

# Cenas e artimanhas de Campos de Carvalho, leitor de Jarry

VICTOR DA ROSA\*

**RESUMO:** O artigo aproxima Alfred Jarry e Campos de Carvalho a partir da noção de ‘patafísica, definida em um romance de Jarry como “a ciência das exceções e das soluções imaginárias”, assim como de uma série de consequências narrativas que tal noção implica. A proposta, por um lado, é reler *O púcaro búlgaro* (1964) por meio dos modos como o autor brasileiro se apropriou da imaginação de um “lugar nenhum” sugerida por Jarry em *Ubu Rei*, e que também encontra ecos nos elementos da ‘patafísica; por outro, tenta-se esclarecer certos fundamentos das derivações temporais que são tão marcantes no romance de Campos de Carvalho, pensado aqui como uma espécie de “máquina do tempo”. Com isso, procura-se especular não só a respeito do impacto que a leitura dos livros de Jarry causaram em nosso autor, mas também apontar para a maneira singular como Campos de Carvalho reelabora a ‘patafísica, por exemplo, ao representar a Bulgária como “um outro planeta qualquer”, ou seja, um lugar puramente imaginário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alfred Jarry; Campos de Carvalho; Lugar Nenhum; ‘Patafísica.

**ABSTRACT:** The article brings Alfred Jarry and Campos de Carvalho closer by considering the notion of ‘pataphysics, which is defined in Jarry’s novel as ‘the science of exceptions and imaginary solutions’, as well as a series of narrative consequences that such idea implies. The goal is to re-read *O púcaro búlgaro* (1964) through the ways in which the Brazilian author appropriated himself from the imagination of a “no place” suggested by Jarry in *Ubu Rei*, and which also reflects in the elements of ‘pataphysics. The paper also attempts to clarify the very bases of the temporal drifts that are so striking in Campos de Carvalho’s novel, thought of as a sort of “time machine.” In this way, we try to speculate not only on the impact caused by Jarry’s books on the author, but also to point to the singular way in which Campos de Carvalho reworked ‘pataphysics’, for example, by representing Bulgaria as “any other planet”, that is, a purely imaginary place.

**KEYWORDS:** Alfred Jarry; Campos de Carvalho; No Place; ‘Pataphysics.

---

\* Bolsista CAPES (PNPD). Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), câmpus de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: victordarosa@gmail.com

## 1.

Em discurso feito momentos antes da estreia de *Ubu Rei*, no dia 10 de dezembro de 1896, em pleno Théâtre de l'Ouvre, o mais importante reduto simbolista da época, Alfred Jarry a certa altura adianta ao público que a peça se passa na Polônia, e emenda: “quer dizer, em Lugar Nenhum” (JARRY, 2007, p. 31). Jarry ainda voltaria a enfatizar o caráter “interrogativo” desse “país lendário e desmembrado o suficiente para ser este Lugar Nenhum ou, pelo menos, de acordo com uma verossímil etimologia franco-grega, bem longe, em algum lugar interrogativo” (JARRY, 2007, p. 33). Mas o autor sabe também, e isso talvez seja o mais importante, que “Lugar Nenhum fica em toda parte”, e é por isso que Ubu, mesmo expulso da Polônia, carrega a Polônia com ele. É o que indica o trecho final da peça. Ao chegar na região da Germânia ao lado de seu bando, como se seguisse em Lugar Nenhum ou como se a Polônia estivesse em todo lugar, Ubu lamenta em tom de farsa: “Ah, senhores! Por mais belo que seja, não se compara com a Polônia. Se não existisse a Polônia, não existiriam os poloneses!” (JARRY, 2007, p. 164).

