-se, uma vez mais, a presença dos dois polos da antítese: de um lado, o alto, o Jesus crucificado representando os valores sagrados do cristianismo; de outro, o "baixo" corporal – as pernas, o sexo de Rosa. É a já citada profanação, traço constitutivo da carnavalização na literatura.

Outro alvo do riso contestador e carnavalizante de Campos de Carvalho é a sociedade de consumo. O capítulo intitulado Outubro relata um passeio por Copacabana, ocasião em que o narrador, acompanhado do professor Radamés, percebe que até o mendigo já tem o seu próprio rádio transistorizado:

> Tirante as mulheres, que não sacrificam a elegância a nada, nove entre cada dez transeuntes levavam o seu rádio transistor colado ao ouvido, alguns mais discretos trazendo-o a tiracolo, ligado no volume máximo. Cada criança trazia também o seu, as menores de chocolate ou de matéria plástica, as outras um dos modelos recém-lançados com estardalhaço pela FNT (Fábrica Nacional de Transistores) com desenhos de heróis de histórias em quadrinhos ou de filmes de bangue-bangue, a preços convidativos. (...) – Professor, como se explica que até mendigo hoje tenha rádio transistor? – Não é o mendigo que já tem transistor, e sim o transistor que já

> tem o seu mendigo – respondeu Radamés, como sempre meio nebuloso. (CARVALHO, 2008d, p. 68-69)

O narrador comenta a profusão de rádios portáteis, aparelhos eletrônicos populares no ano de publicação do romance. Salienta a variedade de modelos e até o fato de as crianças possuírem seus próprios aparelhos – alguns de brinquedo, outros de gênero alimentício – numa crítica ao sistema capitalista que tudo transforma em mercadoria, inclusive o próprio homem. Daí o comentário do professor Radamés, de que não é o homem que detém o aparelho, mas o aparelho que detém o homem. Crítica bastante atual, por sinal, considerando o aparelho portátil da vez: segundo o relatório Estado de Serviços Móveis, o Brasil está entre os cinco países no mundo em que as pessoas mais passam tempo manuseando o celular diariamente (Valente, 2019) e temos nada menos que 230 milhões de smartphones ativos no país (Época Negócios, 2019), ou seja, mais de um dispositivo eletrônico por habitante.

Na sequência do diálogo, outro traço peculiar da carnavalização aparece – a característica de contestar o poder instituído –, desta vez na forma de uma crítica ao poder de manipulação e controle do estado realizado por intermédio das mídias de massa:

> 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. (...) O que antes era a consciência, o anjo da guarda de cada um, hoje se chama O TRANSISTOR: coisas da era nuclear ou eletrônica. Você deixa que os outros pensem por você e decidam sobre o que você deve fazer; e como os outros, por sua vez, estão deixando que alguém pense ou decida por eles, acaba ninguém pensando nem decidindo coisa nenhuma, o que é justamente o que o governo quer e faz o possível para que aconteça. Daí a Fábrica Nacional de Transistores, e daí a voz do *speaker* que é a voz do governo anunciando sabonetes e uma era de franca prosperidade – para ele naturalmente. (CARVALHO, 2008d, p. 69-70)

Eis a crítica: o meio de comunicação substitui a consciência, já a terceirização do juízo e das opiniões favorece o poder do estado. Estado que, cabe acrescentar, nada mais é do que um mero subalterno do capital (SANTOS, 2008, p. 33).

Batella (2004, p. 251) comenta a crítica presente em *O púcaro búlgaro* salientando:

> Através da subversão operada dentro da linguagem, Campos de Carvalho consegue esparramar suas setas e atingir, com humor, seu outro alvo, situado além do uso mediocrizante da língua: a sociedade de consumo em si, repetitiva e massificada em seus hábitos cotidianos, alienados e acríticos, e a sociedade brasileira especificamente, a gozar de uma era desenvolvimentista. (...) Sua crítica, no entanto, que circula pelo texto sob a responsabilidade do bulgarólogo, não se dispõe a ir até ao fim, sob pena de tornar-se por demais evidente e, assim, cair num didatismo que a enfraqueceria.

Por último, mas não menos importante: todo o enredo de *O Púcaro Búlgaro* está em consonância com um dos princípios mais importantes da literatura carnavalizada, que é criar uma situação excepcional com o fito de instigar e experimentar a verdade. Uma expedição para a Bulgária estimulada pela descoberta de um púcaro búlgaro é justamente isso. E essa ideia ainda é reforçada pelo fato de que a expedição nunca chega a acontecer, o que nos possibilita a leitura de que um dos propósitos da narrativa é a experimentação filosófica à qual se refere Bakhtin (1981, p. 98):

> A particularidade mais importante do gênero da menipéia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade.

A criação de uma excepcional situação temática corrobora a hipótese de que o romance analisado possui diversos traços de carnavalização. Ademais, através das ações narradas no romance, temas que podem ser considerados tabus para a sociedade brasileira, como a descrença em Deus, a liberdade sexual e o aborto são postos em debate, mas sem uma tomada de posição clara, sem propor respostas aos problemas. Como ocorre ao final da narrativa, em que uma partida de pôquer expõe outra atitude frequente na literatura carnavalizada: o aceno à relatividade de tudo na vida (CARVALHO, 2008d, p. 110):

> EU – Mesa, também. O diabo é que o seu gato não é de nada, professor. E ele, pelo menos – nasceu em algum lugar?
>
> RADAMÉS – Presumo que no cu da gata, para não dizer pior. Quanto a não ser de nada, só por causa do seu ar ausente, digo que Deus é o rei dos ausentes e nem por isso você é capaz de dizer que ele não exista.
>
> EU – Existe tanto quanto o Ceará ou a sua Bulgária.
>
> PERNACCHIO – O que não quer dizer absolutamente nada. Bato.

No trecho exposto, percebe-se o traço carnavalizante que "nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo" (BAKHTIN, 1981, p. 107), ainda que, como veremos mais adiante, nem sempre isso se verifique. O fato de o encerramento do romance comportar um jogo também aponta para a carnavalização pois, como nos lembra Bakhtin (1981, p. 107):

> A natureza do jogo (de dados, baralho, roleta, etc) é uma natureza carnavalesca. Disto se tinha nítida consciência na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento. Os símbolos do jogo sempre foram parte do sistema metafórico dos símbolos carnavalescos.

Cabe acrescentar a variedade de gêneros textuais presentes no romance. Como visto no trecho acima, ao final do livro a narração apresenta-se na forma dramática, com a identificação dos personagens e de suas respectivas falas. Anteriormente, também transcrevemos a convenção realizada pelo grupo de expedicionários, apresentada ao leitor em forma de ata. Somando-se a isso o relato em estilo de diário que prevalece na narrativa, a carta escrita pelo diretor do museu de Filadélfia (CARVALHO, 2008d, p. 12) e o uso criativo das notas de rodapé, podemos afirmar que há uma rica variedade de modos narrativos e de estilos também característico da literatura cômico-séria. Conforme Bakhtin, os gêneros do cômico-sério "caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados..." (BAKHTIN, 1981, p. 93).

Porém, é importante salientar que existem traços do romance que não se alinham com os preceitos da literatura carnavalizada. Pelo menos um deles é bastante relevante: a alegre relatividade das coisas, assinalada anteriormente, não é uma característica estável ao longo romance. Em várias passagens, o narrador abre mão dessa relatividade e emite opiniões bastante sentenciosas, muitas vezes em chave pessimista, fugindo do conceito clássico de carnavalização conforme proposto pelo filósofo russo, que entende que este tipo de literatura é refratária a qualquer absolutização de ponto de vista.

Se no primeiro e no último romances da *Obra reunida – A lua vem da Ásia e O púcaro búlgaro,* essa alegre relatividade é mais facilmente identificável e está presente de forma mais ou menos pronunciada, em *Vaca de nariz sutil* ela é bem mais discreta e em *A chuva imóvel,* romance mais denso da obra e considerado por muitos como o melhor do autor, ela praticamente não existe.

Em *O púcaro búlgaro,* para citar apenas dois exemplos em que o narrador parece romper com essa relatividade e posiciona-se de maneira bastante sentenciosa, temos no capítulo intitulado "Novembro, 10", dedicado à Rosa, uma sugestão do narrador de que a empregada doméstica teria realizado um aborto. O narrador declara: "criança só por equívoco, a humanidade é um equívoco" (CARVALHO, 2008d, p. 31). Logo adiante, conta que quando a mulher mandava-o apagar a luz e ir dormir, ele se dirigia ao quarto de Rosa, mais uma vez o

relativismo é posto de lado: “Todo marido é um fracassado como marido, o último dos homens” (CARVALHO, 2008d, p. 31).

Entretanto, é importante observar que Bakhtin entende que a carnavalização na literatura irá se realizar em consonância com os propósitos artísticos de cada projeto literário, e de cada obra (BAKHTIN, 1981, p. 142). Isso significa que a literatura carnavalizada pode adquirir coloridos os mais variados, dependendo do autor e de suas ambições no livro que está produzindo.

Em resumo, ao longo de *O púcaro búlgaro*, são percebidos inúmeros indícios de carnavalização: personagens carnavalizadas, enumerações, *mésalliances* carnavalescas, inúmeras referências ao baixo corporal e uma diversificação de modos narrativos e estilos. O humor, o riso e o clima carnavalesco abrem espaço para a crítica social: uma crítica ao poder de manipulação das mídias de massa, do poder de controle do estado e do sistema capitalista.

Conforme os trechos analisados anteriormente, a ação do romance se engendra entre escândalos, atitudes excêntricas e disparates de toda sorte. As barreiras entre as personagens se liquefazem, dando azo à franqueza carnavalesca que tudo contesta, mas nada afirma categoricamente.

Campos de Carvalho apresenta em *O púcaro búlgaro* uma literatura que faz muito mais do que entreter e provocar o riso: critica, faz pensar, e aponta o dedo para inúmeras direções, inclusive para si próprio, colocando o homem e seus problemas no centro das atenções.

3. APROXIMAÇÕES COM RABELAIS

A seguir, pretendemos apontar pontos de convergência entre a literatura de Campos de Carvalho e a de François Rabelais, considerado um dos criadores da prosa literária francesa ao lado de Calvino. Esse expediente permitirá analisarmos a diferença entre a carnavalização observada por Bakhtin em Rabelais, e que seria a chave para uma compreensão profunda da obra do autor francês, e o que poderíamos chamar de carnavalização carvalheana. Mais do que apontar para a possibilidade de Campos de Carvalho ter lido François Rabelais, a intenção é mostrar como o autor mineiro mobiliza uma série de expedientes para desestabilizar o discurso.

De acordo com Bakhtin, o paulatino decréscimo de prestígio experimentado pela obra de Rabelais a partir do século XVI aconteceu à medida em que as sucessivas gerações de leitores perdiam o referencial primeiro da prosa rabelaisiana, que é justamente a influência da cultura popular, da praça pública e dos festejos populares medievais. Na análise a seguir, precedida de uma breve biografia do autor, a leitura comparativa se dará principalmente entre os romances *O púcaro búlgaro* e *A vida de Gargântua e de Pantagruel*, reunião dos cinco livros de François Rabelais centrados nas aventuras dos gigantes Gargântua e seu filho, Pantagruel, publicado no Brasil pela editora Itatiaia.

Cabe ainda ressaltar que já na primeira edição de *O púcaro búlgaro* o dramaturgo, tradutor e crítico literário Guilherme Figueiredo, no texto da orelha do livro, chama a atenção para a peculiaridade do autor mineiro e aponta a afinidade entre este e Rabelais, assinalando que os livros de Carvalho fazem parte do universo de "lúcida loucura dos humoristas": "Pois saibam que Campos de Carvalho é um louco. Um louco exato, como Rabelais, seu parente mais próximo" (FIGUEIREDO *in* Carvalho, 1964).

Aderbal Freire-Filho, que levou *O púcaro búlgaro* aos palcos, também associa a literatura do escritor mineiro à do autor renascentista. Ao jornal Tribuna, o diretor declarou que é fortemente atraído pela nobreza do humor na literatura, traço marcante tanto do autor francês quanto do brasileiro, e que o riso é fundamental na seleção dos textos que encena:

> O Púcaro Búlgaro intercala um humor popular e escrachado com outro sofisticado, cheio de referências cultas, mais sutil. Campos de Carvalho é mestre nisso. É um extrato de humor especialíssimo, herdeiro do humor extremado de Rabelais. (TRIBUNA, 2018, p. 288)

3.1 Breve biografia

François Rabelais foi um escritor, médico e padre francês cuja obra literária é tida como uma das mais lidas no seu país em seu tempo. Não há registro do ano exato de seu nascimento, mas especula-se que tenha sido entre 1483 e 1494. Natural de La Devinière, perto de Chinon, passou mais de uma década no convento franciscano em Fontenay-le-Comte. Mais tarde, torna-se um monge beneditino em Saint-Pierre-de-Maillezais até que, vivendo em Paris, abandona o hábito sem autorização prévia de seus superiores e torna-se um padre secular. Nessa época, matinha contato por correspondência com Erasmo de Roterdã, por quem sentia grande admiração.

Em 1530, matricula-se na Faculdade de Medicina de Montpellier e obtém seu bachalerado em apenas três meses, uma vez que já tinha experiência como médico prático. Dois anos depois, já vivendo em Lyon, a cidade dos livreiros, publica obras na área da medicina e é nomeado médico da Santa Casa da cidade, trabalho que lhe rende fama.

No século XVI, as feiras literárias tinham destacada importância, sendo a feira de Lyon uma das mais célebres da época. A localização geográfica privilegiada da cidade, próxima das fronteiras com a Itália e com a Suíça, país pelo qual se acessava a Alemanha, fazia de Lyon um grande centro comercial, com intenso afluxo de pessoas e mercadorias. As feiras de livros da cidade eram acontecimentos marcantes e uma obra em especial, chamada *As Grandes Crônicas do grande e enorme Gigante Gargântua*, coletânea anônima de lendas e anedotas de origem medieval, chama a atenção de Rabelais pelo seu sucesso singular de vendas. Segundo o próprio Rabelais, o livro é um êxito tão avassalador que, numa só feira, se vendem mais exemplares do que bíblias em dez anos (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 298-300). Animado por esta proeza, alguns meses depois, Rabelais publica, em francês, *Os Horrendos e Pavorosos Feitos e Proezas do Celebérrimo Pantagruel, Rei dos Dipsódios*. Era o início de uma trajetória literária de enorme êxito, atestada por um histórico que apresenta números robustos de tiragens e reimpressões:

> A partir do século XVI, algumas obras contemporâneas atingem larga audiência. (...) *Pantagruel*, que apareceu, em 1533, sob o pseudónimo de Alcofribas Nasier; ao lado da edição original (de que se conhece um único exemplar), cinco outras edições, publicadas no mesmo ano, e talvez outras mais, hoje desaparecidas. E, de 1533 a 1543, vinte e sete reimpressões desses dois livros e da *Prognostication*. Doze anos, entretanto, após a publicação do *Pantagruel*, Rabelais publica o *Tiers livre*, já não em caracteres góticos e com pseudônimo, mas em caracteres redondos. Este volume, publicado em Paris pelo impressor humanista Wechel, era, pois, destinado a um público mais culto; de 1546 a 1552, em cerca de sete anos, foi reimpresso nove vezes, pelo menos. Acrescentemos ainda que o *Quart livre*, publicado em 1548, foi reimpresso pelo menos oito vezes, nos cinco anos que seguiram à sua publicação, e

> que, por fim, o *Cinquiême livre* conheceu cinco reimpressões, entre 1562 e 1565. Finalmente, de 1553 a 1599, as obras de Rabelais foram reimpressas pelo menos vinte e quatro vezes. Testemunhos provam terem sido os diferentes escritos rabelaisianos difundidos por várias dezenas de milhares de exemplares, a partir do século XVI – talvez por mais de cem mil, tendo em conta as edições perdidas. (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 352-353)

Pouco tempo depois da publicação do *Quarto Livro*, Rabelais falece em Paris – àquela altura, seus livros já eram populares e ganhavam reedições. Podemos considerar, portanto, que Rabelais foi um *best-seller* no seu tempo, não obstante as resistências que sua obra despertou ao encampar ideias consideradas então ofensivas à fé e aos costumes – resistência que chegou a se consolidar na forma de censura imposta pela Sorbonne aos seus livros.

Bakhtin pesquisa a relação da obra rabelaisiana com a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O filósofo russo destaca o humanismo de Rabelais e sua índole progressista e o define como um homem de vanguarda:

> Sua posição no domínio da ciência e da cultura era também direta, franca e sincera: ele era um adepto convicto da instrução humanista com os seus métodos e apreciações novos. Em matéria médica, exigia o retorno às fontes verdadeiras da Medicina antiga: Hipócrates e Galeno, e era adversário da Medicina árabe, que pervertia as tradições antigas. Em matéria de Direito, reclamava igualmente o retorno às fontes antigas do Direito romano, inalteradas pelas interpretações bárbaras dos exegetas ignaros da Idade Média. Em arte militar, em todos os domínios da técnica, nas questões de educação, de arquitetura, de esporte, de moda, da vida corrente e dos costumes, era partidário convicto de todas as inovações de vanguarda, de tudo o que vinha da Itália num poderoso e irresistível ímpeto. Em todos os domínios que deixaram marcas na sua obra (uma obra verdadeiramente enciclopédica), ele foi *o homem de vanguarda do seu tempo*. Possuía uma percepção excepcional do novo, não simplesmente da inovação e da moda, mas do novo essencial que nascia efetivamente da morte do antigo, e ao qual pertencia verdadeiramente o futuro. (BAKHTIN, 2013, p. 399)

Um escritor que não teme expressar posições vanguardistas, ainda que na maior parte das vezes o faça sob o véu do riso, naturalmente despertaria reações adversas e faria uma série de inimigos. Alicia Yllera chama a atenção para o fato de Rabelais ter conseguido o feito de desagradar a um só tempo a igreja católica e Calvino (YLLERA, 2019).

Por outro lado, as boas relações que mantinha com proeminentes figuras religiosas e políticas da época lhe permitiram salvaguardas em diversas ocasiões. Basta lembrarmos que foi graças às suas amizades na corte papal que Rabelais tornou-se secretário de Geoffroy d'Estissac, bispo da diocese de Maillezais, que o levava como acompanhante em suas viagens (Amado *apud* RABELAIS, 2003, p. 16). Mais tarde, desta vez também por seus méritos de profissional da medicina, conquista a confiança de Jean du Bellay, bispo de Paris, após

prescrever um tratamento eficaz contra a ciática que molestava o clérigo. Ao longo de sua trajetória como escritor, Rabelais contou com a proteção de D'Estissac e Du Bellay em diversas ocasiões.

Autor admirado e muito lido na França ainda em vida, mas também muito combatido e perseguido, Rabelais hoje é considerado tão importante para a literatura francesa quanto Shakespeare para a literatura inglesa e Cervantes para a literatura espanhola, apesar de ser pouco lido na europa e inclusive na França atualmente (YLLERA, 2019). Mas sua figura polêmica e sua obra original seguem sendo objeto de pesquisas em todo o mundo.

Para Amado, destaca-se a identificação inconteste do autor francês com o espírito do Renascimento:

> Antes de tudo, um contestador. Sem dúvida, um dos primeiros modernistas. Com raro espírito, soube como poucos aliar sátira e erudição. Ao fim de sua vida, deixou-nos um perfil caótico de sua personalidade controvertida: nem santo, nem demônio; muito antes pelo contrário. Um religioso que busca as origens puras de sua fé, ou então um epicurista aproveitador, travestido de humanista. Dentre tantas possibilidades, ressalta uma verdade basilar, acaciana e derradeira: é difícil encontrar outro que, como François Rabelais, tenha encarnado de maneira tão completa o espírito do Renascimento. (Amado apud RABELAIS, 2003, p. 22)

Veremos traços carnavalizantes que aproxima a prosa rabelaisiana da prosa carvalheana.

3.2. Números risíveis

Um ponto comum entre os dois autores é o que Bakhtin chama de "utilização carnavalesca dos números" (BAKHTIN, 2013, p. 408). Tanto em Rabelais quanto em Carvalho, a pretensa seriedade e objetividade dos números é atacada frontalmente, seja pelo exagero cômico, expresso em números de valores absolutos extraordinários, seja por desafiar a lógica, ou ainda, pela atitude persistente de quebrar expectativas.

No seu diário em *O púcaro búlgaro,* o narrador comenta, no dia 31 de outubro, que foi ao médico e mal conseguiu dizer "32 e meio" (CARVALHO, 2008, p. 22). A Avaliação do Frêmito Tóraco-Vocal, comum em diagnósticos do aparelho respiratório, "é o exame das vibrações percebidas pela mão do examinador, encostada na parede torácica, quando o paciente emite algum som" (Semiologia Médica UFOP, 2021) e requer que o examinado

repita em voz alta, se falante de língua portuguesa[2] e como é de conhecimento geral, o número 33. A presença do número decimal opera uma quebra de expectativa que gera o efeito de humor, amplificado por outros desdobramentos lógicos risíveis – se o narrador mal conseguiu dizer 32 e meio, significa que, de fato, não foi capaz de dizer 33. E acima de tudo, a técnica de diagnóstico médico não avalia a capacidade de dizer ou não determinado número – não é uma avaliação das cordas vocais –, o que completa a vocação cômica da cena.

