

# ***Nonsense: A lógica do jogo das coisas ilógicas***

... On a little heap of Barley  
Died my agèd uncle Arly  
    And they buried him one night; -  
Close beside the leafy thicket; -  
There, - his hat and Railway-Ticket;-  
There, - his ever-faithful Cricket;-  
    (But his shoes were far too tight.) ...

***Filomena Vasconcelos***

Edward Lear, "Incidents in The Life of my Uncle Arly" (vii)

À semelhança das narrativas de *Alice* de Lewis Carroll, os "limericks" e as rimas infantis da lírica de Edward Lear enquadram-se no contexto peculiar da literatura inglesa *nonsense* do período vitoriano. O breve apanhado de ideias, que este ensaio pretende ser, é uma tentativa possível de entender a escrita *nonsense* no interior de tradições inglesas pós-românticas, ao reinventar lugares míticos da palavra poética e da linguagem em geral, que a anterior estética romântica se esforçara por teorizar sem, contudo, lograr alcançar em plenitude. Diz-se *nonsense* o discurso que inverte, ou mesmo refrange, as coerências lógicas do mundo, como uma espécie de tela em que se projectam os reflexos mais extraviados dos universos oníricos e simbólicos de adultos e crianças, parcelas da nossa experiência que as superfícies da vigília por vezes escondem ou negam, tempos da memória para além da consciência, tempos por nascer, ou tempos nos subliminares espaços da morte. O *nonsense* liga-se ao excêntrico e ao marginal, assim como se liga à razão imatura da criança e à des-razão céptica ou eufórica do louco e do sábio.

1. Misto de riso e sarcasmo, ingenuidade e ternura, como o excerto de Lear em epígrafe deixa antever, o texto *nonsense* corresponde muitas vezes às expectativas que normalmente

acompanham uma obra dirigida para crianças. Fazendo uso de técnicas de construção linguística e sintáctica muito análogas às que subjazem à lógica da mente e dos jogos infantis, o livro *nonsense* não é, todavia, um livro didáctico, moralizante, que investe na edificação das crianças, mas que se preocupa antes em deslizar na mesma rota de interesses dos mais pequenos, na descoberta do prazer que a fantasia sempre alberga, na transgressão do decoro das boas maneiras, através do gesto 'que não se faz' e da palavra ilícita, só pelo gosto da asneira, de pregar uma partida e dizer um disparate. *Nonsense* é a lógica do jogo das coisas ilógicas.

Já no século XX, numa conferência sobre Lewis Carroll dirigida à *Royal Society of Literature*, Walter de la Mare refere-se aos padrões culturais e hábitos de vida rigidamente codificados da sociedade vitoriana, sem esquecer as vias paralelas, quantas vezes, marginais, assumidas com igual relevância pelo exotismo e pela excentricidade dessa mesma sociedade. Com efeito, a Inglaterra vitoriana apresentava uma tessitura social e política complexa, algo paradoxal, preocupada com a estabilidade e continuidade das instituições vigentes, com os valores recuperados do património histórico-cultural, com a reiteração e expansão dos sentidos mais abrangentes do imperialismo britânico, ao mesmo tempo que advogava em favor do progresso e da ruptura com o 'velho', proclamava a cultura e a estética do 'novo', do 'diferente'. Se é facto que os 'modernos' do limiar do século XX se lançaram sistematicamente na abolição dos laços vitorianos, "secando-os e descolorando-os" para fazer deles "pequenos herbários", é também verdade que a Inglaterra novecentista manteve em aberto o peculiar ludismo verbal e gramatical do *nonsense* do século XIX, "essa ridente descontração do coração", "indefinível 'cruzamento' entre o humor, a fantasia e a doce irrazoabilidade".<sup>1</sup> Uma nova visão da infância e da identidade da criança, nas suas repercussões pela adolescência, perpassa a escrita literária vitoriana, em tipologias várias e propósitos diversificados, desde as narrativas profundamente críticas e irónicas de Dickens, no seu indelével apelo social, até ao *nonsense* de Carroll, nas narrativas de *Alice*, e de Lear, na lírica ingénua dos versos e dos desenhos, passando por Stevenson e Scott que, cada qual à sua maneira, redefiniram os antigos ideais de aventureirismo juvenil,<sup>2</sup> de amor e heroicidade. É deveras notória a expansão e projecção da literatura ficcional infanto-juvenil desde os inícios do século XIX, estabelecendo-se uma clara distinção entre as histórias para rapazes