A especulação em torno da existência e das condições de um Lugar Nenhum – ou seja, em torno da inexistência – retorna em outra obra de Jarry, *Gestos e opiniões do doutor Faustroll, patafísico*, agora acompanhada dessa estranha ciência que o personagem dá o nome de ‘patafísica. No romance, Lugar Nenhum é onde foi parar Faustroll (meio *Fausto*, meio *troll*), conforme ele próprio diz em “carta telepática para o Senhor Kelvin”, mais precisamente “em algum lugar que não a Terra” (JARRY, 1996, p. 100)<sup>1</sup>. O romance por isso tem a forma da evasão – Faustroll, não custa lembrar, escapa da lei porque não pagou o aluguel – e consiste em uma expedição do protagonista por diversas terras e ilhas, com topografias e figuras incertas, levando a crer, nesse percurso bem aleatório, que ele acaba excedendo os limites do planeta, embora navegue a todo tempo em um mero esquife. De maneira que a ‘patafísica, ciência que Faustroll reafirma na mesma carta, mas sobre a qual já havia firmado as bases momentos antes, torna-se um saber telepático, assim como uma ciência do Lugar Nenhum. Ora, uma ciência do Lugar Nenhum só poderia ser telepática à medida que deve ser transmitida necessariamente por alguém que se encontra em algum lugar distante, seja na Polônia ou entre os astros, o que nesse caso significaria a mesma coisa<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ao que tudo indica, Senhor Kelvin é o matemático e físico britânico William Thomson (1824-1907), 1º barão Kelvin, figura proeminente das ciências e da física nos séculos XIX e XX, que se dedicou à pesquisa das propriedades do calor e do conceito de energia, este último fundamental para a obra de Jarry, se pensarmos nas maneiras como o autor aborda a relação entre energia e técnica.

<sup>2</sup> Impossível não pensar, principalmente tratando-se da ficção de Campos de Carvalho, no lançamento do primeiro satélite ao espaço sideral, em uma espécie de “assalto ao céu”, para mencionar a expressão de Alexandre Nodari ao tratar da expressão. “Se 1968 também foi, como muitos definiram, um “assalto ao céu” – diz Nodari – não há como negar uma importante modificação contextual, um outro assalto ao céu que o acompanhou, ainda que em sentido totalmente diferente: a corrida espacial. Hannah Arendt caracterizou o lançamento do primeiro satélite feito pelo homem, em 1957, como um evento ímpar na história humana. A alegria que o evento proporcionava, porém, não estava relacionada tão-somente à maravilha da capacidade humana: era, também, uma alegria de alívio, pois o homem parecia dar seus primeiros passos para fugir do aprisionamento da Terra, desse mundo. Um outro mundo, no sentido mais literal, passou a ser possível, como também um novo começo” (NODARI, 2009).

‘Patafísica seria então a ciência daqueles que partiram em fuga na direção de um lugar “bem longe” e “interrogativo”, como fazem os protagonistas de Jarry.

Faustroll dedica um capítulo dos seus *Gestos e opiniões* para explicar os principais elementos da ‘patafísica, que é definida, antes de qualquer coisa, não como um fenômeno, e sim um “epifenômeno”, aquilo que está *sobre* o fenômeno ou *perto dele*, em suma, em *outro lugar* – nas palavras de Faustroll, “aquilo que é superinduzido em consequência de um fenômeno” (JARRY, 1996, p. 21). Ou seja, a ‘patafísica é o que vai além da metafísica, o que significa dizer que se trata não de uma doutrina essencial sobre as coisas, e sim, “acima de tudo, a ciência do particular”. E isso – explica ainda o protagonista – “a despeito da opinião comum de que a única ciência é aquela do geral” (JARRY, 1996, p. 22). Sendo uma espécie de teoria dos suplementos, noção que seria formulada por Jacques Derrida bem depois, a ‘patafísica imagina então um “universo suplementar” – excessivo, de exceção – e se propõe a explicá-lo e a investigar as suas leis, no caso as leis que regem os desvios. O método patafísico, portanto, é anticientífico – uma técnica planetária, dirá Deleuze –, e as suas soluções consistem em atribuições puramente imaginárias ou mesmo inconscientes<sup>3</sup>.