Na sequência do romance de Carvalho, os relatos do dia seguinte são antecedidos pela rubrica típica dos diários, que informa a data do registro, no caso: "32 de outubro" (CARVALHO, 2008d, p. 23). Aqui, o número subverte a lógica criando um tempo-espaço inaudito em que tudo pode acontecer, bastante apropriado às ambições de quem pretende excursionar mundo afora em busca de um país chamado Bulgária.

Alguns capítulos adiante, Ivo que viu a uva, beneficiário de royalties toda vez que alguém usa o número zero, se dispõe "a doar 0,000001% de seus direitos sobre todos os zeros do universo" do MSPDIDRBOPMDB ao próprio movimento do qual os expedicionários fazem parte. No entanto, cobra "os 0,999999%" do que o Hilário lhe devia do último mês (CARVALHO, 2008d, p. 92). Nos dois exemplos que acabamos de citar, novamente os números são convidados a fazer parte deste jogo cômico, seja forjando uma data inexistente no calendário ou propondo percentuais absolutamente excêntricos. Neste caso, sem perder de vista, é claro, a piada matemático-filantrópica principal, que reside na ordem de grandeza dos valores: o herdeiro dos royalties cobra 1% – a dízima periódica 0,999999 é igual a 1 – ao passo que doa um milionésimo disso, ou seja, uma unidade a cada um milhão recebido.

O mesmo tipo de humor também se observa em outro livro do autor mineiro, *A lua vem da Ásia*. O narrador deste romance, que assume múltiplas identidades depois de fugir do hospício, a certa altura enriquece financeiramente como escritor de novelas policiais, muitas adaptadas ao cinema por Hollywood, e acaba "reduzido à mais extrema penúria pelo fisco implacável, para o qual contribuía com 200% sobre o que honestamente ganhava" (CARVALHO, 2008a, p. 102-103). Carvalho brinca com os números e parece querer romper com os limites ou reinventar a matemática.

O exagero que é característico de Rabelais também se manifesta nos números carvalhianos. O já citado *check-list* de viagem de *O púcaro búlgaro* apresenta, entre inúmeros itens:

---

[2] O número varia de idioma para idioma, em função do seu potencial de ressonância. Em inglês, por exemplo, o número a ser repetido é *nineny-nine* – noventa e nove.

> • 2.000 quilos de lastro (Livros da Academia, Dicionários, Gramáticas, (...), Suma Teológica de santo Tomás de Aquino, Livros de Crônicas, Discursos políticos).
>
> (...)
>
> • 200 quilos de vaselina.
>
> • 600 rolos de papel higiênico.
>
> (...)
>
> • 200 garrafas de uísque, 400 de gin, 200 de vermute, 200 de vodca, 1.000 de cachaça e 1 de guaraná.
>
> (...)
>
> • 8.000 baralhos. (CARVALHO, 2008d, p. 96-98)

Muito embora a presença de números "redondos" seja recorrente na lista, em contraste com a manifesta predileção de Rabelais por números "quebrados", fala mais alto a hipérbole, a exorbitância dos algarismos. Mesmo para uma expedição do Brasil à Bulgária, mil garrafas de cachaça, dois mil quilos de livros e oito mil baralhos são números flagrantemente excessivos. E esse exagero tem paralelo abundante na obra do autor francês. Quando Gargântua chega a Paris com seu preceptor Ponocrates a fim de tomar pé do tipo de educação recebida pelos jovens franceses, logo é seguido por populares, admirados com sua figura agigantada. Gargântua busca abrigo sob as torres de Notre Dame. "Então, sorrindo, [Gargântua] abriu a sua bela braguilha, e tirando para o ar livre o soberbo mastro, os regou tão fartamente, que afogou duzentos e sessenta mil, quatrocentos e dezoito, fora mulheres e crianças." (RABELAIS, 2003, p. 86). Para balizar o exagero do número, recorremos a Yvan Combeau: o historiador estima que a população de Paris no início do século XVI era de duzentos e cinquenta mil pessoas (COMBEAU, 2009, p. 39). Sem falar que, como nos lembra Bakhtin (2013, p. 409), no contexto da ação descrita – uma inundação urinária de proporções bíblicas – realizar tal cálculo estimativo, mesmo que aproximado, seria impossível.

Outra passagem de Rabelais exemplifica a hipérbole e a pretensão à exatidão. No capítulo De como se vestia Gargântua, em que se descreve detalhadamente o vestuário do gigante, ganha destaque "um anel feito em forma de espiral, ao qual estavam engastados um rubi perfeito, um diamante pontudo e uma esmeralda de Physon de valor inestimável" (RABELAIS, 2003, p. 55). O lapidário do rei crava o valor do anel em "sessenta e nove milhões e oitocentos e noventa e quatro mil e dezoito carneiros com toda a lã." Um rigor que beira à obsessão, que encontra equivalência na obra do escritor brasileiro no já citado episódio em que Ivo que viu a uva se compromete a doar 0,000001% dos seus royalties. No exemplo de Gargântua, é interessante notar ainda dois aspectos. Primeiro, que o narrador apresenta

uma avaliação com precisão cirúrgica logo após mencionar que uma das pedras encravadas de destaque, a esmeralda de Physon, possui "valor inestimável". Como efetuar um juízo tão minucioso, que começa na casa do milhão e termina especificando as unidades, se a esmeralda é inestimável? Some-se a isso a informação de que outros especialistas – os Fourques de Augsburgo[3] – fizeram juízo idêntico, avaliação que contraria a lógica posto que quase impossível matematicamente de ser repetida.

Naturalmente que não podemos perder de vista, nesta aproximação entre Rabelais e Carvalho na utilização dos números em suas obras, a pronunciada diferença de contexto histórico e, consequentemente, do significado mesmo que esse uso dos algarismos assume tanto na produção artística de cada autor, como parte integrante de seus projetos estéticos, quanto no horizonte de expectativas do leitor coetâneo, com seus referenciais culturais próprios. Como nos ensina Bakhtin,

> A literatura da Antiguidade e da Idade Média conhecia a utilização simbólica, metafísica e mística dos números. Havia números sagrados: três, sete, nove, etc. O *Recueil d'Hippocrate* compreendia o tratado "Sobre o número sete", definido como o *número crítico* para o mundo inteiro, e especialmente para a vida do organismo humano. No entanto, o número em si mesmo, isto é, qualquer número, era sagrado. A Antiguidade estava impregnada pelas ideias pitagóricas sobre o número, base de toda essência, de toda ordem e estrutura, inclusive a dos próprio deuses. (...) Esquematizando um pouco, pode-se definir da seguinte maneira a estética do número na Antiguidade e na Idade Média: é inerente ao número ser determinado, acabado, arredondado, simétrico. Apenas um número assim pode estar na base da harmonia e do todo acabado (estático). (BAKHTIN, 2013, p. 408)

A partir dessa reflexão, podemos afirmar que, a despeito de haver uma convergência entre Rabelais e Carvalho ao apostarem em números que manifestam exagero cômico e desafiam a verossimilhança, o autor francês ganha contornos singulares ao contrapor-se a um ideal de equilíbrio e simetria que compunha o pano de fundo da cultura na Antiguidade e na Idade Média. Ou seja, na pentalogia de Rabelais, essa atitude faz contraponto a um traço cultural de origem simbólica e mística, motivo pelo qual Bakhtin afirma que o autor "tira dos números os seus ouropéis sagrados e simbólicos, destrona-os. Ele profana o número. É uma profanação não niilista, mas alegre e carnavalesca, que o regenera e renova" (BAKHTIN, 2013, p. 409).

[3] "Augsburgo, uma das grandes cidades da Baviera, floresceu durante o Renascimento sob o impulso em particular de famílias ricas de comerciantes e banqueiros, cujos Fuggers, que Rabelais grafou Fourques no capítulo VIII do Gargantua, constituem um exemplo perfeito. Inicialmente tecelões, diversificaram suas atividades e seus investimentos que se estenderam a toda a Europa na primeira metade do século XVI. Sinal de sua importância, Dürer pintou o retrato de Jacob Fugger (1459-1525)." Tradução livre do original em francês (RENOM, 2021).

Na bibliografia da qual nos valemos para o desenvolvimento dessa pesquisa não encontramos referências a respeito da utilização carnavalesca que Campos de Carvalho faz dos números.

3.3. Nomes próprios jocosos

Se até a pretensa austeridade dos números é alvo de humor, os nomes próprios naturalmente não escapariam da verve provocativa desses autores. Cada um à sua maneira, François Rabelais e Campos de Carvalho exploraram a nomeação dos seus personagens a fim de amplificar os sentidos de suas narrativas, batizando cada um deles com nomes que geralmente extrapolam o lugar comum e, senão sempre, na maior parte das vezes provocam risos e reflexões.

Comecemos com o romance dos pseudo-expedicionários brasileiros criados por Campos de Carvalho, cujo nome do próprio narrador, Hilário, se pode apenas inferir, uma vez que aparece somente nessa ocasião:

> Mas quem, eu pergunto, em seu perfeito juízo pode levar a sério um sujeito que se chamava e sobretudo se deixava chamar Estrabão – e isso não só durante a vida como através de séculos e séculos – quando já naquele tempo havia tantos nomes belos e sugestivos, alguns mesmo belíssimos e sugestivíssimos, como Radamés, Expedito, Ivo, Pernacchio, Rosa e Hilário – para só citar uns poucos exemplos? *(Aplausos demorados)*. (CARVALHO, 2008d, p. 58)

Hilário, o nome do narrador, define indivíduo que provoca a hilaridade, ou seja, uma alegria súbita, uma explosão de riso (HOUAISS, 2009, p. 1022). E nesse sentido, faz jus ao nome, já que, entre todos os romances de Campos de Carvalho, este é o mais bem-humorado, na medida em que a comicidade impera soberana do início ao fim. Ribeiro (2013, p. 90), que se aproxima da literatura de Carvalho pelo viés da modernidade líquida de Baumann e a partir dela irá pensar a questão da identidade do sujeito pós-moderno, comenta que Hilário é "um nome que *per si* constitui uma ousada ridicularização do conceito de identidade".

No trecho de *O púcaro búlgaro* citado acima, por meio de seu narrador, Carvalho faz troça explorando a própria forma com que escolheu o nome de seus personagens, que seriam não apenas "belíssimos" mas também "sugestivíssimos". Tão sugestivos que um dos personagens que se alistou para a aventura em busca da Bulgária caiu nas graças de Hilário prontamente e justo pela maneira como é chamado: "um Expedito não sei do quê, que pelo nome foi imediatamente incorporado à expedição" (CARVALHO, 2008d, p. 39). Fica claro

que o autor nomeia suas criaturas com o intuito de comunicar uma característica específica, de imputar certa qualidade a um personagem, no caso de Expedito, de alguém "que desempenha tarefas ou resolve problemas com presteza, rapidez; (...) desembaraçado, desimpedido, lesto, livre de" (HOUAISS, 2009, p. 858). Nem que seja para quase sempre despistar e fazer rir, como acaba se passando com Expedito, que na verdade se confessa "muito tímido, sem expediente", e ruboriza-se com facilidade (CARVALHO, 2008d, p. 48), ou seja, tem compleição e comportamentos que são exatamente o oposto do que seu nome sugere, em clara afinidade com o "mundo às avessas" que pode ser associado à carnavalização.

Outro exemplo de batismo carnavalizado é o do personagem Pernacchio, que após fixar residência por longo período na cidade de Pisa, na Itália, parecia a Hilário "um pouco inclinado para a esquerda". De acordo com o dicionário de língua italiana editado pelo Instituto Treccani, temos:

> Pernàcchia s. f. [voce napol., in precedenza pernàcchio, da un originario vernàcchio che è il lat. vernacŭlus «servile, scurrile», der. di verna «servo, schiavo»]. Suono volgare che si produce emettendo un forte soffio d'aria tra le labbra serrate, talvolta con la lingua interposta, più spesso premendo la bocca col dorso o col palmo della mano: esprime disprezzo per la superbia e l'arroganza altrui, derisione nei confronti di situazioni o comportamenti retorici e sim.[4] (TRECCANI, 2021)

Ou seja, a origem latina do termo aponta para "*scurrile*", "servil, vulgar", e que por sua vez deriva do Latim *scurrilis*, que significa "Che ha, esprime o contiene una comicità buffonesca, sguaiata, volgare"[5] (TRECCANI, 2021). Quer pelo sentido da comicidade bufa, quer pela chave do assovio vulgar típico do napolitano, imortalizado no clássico de Vittorio de Sica[6], mais uma vez temos um nome próprio que se afigura como uma carta de apresentação do personagem, ainda que neste caso a carga semântica do nome fique restrita àqueles que têm familiaridade com a língua ou a cultura italiana.

Já Ivo que viu a uva soa familiar aos brasileiros, em especial aos que ingressaram na escola em meados do século XX, quando as cartilhas ou Cartas do ABC foram amplamente utilizadas em instituições de ensino como instrumentos pedagógicos de alfabetização. Mas se

---

[4] Pernàcchia s. f. [Variação napolitana, anteriormente pernàcchio, de um vernáculo original que é do Latim vernacŭlus, "servil, vulgar", derivado de verna, "servo, escravo"]. Som vulgar produzido pela emissão de forte sopro de ar entre lábios contraídos, às vezes com a língua interposta, mais frequentemente pressionando a boca com o dorso ou a palma da mão: expressa desprezo pelo orgulho e arrogância alheia, escárnio nos confrontos de situações ou comportamentos retóricos e afins. Tradução livre do original em italiano.

[5] Que tem, expressa ou contém uma comicidade bufa, grosseira, vulgar. Tradução livre do original em italiano.

[6] L'ORO di Napoli. Direção de Vittorio De Sica. Itália, 1954, legendado, DVD (131 min).

é claro que Ivo viu a uva soa familiar como frase, já como nome próprio efetua uma quebra de expectativa que desencadeia um efeito cômico.

Gonzaga (2007, p. 91) salienta nesse nome dois aspectos: em primeiro lugar, a possibilidade de estar nele subentendida "uma crítica ao nosso antigo ensino público" que usava amplamente das cartilhas como método de ensino "ultrapassado" – podemos ler nas entrelinhas a comparação com a pedagogia crítica de Paulo Freire[7]; e em segundo lugar, sua vocação lúdica pelo jogo de aliteração, que realça o efeito cômico que citamos anteriomente.

O processo de quebra de expectativa se repete quando somos apresentados a outro personagem do romance, o outrora fisiculturista que se apresenta a Hilário e seus correligionários em tal estado de decadência física que é "como se de fato não existisse" (CARVALHO, 2008d, p. 64). Seu nome: Fulano C. Meireles. Se o ser humano ao longo de milênios usou o nome próprio como forma de identificação, de assegurar pertencimento e sobretudo singularidade, o nome Fulano representa exatamente o avesso disso, ou seja, uma pessoa despersonalizada, que tanto pode ser qualquer um quanto pode ser ninguém, "como se de fato não existisse". O que torna o nome especial, já que singulariza esse tipo indefinido.

Igualmente singular é o nome do mentor intelectual da expedição em busca da Bulgária: Radamés Stepanovicinky, o professor-bulgarólogo nascido em Quixeramobim, no Ceará. Prenome e sobrenome, juntos, formam uma *mésalliance* típica, composta por dois nomes que parecem incompatíveis entre si. O primeiro, de inspiração mitológica; o segundo, soando como um sobrenome proveniente do leste europeu. Ao final do romance, Radamés fornece uma explicação que dá sentido a tudo. Na verdade, ele não é cearense, mas sim, um búlgaro que deixou o país em seus primeiros meses de vida, integrando uma expedição organizada pelo vizinho de seu pai, este sim um cearense, que tinha como objetivo descobrir o Ceará (CARVALHO, 2008d, p. 109). Daí esse sobrenome que parece e poderia ser búlgaro complementando um prenome que, se não é brasileiro, ao menos soa familiar e natural em língua portuguesa.

A propósito de *O púcaro búlgaro* e seus personagens, Morais comenta que o discurso direto das personagens e a organização temporal do romance se assemelham a uma encenação de teatro e vai destacar o caráter alegórico desses nomes:

[7] "não basta apenas ler, mas entender, enxergar o mundo que nos rodeia. Paulo Freire deixa-nos um grande legado quando afirma que não adianta ensinar que 'Ivo viu a uva', mas é necessário ensinar de onde vem a uva, quem a planta, quem a colhe, as relações de trabalho, ou seja, toda a dimensão cultural do ato de apreender." (CAVALCANTI, 2008, p. 24)

> As falas das personagens soarão alegóricas, assumirão no texto a forma de discurso direto. Alegóricas feito os próprios personagens em seu jeito de ser, agir, sugeridos já no nome que anuncia sua função ideológica ou figurativa na trama (o doutor Professor Radamés e Ivo que viu a uva são exemplos de deslocamento de papéis). (MORAIS, 2015, p. 144)

Em outro romance de Carvalho, *Vaca de nariz sutil*, temos talvez o melhor exemplo do uso alegórico de nomes. Valquíria é filha do zelador do *Hotel Terminus* – que, descobrimos depois, é um albergue cujos hóspedes se acomodam durante toda a eternidade, ou seja, um cemitério. E o nome Valquíria, que ao narrador-protagonista "dava uma ideia de cavalgada" (CARVALHO, 2008b, p. 35) representa, segundo Gonçalves, "o trauma e o que é buscado", já que valquírias são

> as imortais virgens filhas de Ódin [Wotan], donzelas belíssimas e indomáveis que, cavalgando em seus corcéis brancos, tomavam parte na guerra e recolhiam, do campo de batalha, os heróis que caíam no combate para conduzi-los ao Valhala [Walhalla] onde receberiam o prêmio pelo seu valor das mãos do pai de todos os deuses. (VASTAG in Gonçalves, 2008, p. 54)

Finalmente, temos Rosa, amante e empregada doméstica do narrador Hilário. Entre as acepções de seu nome, além da flor da roseira, temos mulher bela, formosa, e "estado de satisfação do corpo e/ou do espírito; bem-aventurança, dita, ventura" (HOUAISS, 2009, p. 1679). Atente-se para o fato de que ventura, além de significar sorte – tanto boa quanto má – aceita felicidade e perigo como sinônimos (HOUAISS, 2009, p. 1932). Podemos afirmar, portanto, que também o nome Rosa pode ser interpretado como uma *mésalliance*.

Em todos os exemplos citados, temos nomes próprios "sugestivíssimos", fato que aproxima Carvalho de Rabelais, cuja pentalogia apresenta protagonistas e personagens com nomes que quase nunca são neutros e comumente trazem a reboque alguma qualidade ou sentido específico. É o "nome-alcunha" definido por Bakhtin, que se distingue por sua ambivalência que se coaduna com o já mencionado caráter elogioso-injurioso da carnavalização, com um deslocamento contínuo de sentido de um polo a outro. Conforme nos ensina o filósofo russo:

> Em Rabelais, a maior parte dos nomes próprios adquire o caráter de apelidos. Isso diz respeito não apenas àqueles que a tradição lhe legou. Isso acontece, essencialmente, com os nomes dos seus principais heróis: Gargantua, Grandgousier, Gargamelle, Pantagruel. Dois deles, Grandgousier e Gargamelle, têm uma etimologia perfeitamente precisa de que tanto Rabelais como a tradição tinham uma nítida consciência (e evidentemente todos os seus leitores). Se um nome tem um valor etimológico *determinado e consciente* o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem* que o traz, já não é mais um nome, mas uma *alcunha*. Esse *nome-*

> *alcunha* não é jamais *neutro*, pois o seu sentido inclui sempre uma *ideia de apreciação* (positiva ou negativa), é na realidade um brasão. Todos os verdadeiros apelidos são *ambivalentes*, isto é, têm um matiz *elogioso-injurioso*. (BAKHTIN, 2013, p. 405)

Assim, para citar apenas alguns exemplos, em Gargântua, temos o pai do protagonista com o nome de Grandgousier, que pode ser traduzido como Goelagrande, ou bocarra. O preceptor contratado por Grandgousier para garantir uma educação exemplar ao filho foi batizado por Rabelais de Ponocrates, ou "homem laborioso (do grego *ponos*, trabalho e *cratos*, força)" (RABELAIS, 2003, p. 82). No capítulo XXVIII do mesmo livro, um dos peregrinos que miraculosamente se salva de ser engolido por Gargântua após se esconder na salada do gigante é o peregrino Las-d'aller, ou "Cansado-de-ir" (RABELAIS, 2003, p. 170).

Nos três exemplos, o nome-alcunha qualifica, comporta um juízo apreciativo do seu portador. Um homem laborioso é a pessoa ideal para assumir as responsabilidades de um preceptor, já que trabalhará infatigavelmente para oferecer a melhor educação a seu discípulo. Já um peregrino cansado de ir é tão surpreendente quanto um Expedito tímido, retraído e passivo. Este último, aliás, nome-alcunha que se alinha a uma tradição brasileira carnavalizante de nomear pelo avesso – por exemplo, nomear de Pigmeu uma pessoa com dois metros de altura.

Em Rabelais e Carvalho, os nomes são "sugestivíssimos": querem ser adjetivos, buscam uma individualidade original que amplifica os sentidos de suas narrativas, em uma dinâmica que se conforma perfeitamente ao espírito lúdico que perpassa a prosa de ambos.