<sup>1</sup> Eis como de la Mare se refere à prevalência do *nonsense* no decurso das escritas novecentistas: "Unlike other 'sports' of its time, this laughing heartsease, this undefinable 'cross' between humour, fantasy and sweet unreasonableness, has proved to be a hardy habit and is still living and fragrant" - «Lewis Carroll» in *The Eighteen-Eighties: Essays by Fellows of the Royal Society of Literature*. Cambridge: CUP, 1930, 218-255.

<sup>2</sup> Em Stevenson refiro-me essencialmente a *The Treasure Island*, na esteira tradicional da literatura de viagens.

e para raparigas. Muito deste percurso educacional foi atenta e pacientemente levado a cabo por escritoras da época, como Sara Fielding, E. Nesbitt, E. Gaskell ou Hesba Stretton, que não se detinham unicamente na observação da vida e das condições humanas e sociais de crianças e jovens em meios abastados mais ou menos ostensivos, mas – tal como Dickens – apontavam o dedo para a miserabilidade que se vivia nas ruas e nas mansardas dos bairros pobres de Londres. Todavia, à excepção de Elisabeth Gaskell, Hesba Stretton e Dickens, não pode falar-se ainda de uma literatura infantil e juvenil vitoriana que visasse abalar os pilares fundamentais da sociedade coeva, mas antes de uma crítica direccionada para actos individuais de injustiça social e depravação moral: "Though intensely alive to the evils of poverty and social injustice, they [Victorian juvenile authors] were mainly concerned with relieving particular examples of it and ensuring that charity began at home." (Briggs 1989: 238-239). Pode, sim, dar-se conta de um lento processo de mudança no estatuto da criança face ao mundo dos mais velhos, que vem a reflectir-se ao longo de todo o século XIX em novas propostas educacionais dispostas a abandonar métodos de ensino enfadonhos e desmotivantes, "quase sempre em tom menor e tristonho", bem como a moralização explícita de todos os conteúdos da aprendizagem ou do simples lazer.<sup>3</sup> Este processo tem início já no século XVIII iluminista que vê a infância como um período específico do desenvolvimento humano, com características emocionais, intelectuais e morais distintas das do adulto. Na sequência do século XIX, a descoberta da infância como um fundo residual na base da experiência psicológica do adulto, algo que a psicanálise freudiana vem a reiterar, confirma o estatuto de autonomia da criança, desactivando progressivamente a velha imagem do 'adulto em miniatura': "Only in what he called the 'new world' of the eighteenth century did people start to take pleasure in children, to buy them toys, books and games, and to dress them distinctively. Only then were children perceived as innocent and good and made into focal point of attention".<sup>4</sup>

Uma qualidade, dir-se-ia, subversiva reemerge no âmago da literatura infantil quando esta se alia ao *nonsense*, ou ainda, quando recua até às raízes míticas e folclóricas dos contos de fadas (Zipes 1983). Através das inúmeras estruturas e fórmulas ao dispor da ficção – essencialmente narrativa – todos estes textos em regra rejeitam ou distorcem o universo credível das referências comuns e,

**3** Passo a citar o referido contexto no comentário irónico de de la Mare: "Yet writers who had the nursery in view, and even long after William Blake had sung of innocence, remained for the most part convinced that what is good for the young must be unpleasant. Their rhymes like their prose were 'nearly always in a moral, minor and miserable key'. They prescribed not simples, syrups and cordials, but brimstone. (De la Mare 1930: 219)

**4** Keith Thomas, "Children in Early Modern England", (Avery, Briggs, eds. 1989: 45).

no caso do *nonsense*, como que despromovem o didático, o útil, o sensato, em favor da fantasia ilógica e irracional, da violência e da crueldade perfeitamente frias e sem ponta de sentimentalismo piegas, a um tempo actos inconcebíveis, demolidores e inofensivos.<sup>5</sup>