Como bom patafísico, Faustroll explica também o que a ‘patafísica não é. Ela não é indutiva, a exemplo de grande parte da ciência que, ao observar um fenômeno ser precedido ou seguido de outro, “conclui disso que será sempre assim” (JARRY, 1996, p. 22). Quando na verdade o epifenômeno se mostra – e ele é também o ato de mostrar-se – como “série infinita de elipses” (DELEUZE, 1997, p. 104). Em outras palavras, a forma de um relógio só será redonda se ele não for mostrado de perfil; caso contrário, ele se torna um constructo estreito e retangular. No entanto, sob o pretexto da utilidade, apenas se nota a forma de um relógio no momento de olhar as horas, mas a ‘patafísica, assim como não é indutiva, também não é uma ciência útil. Desse modo, para entender os seus elementos, seria necessário partir da ideia de que o universo, segundo as imagens de Deleuze, é composto de “distâncias, vazios, preenchidos porém por visões imensas, cenas e paisagens insensatas” (DELEUZE, 1997, p. 113), como aquelas paisagens-miragens que Faustroll é capaz de captar durante sua expedição, ou mesmo o pandemônio causado por Ubu no reino que conquista para logo depois perder. Não há consentimento universal, diz o inventor da ‘patafísica, que não seja “um pré-conceito consideravelmente miraculoso e incompreensível” (JARRY, 1996, p. 23), sendo a patafísica, por isso, além de uma ciência das soluções imaginárias, também um saber que se desenvolve entre lacunas, inconsistências e paradoxos<sup>4</sup>.

E entre viagens, ou melhor, em certo ponto do trajeto onde se ultrapassou a linha para além da qual o imprevisível impera – quer dizer, a Polônia, o Lugar Nenhum ou o

<sup>3</sup> Ver a esse respeito *O inconsciente estético*, de Jacques Rancière (2009).

<sup>4</sup> Um dos seus paradoxos mais manifestos diz respeito ao que Asger Jorn, em um pequeno artigo publicado no sexto número da *Internationale Situationniste*, “A ‘patafísica, uma religião em formação”, chamou de “consagração do inconsagrável”, que é um problema da autoridade patafísica. Se a “religião patafísica”, como argumenta Jorn, leva ao absoluto o conceito de “constância dos equivalentes” – nas palavras do próprio Faustroll, não há consentimento universal etc. – então ela “não pode converter-se em uma autoridade social sem se tornar ao mesmo tempo antipatafísica”, ou em uma fórmula mais concisa: “não há conciliação possível entre superioridade e equivalência”, mesmo que a patafísica seja, como quer Jorn, a religião do futuro, que engloba portanto, indiferentemente, todas as religiões possíveis (JORN, 2016, p. 158-160).

pandemônio, são vários os nomes. Conforme argumenta Agamben por meio de um belo insight etimológico, “a Terra na obra de Jarry se torna planeta”, isto é, *planetai*, “o errante, o astro que vaga na solidão do vazio planejado pela técnica” (AGAMBEN, 2016, p. 170). É por isso que 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.

Ao especular sobre os motivos que fazem de Jarry um precursor (desconhecido) de Heidegger, Deleuze propõe que a ‘patafísica consiste na grande virada à medida que trata o epifenômeno não como outro fenômeno – outro ente, outra vida – mas “como um Vazio ou um Não-ente, através de cuja transparência agitam as variações singulares” (DELEUZE, 1997, p. 105). Daí Deleuze dar certa ênfase aos movimentos críticos de retração e afastamento, tão marcantes nos textos literários de Jarry, que seriam maneiras pelas quais “o ser se mostra enquanto ser”, diferentemente da “dominação efetiva do ente”, herança mais direta da metafísica, efetuada por uma concepção específica da técnica (DELEUZE, 1997, p. 109). Em ambos, Jarry e Heidegger, cujas obras no entanto não param de invocar técnica e ciência, povoando-as de máquinas e de especulações sobre elas, a técnica se mostra como um lugar de combate “no qual ora o ser se perde no esquecimento, no retraimento, ora, ao contrário, nela se mostra ou se desvela”, pois não basta opor ser e esquecimento, já que a perda do ser é definida pelo “esquecimento do esquecimento”. Ou ainda, segundo a solução de Jarry, em uma corrida de etapas eminentemente técnica, que encontra na imagem da bicicleta a sua figura mais exemplar, central para entender o herói de *O Supermacho*. Nesse sentido, diz o filósofo, Ubu representa “a saída da metafísica como técnica planetária e ciência inteiramente mecanizada, a ciência das máquinas em seu sinistro frenesi” (DELEUZE, 1997, p. 106).