3.4. Referências à realidade concreta do seu tempo

Outro ponto de aproximação entre as obras de ambos os autores, a despeito dos comportamentos por vezes exóticos de seus personagens e até da existência de personagens com características fantásticas, como as proporções físicas exabundantes de Gargântua e Pantagruel, ou um certo Fulano C. Meireles, "sujeito franzino, raquítico", "de uma palidez cadavérica", "como se de fato não existisse" (CARVALHO, 2008d, p. 64), é a característica de ancorarem suas ficções no chão da realidade concreta de seu tempo. Tanto em Rabelais quanto em Carvalho, existem referências precisas à realidade factual do seu tempo e às cidades onde viveram. Conforme nos ensina Bakhtin,

> Pode-se afirmar que, no livro de Rabelais, a amplitude cósmica do mito se associa a um agudo sentido da atualidade num "panorama" contemporâneo, assim como no

> sentido do concreto e na precisão próprios do romance realista. Por trás das mais fantásticas imagens desenham-se acontecimentos reais, figuram pessoas vivas, residem a grande experiência pessoal do autor e suas observações precisas. (BAKHTIN, 2013, p. 385)

Assim acontece em Gargântua, romance no qual, exceção feita aos acontecimentos de Paris, todos os episódios se desenrolam nas redondezas de Chinon, cidade natal de Rabelais. Situar sua ficção em vilarejos e lugares reais, além de evocar personagens históricos importantes de seu tempo, é tão corriqueiro em Rabelais que o Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, da Universidade de Tours, criou um projeto chamado ReNom, um sítio eletrônico dotado de um sistema de georeferenciamento no qual é possível pesquisar e identificar lugares e personagens citados em sua obra, obtendo informações históricas precisas (RENOM, 2021).

No capítulo II de Pantagruel, que conta como o gigante veio à luz e explica o motivo de Gargântua tê-lo batizado com tal nome, o narrador relata que houve uma seca avassaladora, tão intensa que, durante as missas, os pobres se punham boquiabertos no encalço dos padres no afã de aproveitar até os respingos da água benta. A estiagem teria durado "trinta e seis meses, três semanas, quatro dias, treze horas e um pouco mais" (RABELAIS, 2003, p. 250). Bakhtin nos ensina que em 1532, ano em que foi escrito Pantagruel, de fato ocorreu uma severa seca, testemunhada por relatos de contemporâneos que chegaram aos dias de hoje (BAKHTIN, 2013, p. 387). O que mostra como o autor francês situava suas histórias na realidade concreta do seu tempo, a exemplo do que faz Carvalho em *O púcaro búlgaro*. No segundo registro do diário de Hilário somos informados de que há um racionamento de luz no Rio de Janeiro que obriga o narrador a escrever sob a luz de velas – ele inclusive faz uma reclamação do poder público: "O que faz o governo para distribuir tão mal suas escuridões é o que ninguém sabe" (CARVALHO, 2008d, p. 23). Também neste caso, o autor baseou-se em fato histórico público e notório, de ampla repercussão[8]. O romance em questão teve sua primeira edição em 1964. A Central Elétrica de Furnas, aposta das autoridades para fazer frente à crise energética por que passava o Brasil nessa época, entrou em operação um ano antes, em 1963,

> no auge da crise de abastecimento (agravada pela ocorrência de um ano de secas, quando a represa de Billings, em São Paulo, chegou a esvaziar quase

[8] Vide o espaço dado na imprensa ao tema, como se pode constatar na reportagem intitulada "Porque chegamos ao Racionamento de energia e ao 'Black-Out'", de Antônio Vieira de Melo, publicada no Jornal A noite, em 10/05/1963, incluída nos anexos (anexo 4).

> completamente), e foi capaz de evitar o racionamento que vinha causando sérios transtornos à população e às indústrias. (LORENZO, 2001-2002, p. 153)

Curiosamente, a seca que aparece em *Pantagruel* ressurge, ainda que de forma indireta, em *O púcaro búlgaro*. Em *Pantagruel*, a consequência é a sede generalizada que leva a atos desesperados, com pessoas se jogando ao chão ao verem "grossas gotas de água" saindo da terra, fato que inspira a escolha do nome do protagonista, já que "como naquele mesmo dia nasceu Pantagruel, seu pai lhe pôs tal nome; pois *Panta* em grego quer dizer tudo, e *Gruel*, na língua hagarena, quer dizer alterado. Querendo dizer que, na hora de seu nascimento, o mundo estava todo alterado" (RABELAIS, 2003, p. 252).

No romance de Carvalho, ainda que não seja citada textualmente, a falta de água impacta a distribuição de energia e obriga o narrador e habitante da cidade mais populosa do Brasil naquele tempo a recorrer às velas, principal fonte de iluminação artificial à época de François Rabelais. Em ambos os casos, fatos conhecidos da vida concreta dos autores são aproveitados na composição da tessitura ficcional.

Heck (2007, p. 86) também faz menção ao racionamento de luz como referência aos acontecimentos do mundo exterior em *O púcaro búlgaro*: "Este talvez seja o único momento do livro em que faça reflexões sobre a realidade concreta que está fora de sua mente. Fala sobre o racionamento de luz, sobre seus pais, sobre os vizinhos, sobre o tempo". Não chega a ser o único momento, já que na entrada do diário intitulada "Outubro", Hilário e professor Radamés vão discutir, durante uma caminhada, a profusão de rádios à pilha nos mais distintos extratos da sociedade.

Agora se referindo ao primeiro livro da *Obra reunida*, Heck comenta a ironia por trás de um dos motivos normalmente elencados quando se trata do alcance relativamente limitado de *A lua vem da Ásia* à época do seu lançamento. A justificativa seria uma suposta alienação do protagonista cuja loucura criaria uma cisão do narrador com a realidade empírica. Fazemos coro com Heck ao descartar essa hipótese:

> Essa suposta loucura alienada da parte de Campos de Carvalho também seria uma das razões pelas quais o livro A Lua vem da Ásia tenha tido tão pouca repercussão e permanência dentro dos quadros da literatura nacional de qualidade. A justificativa reside em não ter uma relação direta e imediata com o mundo real. Isso parece bastante curioso, visto que, mesmo numa primeira leitura do romance, sabe-se que o autor está questionando ardorosamente a realidade concreta, fora dos muros de qualquer hotel de luxo, ou campo de concentração, ou hospital psiquiátrico. (HECK, 2007, p. 53)

Também é possível perceber a presença de temas político-sociais nas obras de Carvalho e Rabelais. Os horrores da guerra são tema relevante na prosa do autor mineiro, especialmente no segundo e no terceiro livros da *Obra reunida.* Em *Vaca de nariz sutil*, o narrador convive com os traumas do *front* de batalha e, ao voltar para casa, com a inadaptação à "vida normal". Em *A chuva imóvel*, a ameaça atômica e o risco da aniquilação completa da humanidade perpassa a narrativa pela subjetividade do narrador, naquele que é o livro mais sombrio de Campos de Carvalho. Em *O púcaro búlgaro*, romance em que a bomba atômica é citada apenas ocasionalmente pelo narrador[9], o tema sociopolítico emerge de maneira distinta, em articulação com a sociologia e com o tópico das inovações tecnológicas nos meios de comunicação. Trata-se do já citado episódio em que, numa caminhada por Copacabana, Hilário observa que "nove entre cada dez transeuntes levavam o seu rádio transistor colado ao ouvido" e que até os mendigos tinham seus próprios rádios (CARVALHO, 2008d, p. 68-69). Temos aqui uma característica marcante da sociedade brasileira da década de 1960, a popularização dos rádios portáteis[10] e a consequente mudança de comportamento, com pessoas ensimesmadas vagando pelas ruas, absortas em suas tecnologias individuais de estimação – por sinal, um cenário bastante familiar aos brasileiros de hoje, já que, conforme assinalado anteriormente, o país possui mais smartphones do que habitantes. Assim como na pentalogia rabelaisiana, portanto, temos que a prosa de Carvalho não se exime de falar da realidade concreta do Brasil de seu tempo.

Na sequência do diálogo travado em Copacabana, ganha destaque a contestação do poder instituído, traço característico da carnavalização, com o bulgarólogo Radamés chamando a atenção para o contexto de dominação ideológica em que está envolvido o rádio enquanto mídia de massa:

> 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. (...) O que antes era a consciência, o anjo da guarda de cada um, hoje se chama O TRANSISTOR: coisas da era nuclear ou eletrônica. Você deixa que os outros pensem por você e decidam sobre o que você deve fazer; e como os outros, por sua vez, estão deixando que alguém pense ou decida por eles, acaba ninguém pensando nem decidindo coisa nenhuma, o que é justamente o que o governo quer e faz o

[9] "Minha mulher, disse eu, achava que esta proliferação de veados era uma consequência da bomba atômica. Mas para ela tudo era consequência da bomba atômica, até o Concílio Ecumênico." (CARVALHO, 2008d, p. 72)

[10] "Ainda em relação à tecnologia, pode-se dizer que a disseminação do transístor, na década de 60, seria outro grande momento da radiofonia, uma vez que permitiria a criação do rádio portátil, e, como consequência, a libertação do "espaço fixo" do veículo, em geral na sala de jantar, papel ocupado, depois, pela televisão." (HAUSSEN, 2004, p. 56)

> possível para que aconteça. Daí a Fábrica Nacional de Transistores, e daí a voz do speaker que é a voz do governo anunciando sabonetes e uma era de franca prosperidade – para ele naturalmente. (CARVALHO, 2008d, p. 69-70)

Notamos, uma vez mais, a presença de temas sociopolíticos relevantes para a sociedade da época. Chama a atenção a assertiva de que o transistor seria a nova consciência do homem, "coisas da era nuclear ou eletrônica". Em 1964, ano de publicação do romance, Hiroshima e Nagasaki eram fatos recém-integrados ao imaginário coletivo, e rememorados a cada novo episódio turbulento da Guerra Fria[11].

Da mesma forma, e como aponta Bakhtin, a obra de Rabelais dialoga com os acontecimentos e problemas políticos de sua época, em especial *Gargântua* e o *Terceiro Livro*, que estão relacionados ao embate entre a França e Carlos Quinto, sendo o episódio da guerra picrocholina de Gargântua um eco direto deste embate:

> Há por exemplo na extraordinária cena do conselho de guerra de Picrochole um elemento de sátira direta da política de conquista conduzida por Carlos Quinto. Essa cena é a resposta de Rabelais à cena idêntica da Utopia de Thomas More, que atribui a Francisco I pretensões de hegemonia mundial e agressão. Rabelais voltou essas acusações contra Carlos Quinto. A fonte do discurso de Ulrich Gallet, que acusa Picrochole de agressão e defende a política pacífica de Grandgousier, foi o discurso análogo sobre as causas da guerra entre a França e Carlos Quinto, dirigido por Guillaume du Bellay (futuro protetor e amigo de Rabelais) aos príncipes alemães. Na época de Rabelais, o problema da determinação do agressor colocava-se de maneira muito aguda e sobretudo de forma perfeitamente concreta, em seguida às guerras entre Carlos Quinto e Francisco I. Diversos autores do círculo dos irmãos du Bellay, ao qual também pertencia Rabelais, escreveram uma série de obras anônimas sobre o assunto. (BAKHTIN, 2013, p. 393)

Aqui cabe marcar uma distância entre Rabelais e Carvalho, tanto no que tange as referências topográficas quanto às questões sociopolíticas que perpassam suas obras. Ambas são mais abundantes e pormenorizadas na pentalogia do autor renascentista. Em diversas situações, Rabelais cria personagens que representam figuras políticas importantes do seu tempo, expediente não utilizado por Carvalho. Também é possível verificar em Rabelais uma atenção minuciosa aos detalhes e uma predileção por "objetos pessoalmente vistos e historicamente únicos". Como observa Bakhtin,

> Nesse mundo imediato, tudo é individual e único, histórico. O papel do geral e do nome comum é mínimo: cada objeto quer, por assim dizer, ser chamado com um

[11] Vide a crise dos mísseis de Cuba, entre 16 e 28 de outubro de 1963 (cerca de um ano antes da primeira edição de *O púcaro búlgaro)*, possivelmente a ocasião em que o planeta mais se aproximou de uma hecatombe nuclear.

> nome próprio. É característico observar que, mesmo nas comparações e confrontações, Rabelais esforça-se sempre por citar objetos e fatos individuais, únicos na história. Quando, por exemplo, no curso do banquete que se segue ao assar dos cavaleiros, Pantagruel diz que seria bom amarrar os sinos sob as mandíbulas mastigadoras, ele não se limita a falar de sinos em geral, mas cita-os nomeadamente: *os sinos dos campanários de Poitiers, Tours e Cambrai.* (BAKHTIN, 2013, p. 392)

A especificidade dessas referências, conforme aponta Bakhtin, está em consonância com uma certa inclinação para os detalhes verificada na literatura renascentista de uma forma geral e que é característica de um autor erudito como Rabelais. Já em *O púcaro búlgaro*, quando surgem nomes de figuras históricas parece que Carvalho está justamente criticando certa ambição à erudição.

3.5. Listas disparatadas

As listas disparatadas estão entre os recursos utilizados frequentemente por François Rabelais e Campos de Carvalho. Em *A vida de Gargântua e de Pantagruel,* o capítulo XIII do Livro Primeiro – De como Grandgousier conheceu o espírito maravilhoso de Gargântua com a invenção do limpa-cu, traz o que talvez seja a lista cômica mais célebre da literatura universal. Após certo tempo afastado, Grandgousier retorna para ver o filho, então com cinco anos de idade, e indaga à criança se as governantas foram prestativas e cuidadosas. Gargântua replica que em todo país não há menino mais limpo que ele, e na sequência explica o porquê ao seu pai:

> Eu, respondeu Gargântua, por longa e curiosa experiência, inventei um meio de me limpar o cu, o mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que jamais foi visto. – Qual? Disse Grandgousier. – Vou contar como foi, disse Gargântua. Limpei-me uma vez com uma meia máscara de veludo de uma moça, e achei bom, pois a maciez de sua seda me causou uma voluptuosidade bem grande no traseiro. Uma outra vez com um véu, e foi a mesma coisa. Uma outra vez ainda com uma faixa; outra com orelheiras de cetim carmesim, mas ao arremate de um bolo de merda que lá se achava me arranhou o traseiro todo. (...) Logo que o mal passou, eu me limpei com um gorro de pajem, bem emplumado à suíça. (...) Depois me limpei com feno, aneto, mangerona, rosas, folhas de abóbora, de couve, de beterraba, de parreira, de alface e de espinafre. (...) Depois, limpei-me com os lençois, as cobertas, a cortina, uma almofada, um tapete, um outro tapete verde, uma toalha de mesa, um guardanapo, um lenço e um penhoar. Em tudo achei prazer, mais do que coçar uma sarna. (RABELAIS, 2003, p. 70-71)

Em *O púcaro búlgaro*, além do emblemático[12] e já citado *check-list* de expedição, que inclui, entre inúmeros itens, uma escada para subir, outra para descer, uma cabra bem fornida e 200 kg de vaselina, há também a peculiar relação de problemas que seriam superados a partir de uma teoria elaborada pelo narrador do romance:

> Só sei dizer que, uma vez posta em prática, ficariam resolvidos de uma vez por todas os aflitivos problemas da habitação, da alimentação, do espaço terrestre e aéreo, do trânsito, dos transportes coletivos, das terras improdutivas, do divórcio, do abastecimento de água ou de gêneros alimentícios, da estética urbana, da paz na família cristã ou não-cristã, do lixo, do sustento das feras do Jardim Zoológico, da falta de espaço nos cemitérios, das filas de toda espécie, da crise de leitos nos hospitais, das neuroses e psicoses de fundo hereditário (não propriamente hereditárias), da perda de tempo nas repartições públicas, da raiva e da úlcera gástrica, do baixo nível de ensino, da reforma agrária, do parricídio e do matricídio, do alcoolismo crônico ou agudo (80%), do obscurantismo religioso, da sobrecarga na rede de esgoto, dos ventos que não são alíseos e que não levam a parte alguma etc. etc. (CARVALHO, 2008d, p. 51)

Ambas as listas são organizadas de forma anárquica, ainda que, mais em Rabelais e menos em Carvalho, alguns dos itens sejam agrupados por um parâmetro lógico – por exemplo, no romance francês, temos uma sequência de folhas "de abóbora, de couve, de beterraba, de parreira, de alface e de espinafre" e, mais adiante, de elementos compostos de tecidos: "limpei-me com os lençois, as cobertas, a cortina, uma almofada, um tapete, um outro tapete verde, uma toalha de mesa, um guardanapo, um lenço e um penhoar." Já o autor brasileiro apenas no início da lista citada coloca três aspectos que, em sequência, poderiam ser relacionados à circulação de pessoas – "do espaço terrestre e aéreo, do trânsito, dos transportes coletivo" –, mas essa expectativa presto se desfaz na sequência: "das terras improdutivas, do divórcio, do abastecimento de água ou de gêneros alimentícios, da estética urbana, da paz na família cristã ou não-cristã, do lixo, (...)".

Se em Rabelais, ao final do capítulo, a conclusão é de que "não há limpa-cu igual a um ganso novinho, bem emplumado, contanto que se mantenha a cabeça dele entre as pernas", por sentir-se "no olho do cu uma volúpia mirífica" (RABELAIS, 2003, p. 73-74), em Carvalho o capítulo se encerra sem que a tal teoria mesmerizante seja revelada – aliás, isso não acontece sequer nos capítulos subsequentes, o que reforça o absurdo da narrativa.

---

[12] Carlos Heitor Cony, amigo de Carvalho e que escreveu o texto de orelha de *A chuva imóvel*, faz alusão a essa lista em pelo menos duas crônicas veiculadas no jornal Folha de São Paulo: uma delas publicada quatro dias após a morte do romancista mineiro, em 14/04/1998, intitulada Campos de Carvalho, e outra, O iate e a canoa, publicada em 11/03/2004. Vide anexos 5, 6 e 7.

Heck (2007, p. 93) também observa que o absurdo é a fonte vital das listas carvalheanas. Ela elege a lista de bagagem da expedição como elemento exemplar da construção do absurdo pela via do "exagero cômico", na medida em que está repleta de itens absolutamente esdrúxulos e de pouca ou nenhuma valia, independentemente do destino da viagem ser a Bulgária ou o Ceará.

Ribeiro também comenta o exagero das listas de Carvalho, dando atenção especial ao check-list de viagem de *O púcaro búlgaro* e ao superdimensionamento do estoque de bedidas. O pesquisador comenta o elo entre a cerveja e o sedentarismo na evolução hamana. Também chama a atenção no trecho citado o contraste quantitativo entre as beberagens alcóolicas e não-alcóolicas:

> Tom Standage, no livro História do Mundo em Seis Copos, propõe dividir a história humana em períodos dominados por determinadas bebidas. Na visão do historiador, dizer que o Oriente Médio estava entrando na Idade do Bronze há cinco mil e quinhentos anos é comparável a afirmar que aquelas populações viviam a Era da Cerveja. Standage é enfático em demonstrar como a cerveja foi decisiva para o desenvolvimento da agricultura e da escrita – ajudando, assim, o homem a sair da pré-história e a tornar-se sedentário. Bebidas alcoólicas, itens indispensáveis na lista dos expedicionários a rumar para o reino da Bulgária, que se preparam para a viagem levando (CARVALHO, 2002c, p. 371-373): "200 garrafas de uísque, 400 de gim, 200 de vermute, 200 de vodca, 1.000 de cachaça e 1 de guaraná.". (RIBEIRO, 2013, P. 96)

O próximo capítulo será dedicado a um tipo particular de dramaturgia, realizada principalmente na europa do pós-guerra, que ficou conhecida como Teatro do Absurdo. A obra do autor mineiro se avizinha dessa dramaturgia de sorte que algumas características comuns ajudam a modalizar e distinguir a carnavalização e a prosa de Rabelais e de Carvalho.

4. TEATRO DO ABSURDO

Nem escola, nem movimento estético organizado. O termo Teatro do Absurdo foi cunhado em 1960 pelo crítico Martin Esslin em um artigo homônimo, ao observar um tipo de teatro feito no pós-guerra por dramaturgos de diversos países. Um drama que, a despeito de se manifestar de formas muito variadas, compartilhava certas características comuns e se contrapunha às convenções do teatro realista tradicional, com suas unidades de tempo, espaço e ação. Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter e Fernando Arrabal são os nomes mais frequentemente associados a essa dramaturgia.

Se o teatro tradicional burguês, com seu conceito de peça bem feita, valorizava a personagem, seus desejos e aspirações a partir de um enredo que ordenava as ações engenhosamente, construindo tensões e conduzindo a um desenlace geralmente fechado do conflito, a proposta deste teatro do pós-guerra segue na contramão. Como comenta Esslin, enquanto nesse teatro tradicional o suspense leva o espectador a pensar "o que vai acontecer agora?", nas peças do Teatro do Absurdo a indagação mais comum é "o que está acontecendo agora?", "o que está sendo representado?", dado o absurdo dos diálogos, a falta de motivação aparente das personagens e a relação tempo-espaço *sui generis* dessa vertente dramática.

O Teatro do Absurdo não está interessado na psicologia das personagens e em seus problemas particulares, tampouco no uso da palavra e do diálogo como modos de ativar um discurso literário. Antes, procura esvaziar a palavra, repensar a linguagem e o próprio teatro. E nesse sentido é uma proposta inovadora, uma tentiva de contrapor a influência da fala discursiva e lógica no teatro.

A partir de uma série de influências, como a Comédia Dell'Arte, o Vaudeville, o Music Hall e o cinema – a exemplo da comédia muda de Chaplin e Keaton – as peças do Teatro do Absurdo geralmente possuem caráter cômico-trágico e oferecem aos espectadores imagens concretas e poéticas que projetam o mundo na visão dos seus autores.