2. Estas questões, porém, exigem uma dilucidação prática objectiva, ficando uma qualquer exposição teórica, por mais completa e rigorosa, sempre um tanto desajustada sem a respectiva contraparte de análise textual. Como todo o jogo, a construção *nonsense* é um elaborado xadrez de possibilidades dentro dos complexos sistemas da língua e da lógica. Rege-se por esquemas de auto-reflexão e refração, tanto no que se refere à utilização da linguagem como das referências intra e extra-textuais.<sup>6</sup> Além disso, a escrita *nonsense* compraz-se na recuperação de metáforas esgotadas, as chamadas catacreses da retórica tradicional, que o uso comum da língua passou a lexicalizar: "nonsense is frequently presented as a metaphor that 'does not work', as literal meaning and figurative meaning are not allowed to meet by means of overlapping connotations" (Tigges 1988: 51). Daí que muitas vezes se verifique um retorno à literalidade das expressões habitualmente figuradas.<sup>7</sup>

Proponho a leitura de dois poemas: o primeiro – "Bones" – de de la Mare (*Stuff and Nonsense*), o segundo de Lear – "There was an Old Man of the Nile" (*A Book of Bosh*):

#### BONES

Said Mr. Smith, "I really cannot  
Tell you, Dr. Jones -

The most peculiar pain I'm in -  
I think it's in my bones. "

Said Dr. Jones, "Oh, Mr. Smith,  
That's nothing. Without doubt  
We have a simple cure for that;  
It is to take them out. "

He laid forthwith poor Mr. Smith  
Close-clamped upon the table,  
And, cold as stone, took out his bones  
As fast as he was able.

And Smith said, "Thank you, thank you, thank you,"  
And wished him a Good-day;

**5** Paul Galestin refere o exemplo dos motivos de violência nos filmes de Groucho Marx, na linha da 'crueldade não emocional' típica do *nonsense* Carroll-Lear: «Grouch reacts violently against all cant and sentimental language. (...) Unemotional cruelty (...) appears in the repeated abuse of Margaret Dumont, usually by Harpo and Chico». Galestin alude ainda à violência patente em filmes de animação infantil - *cartoons* - como *Tom and Jerry*. Galestin, «The Marx Brothers Verbal and Visual Nonsense in their Filmes» (Tigges, ed. 1987: 157).

**6** Lise Ede define o problema nos seguintes termos: "I would define nonsense as a self-reflexive verbal construction which functions through the manipulation of series of internal and external tensions" - "An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll" (Tigges, ed. 1988: 57).

**7** Não raro estas questões alcançam uma notável expressão nos desenvolvimentos da literatura do absurdo. Ocorre-me a *Metamorfose* de Kafka como caso emblemático deste processo.

And with his parcel 'neath his arm  
He slowly moved away.

O poema de Lear é um 'limerick' composto por uma única quadra:

There was an Old Man of the Nile,  
Who sharpened his nails with a file;  
Till he cut off his thumbs, and said calmly, " This comes -  
Of sharpening one's nails with a file!"

Em "Bones", a literalidade das significações apoia-se no lugar-comum das expressões linguísticas que visam a eliminação da dor, através da erradicação das suas causas. A expressão portuguesa "cortar o mal pela raiz" não encontra uma tradução literal no inglês, mas a base semântica do verbo "cortar" ressurgue explicitamente na significação de "take out" que implica o *corte* cirúrgico do corpo para a remoção do mal – a *raiz* da dor – neste caso, os ossos. Assim, a lógica interior à própria construção do texto não é adulterada: se a dor é causada pelos ossos, então, a solução reside na extracção desses mesmos ossos. De facto, a cura é evidente e o mal é embrulhado, subentende-se, para deitar fora. Não é o sentido real, empírico, da referência que é observado, pois a relação semântica que se estabelece entre as referências internas do poema e as referências externas da nossa experiência comum não permitiria a literalidade da eliminação da dor pela remoção das partes do corpo doridas. Para eliminar a dor de cabeça não implica que se arranque a cabeça, mas é isso mesmo que o discurso *nonsense* diz explicitamente ao ressuscitar as metáforas da língua, como acima referido. Também não se pode falar de violência, embora a visualização da cena o possa implicar. Mas a semântica é outra. Da lógica dos sentidos já aceites pela comunidade socio-linguística, o discurso *nonsense* extrai a lógica dos sentidos residuais e germinadores da língua, no seu apelo originário.