Uma primeira consequência poética da ‘patafísica é que a linguagem não designa nem significa, mas mostra, ou seja, desnuda (o ser da linguagem ou mesmo o inconsciente). Outra consequência diz respeito aos índices de força e velocidade que se invertem, e a bicicleta torna-se então mais rápida do que o trem, e o homem mais potente do que a máquina. O que, em conjunto, implica necessariamente em um “futuro inassinável”, como ocorre de modo exemplar nos textos de Jarry – cujos personagens fazem a experiência de um futuro imaginário, quer dizer, inexistente, ou mesmo “a-tópico”, que são outros nomes para o que Deleuze chama de Possível, sobrevivendo “um mundo enquanto sem-fundo” (DELEUZE, 1997, p. 110)<sup>5</sup> – assim como uma abordagem acidental da concepção de Acontecimento, “que extravasa qualquer presença do presente bem como qualquer imemorial da memória”. Dessa maneira, para Deleuze, *O Supermacho* deveria ser pensado já como romance do futuro,

---

<sup>5</sup> Agamben deu outro nome a essa “ausência de qualquer conteúdo” que define a Terra nos textos de Jarry, nome que invoca uma experiência do vazio, por um lado, e também do terror, por outro – ou seja, o riso. Para o filósofo, é a revelação do riso que define tanto essa terra de ninguém onde se move Marcueil – o Supermacho – quanto esse homem “que perdeu seu conteúdo”, mas não qualquer riso, e sim o riso patafísico, aquele que faz fronteira com o terror e por meio do qual Marcueil faz “a experiência da morte de Deus” (AGAMBEN, 2016, p. 169–172).

porque nele foram abolidas as distinções entre homem e mulher ou entre ser e máquina, “uma vez que a mulher inteira passou para a máquina, sendo absorvida por ela, e só o homem sobrevém como potência celibatária ou poder-ser, emblema da cissiparidade, ‘longe dos sexos terrestres’ e ‘o primeiro do porvir’” (DELEUZE, 1997, p. 109). O ser cissíparo, conforme nos ensina a biologia, é aquele que se reproduz dividindo-se.

E as máquinas de Jarry, autor que chegou a escrever um manual sobre como construir máquinas do tempo, são principalmente dispositivos de exploração temporal, mais “tempomóvel” do que “locomóvel”, diz Deleuze. Se em uma concepção moderna do tempo “as três estases” (passado, presente e futuro) eram definidas pela sucessão, agora elas são co-presentes, simultâneas. Jarry resolve essa virada, por exemplo, com um jogo de palavras que retira de sua famosa predileção pelo éter, *éthernité* (éter-nidade), que não significa exatamente o eterno, e sim a própria excreção do tempo, seja por meio da droga ou do frenesi. No Lugar Nenhum onde se encontra, depois de ter perdido seus livros, seu esquite e os próprios sentidos, Faustroll declara que abandonou também o tempo, e “o meio segundo solar” durante o qual esteve na Terra não é mais passível de ser concebido. Daí seu “desprezo pela continuidade” e a constatação significativa de que o tempo agora – mantido no bolso – é instantâneo, “circular móvel e perecível”, como na figura da espiral estampada na barriga proeminente de Ubu. “Imagine a perplexidade de um homem fora do tempo e do espaço, que perdeu seu relógio, e sua vareta de medição, e seu diapasão”, diz ainda Faustroll (JARRY, 1996, p. 102–103)<sup>6</sup>.

Para Deleuze, essa reversão constitui igualmente uma ruptura na relação natural entre homem e máquina porque, além de os índices de velocidade e força se inverterem, “a relação do homem com a máquina dá lugar a uma relação da máquina com o *ser do homem* (*Dasein* ou *Supermacho*), dado que o ser do homem é mais possante que a máquina” (DELEUZE, 1997, p. 109). Em outras palavras, o ser do homem é *Supermachine*.