Sendo um teatro que desponta no pós-guerra, momento histórico de profunda desilusão e questionamento sobre os descaminhos da civilização calcada na razão, seus autores partem de uma realidade em que a palavra está desgastada, vazia, e a comunicação encontra-se em processo de desintegração pela força dos meios de massa, da publicidade, dos discursos políticos que de certa maneira deformaram e esgotaram a palavra. Por vezes, as peças de Becket, Adamov, Ionesco e companhia parecem uma tentativa de restauração da palavra, ou seja, de substituir frases feitas fossilizadas por uma linguagem viva (ESSLIN, 2018, p. 352) que nasce da necessidade de confrontar o ser humano com a sua realidade.

Os personagens são como marionetes, desprovidas de profundidade psicológica. Disso resulta um distanciamento do espectador, que não se identifica com o personagem como pretendia Stanislawsky. Antes, busca despertar o senso crítico, como ambicionava Bretch.

Ainda que se possa estabelecer em algumas peças relações simbólicas – por exemplo, em Esperando Godot, de Samuel Becket, considerada um dos marcos do Teatro do Absurdo, é possível interpretar Godot como Deus (God) –, a força dessa proposta de dramaturgia está em extravasar a palavra, extrapolar o racional, comunicando (ou tentando comunicar) o inefável por meio de uma teatralidade rica em gestos, imagens poéticas e significados latentes, explorando o "profundo poder poético da ação sem palavras e sem sentido", como acontece no cinema mudo da melhor estirpe (ESSLIN, 2018, p. 288).

O intuito desse teatro parece ser colocar o homem diante de si próprio e do vazio da existência humana. Despir o homem de suas ilusões mundanas e de suas muletas existenciais, tão abundantes quanto variadas: as religiões, o consumo etc. E, ao fazer isso, levar o homem a um melhor entendimento de sua condição. Como imaginou Artaud em seus escritos teóricos, retratar o homem do ponto de vista metafísico. Esslin comenta o quão surpreendente é o fato de um teatro baseado nessa premissa, com aspirações filosóficas e tão distante do teatro tradicional, receber acolhida tão calorosa da plateia:

> apesar dessas circunstâncias favoráveis, inerentes ao fértil clima cultural de Paris, o sucesso do Teatro do Absurdo, alcançado em período tão breve, continua um dos aspectos mais surpreendentes de um fenômeno por si mesmo surpreendente. Que peças tão estranhas e perturbadoras, tão nitidamente omissas nos tradicionais motivos de atração da "peça bem-feita", pudessem em menos de uma década alcançar os palcos mundiais desde a Finlândia até o Japão, da Noruega à Argentina, e que haja provocado o aparecimento de um vasto corpo de obra nessa mesma convenção, tudo isso é em si comprovação forte e inteiramente empírica da importância do Teatro do Absurdo. (ESSLIN, 2018, p. 26-27)

A novidade não demorou a chegar ao Brasil. Por aqui, a receptividade do público também superou e muito as expectativas, contrariando inclusive prognósticos de artistas e pessoas ligadas ao teatro, conforme veremos a seguir.

4.1. Teatro do absurdo no Brasil

No Brasil, o Teatro do Absurdo, representado pela obra ionesquiana, chegou aos palcos poucos anos após a estreia do dramaturgo romeno na França. O encenador, ator, professor e tradutor português Luís de Lima foi pioneiro na tradução e encenação de Ionesco

em língua portuguesa. Lima chega ao Brasil em 1953, a convite de Sábato Magaldi, para lecionar interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD) e inicia a tradução de A cantora careca e A lição.

Não obstante a dificuldade de captar recursos financeiros e o desencorajamento de diversos colegas de palco, que já nos primeiros ensaios afirmavam que tais peças não eram teatro de verdade, Lima levou adiante a encenação de Ionesco, após uma bem-sucedida experiência na TV:

> Em 1955, Lima deixa a EAD para assumir a direção do teleteatro da TV Rio; na estreia da série encena A lição e o êxito foi tal que o programa teve que ser repetido na semana seguinte, evidentemente ao vivo, pois não existia ainda vídeo-tape. Essas experiências cênicas a partir de A lição e de A cantora careca na EAD e na TV Rio o levaram a montar o Festival Ionesco. (...) Finalmente em 1957, o Festival Ionesco estreou no palco do Teatro Mesbla, no Rio de Janeiro, despertando o interesse da crítica atraída pelo sucesso de público; o mesmo se deu em São Paulo, onde o espetáculo permaneceu por vários meses em cartaz, lotando o Teatro Maria Della Costa em estendida temporada até o ano seguinte. Pela sua atuação em A lição (1957), Luís de Lima, que fazia o papel do professor, recebeu medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e o Festival Ionesco foi considerado o melhor espetáculo daquele ano. (RODRIGUES, 2018)

Além de lotar os teatros dos dois maiores polos culturais do país e trazer para o público brasileiro uma amostra do teatro de vanguarda europeu, as encenações fomentaram o interesse nacional pela obra ionesquiana e revelaram talentos do nosso teatro:

> as traduções e as encenações das peças de Ionesco constituíram espetáculos que alcançaram êxito de público; além disso, contribuíram para a revelação de atores e também de outros diretores interessados pela obra de Ionesco e pela nova dramaturgia surgida na França, basta citar como exemplos Camila Amado e Antônio Abujamra – ela foi a atriz revelação no papel da aluna de A lição na temporada do espetáculo em Lisboa, e ele, pela direção de A cantora careca, recebeu como prêmio uma bolsa de estudos para a França que lhe abriu as portas para a carreira profissional. (RODRIGUES, 2018)

Também é digno de registro o fato de Ionesco seguir sendo encenado no Brasil ao longo de décadas até os dias de hoje. Em 13 de setembro de 1982, logo após uma visita de Ionesco ao Brasil, Luís de Lima encenou novamente, no Teatro Delfin, as peças curtas A lição e Cantora Careca, esta última com Grande Otelo no elenco (GLOBO, 1982). Em 2010 e 2011, Camilla Amado, que aos 18 anos participou de encenações pioneiras de Ionesco em língua portuguesa, assumiu a direção, em parceria com Delson Nunes, do mesmo espetáculo dois em um: A lição e Cantora Careca. O elenco era formado por Nelson Xavier, Cecil Thirré, Thelma Reston, Maria Gladys e Renata Paschoal (ESTADÃO, 2011). E em meados de 2020, isolada

por conta da pandemia de Covid-19, Camilla Amado gravou uma versão digital de As Cadeiras, peça de Ionesco que pretendia encenar assim que a epidemia fosse controlada[13] (OBSERVATÓRIO, 2021).

Em resumo, desde a década de 1950 até hoje, ao menos um dos autores identificados ao Teatro do Absurdo permanece relevante e atraindo a atenção dos espectadores no Brasil, o que dá uma dimensão da importância e influência das ideias destes autores muito além do continente europeu.

4.2. O púcaro búlgaro: romance-em-cena

Em junho de 2006, Aderbal Freire-Filho encenou pela primeira vez *O púcaro búlgaro* no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro. Era o terceiro espetáculo de um projeto que o diretor batizou de romance-em-cena, cuja proposta era transpor textos literários para o palco na sua integralidade, mesclando os gêneros dramático e épico, conforme explicou Filho:

> O romance-em-cena é o jogo da ilusão no teatro levado ao paroxismo, verdade e mentira escancaradas simultaneamente, o eu e o outro declarados, o discurso em terceira pessoa e a ação em primeira pessoa. É ainda a comunhão carnal mais acabada do épico e do dramático, o tempo inteiro narrativo e o tempo inteiro dramático. Uma versão radical do sonho de alguns teóricos do século XX de convidar para a mesma mesa Aristóteles e Brecht. Para alcançar essa loucura impossível é preciso tomar umas providências triviais". (FILHO *in* Soares)

O espetáculo foi bem recebido pelo público e pela crítica, resultando em uma turnê que totalizou, entre 2006 e 2010, mais de 200 apresentações em 20 cidades brasileiras – além de Montevidéu, no Uruguai – e inúmeros prêmios, trazendo à tona novamente o nome de Campos de Carvalho. Ainda que a proposta cênica do romance-em-cena seja promissora para a realização de uma pesquisa futura, o foco aqui será buscar uma aproximação entre Campos de Carvalho e o Teatro do Absurdo, e é o que faremos a seguir.

4.3. Aproximação Carvalho e Teatro do Absurdo

Na sua obra como um todo, Carvalho irá jogar com a situação do ser humano na modernidade, questionando a tão propalada racionalidade que o governa. O ideal humanista e civilizatório que prometia um mundo com liberdade, igualdade e fraternidade ruiu diante dos

[13] A artista faleceu no período de finalização deste texto, em 06/06/21, em função de câncer no pâncreas.

impulsos mais mesquinhos do homem, expondo contradições absolutamente insustentáveis. A literatura de Carvalho, tal qual o Teatro do Absurdo, "procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo" (ESSLIN, 2018, p. 23).

É o hospital psiquiátrico que, em vez de acolher e cuidar, aprisiona e tortura, como um campo de concentração. É mais que a ideia, é a prática do campo de concentração. É a guerra que desumaniza e desnaturaliza a convivência mesmo após o retorno do combatente ao lar. É a própria ideia da guerra como solução aceitável para dirimir embates econômicos travestidos de políticos. É a violência que acontece fora de casa, na escola, mas também a violência da vida em família, a violência da solidão e a violência de ser muitos sendo apenas um. É a busca por algo inapreensível – a busca por si mesmo – que faz o narrador rodar o mundo em poucas páginas no primeiro romance da *Obra reunida*, e que segue vivíssima no último, mas com um detalhe importante: a expedição sequer parte para lugar algum, fica só nos prolegômenos, para usar uma palavra do repertório do professor-bulgarósofo Radamés. Se a ideia de toda expedição é explorar o desconhecido, o misterioso, o estranho – seja território, cultura, povo – o diário de expedição de Hilário prova que desconhecidos e estranhos são os próprios exploradores.

Outro aspecto que aproxima a literatura carvalheana do Teatro do Absurdo é a sua complexidade enquanto obra de arte que muitas vezes torna difícil, quando não impossível, se estabelecer uma chave inequívoca de leitura, ou seja, demonstrar, de forma precisa e taxativa, o que a obra quer dizer. Basta recorrermos à primeira parte deste texto para encontrarmos variadas propostas de leitura da obra de Campos de Carvalho, algumas delas contraditórias. Colaboram para isso a reiterada quebra das convenções de espaço-tempo, o discurso muitas vezes fragmentado e absurdo, a proliferação de situações inusitadas e a sinuosa trajetória de personagens que, se em vários momentos nos divertem, ou ainda despertam compadecimento, em outros cometem assassinatos ou abusam sexualmente de pessoas incapazes. E aqui, uma vez mais, encontramos uma convergência com o Teatro do Absurdo. Na literatura do autor mineiro, assim como no drama que eclodiu em Paris, não há pretensão de contar uma história de feições clássicas, com início, meio e fim, nem de criar personagens-tipo que vão se chocar ao longo do texto em uma tensão crescente até que se atinja o clímax da narrativa, quem sabe sugerindo, de forma clara ou mesmo como subtexto, uma lição de moral. Antes, parece mais inclinada a apresentar, a partir da sensibilidade de seus autores, um certo estado de coisas, uma determinada sensação de existência fragmentada típica da modernidade, que se abstém

de examinar ou sugerir soluções para pretensos problemas de conduta ou de ordem moral. Como exemplifica Esslin comentando a obra de Beckett:

> várias coisas acontecem em Esperando Godot, porém esses acontecimentos não constituem um enredo ou história; são apenas imagens, na intuição de Beckett, de que nada realmente jamais acontece na vida de um homem. Toda a peça é uma complexa imagem poética composta de um complicado motivo de imagens e temas subsidiários, que são entrelaçados como os temas de uma composição musical, não (como na maioria das "peças bem-feitas") para apresentar uma linha de desenvolvimento, mas para criar na mente do espectador uma impressão total e complexa de uma situação básica e estática. (ESSLIN, 2018, p. 347)

Essa situação básica e estática, reitere-se, é a do ser humano na modernidade, da vida em estado de desintegração, seja pela obliteração da resposta religiosa totalizante e apaziguadora calcada na fé em Deus, seja pelo esgarçamento do tecido social e da vida em sociedade, que tem como produto uma crise da linguagem, da capacidade de comunicação entre os indivíduos. Se o sujeito já não pode mais se ancorar na ideia de um ente divino todo-poderoso e na vida eterna, e tampouco em uma racionalidade de extração cartesiana, só resta a ele confiar em si próprio e apartar-se das verdades absolutas, como sugere o narrador de *Vaca de nariz sutil* ao referir-se a seu companheiro de quarto, que ele aventa ser um

> artista de importância excepcional, que em falta da verdade busque ou já tenha encontrado uma fórmula que permita ao homem bastar-se a si mesmo sem a ajuda de ninguém e de nenhum Deus. Como um surdo-mudo por exemplo, mas de verdade, e longe de quaisquer verdades. (CARVALHO, 2018b, p. 33)

Esslin comenta (2018, p. 350-352) que essa crise tem origem, entre outros fatores, no ceticismo em relação à linguagem enquanto ferramenta útil e confiável de comunicação cotidiana, e na superespecialização da vida, em particular das atividades profissionais, com a disseminação de jargões que obstaculizam o diálogo franco e irrestrito.

O ceticismo com relação à linguagem e à palavra de uma forma geral são tributários de um fenômeno que já era evidente em meados do século XX, mas que viria a se agudizar no século XXI: a avalanche discursiva da comunicação de massa e a consequente superabundância de mensagens. A imprensa e a publicidade, com seu assédio cerrado à linguagem, abusam de circunlóquios e superlativos, desgastando as palavras até o limite. Em *Vaca de nariz sutil,* o narrador registra em seu diário esse desencanto com a linguagem verbal: "Palavras, palavras, o dicionário está cheio delas e nem por isso ensina coisa que preste" (CARVALHO, 2018b, p. 71). O ex-combatente entende-se melhor com Aristides, seu

companheiro de quarto na pensão que é surdo-mudo (apesar de aquele não dominar libras), do que com sua própria família. No capítulo 9, ao chegar em seu quarto vomitando, o narrador prontamente é socorrido por Aristides e reconhece que o homem é um "bom sujeito" e que deve ter um "sexto sentido", "uma intuição que me escapa" para, no escuro, perceber que ele passava mal. Na cena, talvez por efeito da ebriedade, os dois se comunicam apenas pelo olhar, Aristides orquestrando a respiração de seu colega de quarto.

Em outra passagem, o narrador reflete sobre a condição de surdo-mudo de Aristides e reafirma suas reservas com relação à linguagem:

> Tenho comigo que há de ser excelente essa surdo-mudez de nascença, ou de que espécie for, mesmo que seja postiça e apenas para que o deixem em paz: as perguntas nunca interessam, muito menos as respostas: só servem para nos desviar do nosso rumo, ainda quando procuremos apenas um endereço. (CARVALHO, 2018b, p. 16)

O militar reformado chega a declarar sua desconfiança com relação à surdo-mudez de seu colega de quarto: "Às vezes penso que Aristides nem é mudo nada, e apenas leva o seu ceticismo até as últimas consequências, sabendo como eu sei que nenhum dos dois sabe coisa alguma." (CARVALHO, 2018b, p. 32). Sendo dissimulação, o silêncio e a recusa em saberem-no ouvinte atestariam, conforme revela o narrador, uma descrença não apenas na palavra e na comunicação entre os sujeitos, mas também na existência de qualquer verdade absoluta. Essa postura crítica sobre discursos mascarados de verdades incontestes será recorrente em toda a obra de Carvalho.

Ainda sobre a dissimulação pela palavra, é bom lembrar que ela também está presente no discurso político, expoente máximo do "faça o que eu digo mas não faça o que eu faço", dado o abismo aberto entre a palavra proferida e a ação que a sucede, colocando em xeque a função da linguagem na sua utilidade prática e fim precípuo, criando uma cisão entre discurso e realidade. É por esse motivo que tanto os ditos dramaturgos do absurdo quanto Carvalho vão propor situações em que a comunicação entre os sujeitos realiza-se de forma precária, isso quando efetivamente chega a se realizar. Nesse sentido, em *O púcaro búlgaro,* a entrevista que Hilário realiza com Expedito, um dos candidatos à missão desbravadora da Bulgária (e dos púcaros búlgaros) é sintomática:

> – É casado?
>
> – Sim e não.
>
> – Tem filhos?

– Não e sim.
– Emprego?
– Sim, isto é, não.
(CARVALHO, 2008d, p. 49)

O mesmo ocorre em muitas peças do Teatro do Absurdo, em que ao final de diálogos inteiros – às vezes, até ao final da peça – os espectadores não sabem ao certo do que se falava – a já citada *Esperando Godot* é um exemplo. Em Carvalho, *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro* apresentam diversas cenas com essa característica.

Essa decomposição da comunicação entre os seres humanos é um retrato da loucura na pós-modernidade, do caos oriundo da alienação dos sujeitos e da onipresença das mídias de massa, hoje potencializadas pelas redes sociais. Os diálogos desencontrados são, portanto, uma "ampliação satírica do estado de coisas existente" (ESSLIN, 2018, p. 352), um convite ao leitor ou espectador para que reavalie sua postura diante da palavra. Uma ofensiva contra uma certa lógica e uma certa linguagem discursiva que, atendendo aos interesses de uma minoria rica e dona dos meios de comunicação de massa, irá deformar diuturnamente a realidade e produzir monstros de dar inveja a Mary Shelley[14]. É nesse contexto que nasce uma proposta artística que dialoga com as limitações da lógica e da linguagem discursiva.

A temática da guerra é outra via de aproximação de Carvalho com os dramaturgos identificados ao Teatro do Absurdo. Contemporâneos que são, compartilham de um sentimento generalizado, típico do seu tempo, de repúdio aos conflitos bélicos e à tirania. Hiroshima, Nagasaki, holocausto, o rastro de sangue da Segunda Guerra Mundial marcou toda uma geração de artistas mundo afora, influenciando o teatro europeu de meados do século XX e, em alguma medida, também a literatura brasileira – o drummondiano *A rosa do povo* é sempre lembrado nesse contexto. Ao longo de toda a *Obra reunida* há referências a este fenômeno que possivelmente é o que melhor define a falência da solidariedade entre os seres humanos, o retrato de um mundo que enlouqueceu.

Em *O púcaro búlgaro,* a palavra guerra aparece apenas trêz vezes, e a bomba atômica é acionada tal um artefato humorístico: Hilário afirma, em um passeio na companhia do professor Radamés, que sua mulher entende que a "proliferação de veados" em Copacabana é consequência da bomba atômica. "Mas para ela tudo era consequência da bomba atômica, até

[14] Nos tempos que correm, a consagração de Jair Bolsonaro como político antissistema nas eleições de 2018 – após ser deputado federal entre 1991 e 2018 – talvez seja o melhor exemplo disso. O caçador de marajás Fernando Collor também está no imaginário do povo brasileiro.

o Concílio Ecumênico" (CARVALHO, 2008d, p. 72). Ou seja, a guerra é citada apenas marginalmente, e não chega a ser tematizada no romance.

Já em *A lua vem da Ásia* as referências à guerra são abundantes, e se repetem do início ao fim do romance, com maior intensidade após a fuga do protagonista do hospício que o aprisionava. Ele próprio se envolve ou testemunha inúmeras guerras, mas o tratamento do tema é marcadamente humorístico, o que de certa forma distancia o livro do segundo e do terceiro romances da *Obra reunida,* sobre os quais comentaremos a seguir. Isso porque em nenhum momento o protagonista parece sofrer com as situações de guerra que relata – até porque, suas aventuras se multiplicam aos borbotões; se uma guerra entre o Paquistão e o Afeganistão o reduz "à mais extrema pobreza" (CARVALHO, 2008a, p. 101), na linha seguinte já temos o relato de que foi acolhido pelo ex-rei Farouk do Egito, e assim segue a narrativa, desfia-se o novelo das suas peripécias, entre ações insólitas e absurdas.

Em *A chuva imóvel* o assunto é manipulado numa chave oposta, em tom de seriedade soturna. A ameaça da devastação total do planeta pela bomba atômica surge em diversas passagens, e se conforma com a dicção existencialista do livro. Auschwitz, Hitler, Eichmann e o holocausto também são evocados para condenar o ódio e o morticínio. Assim como Lopez e a Guerra do Paraguai. Mais do que referências à guerra, o tema dialoga com os sentimentos e com a subjetividade do narrador-personagem e com a maneira como ele enxerga o mundo. André percebe o absurdo da guerra e a condena, sofre com a sua existência, mas não participa diretamente dela.

Finalmente, *Vaca de nariz sutil,* como já dissemos, é o relato de quem esteve no centro dos acontecimentos – no *front* de batalha – e do que pode acontecer se o soldado tem a sorte de voltar para casa. Ou seja, neste romance, a guerra e seu impacto na subjetividade de um homem é o tema central. Nas palavras do narrador, é "a neurose da guerra, da vossa guerra!" (CARVALHO, 2008b, p. 13). Não é um diário como *O púcaro búlgaro,* mas a narrativa registra tudo o que se passa na cabeça do ex-soldado, dos traumas da guerra às tentativas sempre frustradas de se encontrar no mundo e de se adaptar à vida dita normal. O nome do narrador-protagonista nunca é revelado, o que é coerente com o estado de fragmentação do sujeito – fragmentação essa igualmente presente na tessitura narrativa. Também este romance flerta com o existencialismo. Mostra o vazio de um homem à busca de um mundo que não faz sentido. Como afirma Batella:

> Nosso ex-combatente vive e descreve uma experiência existencial, já que suas obsessões giram em torno de temas caros ao existencialismo: o nada, o absurdo, a

> angústia, a solidão, a linguagem, a impossibilidade de toda comunicação, a gratuidade. (BATELLA, 2004, p. 131)

Logo, concluímos que a temática da guerra é recorrente na obra de Campos de Carvalho, e se coaduna com características distintivas do Teatro do Absurdo, entre as quais, o existencialismo. Os protagonistas carvalhianos experimentam uma vivência absurda, carente de garantias e verdades absolutas. Seus personagens parecem tatear no escuro em busca de um sentido para a vida em um mundo em que não há código compartilhado (ou compartilhável) entre os homens, o que torna toda e qualquer comunicação fadada ao fracasso.