O confronto com o texto de Lear revela o mesmo jogo verbal com a literalidade das significações, no contexto em que se integram. O *nonsense* situacional centra-se em torno da significação de *file*. *File* pode ser uma lima das unhas, como o contexto da composição literalmente apresenta, mas pode igualmente ter a significação de lima de serralharia, usada para serrar metais. Curiosamente, a ilustração do próprio Lear a este poema representa a 'lima', exactamente, como um serrote para madeira .

É justamente na concentração da quadra de Lear que o jogo da construção linguística se torna ainda mais evidente. A lógica *nonsense* do reflexo espelhados impõe-se inquestionavelmente, em si e por si, na radicalidade dos termos que propõe. *File* é o objecto-referência a projectar na imagem de reflexo. Assim, o corpo textual da composição funciona como a superfície espelhada, na qual incide a imagem do objecto-referência. Todavia, ao tratar-se de um texto composto de duas linguagens de representação distintas, a verbal e a pictórica, conclui-se que entre ambas se estabeleça uma interação de significações, no reflexo mútuo dos respectivos signos, na dimensão simbólica das imagens configuradas. É, então, no jogo de reflexos entre a superfície do texto verbal e a superfície do texto pictórico que a significação de *file* se desdobra: o instrumento para as unhas é, simultaneamente, o instrumento de serra. Deste modo, ignorando deliberadamente a lógica empírica da experiência comum, o serrote (a 'lima' do poema) não se aplica unicamente à serração de metais e madeira, mas serra, com certeza, os dedos: *This comes – / Of sharpening one's nails with a file!*

Ainda neste arranjo composicional em espelho faz sentido algo que, de contrário, não teria qualquer razão de ser. O primeiro verso, "There was an Old Man of the Nile", é composto de uma estrutura mais ou menos canónica de introdução a um 'limerick', sobretudo, do tipo característico em Lear. As figuras escolhidas são, preferencialmente, *Old People*, seguindo-se as referências a *Young Persons*, *Young Ladies*. Todavia, nestes textos, as figuras não são relevantes mas sim o que as identifica: *of the Nile*. Como é óbvio, não se trata de um referência objectivamente geográfica, mas intratextual, obedecendo à consonância rimática que emparelha *Nile* com *file*, evidenciando-se, mais uma vez, o tipo de construção em espelho que tem vindo a ser discutido.

Assim, embora o problema da literalidade das significações dos dois poemas não se coloque inteiramente do mesmo modo, o facto é que ambos recorrem ao mesmo tipo de operação lógico-linguística. Abstraem-se quase todas as referências concretas mais comuns e reavivam-se metáforas esquecidas ou mortas, que o discurso dessensibilizado exauriu, para que então sejam restauradas as linhas de coerência nas quais assume credibilidade a revolta contra os padrões aceites. De facto, o jogo de construção verbal em torno de palavras homónimas – *file* -, no regresso das diversas significações figuradas à literalidade da sua origem, não é senão o recurso à técnica do *pun*, muito ao sabor do texto humorístico inglês. De resto, embora

o discurso *nonsense* não se esgote nem se confunda com o discurso de humor, o facto é que ambos se intersectam e detêm cumplicidades mútuas. "Bones" de de la Mare desdobra o não-sentido no humor descomprometido do risível incongruente, o mesmo não podendo dizer-se do poema de Lear, em que a dimensão humorística surge mesclada de 'negro' quando alguém, já velho, aceita resignadamente a fatalidade de ficar sem um dedo por ter limado as unhas com um serrote: "This comes — / Of sharpening one's nails with a file!". A mesma leitura da inevitabilidade, seja da morte ou da perda, na trágica e carinhosa tristeza de quem perde, ecoa na memória do "Tio Arly" deixada nos versos de "Incidents ...." e na paixão decepcionada do rapaz, de nome Yonghy-Bonghy-Bò, que viaja para longe no dorso da tartaruga porque chegou tarde demais com a sua declaração de amor a Lady Jingly Jones:

v

(...)