## 2.

*O púcaro búlgaro*, desde a aglutinação homófona do título, que segue o procedimento não mais de Jarry, mas de outro autor da vanguarda francesa, Raymond Roussel<sup>7</sup>, e sobretudo pela concepção absurda da sua composição, ao partir de um paradoxo insuperável e fazer com que o romance, por isso, gire no vazio, talvez merecesse um lugar nas primeiras prateleiras da

<sup>6</sup> Sobre a figura da espiral e sua relação com o tempo, ver o ensaio “No umbral da ‘patafísica’”, de Roger Shattuck (2016).

<sup>7</sup> Em *Como escrevi alguns dos meus livros*, Roussel explicitou o procedimento do qual se utilizou para escrever, por exemplo, *Locus solus*: “Escolhia duas palavras quase semelhantes (fazendo pensar nos metagramas). Por exemplo, bilhar [*billard*] e pilhador [*pillard*]. Depois acrescentava a elas algumas palavras equiparáveis, mas tomadas em dois sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas [...]. Encontradas as duas frases, tratava-se de escrever um conto que pudesse começar com a primeira e terminar com a segunda. Ora, era da resolução deste problema que eu extraía todos meus materiais [...]” (ROUSSEL, 2015, p. 18-20). Parece evidente que *O púcaro búlgaro*, ao aproximar duas palavras que não possuem qualquer associação semântica dada de antemão, lança mão de procedimento semelhante.

nossa biblioteca 'patafísica, caso existisse uma. Leitor dos vanguardistas franceses e sobretudo de Jarry, Campos de Carvalho deixou pistas ora sorrateiras, ora mais explícitas dessas leituras, tanto em entrevistas quanto na própria obra, como forma de solicitar um lugar nessa família de excêntricos que constitui a 'patafísica<sup>8</sup>. Mas não só isso, pois a semelhança entre ambos torna-se mais notória quando passamos a analisar o modo como o autor brasileiro se apropria e eventualmente reinventa certos traços da literatura de Jarry, em adesão particular ao método patafísico, a exemplo da evasão como procedimento narrativo; da imaginação de absurdos singulares, pois as possibilidades do absurdo são diversas; da vida como paradoxo e por isso mesmo motivo de riso; da própria excreção do tempo; e finalmente “do jogo como abertura para o mundo”, para citar outra expressão de Asger Jorn (2016, p. 162), e lembrar que *O púcaro búlgaro* termina justamente em uma partida de pôquer.

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.

Como acontece com Faustroll, o narrador de *O púcaro búlgaro* não tem qualquer controle sobre o tempo, daí o livro ser feito “de horas e desoras”, conforme descrição inaugural da expedição. Que na sequência vem designada por um nome-chave, “Tohu-Bohu”, expressão retirada de uma frase hebraica encontrada por sua vez no primeiro capítulo do Livro da Gênese (“Tohu wa bohu”), e que naquele contexto descreve a condição da terra antes de sua criação. Se as traduções mais usuais de “Tohu-Bohu” são “confusão” e “vazio”, quer dizer,

---

<sup>8</sup> Em tese de doutorado sobre o autor brasileiro, Josiane Gonzaga de Oliveira, ao rastrear a epígrafe do romance *A lua vem da Ásia*, atribuída ao crítico literário francês Gabriel Brunet, descobriu que se trata do trecho de uma resenha que Brunet escreveu a respeito do livro de outro crítico, Paul Chauveau, *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*, volume publicado em 1932 na França e que consta, por exemplo, na biblioteca de Breton com a seguinte dedicatória: “Pour André Breton, en témoignage d'une certaine entente, tout de même. Paul Chauveau”. A epígrafe poderia ser tomada como uma profissão de fé não só patafísica, como também dadaísta, à medida que põe em cena uma de suas técnicas mais notórias, o mimetismo, ao sugerir que se zombe da crueldade e da estupidez do universo não por meio da sua representação cruel e estúpida, ou seja, da denúncia, e sim fazendo da sua própria vida “um poema incoerente e absurdo”. Mas Campos de Carvalho também chegou a afirmar a sua predileção pela obra de Jarry – ao lado de outros vanguardistas notáveis, como Tzara e Ionesco – em entrevista que concedeu à revista *O Cruzeiro* em 1969. Curiosamente, na mesma resposta, manifesta restrição a Kafka, que não chega a detestar, mas considera “desprovido de humor”. (*O Cruzeiro*, 30 out. 1969). Poucos anos depois, em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari mostrariam, entre outras coisas, o lado humorístico do autor tcheco.