A incapacidade de se comunicar tem como consequência o isolamento e a solidão[15]. Com exceção de *O púcaro búlgaro*, cujo tom geral se distancia dos demais romances da *Obra reunida* por sua atmosfera leve e pela onipresença do humor, a solidão será reincidente na ficção de Carvalho, assim como no Teatro do Absurdo, que joga luz sobre "o homem sempre só, emparedado na prisão de sua subjetividade, incapaz de alcançar seu semelhante, na grande maioria das peças" (ESSLIN, 2018, p. 345).

Ambas as manifestações artísticas vão discutir a situação do sujeito moderno, um complexo panorama social cujo processo de massificação é tão intenso que o sujeito é anulado, sua identidade é fragmentada. E se não existe sujeito, logicamente comunicação também não haverá de existir. Sobre essa crise de identidade, é sintomática a ostensiva presença do objeto espelho nos romances da *Obra reunida.* É como se os personagens procurassem reconhecer o estranho refletido do outro lado. Ou então, como sugere Ionesco, uma tentativa de "obrigarmos os homens a verem-se novamente tal como eles são" (Ionesco *in* ESSLIN, 2018, p. 352).

Os protagonistas não têm moral porque a moralidade aprisiona o ser humano, o condiciona a partir das leis e da tradição, que empurram para a marginalidade todo e qualquer indivíduo que não se dobre aos "bons costumes" da coletividade, aos seus dogmas e verdades absolutas. Ocorre que, integrados a estes bons costumes por uma racionalidade torta, são admitidos a guerra, a fome, o feminicídio, a espoliação do trabalhador. São naturalizados o racismo, o extermínio dos negros nas periferias.

---

[15] Ainda que no romance derradeiro da *Obra reunida* essa solidão não tenha contornos dramáticos, pela facilidade com que Hilário abandona a própria mulher nos Estados Unidos e pela qual é igualmente abandonado pela outra mulher de quem era íntimo – Rosa –, é possível postular que também neste romance o protagonista está isolado.

Um entrecho de *A lua vem da Ásia* chama a atenção pelo que tem de revelador desse aspecto. O narrador-protagonista recebera a visita de sua mãe. O detalhe é que ele não a reconhece como tal, e ainda que durante a visita se deixe levar e faça o papel de filho, tão logo a mulher se retira ele já se desfaz dela: diante do interesse de um colega do hospício, "passa a mãe nos cobres" por um bom preço. O comentário do narrador ao final do capítulo – que caberia bem no romance subsequente, dado o violento desacordo entre o militar reformado e sua família ao voltar da guerra – resume bem a crise de humanidade que perpassa toda a obra:

> Mães dessa espécie, por certo o Estado as cria e cultiva em estufas especiais, para que possam trair no devido tempo os seus filhos adotivos e entregá-los de mão atadas aos inimigos do gênero humano, que os desindividualizam e os tornam bons cidadãos, com o direito de partirem para a guerra ou de morrerem fuzilados de encontro a um muro qualquer, numa clara manhã de primavera (CARVALHO, 2008a, p. 60)

Carvalho faz, como vimos e ecoando os autores do Teatro do Absurdo, uma crítica mordaz da sociedade em suas contradições totais. O absurdo está na base da literatura carvalheana e é a partir dele que o autor reflete sobre os limites da vida em sociedade, a impossibilidade do diálogo e a falência de um projeto humanista que leva alguns homens à lua mas é incapaz de levar comida ao prato de quem tem fome.

A seguir, analisaremos o tipo de dramaticidade existente em *O púcaro búlgaro* e as especificidades dos narradores em Campos de Carvalho, estabelecendo um paralelo com a Patafísica de Jarry.

4.4. A tradição do absurdo, Jarry, a Patafísica e afinidades com Campos de Carvalho

Ao resgatar as raízes dessa vertente da dramaturgia, Esslin comenta que os movimentos de vanguarda raramente são por completo novos ou sem precedentes, e que o Teatro do Absurdo irá recuperar tradições antigas e arcaicas para expressar inquietações do seu tempo. O crítico húngaro elenca e classifica essas origens da seguinte forma: a) Teatro "puro", agrupados nesta rubrica os efeitos cênicos de tipo abstrato, que em geral prescindem de palavras, e são típicos do circo ou do teatro de revista, tais como os exibidos por malabaristas, equilibristas, acrobatas e toureiros; b) Cenas de loucura, palhaçadas e brincadeiras; c) Nonsense verbal, presente na literatura e no teatro há séculos e que afrouxa as amarras invisíveis da lógica; d) Literatura de sonho e fantasia, não raro de caráter alegórico.

(ESSLIN, 2018, p. 282) Naturalmente que essas características não são estanques e com frequência se entrecruzam.

Assim, temos entre as influências do Teatro do Absurdo o *mimus*, tradição teatral muito popular na antiguidade na qual personagens-tipo imitam trejeitos ou comportamentos típicos da época reconhecíveis pela plateia, mesclando dança, canto e malabarismo. As atuações semi-improvisadas escapavam às regras da tragédia ou da comédia, resultando em espetáculos lúdicos sem limitação no número dos personagens, nos quais as convenções de tempo e espaço podiam ser subvertidas e falas desconexas ou alucinatórias eram perfeitamente aceitas. Às mulheres era permitido assumir papéis importantes e até o enredo era abolido em certas ocasiões. Havia também enredos fantásticos de temática onírica, bem como a presença de paradoxos – temas sérios e humorísticos eram combinados, assim como o realismo se entrelaçava a atributos fantásticos e mágicos.

O espírito dessa rica tradição vai se perpetuar ao longo da Idade Média nos espetáculos dos ioculatores itinerantes e dos bobos e palhaços, herdeiros dos mímicos romanos, cujas brincadeiras e ações lúdicas animavam diabos e vícios personificados, assim como as farsas medievais francesas e o *Fastnachtsspiele* alemão (ESSLIN, 2018, p. 285). E a influência do mimo da Antiguidade vai ainda mais longe, alcançando a figura do bobo da corte e até a obra de Shakespeare:

> Outro descendente do mimo da Antiguidade foi o bobo da corte: Seu longo cetro era a espada de madeira do ator cômico da Antiguidade. E tanto os palhaços quanto os bobos aparecem entre os personagens cômicos de Shakespeare. (...) a excessiva familiaridade da maioria de nós com Shakespeare faz com que não notemos quanto suas peças são ricas no mesmo tipo de raciocínio à base da lógica invertida, do silogismo falso, da associação livre de ideias e da poesia da loucura real ou fingida que encontramos também na obra de Ionesco, Beckett ou Pinter. (ESSLIN, 2018, p. 285)

Na frondosa e diversificada árvore genealógica do Teatro do Absurdo encontram-se ainda a commedia dell'arte – que mantém afinidade com o mimo pelos seus lazzi –, a literatura do nonsense verbal, que tem nas figuras de François Rabelais e Lewis Carroll dois de seus ilustres representantes; o surrealismo, com seu apelo ao insconsciente e à valorização do onírico; o vaudeville, o teatro de revista e o cinema mudo, entre outros. Esslin comenta como algumas dessas referências se relacionam:

> E assim, o fio que aparece com o mimo da Antiguidade e passa pelos jograis e bobos da Idade Média, e pelos Zanni e Arlecchini dacommedia dell'arte, emerge nos cômicos de revista e vaudevile dos quais o século XX tirou o que provavelmente será considerado sua única grande realização em arte popular, as comédias do

> cinema mudo dos Keystone Cops, de Charlie Chaplin, Buster Keaton e toda aquela estirpe de intérpretes imortais. O tipo de gag e de ritmo aceleradíssimo da grotesca comédia do cinema mudo origina-se diretamente da palhaçada e da dança acrobática do music-hall e do vaudevile. A destreza sobre-humana de que fala Gregor ao descrever os efeitos da commedia dell'arte é levada ainda a maiores extremos de eficácia pela mágica da tela. (ESSLIN, 2018, p. 288)

Outro precedente incontornável do Teatro do Absurdo é Alfred Jarry. Em 10 de dezembro de 1896, o escritor escandalizou[16] a plateia do Théâtre de L'Ouvre de Lugné-Pöe de tal maneira com seu *Ubu rei* que Esslin compara o evento à controvérsia sobre o romantismo no teatro francês que eclodiu na estreia também convulsiva do Hernani, de Victor Hugo (ESSLIN, 2018, p. 306). Jarry também é o inventor da Patafísica, sobre a qual comentaremos mais adiante.

Ubu nasceu de uma brincadeira na escola, uma situação que nos dias de hoje poderia ser descrita como bullying, com um grupo de amigos elegendo um alvo preferencial. Só que a vítima, no caso, não era um colega: era Hébert, o professor de Física. Bem mais velho que os demais professores do liceu de Rennes, onde Jarry estudou, o professor Hébert era uma figura pesada, desajeitada, objeto de zombarias frenquentes, e que fora apelidado pelos alunos de Père Hebé. Aos 15 anos, Jarry escreveu e apresentou aos seus amigos uma peça para marionetes sobre as peripécias do Pai Ubu.

Campos de Carvalho admirava Jarry. Em entrevista à revista Cruzeiro, Carvalho citou o autor entre os escritores com os quais mais se identificava, ao lado de Celine, Ionesco e Beckett. Essa identificação vai além das referências extra-literárias, como podemos perceber analisando as obras do escritor mineiro.

Na estreia de Ubu rei, Jarry faz uma breve preleção na qual afirmou que "a ação que está para começar localiza-se na Polônia, quer dizer, em lugar nenhum" (JARRY, 1987, p. 28). No programa da peça distribuído aos espectadores do Théâtre de l'Ouevre, Jarry também informa que a ação se passa em "Lugar Nenhum", "bem longe, um lugar interrogativo", e que "Lugar Nenhum fica em toda parte e, antes de mais nada, o país onde nos encontramos" (JARRY, 2007, p. 33). Tal e qual a Bulgária de *O púcaro* búlgaro, que tanto pode estar

[16] Jill Fell (2010, p. 91-92) conta que, ao contrário da versão que se propagou e que é divulgada ainda nos dias de hoje – inclusive no livro de Esslin –, o tumulto na plateia não foi logo na sua abertura, após Gémier gritar "Merdre!", já que a peça havia sido impressa 6 meses antes e seu conteúdo já era de conhecimento público. Mas sim, no Ato 3, cena 5. Para resolver as inúmeras mudanças de cena contra um fundo único e fixo, Jarry usou um ator para fazer as vezes de parede da prisão, porta, buraco da fechadura e maçaneta da porta: "Gémier [Ubu] girou a chave na mão do ator como se fosse a fechadura, imitando o som de um mecanismo enferrujado, cric-crac. Ele então girou a própria mão para imitar a maçaneta da porta. Foi nesse ponto, lembrou Gémier, que estourou o pandemônio." (tradução livre).

"dentro do bolso" (CARVALHO, 2018d, p. 45) quanto "debaixo dos nossos pés" (CARVALHO, 2018d, p. 92), "no espaço sideral ou então no próprio *hinterland* brasileiro" (CARVALHO, 2018d, p. 85).

Outra referência de Carvalho a Jarry, ainda que indireta, está na epígrafe de *A lua vem da Ásia*, uma frase atribuída ao francês Gabriel Brunet: "Tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incohérence et d'absurdité"[17]. Segundo Josiane Gonzaga de Oliveira (2013, p. 31), cuja tese de doutorado já mencionamos, a frase foi colhida de uma resenha crítica de Brunet a respeito do livro *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*, de Paul Chauveau. Considerando que as epígrafes são uma espécie de cartaz do texto principal, com a função de "resumir de forma exemplar o pensamento do autor", sintetizando "uma certa ideologia assumida" por ele (CEIA, 2009), o pré-texto de *A lua vem da Ásia* nos parecerá muito oportuno não só pela justeza com que Brunet pinta Jarry mas também pelo resumo que faz da atitude do narrador ao longo do romance, cuja trajetória, como já mencionamos, é marcada por inúmeras situações inusitadas e absurdas.

A fama de Jarry se construiu não apenas como resultado de sua arte imaginativa, polêmica, e para alguns até profética[18], mas também ao redor de sua própria personalidade. São inúmeras as anedotas a respeito da sua figura peculiar, de um metro e sessenta e um de altura, que circulava por Paris de bicicleta carregando armas de fogo e era afeita às drogas recreativas. De acordo com um dos tradutores brasileiros de *Ubu rei*, Theodemiro Tostes (*in* Jarry, 1987, p. 19), o artista francês era "uma dessas figuras literárias que não conseguem caber na própria obra" e que "gastam na vida de todo o dia a imaginação que lhes sobra do papel". Um episódio narrado por Apollinaire e do qual este tomou parte dá uma ideia de como Jarry tinha um comportamento peculiar:

> Nós havíamos sido convidados para jantar na rua de Rennes. À mesa, alguém quis ler sua mão e Jarry mostrou que tinha todas as linhas duplicadas. Para mostrar sua força, quebrou a murros os pratos virados e acabou por se ferir. O aperitivo, os vinhos o haviam enfraquecido. Os licores acabaram por excitá-lo. Um escultor espanhol quis conhecê-lo e lhe dirigiu amabilidades. Mas Jarry mandou que o *bouffre* saísse do salão, que não reaparecesse mais ali e me garantiu que o rapaz acabara de lhe fazer as mais desonestas propostas. Ao cabo de alguns minutos, o

[17] Todo homem pode zombar da crueldade e da estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e de absurdidade. (Tradução realizada por Leandro Oliveira Freitas) (OLIVEIRA, 2013, p. 31)

[18] "[Ubu] É mesquinho, vulgar e incrivelmente brutal, um monstro que, em 1896, parecia ridiculamente exagerado, mas que havia sido superado de longe pela realidade quando chegamos a 1945. Ainda uma vez a imagem intuitiva, que um poeta projetou no palco, sobre o lado sombrio da natureza humana provou-se profeticamente verdadeira." (ESSLIN, 2018, p. 307). Carpeaux também qualifica Ubu Rei de "peça profética" (CARPEAUX *in* Jarry, 1972, p. xvii).

> espanhol que fugira voltou e imediatamente Jarry descarregou nele um tiro de revólver. A bala foi se perder na cortina. Duas mulheres grávidas que estavam por perto desmaiaram. Os homens também se intranquilizaram e em dois nós seguramos Jarry. Na rua ele me disse, com a voz de Pai Ubu: "Não é que foi belo como literatura? Mas esqueci de pagar as despesas." (APPOLLINAIRE *in* Jarry, 1987, p. 9)

Temos aí reunidos em um único episódio o gosto pelo álcool e pelas armas de fogo, a inclinação para arroubos extravagantes em público, para o escândalo, e a atitude inovadora de levar Pai Ubu para fora dos palcos, com a emulação da voz do personagem que, segundo relatos (WILLER, 2006), era prática recorrente do escritor. Isso nos leva a outra questão, que é esse transbordamento da arte para a vida que faz de Jarry um artista único, ao ponto de alguns afirmarem que a sua posteridade se deve mais ao comportamento bombástico que mantinha do que propriamente às suas obras de arte[19]. O contemporâneo e autor do Manifesto do Surrealismo, André Breton, irá eleger o revólver como ponto de ligação entre o mundo exterior e o mundo interior de Jarry, e a partir disso, irá afirmar que o pai da Patafísica pôs termo à distância entre vida e arte:

> Essa aliança inseparável de Jarry e do revólver (…) pode ser tomada como a chave final de seu pensamento. O revólver é aqui o traço de união paradoxal entre o mundo exterior e o mundo interior. Por isso, dizemos que a partir de Jarry, muito mais que de Wilde, a diferenciação entre vida e arte, tida por muito tempo como necessária, vai se encontrar contestada, para acabar sendo aniquilada em seu princípio." (BRETON in Willer, 2006)

O comportamento peculiar de Campos de Carvalho em entrevistas – assim como em suas autoentrevistas – o aproximam de Jarry, pela postura excêntrica, pelas respostas absolutamente desencontradas com as perguntas, por reafirmar seu encontro com o diabo relatado tal e qual o narrador André em *A chuva imóvel*. A famosa entrevista concedida à revista O Cruzeiro dá o tom de como Carvalho se portava diante dos jornalistas:

> Há quem me tome por louco e eu mesmo já me tomei. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer — desgraçadamente — do contrário. É como se fosse um lobo vestido com a pele de um cordeiro: expulsam-me só pelo faro. O título do livro que estou escrevendo no momento é exatamente Maquinação da Máquina, Especulação de Espelho. Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ives exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, para ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores. (CARVALHO *in* Cruzeiro, 1969)

[19] "o que interessa nele, o que faz com que o seu nome permaneça, não é o fenômeno literário. É o próprio fenômeno Jarry." (TOSTES *in* Jarry, 1987, p. 19)

Pelo insólito de suas declarações, por embaralhar a sua voz com a de seus personagens, Carvalho também borrou os limites entre vida e literatura, e é interessante notar que tal percepção se instalou já no tempo de publicação da sua obra, fato corroborado pela sua inclusão no livro de entrevistas da jornalista Eneida, *Romancistas também personagens*. O extrato da entrevista apresentado acima, pelo humor desabusado, pelo engenho criativo e pelo absurdo da proposta de um livro que requer três leitores simultaneamente para ser compreendido poderia muito bem ser uma fala de Astrogildo ou de Hilário, conforme comenta Batella:

> A jornalista Eneida, ao entrevistá-lo em 1961, encontrou um autor dentro de um papel: o papel de ser personagem de si próprio, usando e abusando do *nonsense*, do humor, da ironia fina, da contestação e da imprevisibilidade – características encontradas em qualquer linha escrita pelo narrador-personagem em cada um dos quatro romances estudados. O mesmo se deu na reportagem da revista *O Cruzeiro*, em 1969, a ponto de o jornalista Edney Célio Silvestre comentar ser inútil conduzir a entrevista de modo ortodoxo: "A maneira como desenvolve o que pensa e diz é absolutamente ilógica e irracional. (...) Êle responde a uma pergunta que ainda não fiz e – aprendo – dará respostas conforme estas lhe vierem à cabeça" (BATELLA, 2004, p. 265)

Josiane Gonzaga de Oliveira chama a atenção para o fato de a imagem do autor estar sempre associada, de certa forma, ao perfil de seus narradores, e que o próprio Carvalho teve papel ativo nesse processo:

> a imagem do escritor desarrazoado foi algo construído não apenas pela obra, pela crítica ou pelos leitores, mas, também, pelo próprio escritor, que, por meio de suas entrevistas e autoentrevistas, acabou fazendo de si uma espécie de objeto de sua própria arte. (OLIVEIRA, 2013, p. 26)

Arantes entenderá essa movimento de entrecruzamento de vozes do autor e de seus personagens como um exercício de apagamento das fronteiras entre vida e obra, em consonância com a fala de Breton citada anteriormente a respeito de Alfred Jarry. Para Arantes, trata-se de uma pseudobiografia teatralizada em que o lado anarquista e *clown* de Carvalho falava mais alto:

> Talvez até na expectativa de produzir uma resposta ao tipo de leitura que sua literatura de estranhamento houvera suscitado, Campos de Carvalho procurou fazer sempre as vezes do bufão. E não é de todo improvável que nessas ocasiões falasse mais o anarquista e o *clown*. As entrevistas e auto-entrevistas acabam sendo extensões de sua experiência literária — uma ruptura dos limites entre a obra, os personagens, o mundo da ficção e ele próprio. Creio mesmo que a possibilidade mais adequada de análise desses documentos é a ótica mais da criação literária alternativa (uma espécie de transfiguração do eu pelo sujeito enunciador) que

> propriamente do testemunho pessoal. Mas não é o que ocorre usualmente. Há leituras críticas excessivamente pautadas pela associação entre o perfil recolhido nas entrevistas e a trajetória e psicologia dos personagens que estão nos livros. Talvez esses padrões de leitura biográfica derivem da força da pseudobiografia difundida por Campos de Carvalho, já que o autor se demonstrou também um exímio formulador de estereótipos, especialmente de si mesmo. De alguma forma, Campos de Carvalho foi o agente que mais estigmatizou Campos de Carvalho. (ARANTES, 2004, p. 19)

Essa atitude clown à qual Arantes se refere, Carvalho a abraça na já referida crônica publicada no Pasquim, em 13 de agosto de 1974:

> Nasci *clown* e morrerei *clown*, embora a vida toda tenha sido um mero funcionário público. (Todos os funcionários públicos são meros, quando deveriam ser melros). Sou eternamente grato a um crítico que certa vez me chamou de *clown* (nem a minha própria mãe me chamou assim) — como sou grato aos que me chamaram de palhaço com segundas intenções ou mesmo com terceiras." (CARVALHO, 1974)

Bem ao seu estilo, pouco mais de três meses depois, em nova crônica veiculada no mesmo Pasquim – edição 282, de 26 de novembro de 1974 – o autor afirmará que não foi clown (desta vez, promove o aportuguesamento da palavra – claune) e expressa sua afinidade com loucos e o seu respeito pelos palhaços:

> Não fui claune (talvez ainda o seja um dia: nunca é tarde) mas em compensação já passei por louco muitas vezes – e só dependeu de mim tornar-me num louco verdadeiro. Faltou-me exatamente aquele grão de coragem – ou suprema audácia – sem o qual não se move uma palha neste mundo tão cheio de espantalhos, tão pobre de palhaços. (CARVALHO, 1974)

Retomando o paralelo extra-literário entre Jarry e Carvalho com relação a esse transbordamento da arte para a vida, nos parece que pouca atenção é dada ao fato de que o comportamento performático de Carvalho está estreitamente ligado às suas aparições midiáticas. Entre as pesquisas sobre Carvalho, não há qualquer indício de que ele tenha se portado de mesma forma em situações cotidianas da vida, como no caminho para o trabalho, andando na rua ou em qualquer circunstância em que não estivesse sob os holofotes, diante de um jornalista na condição de entrevistado. Ou seja, tudo leva a crer que, quando não estava em jogo o seu papel de escritor, ele era, como afirma o próprio na crônica acima, "um mero funcionário público" que levava uma vida pacata e normal. Por sua vez, e como já afirmamos, em Jarry, ao que parece, a irreverência era seu estado normal, em que pese a advertência de

Hugill (2012, p. 192) da seriedade e entrega com a qual o francês se dedicava à sua arte[20]. A diferença entre os dois, podemos especular, seria talvez "aquele grão de coragem – ou suprema audácia" ao qual se refere Carvalho na crônica citada ou mesmo (pendemos mais para esta hipótese) seu "fado de animal escravizado", isto é, a necessidade de ganhar o pão de cada dia para a família, conforme registra o autor no prefácio de *Banda forra*:

> Estas impressões foram, como no caso do escravo nosso ascendente, rabiscadas um tanto quanto às pressas, nos instantes de ocio que ao auctor deixavam, cada semana, o trabalho e as obrigações caseiras, que são muitas. Aburguezado por injuncção de circumstancias terrenas e preso por mil amarras ao tronco da necessidade e da condição de pae de filhos, o auctor vê nestes escriptos os vagares de um ou outro fim de semana, algumas madrugadas roubadas ao somno justo do patriarcha, o esforço de que enfim ainda se lhe sentia capaz o cerebro, depois de fielmente ter cumprido o seu fado de animal escravisado. (CARVALHO, 1941, p. 12)

Seja como for, é inegável a convergência entre ambos os artistas no sentido de fazer sua arte extrapolar do papel para a própria vida. Ainda que Carvalho, como muitos escritores mundo afora, dividisse o seu tempo entre um emprego formal – servidor público, ele se aposentou como procurador do estado de São Paulo – e o exercício da prosa, a literatura sempre teve papel destacado em sua vida, como provam as mencionadas noites insones dedicadas às letras.