'Yes! you've asked me far too late,  
' For in England I've a mate,  
' Mr Yonghy-Bonghy-Bò!  
' Mr Yonghy Bonghy-Bò!  
(...)

ix

Through the silent-roaring ocean  
Did the Turtle swiftly go;  
Holding fast upon his shell  
Rode the Yonghy-Bonghy-Bò.  
With a sad primaeval motion  
Towards the sunset isles of Boshen  
Still the Turtle bore him well.  
Holding fast upon his shell,  
'Lady Jingly Jones, farewell'  
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò,  
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò

x

From the Coast of Coromandel,  
Did that Lady never go;  
On that heap of stones she mourns  
For the Yonghy-Bonghy-Bò.  
On that Coast of Coromandel,  
In his jug without a handle  
Still she weeps, and daily moans;  
On that little heap of stones

To her Dorking Hens she moans,  
For the Yonghy-Bonghy-Bò,  
For the Yonghy-Bonghy-Bò.

" The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò"

À semelhança do velho "Tio Arly" – que tinha um grilo verde-ervilha na ponta do nariz, um bilhete de combóio e sapatos apertados – os bens do Yonghy-Bonghy-Bò resumiam-se a duas cadeiras, metade de uma vela e um jarro velho sem asa. A descrição ridícula e fisicamente disforme que Lear nos dá deste último, não só no poema mas também num pequeno desenho caricatural, acompanhado da respectiva legenda, é comum nos processos emblemáticos do não-senso para a desfiguração do real.<sup>8</sup> Ainda de Lear, os típicos 'limericks' sobre narizes – *An Episode of Noses* – narizes humanos, essencialmente, mas também bicos de aves demasiado prolongados – são paradigmáticos do humor desconcertante, sem senso, que não raro serve a caricatura e pode raiar a desproporção da monstruosidade. Numa carta a C. Empson (1831), Lear dá a seguinte descrição de si próprio, em legenda ao desenho de um auto-retrato, onde se destaca o nariz batatudo e arrebitado, um sobretudo escuro e um guarda-chuva virado ao contrário debaixo do braço, para além de uma espécie de papagaio empoleirado na cartola (Lear 1975: 155):

...this is amazingly like; add only – that both my knees are fractured from being run over which has made them peculiarly crooked – that my neck is singularly long – a most elephantine nose – & a disposition to tumble here and there – owing to being half blind and you may very well imagine my tout ensemble.

**8** Diz o poema, pela fala de Lady Jingly: " Though you've such a tiny body, / 'And your head so large doth grow, -/ Though your hat may blow away, / 'Mr Yonghy-Bonghy-Bò! / Though you're such a Hoddy Doddy - (...)" vii; (Lear 1975: 182). A legenda da caricatura do Yonghy-Bonghy-Bò vai ao encontro dos mesmos traços: "The Yonghy-Bonghy-Bò, whose Head was never so much bigger than his Body, and whose hat was rather small." (Lear 1975: 127).

O recurso não só à deformidade animalesca ou provocada pela violência (os joelhos fracturados e tortos, o nariz elefantesco...) mas, de uma perspectiva mais lata, à metamorfose ou a constantes mutações físicas – por exemplo, de tamanho, como em *Alice no País das Maravilhas* – faz parte do contexto de distorções do enunciado *nonsense*, que engloba igualmente profundas rupturas nas estruturas lógicas da língua, ao articular-se com todos os mecanismos de recriação simbólica patente nos sonhos, no maravilhoso dos mitos e das lendas, na intransitividade da poesia, bem como na fantasia lúdica das crianças. Não é inconsequente, na lógica do não-senso, que a viúva de Wapping, em "Hopping" de de la Mare (*Stuff and Nonsense*), se desloque por montes e vales ao pé-coxinho, mesmo sendo já de idade:



There was an old widow of Wapping;  
(...)  
She heard that her friends had gone hopping,  
And thought she'd go too. So she went.  
(...)  
    Though a hop, it is clear,  
    is a one-lègged jump;  
And thus she progressed – hop – hop – hop – hop -  
                                through Wapping,  
On – on – into sweet pretty Kent.