ausência tanto de ordem quanto de forma, na tentativa justamente de se referir a um mundo informe e caótico, é porque também o tempo se desnaturaliza ou se quebra, sendo concebido às vezes de maneira circular, por meio da desorganização dos capítulos e da sucessão de ações que parecem retornar ao ponto onde começaram; ou então como uma espécie de peso morto, “*immoto continuo*”, segundo o trocadilho do próprio narrador, que a certa altura confessa que saiu de casa para matar o tempo e realmente o mata; ou ainda como material inapreensível à medida que o relógio do personagem, logo nas primeiras páginas do relato, como também acontece com Faustroll, deixa de funcionar (“Pelo visto, meu relógio de pulso de pulso só tem o nome – ou é o meu pulso que anda fraco, e de fato anda, e já mal dá conta de mim e dos meus problemas”, diz (CARVALHO, 2008, p. 25).

Organizado como um diário, de início dividido por meio de datas com os dias e os meses do ano, ou seja, com alguma precisão, o relato se inicia no dia 31 de outubro e passa na sequência ao 32, que não existe. Logo a seguir, no dia 4 de novembro, o personagem confessa que saiu para matar o tempo e perdeu seu relógio, e algumas páginas depois a narrativa volta de dezembro para outubro outra vez, contrariando a lógica então estabelecida:

*Outubro*

Descobri que estamos a 12 de outubro e não a 8 de dezembro.

Também, com este maldito racionamento [de luz] não se pode ter noção do tempo exato: das tantas às tantas fica-se no escuro, é como se o tempo parasse; quando volta a luz já o relógio disparou para frente, dando ideia de que nada tem a ver com a parada do tempo. Uma confusão dos diabos (CAVALHO, 2008, p. 63).

Confusão (“dos diabos”) e vazio. O mundo sob racionamento de luz mais parece uma versão abasileirada de sua condição antes da Gênese, ou seja, antes de Deus, que é caracterizado no livro como “o rei dos ausentes” (CARVALHO, 2008, p. 110), e que existe, para o narrador, tanto quanto a Bulgária. E a correção do narrador é reveladora porque, em vez de corrigir, só vem agravar o erro. Agrava porque não há explicação cabível para que a narrativa, a essa altura, volte ao dia 12 de outubro, já que o relato começou no dia 31. E agrava também porque, sendo assim, não é mais possível confiar nem no que vem a seguir, pois as referências temporais vão se tornando cada vez mais imprecisas, e muito menos no que já passou, porque agora sabemos que a suposta precisão era puro engodo. Por isso o narrador decide, “para evitar maiores confusões”, informar apenas o mês e não mais o dia do relato, ou então apenas o ano em caso de a dúvida persistir, ou quem sabe só o século. Mas mesmo assim, conforme se verá, a referência eventualmente vem junto de uma interrogação, e a certa altura nem o século é informado mais, em suma, o tempo se confunde todo outra vez. É apenas nos últimos trechos do diário que o leitor volta a se deparar com uma referência temporal a princípio mais precisa, “27 de outubro”, e depois outra, “27 de outubro (ainda)”, de onde se conclui que a narrativa, se é que andou, inexplicavelmente andou para trás, já que começa no dia 31 de outubro e termina quatro dias antes disso.