Outro ponto de aproximação entre Carvalho e Jarry é a patafísica, a ciência das soluções imaginárias criada pelo escritor francês no romance *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, publicado postumamente em 1911. Trata-se de um "sistema de explicação fenomenológica para o absurdo inerente do universo" (TOSTES *in* Jarry, 1987, p. 30). Orientada ao estudo das leis que regem as exceções, a patafísica nega juízos absolutos e irredutíveis e cultiva o paradoxo, daí a dificuldade de sua conceituação.

Segundo Fernando Arrabal (*in* Hugill, 2012, p. 5), a Patafísica é uma "máquina para explorar o mundo". Ela revoga os plenos poderes da razão para dar a conhecer a realidade – melhor dizendo, as realidades – privilegiando o contraintuitivo, valorizando e celebrando o erro. O errante é patafísico por natureza, assim como os personagens de Carvalho que, notadamente no primeiro e no último romances da *Obra reunida,* são errabundos dos quais pouco sabemos, com rasa ou nenhuma profundidade psicológica, e cujo principal objetivo

[20] "Before embarking on a recitation of the various facts and anecdotes that have made Jany's life so famous, it is worth recollecting that the great majority of his time was spent reading, writing, and making art. (…) It is important to remember this fact, because the many colorful stories about Jarry tend to give the impression that he was some kind of experiment in living-as-art. (HUGILL, 2012, p. 192)

parece ser matar o tempo. Segundo Rosa, a deserção será um procedimento narrativo comum aos personagens de Alfred Jarry e Campos de Carvalho:

> tanto Ubu quanto Faustroll – e o mesmo ocorre, como veremos, com os narradores de Campos de Carvalho, que planejam uma expedição para "o famoso reino da Bulgária" ou então dão voltas inteiras ao mundo em pouquíssimas horas, como ocorre em A lua vem da Ásia – fazem da deserção a sua prática mais frequente: são vagabundos e inconstantes, andam sem direção definida, ora fugindo dos credores, ora das baionetas, e depois enviam certas notícias do além. (ROSA, p. 33)

Também em A *lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro* o tempo é tratado patafisicamente. Depois de 31 pode vir 32 de outubro. Após 28 de novembro ninguém se espanta que o diário de Hilário registre "Novembro, 28 ½". E depois Outubro, Outubro?, ou apenas Século XX. Ou seja, patafisicamente, o romance parece se desdobrar em "um presente perpétuo" (ARRABAL *in* Hugill, 2012, p. 5), *per omnia saecula saeculorum*, como reflete Hilário:

> 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. 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? Pelo visto matei um morto, descobri a pólvora, chovi no molhado, acabarei ensinando o padre-nosso ao vigário. Não exatamente assim mas de qualquer forma assim. *Per omnia saecula saeculorum*, como dizia o outro, e o outro depois do outro, e o outro depois do outro. (CARVALHO, 2008d, p. 25)

Não por acaso, o narrador afirma: "Saí para matar o tempo e matei-o". E a materialidade narrativa permite que se interprete o romance como tudo o que acontece enquanto se mata o tempo, donde a importância secundária do resultado da expedição – e até mesmo da sua realização. Assim, o capítulo derradeiro de *O púcaro búlgaro*, a partida, que o leitor poderia imaginar ser o primeiro passo efetivo da expedição rumo à Bulgária, se revela uma partida de pôquer, um jogo. É nesse sentido que Rosa irá chamar o romance de máquina temporal, na qual amanhã pode acontecer tudo, inclusive nada, como bem ilustram as páginas do diário, que tanto relatam Hilário fazendo sexo com Rosa enquanto a esposa dorme no quarto ao lado quanto relatam nada – em "Novembro, 14", temos cinco linhas de pontos a sugerir, talvez, reticências infinitas. Rosa afirma:

> Como as máquinas de Jarry e de Roussel, a obra de Campos de Carvalho trabalha serenamente "em uma circularidade de gestos em que se afirma a glória silenciosa

> de seu automatismo", o que explicaria porque nela o tempo se desorganiza, impregnado de gestos interrompidos e de ações que não avançam. Não só O púcaro búlgaro, mas também A lua vem da Ásia se passa em uma espécie de tempo ora morto, ora acelerado demais – pois é um vazio que o constitui, por isso pode ser moldado conforme for – e até mesmo seu livro de crônicas, Cartas de viagem e outras crônicas, deve ser analisado nessa perspectiva, como anti-crônicas portanto. (ROSA, p. 37)

Essa circularidade de gestos a qual Rosa se refere nos remete ao símbolo do *College de 'Pataphysique,* a espiral, e seu lema oficial, colhido da lápide do matemático suíço Jakob Bernoulli (1654-1705): *"Eadem Mutata Resurgo"*, em tradução livre, algo como "Embora mudado, irei erguer-me o mesmo" (HUGILL, 2012, p. 6-7). Ambos incorporam essa ideia de circularidade, de ações que se repetem *ad infinitum*, e simultaneamente, o espírito paradoxal que é tão caro à patafísica e que em Carvalho irá se materializar em um humor que se alimenta do absurdo, da contradição.

É através do jogo como procedimento patafísico – ou da viagem como jogo, se preferir – que Carvalho irá explorar o Lugar Nenhum ao qual Jarry fez referência na estreia de Ubu Rei. Daí sua utilização como "máquina para explorar o mundo", numa narrativa cuja ludicidade é onipresente, como comenta Rosa:

> Ou seja, termina por enfatizar um aspecto do livro – o jogo – que prevalece do início ao fim da narrativa, repleta de jogos de cena (performances diversas, inúmeros blefes, voyeurismos, poses, muito tempo jogado fora) e sobretudo de jogos de palavras, a maioria deles tão inconsequentes, a começar pelo título. Mas não apenas isso. Ao intitular a parte final do romance como "A partida", sugerindo que a expedição prometida à Bulgária vai finalmente ocorrer, quando na verdade o que começa é um mero jogo de cartas sem qualquer importância, o autor finaliza o livro com um trocadilho rasteiro, em clima aberto de piada. E confere a tal princípio patafísico (do jogo como abertura para o mundo) uma interpretação dupla, afinal se os sentidos da viagem e do jogo andam juntos durante o romance, tornam-se objeto de um jogo de palavras todo especial nesse último trecho. De resto, na ausência de qualquer objetivo mais útil que confira sentido à vida dos personagens, o jogo de cartas poderia ser pensado simplesmente como uma forma de passar o tempo – o tempo deles e naturalmente o nosso. (ROSA, p. 35)

Por fim, é oportuno comentar a afinidade da poética de Carvalho e Jarry com a teoria do conhecimento formulada pelo filósofo da ciência austríaco Paul Karl Feyerabend (1924-1994): o anarquismo epistemológico. Tal teoria parte do princípio de que a ciência é uma empresa essencialmente anárquica e que uma prática científica contraintuitiva – o anarquismo teórico – tem mais chances de alavancar o progresso e é mais humanitária do que as alternativas calcadas na lei e na ordem (FEYERABEND, 2003, p. 31). Um pesquisa pautada no anarquismo teórico, portanto, não hesitará em explorar hipóteses que se oponham a teorias confirmadas ou que contradigam resultados experimentais consolidados. Segundo Terra

(2016, p. 57), “o anarquista epistemológico não reconhece proibições; para combater o autoritarismo, tudo lhe é permitido, o que significa que poderá recorrer, sem contradição, a comportamento revolucionário ou conservador.” Tal mentalidade se harmoniza perfeitamente com o comportamento de alguns narradores de Carvalho, a exemplo do protagonista de *A lua vem da Ásia,* que em dado momento solta gritos de “Viva a Revolução! e Morra a Oligarquia!”, para alguns parágrafos adiante bradar “Morra a Liberdade! e Viva a Oligarquia!” (CARVALHO, 2008a, p. 115 e 118).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, e na análise da materialidade narrativa de *O púcaro búlgaro*, bem como por meio da aproximação com a prosa carnavalizada de François Rabelais, foi possível apontar uma série de traços da carnavalização no romance estudado.

A ação do romance, que não possui tempo linear e nem sequer enredo no sentido clássico, comporta escândalos, atitudes excêntricas e disparates de todo tipo, de tal maneira que a tão propalada expedição em busca do púcaro búlgaro e da Bulgária sequer chega a acontecer.

Os personagens carvalhianos são identificados não com nomes comuns, mas com nomes-alcunhas, a exemplo do que faz Rabelais. As barreiras entre eles se dissolvem, estimulando uma atmosfera de franqueza carnavalesca que tudo contesta, mas nada afirma categoricamente.

Além das personagens carnavalizadas, são comuns as enumerações e *mésalliances* carnavalescas, inúmeras referências ao baixo corporal e uma rica diversificação de modos narrativos e estilos.

Conforme pudemos constatar, em *O púcaro búlgaro*, o humor, o riso e a atmosfera carnavalesca são explorados para a construção de uma crítica social que se consolida em uma crítica ao poder de manipulação das mídias de massa, ao poder de controle do estado e também ao sistema capitalista.

Em *O púcaro búlgaro*, Campos de Carvalho contesta uma certa concepção de racionalidade e apresenta uma literatura que, ao leitor desavisado, pode parecer apenas entretenimento, riso pelo riso. Mas que numa leitura atenta revela seu viés crítico, aponta o dedo para inúmeras direções, mas sem propor panacéias ou respostas fáceis. Ao fim e ao cabo, discute o homem e seus problemas. Ou seja, a condição humana, os problemas que cada sujeito enfrenta, tenha ele nascido em Sófia ou em Quixeramobim.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: Inéditos, Dispersos e Renegados.** Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: no contexto de Francois Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

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

BRITO, Mariana Fernandes. **Qorpo-Santo, Zé Limeira e Campos de Carvalho à luz do absurdo.** Goiânia, 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Goiás.

CARVALHO, Campos de. **Banda Forra.** São Paulo, Estab. Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.

_____. **Cartas de viagem e outras crônicas – Campos de Carvalho**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

_____. **A Chuva Imóvel.** Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2008a.

_____. **A Lua Vem da Ásia.** Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2008b.

_____. **O Púcaro Búlgaro.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 2008c.

_____. **Tribo.** Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1954.

_____. **Vaca de Nariz Sutil.** Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2008d.

CAVALCANTI, Augusto Guimaraens. **Surrealismo no Brasil: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2015. Tese de doutorado em Letras.

_____. Campos de Carvalho contra a lógica, Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.

CAVALCANTI, Maria Aparecida Soler Parra Bezerra. **Educando para a vida: a importância da educação na vida dos adultos – memorial de formação.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008. Trabalho de conclusão de curso.

CEIA, Carlos: s.v. "Epígrafe", **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 10/06/21.

COMBEAU, Yvan. **Paris: uma história.** Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ÉPOCA NEGÓCIOS. Brasil tem 230 milhões de smartphones em uso. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2019/04/brasil-tem-230-milhoes-de-smartphones-em-uso.html>Acesso em 12 de julho de 2019.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.**Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

ESTADÃO. O insólito mundo de Ionesco. 25/03/2011, D8, Caderno 2, pág. 64. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110325-42892-spo-64-cd2-d8-not/busca/LI%C3%87%C3%83O+CANTORA+CARECA>Acesso em 12 de junho de 2021.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FELL, Jill. **Alfred Jarry (Critical Lives).** Londres, Reaktion Books, 2010.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método.** São Paulo, Editora Unesp, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo, Editora Ática, 2011.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Variações sobre o intruso partido: Campos de Carvalho.** Disponível em < https://revistacontinente.com.br/edicoes/243/variacoes-sobre-o-intruso-partido--campos-de-carvalho>, acesso em 07/06/21.

GONZAGA, João Felipe. **Um Resgate da Obra de Campos de Carvalho: O Surrealismo e a Produção do Cômico.** Belo Horizonte, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFMG.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração. **Rádio – sintonia do futuro**, v. 1, p. 51-62, 2004.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

HUGILL, Andrew. **Pataphysics: a useless guide.** Cambridge, The MIT Press, 2012.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei ou Os poloneses.** Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
_____. **Ubu Rei.** Tradução de Theodemiro Tostes. São Paulo, L&PM, 1987.
_____. **Ubu Rei.** Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo, Peixoto Neto, 2007.

LORENZO, Helena Carvalho de. **O setor elétrico brasileiro: passado e futuro.** Perspectivas, São Paulo, 24-25: 147-170, 2001-2002.

L'ORO di Napoli. Direção de Vittorio De Sica. Produzido por Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. Itália, 1954, legendado, DVD (131 min).

MARTINS, Wilson. Estilo e assunto – I. Estado de S. Paulo, São Paulo, 11 de novembro de 1961. Disponível em: < https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19611111-26550-nac-0010-lit-2-not/busca/Campos+Carvalho>. Acesso em 12/04/21.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio.** Tradução Maria Elena Ortiz. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Literatura para quê?** (Coleção Ensaios) Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

MORSON, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

OBSERVATÓRIO DO TEATRO. Ao sair de cena, Camila Amado deixa legado de combate e pedagogia dentro do teatro nacional. Disponível em: <

https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/ao-sair-de-cena-camila-amado-deixa-legado-de-combate-e-pedagogia-dentro-do-teatro-nacional> Acesso em 8 de junho de 2021.

O GLOBO. 'Espetáculo Ionesco' mostra personagens típicos do teatro do absurdo. 13/09/1982, Matutina, Cultura, pág. 19. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com /busca/?busca=Ionesco+A+cantora+careca> Acesso em 12 de julho de 2019.

OLIVEIRA, Josiane Gonçalves de. **O discurso da transgressão e a transgressão do discurso em "A lua vem da Ásia", de Campos de Carvalho.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

_____. **A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho.** São José do Rio Preto, 2013. Tese (doutorado em Letras) - Unesp.

PEREIRA, Roberval Alves. **O desertor no deserto: a trajetória do Eu na Obra reunida de Campos de Carvalho.** Campinas, 1999. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas.

PERNÀCCHIA. In: Vocabolario on line Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma: Istituto Treccani, 2021, < https://www.treccani.it/vocabolario/pernacchia/>, consultado em 12/03/21.

PIRES, Maria da Natividade: s.v. "Surrealismo", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 10/09/20.

PROPP, V. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel.** Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RENOM. Un parcours dans les œuvres de Rabelais et de Ronsard, à la découverte de leurs lieux et personnages. Disponível em: <https://renom.univ-tours.fr/en/index/lieux/augsbourg> Acesso em 8 de maio de 2021.

ROCCA, Adolfo Vásquez. Alfred Jarry e o Colégio de Patafísica. A ciência das soluções imaginárias. Tradução Wilson Coelho. Disponível em: < https://groups.google.com/forum/#!topic/filosofar-es/5aDfDw5sm6c>. Acesso em: 17/06/2021.

RODRIGUES, M. R. O contributo de Luís de Lima para a cena brasileira moderna: a tradução da obra de Ionesco. **Sala Preta**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 46-56, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/150460. Acesso em: 1 de junho 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCURRILE. In: Vocabolario on line Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma: Istituto Treccani, 2021, < https://www.treccani.it/vocabolario/scurrile/>, consultado em 12/03/21.

SEMIOLOGIA MÉDICA UFOP. Semiologia I, II e III, Exame Físico, Aparelho Respiratório. Disponível em: <https://semiologiamedica.ufop.br/aparelho-respiratorio> Acesso em 5 de maio de 2021.

SILVA, Thalita Cristina**. Lúcida loucura: tempo, espaço e trajetória narrativa em "A lua vem da Ásia", de Campos de Carvalho.** Uberlândia, 2018. Dissertação de mestrado em Estudos Literários - Universidade Federal de Uberlândia.

SOARES, Luiz Eduardo. Você já foi à Bulgária? Disponível em: <https://www.luizeduardosoares.com/voce-ja-foi-a-bulgaria/> Acesso em 12 de julho de 2019.

SPAREMBERGER, Alfeu. **Campos de Carvalho: a subjetividade condicional.** Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Florianópolis: UFSC, 1989.

TERRA, Paulo S. **Pequeno manual do anarquista epistemológico.** Ilhéus: Editus – Editora da UESC, 2016.

TRIBUNA. Aderbal Freire Filho dirige peça "O Púcaro Búlgaro". 01/09/2010. Disponível em: <https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/aderbal-freire-filho-dirige-peca-o-pucaro-bulgaro/> Acesso em 10 de junho de 2020.

VALENTE, Jonas. Brasil é 5º país em ranking de uso diário de celulares no mundo. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-01/brasil-foi-5o-pais-em-ranking-de-uso-diario-de-celulares-no-mundo>Acesso em 12 de julho de 2019.

WILLER, Cláudio. André Breton, 40 anos depois: o crítico literário. **Agulha: revista de cultura**, Fortaleza/São Paulo, número 53, setembro/outubro de 2006. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag53breton.htm>. Acesso em 10 de junho de 2021.

YLLERA, Alicia. Palestra realizada na Fundación Juan March, Ciclos de Conferencias Rabelais: su vida, su obra, su tiempo, Madrid, 05/12/2019. Disponível em: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101828&l=1> Acesso em 8 de maio de 2021.

ANEXOS

Anexo 1: Crônica de Campos de Carvalho publicada no Pasquim.

OS ANAIS DE CAMPOS DE CARVALHO

ALEGRIA, ALEGRIA!! — já gritava o Marcelo Caetano, digo, o Caetano Veloso. O negócio é manter o moral levantado, pelo menos ele.

Descobriram que a tristeza pode dar até câncer, isso quando o sujeito consegue escapar do enfarte ou do suicídio. Na escola então deviam ensinar a gente a rir o tempo todo, como fizeram com a Hebe Camargo por exemplo, e o professor de História Universal já devia entrar em aula soltando a maior gargalhada, no que teria aliás carradas de razão. O quadro negro tinha que ser colorido e repleto de palavrões e piadas (parece que já é assim) e a própria festa de fim de ano seria uma sucessão de *gags* e discursos engraçadíssimos, o que também parece que já vem sendo feito com relativo êxito. Em suma: a tal escola risonha e franca de que tanto falavam os nossos pais e que não os impediu de serem o que foram.

A primeira medida seria ler os jornais da manhã de cabeça para baixo (ou vocês ou eles) ou então não lê-los de jeito nenhum — que aí justamente está o caroço do abacate. Algumas providências já têm sido tomadas pelos órgãos competentes em favor do povo, impedindo que os jornais publiquem as más notícias — mas sempre ainda restam as seções policiais, médicas, necrológicas, políticas, sociais e outras que são de morte.