"Hopping"

Não passa despercebido que este modelo de reversão de uma lei natural, a do andar humano normal, implique a alteração no modo de identificar a figura humana. A personagem representa uma senhora de idade – *an old widow* – cuja viuvez, em regra, seria acompanhada de um estado de espírito menos hilariante do que o reflectido na personagem de "Hopping". Nesta perspectiva, andar ao pé-coxinho, aos saltos, por parte de uma viúva já de idade, indicia reversões importantes às convenções da normalidade. Não se trata exactamente de um modo de locomoção impossível ao ser humano, sendo muitas vezes utilizado nas brincadeiras infantis, mas, pelo esforço e agilidade física que exige, o pé-coxinho não é normal numa pessoa de idade. Mais ainda, por se estabelecer no espaço lúdico da infância e usufruir da liberdade ou condescendência que os códigos sociais adultos lhe conferem, o pé-coxinho não era decerto acolhido pela sociedade vitoriana como modelo de comportamento adulto, em nenhum escalão etário ou estado civil.

Depois, 'hopping' designa especificamente a locomoção aos pulos própria de certos animais, como o coelho, a lebre, o cabrito, remetendo a sua utilização no poema para a identificação do ser humano com o animal, de resto, um recurso habitual do *nonsense*. Emerge de um fundo de intenções parodizantes que entendem o disfarce humano no animal, ou mesmo o desantropofornismo, como uma espécie de tentativa de projecção do eu em formas de existência que o pervertem e, de certa maneira, o libertam, pelo carácter de abertura arracional, irresponsável, que (simbolicamente) evocam.

Em Lear, particularmente, o processo de caricaturização das criaturas reais, humanas ou não, passa muitas vezes pela desfiguração animalesca ou até pela aglutinação ou justaposição de partes do corpo provenientes das mais diversas origens. Narizes são cornetas,

poleiros de aves, castiçais (*An Episode of Noses*), corpos supostamente humanos assumem a forma animal, sobretudo aves, ou inversamente, animais adoptam posturas ou fisionomias humanas (*Abstemious Asses, Zealous Zebras and Others*). *Uma Botânica Nonsense* não é mais do que uma série de desenhos legendados de plantas e flores, compostas de garrafas e garfos ("Bottlephorkia Spoonifolia"), de escovas de dentes ("Smalltoothcambia Domestica"), de gente pendurada de pernas para o ar ("Manypeeplia Upsidownia"), moscas varejeiras 'azuis' ("Bluebottlia Buzztilentia"), peixes ("Fishia Marina"), porquinhos ("Piggiawiggia Pyramidalis"), entre outras curiosidades da imaginação, dir-se-ia, surrealista.

Algo de semelhante é recriado por Carroll em *Alice no País das Maravilhas*, em que são constantes as mudanças abruptas de tamanho da menina, em que personagens como o Rei e a Rainha (de Copas) e respectiva comitiva são cartas de um baralho; é indiferente tratar-se de um ser humano, de animal ou de um simples objecto, pois todos falam a mesma linguagem e se entendem numa estranha lógica de sentidos desenraizados das referências habituais. Com a mesma naturalidade se encara a pena máxima por decapitação, constantemente proferida pela Rainha (também pela Duquesa) – "Off with her head"; " Off with their heads"<sup>9</sup> – bem como os sucessivos maus-tratos infligidos a uma criança de colo que a Duquesa segura nos braços, sem minimamente se deixar atribular pela fúria do cozinheiro que indiscriminadamente mexe o caldeirão da sopa e começa a bombardear todos os cantos da cozinha com os utensílios de ferro do fogão. Pelo contrário, tal qual se faz a um boneco, a Duquesa sacode violentamente a criança que berra desalmadamente, mas em vão ("Pig and Pepper"). É uma cena doméstica repleta de pormenores macabros, que termina com a Duquesa a entregar a criança em grandes soluços para os braços de Alice. Ao retirar-se para longe com o bebé, Alice obedece a um inequívoco instinto humanitário, temendo o 'assassinio' da criança indefesa – "they're sure to kill it in a day or two: wouldn't it be murder to leave it behind?". Pelo caminho fora, Alice lentamente apercebe-se da metamorfose da criança em porco, pelo que a simples tomada de consciência do animal em lugar do ser humano, através dos grunhidos, do nariz demasiado arrebitado, dos olhinhos a diminuir excessivamente de tamanho, a ausência de lágrimas, faz recuar o seu instinto protector, maternal e humanitário, permitindo-lhe concluir, um tanto alarmada, que não tinha mais nada a ver com a dita criatura:

<sup>9</sup> A ordem de execução dirigia-se neste caso para os jardineiros reais que Alice consegue salvar ao encobri-los dos soldados com vasos de flores ("Crocket-Ground").