Nesse caso, *O púcaro búlgaro* poderia ser definido ele também como uma espécie de máquina temporal, não só por conta de uma representação do tempo aleatória e desencontrada

no decorrer da narrativa, mas sobretudo porque o narrador dá sinais recorrentes de que escreve apenas para ocupar um tempo que de outro modo teria restado vazio, fazendo dessa ocupação – que permanece em primeiro plano – talvez a matéria mais comentada do romance. Por exemplo, são inúmeros os registros escritos que se resumem a marcar a passagem do tempo sem que nada aconteça, a ponto de dedicar um dia inteiro do diário para escrever pontinhos subsequentes, ou para relatar que “nada de importante” ocorreu, ou para dizer que “nenhum voluntário” se apresentou para uma entrevista anunciada, ou ainda para anunciar, em caixa alta, sofismas gratuitos que – apesar de verdadeiros – nada tem a ver com o tema em questão, a exemplo do dia 3 de dezembro: “SÓ HÁ UMA VERDADE ABSOLUTA: TODO RACISTA É UM FILHO-DA-PUTA” (CARVALHO, 2008, p. 52). É por isso que o narrador passa os dias inventando jogos triviais, técnicas, paranoias, mudanças repentinas de assunto, muitas digressões sobre o nada (“que só interessam aos cursos de história e não ao curso da história”) e faz planos variados porém sem qualquer fim útil, quer dizer, imagina uma expedição nada promissora a um lugar talvez inexistente, que propicia o máximo de trabalho e possui o mínimo de sentido. A ocupação do tempo explicaria ainda o estilo verborrágico do autor, cujo excesso de eloquência resulta em efeito puramente estéril.

Soma-se a isso a ausência de qualquer mensagem instrutiva e ideológica por parte do autor – motivo aliás de grande desconfiança e muitas críticas feitas por alguns de seus contemporâneos – assim como de elementos autobiográficos, como o próprio Campos de Carvalho chegou a enfatizar em entrevistas e, por fim, a tematização recorrente de uma atividade que é realizada comumente para passar o tempo: a viagem. Trata-se de uma obra que, conforme afirma Foucault a respeito de Roussel, “não quer dizer nada além do que ela quer dizer”, justamente porque não é construída sobre a certeza de que há um segredo, silencioso e desvendável, e sim com uma incerteza insuperável e que, por isso mesmo, abre na linguagem uma espécie de vazio central, cujo acesso é simultaneamente designado e negado (FOUCAULT, 2006, p. 06). 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.

Mas a semelhança mais direta e marcante entre Jarry e Campos de Carvalho consiste certamente na investigação e exploração do Lugar Nenhum do qual falou Jarry durante a apresentação de *Ubu Rei* – que aí pode ser a Polônia, mas também a Bulgária ou mesmo a Lua. Tanto faz. É desse modo que o escritor estadunidense Roger Shattuck define a ‘patafísica, como uma “exploração do espaço exterior” (2016, p. 67), e que Breton, no “Manifesto do surrealismo”, desdobra a sua maneira ao propor que “a existência está em outro lugar” (BRETON, 1978, p. 202). Por sua vez, o narrador de *O púcaro búlgaro*, Hilário, encarnaria o homem surrealista à medida que “parte de onde veio e, por um outro caminho diferente



de um caminho razoável, chega aonde pode” (BRETON, 1978, p. 201), ou seja, não confia em nenhum plano, mesmo porque não existe plano algum. A certa altura do relato, ele se pergunta se não poderia começar “a traçar [...] alguns planos mais ou menos acidentados no sentido de pelo menos começar a pensar em ir para um ponto de partida qualquer”, mas logo se conforma. Pelo contrário, aliás, o narrador passa a duvidar da existência não só da Bulgária, improvável destino da expedição, como também de Deus, da Filadélfia, do Ceará, dos púcaros, da esperança, do século XIII, do duque da Suávia e do próprio Fulano, um dos expedicionários que permanece durante todo o tempo a seu lado.