Como nem a escola nem a imprensa se encarregam de nos tornar seres álacres e irresponsáveis (a televisão ainda faz o possível com programas tipo Sílvio Santos, mas o máximo que consegue é criar novos imbecis) — o que nos resta mesmo é cada um agir por si e Deus por todos, de modo a escaparmos ao câncer não só do corpo como e sobretudo do espírito, como faziam os dadaístas e os surrealistas no seu tempo e como faziam os bobos da Corte na época em que ainda era hábito separar os bobos de um lado e os cortesãos de outro: depois os bobos acabaram perdendo o emprego, por desnecessários.

De qualquer forma e em qualquer circunstância a palavra de ordem continua mesmo sendo esta: mantenha sempre o seu sorriso, com kolynos ou sem kolynos, e mesmo diante da Morte procure conservar o *savoir-faire* ou o *fair-play* necessários, sobretudo sendo você o defunto. Que nenhum imposto de renda jamais seja capaz de baixar-lhe a cabeça, ou as cabeças, e que nem mesmo o maior psicanalista do mundo consiga reduzi-lo à ínfima condição de um inseto, por maior que seja a fortuna que você lhe pague para isso. Com a mesma intransigência com que o governo diz NÃO à inflação, diga você também NÃO à tristeza e ao pessimismo, aos derrotistas e aos derrotados — ainda que para isso tenha que pagar o tributo mais caro e paradoxalmente mais barato: o de ser por você mesmo considerado um imbecil completo, seja diante do espelho ou diante de uma simples página em branco como esta.

ooOoo

Nasci clown *e morrerei* clown, *embora a vida toda tenha sido um mero funcionário público. (Todos os funcionários públicos são meros, quando deveriam ser melros).*

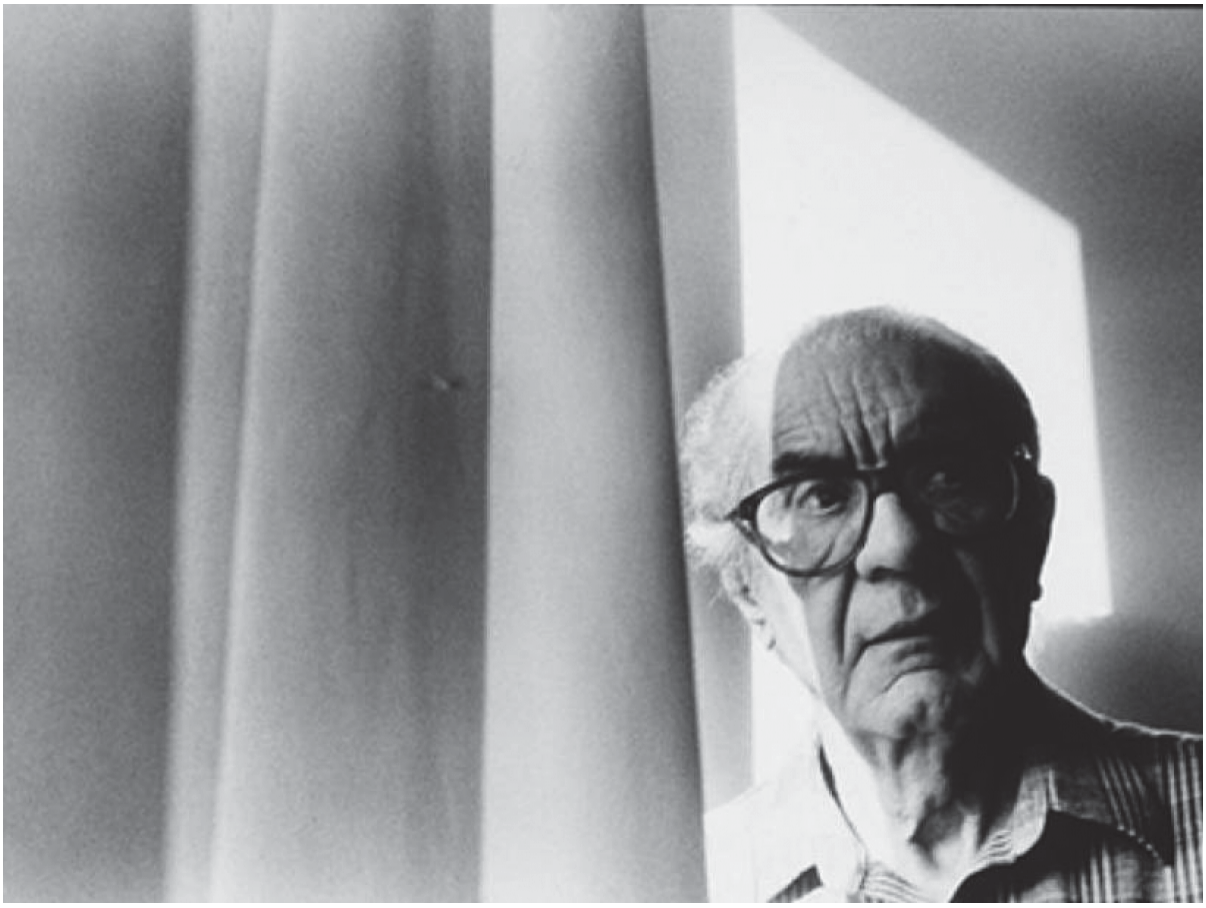
Sou eternamente grato a um crítico que certa vez me chamou de clown *(nem minha própria mãe me chamou assim) — como sou grato aos que me chamaram de palhaço com segundas intenções ou mesmo com terceiras. Antes de morrer ainda hei de armar o meu pavilhão auricular, isto é, dourado, em todas as praças do mundo e dele partir como um bólido rumo a todas as constelações, pregando a hilaridade e a língua de fora à boa maneira de Einstein e dos enforcados:* ASSIM!

Se em vez da lei da gravidade tivéssemos a reger o mundo a lei da hilaridade, as grandes batalhas seriam sempre de confete e os soldados seriam condecorados e citados após cada ataque de riso: os irmãos Marx seriam os grandes guias da juventude, e não aquele velho barbudo, bisavô deles, que não tinha o mínimo senso de humor: os engenhos atômicos serviriam quando muito para moer cana e fabricar a melhor cachaça, sem falar de um pouco de açúcar para os mais exigentes: o carnaval seria considerado a época mais triste do ano, uma espécie assim de procissão do Senhor Morto, e mesmo como folclore acabaria por desaparecer com o tempo, como de qualquer forma já está mesmo desaparecendo: — em suma, a alegria seria uma norma de vida e uma norma de morte, como costuma ser hoje a melancolia, e o próprio condenado caminharia para o patíbulo cantando Mamãe, eu quero mamar *ou outra marchinha de sua livre escolha e preferência, que nisso como em tudo mais a última vontade do morto há que ser respeitada.*

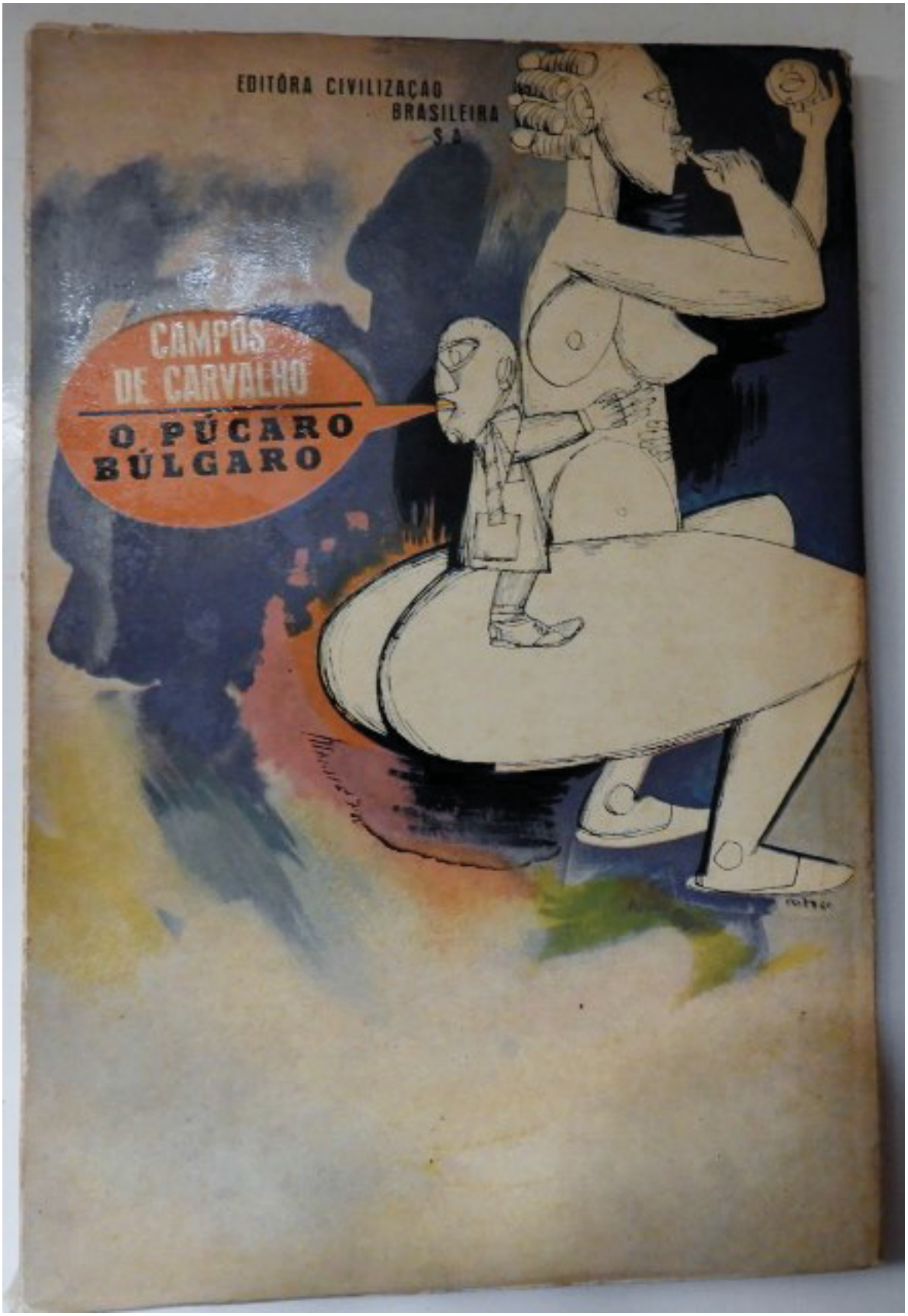
Para mostrar que um otimismo tão desbragado é perfeitamente viável e nada tem de utópico — ao contrário do idealismo de um Rousseau, por exemplo, que acabou dando na Revolução Francesa (o idealismo e não o Rousseau) — basta citar-se o caso recente do engenheiro inglês Harold Bate, que num modesto laboratório de Blacktown, Devonshire, e através de um aparelho de sua invenção e sem ajuda de ninguém, vem transformando a titica de galinha em combustível para automóvel (gás metano), em fumo para charuto e num uísque de excelente qualidade — ou, pelo menos, muito melhor do que o nosso.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22is%20this%20a%20comic%20strip%22&pagfis=9129

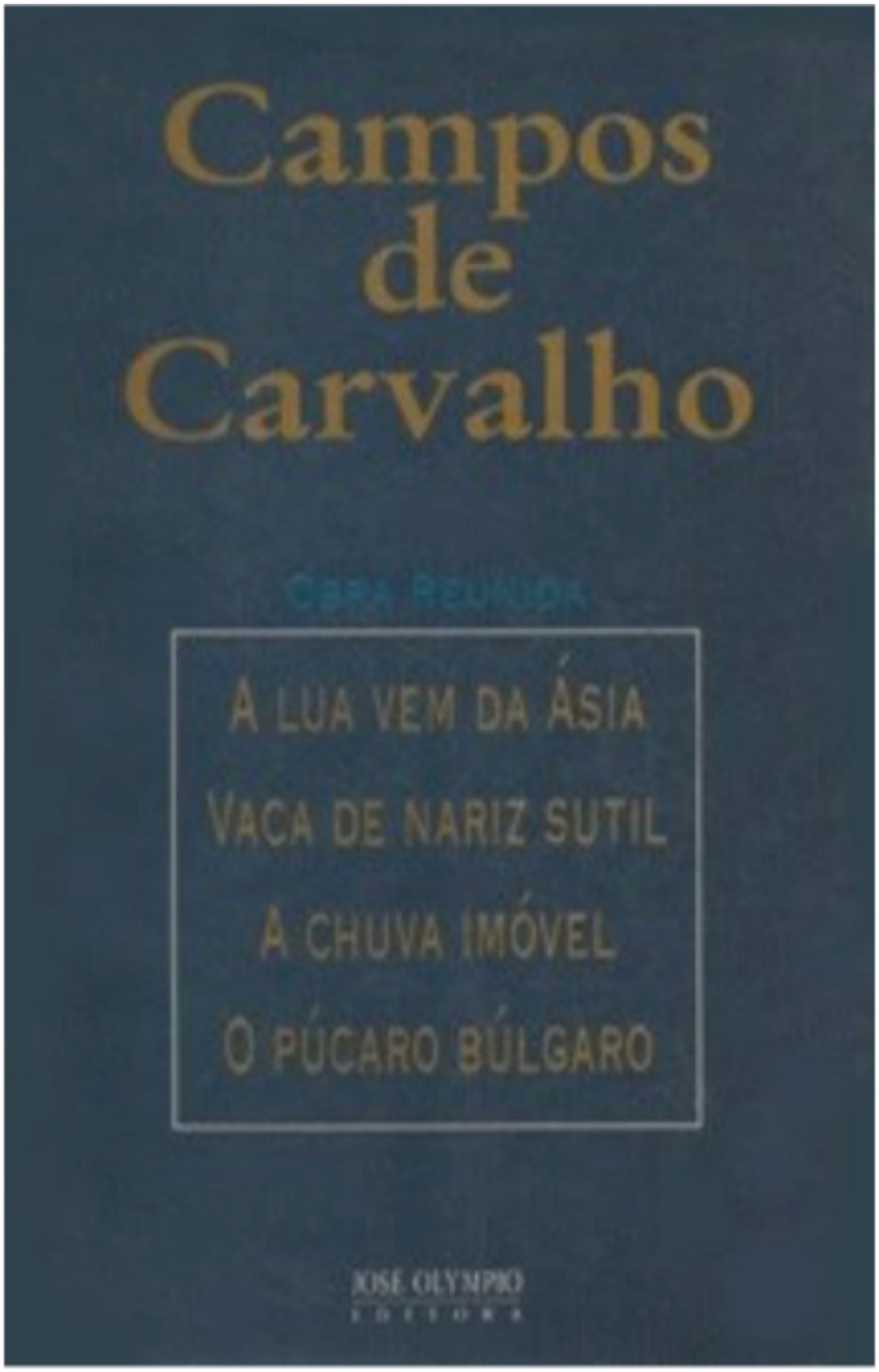
Anexo 2: Foto do escritor Campos de Carvalho.



Anexo 3: Foto da capa da primeira edição de O púcaro búlgaro.



Anexo 4: Foto da capa da primeira edição da Obra Reunida.



Anexo 5: Crônica de Cony em homenagem a Carvalho, após a morte do autor mineiro.

São Paulo, quinta, 5 de novembro de 1998 FOLHA DE S.PAULO opinião

Texto Anterior | Próximo Texto | Índice

Receitas antropofágicas

CARLOS HEITOR CONY

Rio de Janeiro - Não me incluo entre os devotos de Oswald de Andrade: muito paulista para o gosto de um carioca. Embirro sobretudo com o seu manifesto, que, apesar de seu anacronismo, volta e meia sacode entusiasmos. Rabelais, Swift, um pouco de Voltaire e Pitigrilli foram anteriores a ele e mais eficientes.

Campos de Carvalho, que morreu recentemente, pretendia escrever um extenso manual de antropofagia, não como metáfora cultural, mas como lei de sobrevivência na selva que é a nossa vida de cada dia. Campos tinha em vista um velhinho de 79 anos, que morava na rua Conselheiro Lafaiete, mesma rua onde morava o poeta Carlos Drummond de Andrade.

Ele me explicou as vantagens da antropofagia e as explicou tão bem que me despedi dele, aterrado, imaginando que, depois do velhinho, eu podia lhe apetecer. Saí do encontro e comecei a olhar os transeuntes com mais interesse, avaliando uns e outros para o caso de uma fome sem remissão.

Fixei-me num guarda que atrapalhava o tráfego na esquina da avenida Rio Branco com Sete de Setembro. Era gordo e estava suado -não me abriu o apetite. Em compensação, passou uma mulher daquelas que o Stanislaw Ponte Preta dizia que era digna de sete talheres. Também a recusei. Seria um desperdício comê-la para apenas matar a fome.

Cheguei em casa e telefonei para o Campos, que morava perto e, naquele tempo, era meu amigo diário, até que o movimento militar de 64 nos separou, com mágoas para o lado dele. Mas, antes disso, sempre o consultava para a faina do viver.

Prometemo-nos escrever um livro sobre o assunto. Ele entraria com o conceitual, eu com o receituário. O tempo passou, veio o golpe daquele ano, ficamos emburrados, paramos até de escrever.

Campos morreu sem ter voltado à superfície, eu voltei, acho que fiz besteira, mas voltei. Fiz umas receitas que publicarei amanhã, na Ilustrada.

Anexo 6: Crônica de Carlos Heitor Cony que cita o escritor Campos de Carvalho.

São Paulo, terça, 14 de abril de 1998 FOLHA DE S.PAULO opinião

Texto Anterior | Próximo Texto | Índice

Campos de Carvalho

CARLOS HEITOR CONY

Rio de Janeiro - Foi um sujeito esquisito e um escritor de primeiríssima grandeza. Abriu um segmento novo em nossa literatura, a crítica falou em Henry Miller a propósito de "A Lua Vem da Ásia". Campos era mais e melhor, mais próximo do absurdo humano. A violência de seus livros tinha um sentido humanístico, seria mais um Cervantes em gotas, um Kafka rabelaisiano -e isso não o diminui.

Fizemos carreiras até certo ponto paralelas. Fomos amigos e o golpe de 64 nos separou. Ele não mais publicou, retirou-se a um silêncio sem ressentimento, próprio de sua personalidade esquisita. Por outros motivos e em outro cenário, eu também parei de escrever ficção durante 23 anos. Recentemente, a José Olympio reeditou seus romances, pediram-me depoimentos sobre sua obra, fui autor de algumas de suas apresentações na Civilização Brasileira. Acreditei que ele voltaria a escrever. Isso em parte influiu na minha vida e eu voltei a publicar, esperando que Campos fizesse o mesmo.

A última vez em que o vi foi numa entrevista com Pedro Bial, que aliás pretende filmar um dos romances dele. Era o mesmo Campos que conheci, seco, austero, honesto, sem ilusões a respeito da condição humana e de si próprio, no fundo, um gozador elevado a uma potência que nenhum outro humorista atingiu entre nós.

Foi um autor sofisticado, que manejava as palavras e os sentidos como o mágico que tira uma pomba da cartola. Num de seus livros, "O Púcaro Búlgaro", promove uma expedição à Bulgária que é um dos melhores momentos da ficção nacional.

O narrador faz a lista das coisas que deveria levar na expedição. Copiei essa lista e volta e meia a publico por aí, dando-lhe o necessário crédito. Entre as coisas que ele pretendia levar estavam: uma escada para subir, outra para descer, uma corda com duas pontas e 200 kg de vaselina.

Anexo 7: Crônica de Cony que cita o escritor Campos de Carvalho e *O púcaro búlgaro*.

FOLHA DE S.PAULO opinião

São Paulo, quinta-feira, 11 de março de 2004

Texto Anterior | Próximo Texto | Índice

CARLOS HEITOR CONY

O iate e a canoa

RIO DE JANEIRO - Ainda bem que há gosto para tudo. Um milionário americano passou uns dias aqui no Rio, trazendo no bolso um iate que é maior do que um couraçado-de-bolso da 2ª Guerra Mundial. No bolso do milionário ainda sobraria espaço para iates tão colossais que poderiam comportar o Taj Mahal, a basílica de São Pedro, de Roma, e o Maracanã inteiro, com lotação esgotada.

Se eu fosse milionário (sem querer, cito uma canção italiana dos anos 50, "quante cose vorrei fà"), eu gastaria meu dinheiro de forma mais espalhafatosa, teria um iate maior e melhor, onde, além dos monumentos já mencionados, colocaria a Luma de Oliveira, agora solteira e sem gravidez, as obras completas do Paulo Coelho, o Cristo Redentor sem os braços abertos, 20 quilos de vaselina de boa procedência, um fio de prumo e uma corda com duas pontas, em homenagem ao Campos de Carvalho, que desejava ir para a Bulgária levando a vaselina, o fio de prumo e a corda com duas pontas.

Não saberia o que fazer com tudo isso, mas o importante seria realizar um verso do Ribeiro Couto que li na adolescência: "Se eu tivesse um barco, eu partiria agora". Talvez nem partisse. Ficaria ancorado na Guanabara mesmo, fazendo o que Deus fazia antes de ter a idéia sinistra de criar um mundo: nada.

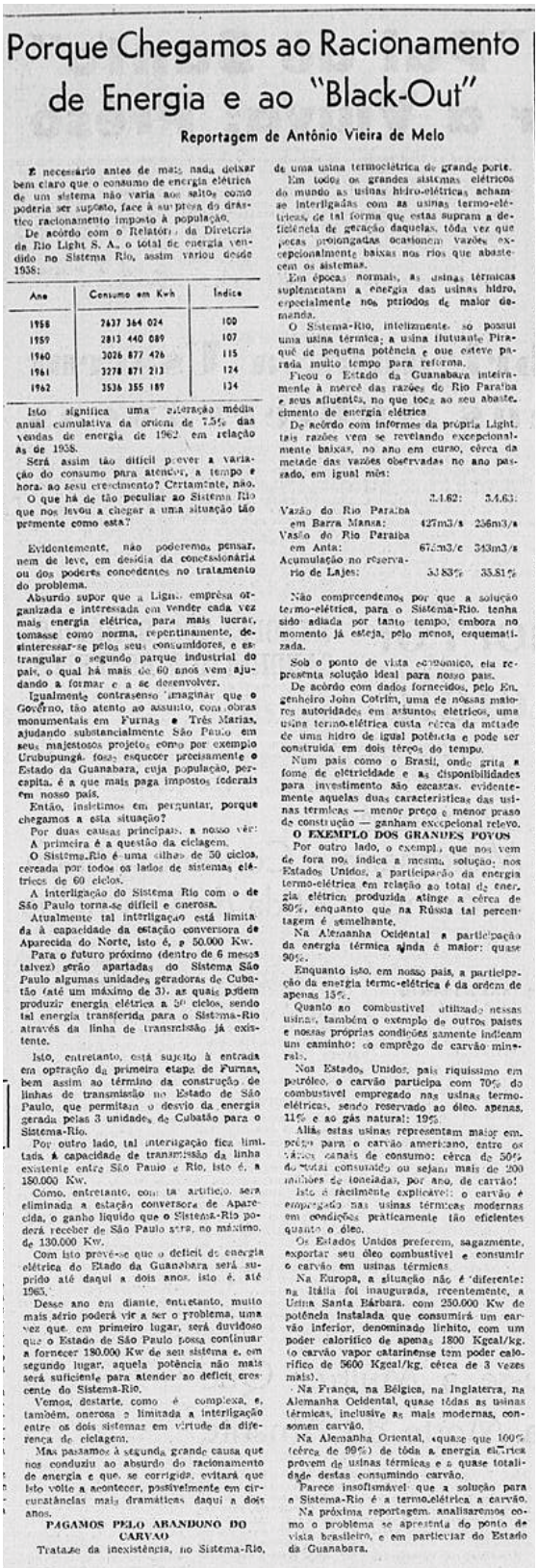
Meu barco inútil, minhas ambições inúteis, pensando bem, não me fazem falta. Uma canoa talvez fizesse o meu gênero, como a daquele conto do Guimarães Rosa, em que o cara ficou no meio do rio sem ir para margem alguma.

Como se vê, o cronista é bastante complicado, quer e não quer tudo ao mesmo tempo. No fundo, como dizia a mãe dele, "este menino não sabe o que quer, vai terminar na pior, jornalista como o pai!".

Profecia de mãe é pior do que agouro de coruja à meia-noite. Mas, se tivesse de escolher entre o iate e a canoa, continuaria pedestre na minha cidade, sem a responsabilidade de tomar conta da Luma de Oliveira.

Anexo 8: Foto da capa da primeira edição de Pantagruel.

Anexo 9: Notícia publicada no jornal A noite a respeito do racionamento de energia.



Porque Chegamos ao Racionamento de Energia e ao "Black-Out"

Reportagem de Antônio Vieira de Melo

É necessário antes de mais nada deixar bem claro que o consumo de energia elétrica de um sistema não varia aos saltos como poderia ser suposto, face à surpresa do drástico racionamento imposto à população.

De acôrdo com o Relatório da Diretoria da Rio Light S. A., o total de energia vendido no Sistema Rio, assim variou desde 1958:

Ano	Consumo em Kwh	Índice
1958	7637 364 024	100
1959	2813 440 089	107
1960	3026 877 476	115
1961	3278 871 213	124
1962	3536 355 189	134

Isto significa uma elevação média anual cumulativa da ordem de 7,5% das vendas de energia de 1962 em relação as de 1958.

Será assim tão difícil prever a variação do consumo para atender, a tempo e hora, ao seu crescimento? Certamente, não.

O que há de tão peculiar ao Sistema Rio que nos levou a chegar a uma situação tão premente como esta?

Evidentemente, não poderemos pensar, nem de leve, em desídia da concessionária ou dos poderes concedentes no tratamento do problema.

Absurdo supor que a Light, emprêsa organizada e interessada em vender cada vez mais energia elétrica, para mais lucrar, tomasse como norma, repentinamente, desinteressar-se pelos seus consumidores, e estrangular o segundo parque industrial do país, o qual há mais de 60 anos vem ajudando a formar e a se desenvolver.

Igualmente contrasenso imaginar que o Govêrno, tão atento ao assunto, com obras monumentais em Furnas e Três Marias, ajudando substancialmente São Paulo em seus majestosos projetos como por exemplo Urubupungá, fosse esquecer precisamente o Estado da Guanabara, cuja população, per-capita, é a que mais paga impostos federais em nosso país.

Então, insistimos em perguntar, porque chegamos a esta situação?

Por duas causas principais, a nosso vêr:

A primeira é a questão da ciclagem.

O Sistema-Rio é uma ilha de 50 ciclos, cercada por todos os lados de sistemas elétricos de 60 ciclos.

A interligação do Sistema Rio com o de São Paulo torna-se difícil e onerosa.

Atualmente tal interligação está limitada à capacidade da estação conversora de Aparecida do Norte, isto é, a 50.000 Kw.

Para o futuro próximo (dentro de 6 meses talvez) serão apartadas do Sistema São Paulo algumas unidades geradoras de Cubatão (até um máximo de 3), as quais passem produzir energia elétrica a 50 ciclos, sendo tal energia transferida para o Sistema-Rio através da linha de transmissão já existente.

Isto, entretanto, está sujeito à entrada em operação da primeira etapa de Furnas, bem assim ao término da construção de linhas de transmissão no Estado de São Paulo, que permitam o desvio da energia gerada pelas 3 unidades de Cubatão para o Sistema-Rio.

Por outro lado, tal interligação fica limitada à capacidade de transmissão da linha existente entre São Paulo e Rio, isto é, a 180.000 Kw.

Como, entretanto, com tal artifício, será eliminada a estação conversora de Aparecida, o ganho líquido que o Sistema-Rio poderá receber de São Paulo será, no máximo, de 130.000 Kw.

Com isto prevê-se que o deficit de energia elétrica do Estado da Guanabara será suprido até daqui a dois anos, isto é, até 1965.

Desse ano em diante, entretanto, muito mais sério poderá vir a ser o problema, uma vez que, em primeiro lugar, será duvidoso que o Estado de São Paulo possa continuar a fornecer 180.000 Kw de seu sistema e, em segundo lugar, aquela potência não mais será suficiente para atender ao deficit crescente do Sistema-Rio.

Vemos, destarte, como é complexa, e, também, onerosa e limitada a interligação entre os dois sistemas em virtude da diferença de ciclagem.

Mas passamos à segunda grande causa que nos conduziu ao absurdo do racionamento de energia e que, se corrigida, evitará que isto volte a acontecer, possìvelmente em circunstâncias mais dramáticas daqui a dois anos.

PAGAMOS PELO ABANDONO DO CARVÃO

Trata-se da inexistência, no Sistema-Rio, de uma usina termoelétrica de grande porte.

Em todos os grandes sistemas elétricos do mundo as usinas hidro-elétricas acham-se interligadas com as usinas termo-elétricas, de tal forma que estas supram a deficiência de geração daquelas, tôda vez que secas prolongadas ocasionem vazões excepcionalmente baixas nos rios que abastecem os sistemas.

Em épocas normais, as usinas térmicas suplementam a energia das usinas hidro, especialmente nos períodos de maior demanda.

O Sistema-Rio, infelizmente, só possui uma usina térmica: a usina flutuante Piraquê de pequena potência e que esteve parada muito tempo para reforma.

Ficou o Estado da Guanabara inteiramente à mercê das razões do Rio Paraíba e seus afluentes, no que toca ao seu abastecimento de energia elétrica.

De acôrdo com informes da própria Light, tais razões vem se revelando excepcionalmente baixas, no ano em curso, cêrca da metade das vazões observadas no ano passado, em igual mês:

	3.1.62:	3.1.63:
Vazão do Rio Paraíba em Barra Mansa:	427m3/s	236m3/s
Vazão do Rio Paraíba em Anta:	672m3/c	343m3/s
Acumulação no reservatório de Lajes:	53,83%	35,81%

Não comprendemos por que a solução termo-elétrica, para o Sistema-Rio, tenha sido adiada por tanto tempo, embora no momento já esteja, pelo menos, esquematizada.

Sob o ponto de vista econômico, ela representa solução ideal para nosso país.

De acôrdo com dados fornecidos, pelo Engenheiro John Cotrim, uma de nossas maiores autoridades em assuntos elétricos, uma usina termo-elétrica custa cêrca da metade de uma hidro de igual potência e pode ser construída em dois têrços do tempo.

Num país como o Brasil, onde grita a fome de eletricidade e as disponibilidades para investimento são escassas, evidentemente aquelas duas características das usinas térmicas — menor preço e menor prazo de construção — ganham excepcional relevo.

O EXEMPLO DOS GRANDES POVOS

Por outro lado, o exemplo que nos vem de fora nos indica a mesma solução: nos Estados Unidos, a participação da energia termo-elétrica em relação ao total de energia elétrica produzida atinge a cêrca de 80%, enquanto que na Rússia tal percentagem é semelhante.

Na Alemanha Ocidental a participação da energia térmica ainda é maior: quase 90%.

Enquanto isto, em nosso país, a participação da energia termo-elétrica é da ordem de apenas 15%.

Quanto ao combustível utilizado nessas usinas, também o exemplo de outros países e nossas próprias condições samente indicam um caminho: o emprêgo de carvão mineral.

Nos Estados Unidos, país riquíssimo em petróleo, o carvão participa com 70% do combustível empregado nas usinas termo-elétricas, sendo reservado ao óleo apenas, 11% e ao gás natural: 19%.

Aliás estas usinas representam maior emprêgo para o carvão americano, entre os vários canais de consumo: cêrca de 50% do total consumido ou sejam mais de 200 milhões de toneladas, por ano, de carvão!

Isto é facilmente explicável: o carvão é empregado nas usinas térmicas modernas em condições praticamente tão eficientes quanto o óleo.

Os Estados Unidos preferem, sagazmente, exportar seu óleo combustível e consumir o carvão em usinas térmicas.

Na Europa, a situação não é diferente: na Itália foi inaugurada, recentemente, a Usina Santa Bárbara, com 250.000 Kw de potência instalada que consumirá um carvão inferior, denominado linhito, com um poder calorífico de apenas 1800 Kgcal/kg. (o carvão vapor catarinense tem poder calorífico de 5600 Kgcal/kg, cêrca de 3 vezes mais).

Na França, na Bélgica, na Inglaterra, na Alemanha Ocidental, quase tôdas as usinas térmicas, inclusive as mais modernas, consomem carvão.

Na Alemanha Oriental, «quase que 100% (cêrca de 99%) de tôda a energia elétrica provem de usinas térmicas e a quase totalidade destas consumindo carvão.

Parece insofismável que a solução para o Sistema-Rio é a termo-elétrica a carvão.

Na próxima reportagem, analisaremos como o problema se apresenta do ponto de vista brasileiro, e em particular do Estado da Guanabara.

Anexo 10: Programa da peça O púcaro búlgaro, baseada no romance homônimo, apresentada em Curitiba no Teatro da Caixa. Direção de Aderbal Freire-Filho.

AOS 16 ANOS MATEI MEU PROFESSOR DE LÓGICA.
Campos de Carvalho, A lua vem da Ásia, capítulo primeiro.

NOSSO BRASIL É NO OUTRO MUNDO.
ESTE NÃO É O BRASIL.
NENHUM BRASIL EXISTE.
E ACASO EXISTIRÃO OS BRASILEIROS?
Carlos Drummond de Andrade, Hino Nacional

TENHO VONTADE DE SAIR GRITANDO "ALELUIA" PELO RIO VERMELHO AFORA: UMA DAS OBRAS MAIORES DA LITERATURA BRASILEIRA, POR TANTOS ANOS ESQUECIDA, FORA DAS MONTRAS DAS LIVRARIAS, REENCONTRA O CAMINHO DO PÚBLICO E DO RECONHECIMENTO DA CRÍTICA.
Jorge Amado, no prefácio da Obra Reunida – José Olympio Editora

NO FUNDO, ACHO QUE NÃO HÁ NADA PARECIDO COM O QUE ELE ESCREVE NO BRASIL. REALMENTE A MELHOR COMPARAÇÃO ME PARECE SER COM A LITERATURA SATÍRICA INGLESA DE JONATHAN SWIFT E LAURENCE STERNE.
Carlos Heitor Cony

APESAR DA EXCELÊNCIA DE A LUA VEM DA ÁSIA, A OBRA-PRIMA DE CAMPOS DE CARVALHO É MESMO O PÚCARO BÚLGARO. TRATA-SE DE UMA PROPOSTA DE MISTURAR FRANZ KAFKA COM OS IRMÃOS MARX.
Leo Gilson Ribeiro

APOIO

PATROCÍNIO
CAIXA

TEATRO DA CAIXA
RUA CONSELHEIRO LAURINDO – 280 – CENTRO
WWW.CAIXA.GOV.BR/CAIXACULTURAL · INFORMAÇÕES 2118 0111

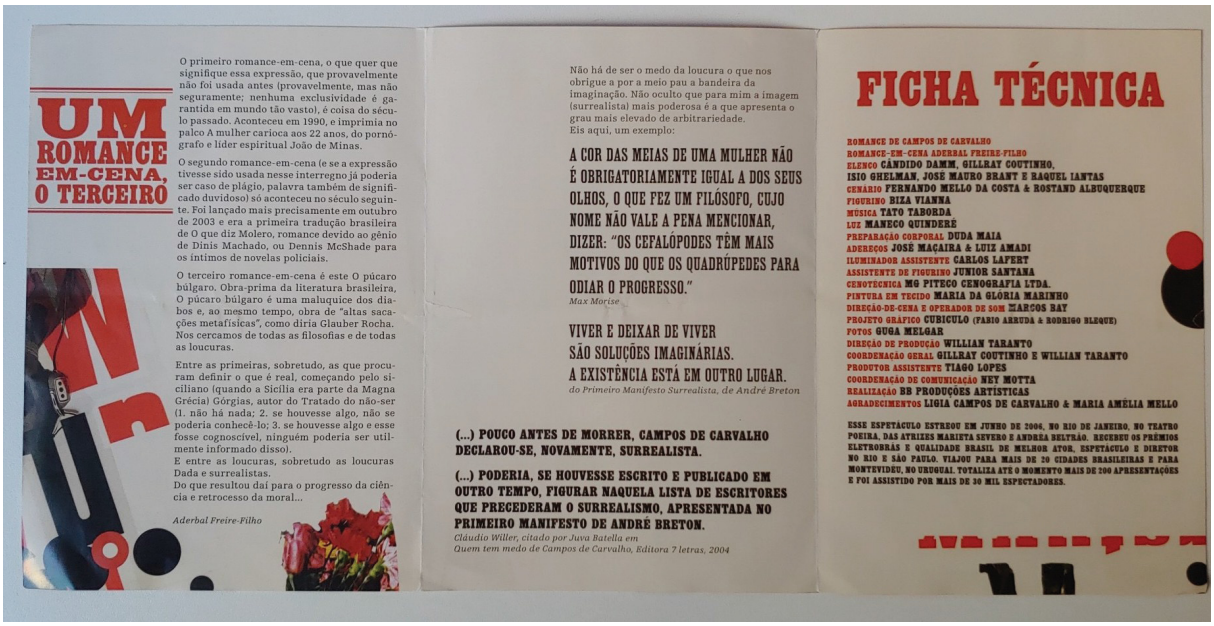
CAIXA CULTURAL
APRESENTA

O Púcaro Búlgaro

de CAMPOS DE CARVALHO

ROMANCE-EM-CENA
ADERBAL FREIRE-FILHO

COM
CÂNDIDO DAMM · GILLRAY COUTINHO
ISIO GHELMAN · JOSÉ MAURO BRANT
& RAQUEL IANTAS



UM ROMANCE EM-CENA, O TERCEIRO

O primeiro romance-em-cena, o que quer que signifique essa expressão, que provavelmente não foi usada antes (provavelmente, mas não seguramente; nenhuma exclusividade é garantida em mundo tão vasto), é coisa do século passado. Aconteceu em 1990, e imprimia no palco A mulher carioca aos 22 anos, do pornógrafo e líder espiritual João de Minas.

O segundo romance-em-cena (e se a expressão tivesse sido usada nesse interregno já poderia ser caso de plágio, palavra também de significado duvidoso) só aconteceu no século seguinte. Foi lançado mais precisamente em outubro de 2003 e era a primeira tradução brasileira de O que diz Molero, romance devido ao gênio de Dinis Machado, ou Dennis McShade para os íntimos de novelas policiais.

O terceiro romance-em-cena é este O púcaro búlgaro. Obra-prima da literatura brasileira, O púcaro búlgaro é uma maluquice dos diabos e, ao mesmo tempo, obra de "altas sacações metafísicas", como diria Glauber Rocha. Nos cercamos de todas as filosofias e de todas as loucuras.

Entre as primeiras, sobretudo, as que procuram definir o que é real, começando pelo siciliano (quando a Sicília era parte da Magna Grécia) Górgias, autor do Tratado do não-ser (1. não há nada; 2. se houvesse algo, não se poderia conhecê-lo; 3. se houvesse algo e esse fosse cognoscível, ninguém poderia ser utilmente informado disso).
E entre as loucuras, sobretudo as loucuras Dada e surrealistas.
Do que resultou daí para o progresso da ciência e retrocesso da moral...

Aderbal Freire-Filho

Não há de ser o medo da loucura o que nos obrigue a por a meio pau a bandeira da imaginação. Não oculto que para mim a imagem (surrealista) mais poderosa é a que apresenta o grau mais elevado de arbitrariedade.
Eis aqui, um exemplo:

A COR DAS MEIAS DE UMA MULHER NÃO É OBRIGATORIAMENTE IGUAL A DOS SEUS OLHOS, O QUE FEZ UM FILÓSOFO, CUJO NOME NÃO VALE A PENA MENCIONAR, DIZER: "OS CEFALÓPODES TÊM MAIS MOTIVOS DO QUE OS QUADRÚPEDES PARA ODIAR O PROGRESSO."
Max Morise

VIVER E DEIXAR DE VIVER
SÃO SOLUÇÕES IMAGINÁRIAS.
A EXISTÊNCIA ESTÁ EM OUTRO LUGAR.
do Primeiro Manifesto Surrealista, de André Breton

(...) POUCO ANTES DE MORRER, CAMPOS DE CARVALHO DECLAROU-SE, NOVAMENTE, SURREALISTA.

(...) PODERIA, SE HOUVESSE ESCRITO E PUBLICADO EM OUTRO TEMPO, FIGURAR NAQUELA LISTA DE ESCRITORES QUE PRECEDERAM O SURREALISMO, APRESENTADA NO PRIMEIRO MANIFESTO DE ANDRÉ BRETON.
Cláudio Willer, citado por Juva Batella em Quem tem medo de Campos de Carvalho, Editora 7 letras, 2004

FICHA TÉCNICA

ROMANCE DE CAMPOS DE CARVALHO
ROMANCE-EM-CENA ADERBAL FREIRE-FILHO
ELENCO CÂNDIDO DAMM, GILLRAY COUTINHO, ISIO GHELMAN, JOSÉ MAURO BRANT E RAQUEL IANTAS
CENÁRIO FERNANDO MELLO DA COSTA & ROSTAND ALBUQUERQUE
FIGURINO BIZA VIANNA
MÚSICA TATO TABORDA
LUZ MANECO QUINDERÉ
PREPARAÇÃO CORPORAL DUDA MAIA
ADEREÇOS JOSÉ MAÇAIRA & LUIZ AMADI
ILUMINADOR ASSISTENTE CARLOS LAFERT
ASSISTENTE DE FIGURINO JUNIOR SANTANA
CENOTÉCNICA MG PITECO CENOGRAFIA LTDA.
PINTURA EM TECIDO MARIA DA GLORIA MARINHO
DIREÇÃO-DE-CENA E OPERADOR DE SOM MARCOS RAY
PROJETO GRÁFICO CURICULO (FABIO ARRUDA & RODRIGO BLEQUE)
FOTOS BUGA MELGAR
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO WILLIAN TARANTO
COORDENAÇÃO GERAL GILLRAY COUTINHO E WILLIAN TARANTO
PRODUTOR ASSISTENTE TIAGO LOPES
COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO NEY MOTTA
REALIZAÇÃO BB PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
AGRADECIMENTOS LIGIA CAMPOS DE CARVALHO & MARIA AMÉLIA MELLO

ESSE ESPETÁCULO ESTREOU EM JUNHO DE 2006, NO RIO DE JANEIRO, NO TEATRO POEIRA, DAS ATRIZES MARIETA SEVERO E ANDREA BELTRÃO. RECEBEU OS PRÊMIOS ELETROBRÁS E QUALIDADE BRASIL DE MELHOR ATOR, ESPETÁCULO E DIRETOR NO RIO E SÃO PAULO. VIAJOU PARA MAIS DE 20 CIDADES BRASILEIRAS E PARA MONTEVIDEU, NO URUGUAI. TOTALIZA ATÉ O MOMENTO MAIS DE 100 APRESENTAÇÕES E FOI ASSISTIDO POR MAIS DE 30 MIL ESPECTADORES.