Existindo ou não a Bulgária, resta aos expedicionários de *O púcaro búlgaro*, entre os quais o “bulgarólogo” professor Radamés, espécie de parente distante do doutor Faustroll, a especulação puramente imaginária, mas não menos científica, ou seja, ‘patafísica – nas palavras do professor, “poético-sideral” (CARVALHO, 2008, p. 60). Em discurso feito aos expedicionários, entre protestos e aplausos, discurso que parece inspirado na carta telepática de Faustroll, Radamés conclui que a Bulgária é um “estado de espírito”, o que não significa que os búlgaros não existam – talvez, inclusive, sejamos todos búlgaros, defende – ou mesmo os lunáticos “que nunca foram e jamais irão à Lua”, embora o mesmo não se possa falar a respeito dos púcaros. Faz então um apanhado bastante erudito de todas as mitologias, da Bíblia ao oráculo de Delfos, passando pelos manuscritos do mar Morto ao mapa-múndi de Ptolomeu, entre as quais não se faz qualquer alusão à Bulgária. O que, por outro lado, não necessariamente prova a inexistência da Bulgária, posto que “naquelas fontes não existe também a menor alusão à possível existência do professor Radamés Stepanovicinsky, e apesar disso aqui estou eu de corpo presente” (CARVALHO, 2008, p. 57).

Diante de tamanho desatino, sua solução ao problema insolúvel da existência ou não da Bulgária é totalmente inspirada na ‘patafísica como técnica planetária, ao sugerir que aquele país “possivelmente não passe de um belíssimo continente astral, não confundir com austral, assim como uma ilha sideral, um corpo celeste resplandecente, um asteroide, um outro planeta qualquer [...]” (CARVALHO, 2008, p. 60). Sendo assim, o problema da Bulgária só pode ter, nas palavras do professor, uma solução “poética e cerúlea”, sideral e astrológica. Em suma, a Bulgária no romance de Campos de Carvalho se torna assim planeta, isto é, *planetai*, o errante, astro que vaga na solidão do vazio planificado pela técnica.

ROSA, V. Scenes and Tricks by Campos de Carvalho, a Reader of Jarry. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 30-40, 2018.

## Referências

AGAMBEN, G. A divindade do riso. In: JARRY, A. *O Supermacho*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Ubu, 2016.

AIRA, C. *Raymond Roussel. A chave unificada*. Trad. Byron Vélez Escallón. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

ASGER, J. La 'patafísica, una religión en formación. In: JARRY, A *et al.* *'Patafísica junto con Especulaciones*. La Rioja: Ed. Pepitas de Calabaza, 2016.

BRETON, A. Manifesto do surrealismo. In: TELES, G. M. (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 164–202.

DELEUZE, G. Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 104–113.

FOUCAULT, M. Dizer e ver em Raymond Roussel. In: MOTTA, M. B. da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 01–12.

JARRY, A. *Ubu Rei*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Supermacho*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Ubu, 2016.

\_\_\_\_\_. *Exploits & opinions of Dr. Faustroll, pataphysician*. Trad. Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 1996.

\_\_\_\_\_. *et al.* *'Patafísica junto con Especulaciones*. La Rioja: Ed. Pepitas de Calabaza, 2016.

NODARI, A. Assalto ao céu. *Sopro*. n. 14, jul. 2009. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/assalto.html>>. Acesso: 10 mai. 2018.

OLIVEIRA, J. G.. *A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho*. Tese de doutorado. Unesp, São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103706/oliveira\\_jg\\_dr\\_sjrp.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103706/oliveira_jg_dr_sjrp.pdf?sequence=1)>. Acesso em 10 mai. 2018.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUSSEL, R. *Como escrevi alguns dos meus livros*. Trad. Fabiano Barboza Viana. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2015.

SHATTUCK, R. No umbral da 'patafísica. In: JARRY, A. *et al.* *'Patafísica junto con Especulaciones*. La Rioja: Ed. Pepitas de Calabaza, 2016. p. 67–84.

SILVESTRE, E. C. Esse homem é um maldito. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, s/v., s/n., p. 42-44, 30 out. 1969.

Recebido em : 25 ago. 2018

Aceito em: 28 set. 2018