"...when it grunted again, so violently, that she looked down into its face in some alarm. This time there could be no mistake about it: it was neither more or less than a pig, and she felt that it would be quite absurd for her to carry it any further.

So she set the little creature down, and felt quite relieved to see it trot away quietly into the wood. 'If it had grown up' she said to herself, 'it would have made a dreadfully ugly child: but it makes a rather handsome pig, I think'.

A questão ética perde-se completamente em favor da harmonia estética das coisas – a beleza faz sentido, a ética não faz. O mesmo jogo lógico faz com que Alice pense na fealdade de tantas crianças que ficariam muito mais favorecidas como porcos – 'children she knew, who might do very well as pigs' – e lamente não se saber a maneira correcta de as transformar: 'if one only knew the right way to change them'. A mesma estética destituída de censura ética preside à violenta cena de agressão infantil acima descrita, bem como ao uso e abuso da expressão 'cortar a cabeça'. No capítulo final, "Alice's Evidence", no desfecho de uma cena absurda de julgamento em que Alice é a ré, a Rainha de Copas ordena que aquela seja decapitada, por não obedecer a conter a língua – "Off with her head". Cortar a cabeça implica, necessaria e literalmente, conter a língua. Mas a ordem não é cumprida porque não tem de ser cumprida: é apenas uma expressão que se repete ao longo da narrativa para efeitos do cómico, como uma espécie de bordão retórico que a personagem escolhe dizer. Significativamente, Alice cresce de novo até ao máximo do seu tamanho, momentos antes de recuperar a consciência da vigília e o sonho terminar, sem contudo deixar escapar a oportunidade de desmascarar a figura vã da Rainha de Copas: 'You're nothing but a pack of cards'. Neste ponto, a reposição de algum senso e consciência do real, que nunca são inteiramente ausentes de Alice, desactiva eficazmente o imperativo sem que para isso contribua qualquer espécie de réplica moralisante – porque não se aplica. Ao mesmo tempo, a evocação da realidade faz desintegrar a personagem da Rainha, que supostamente recupera a identidade esquecida de carta de jogar e reage, num surto explosivo de energia malabarista, ao fazer com que todo o baralho se solte e disperse pelo ar. Por sua vez, na passagem do sonho à vigília, todo o anterior cenário do julgamento se desvanece para dar lugar à margem do rio onde Alice se deixara adormecer no regaço da irmã, mantendo-se o indício do rodopio das cartas na presença de folhas mortas que haviam caído das árvores.

Este sentido lúdico da desmultiplicação do eu em outras vidas possíveis, que têm tudo a ver com projecções da fantasia da vigília ou do sonho, é exemplarmente discutido por Bakhtine na sua análise cultural do fenómeno do carnaval, com origens no mundo ocidental medievo. Em termos gerais, o carnaval prefigura-se como uma festividade que visa, essencialmente, contrapor-se em paródia às festividades religiosas. Como Bakhtine igualmente sublinha, o carnaval não se insere no quadro de uma tradição teatral propriamente dita, pois instaura-se no seio de uma cultura, de uma sociedade, por um curto período de tempo, como uma forma outra de viver, fora do palco:

Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. (... ) Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*. (Bakhtine 1970: 15-16)

É a possibilidade de viver efectivamente outros modos de ser que confere ao carnaval um poder de contradição, senão mesmo de abolição, das verdades dominantes, dos regimes estabelecidos, política e socialmente, de todas as hierarquias (feudalizantes), na ordem respectiva da distribuição de privilégios e deveres, regras e tabús, dessa mesma sociedade (Bakhtine:1970, 18). Sobretudo em comunidades amplamente convencionais, como a vitoriana de Lear e Carroll, a evocação dos domínios mais libertados da imaginação humana, nem que seja por transposição metonímica, é associada à esfera das vivências infantis de mundos possíveis, ou então à excentricidade (i)moral ou insane de indivíduos dispersos ou grupos minoritários. Só na óptica da infância, da desrazão ou da perversão, só no contexto ex-cêntrico do carnaval ou do jogo, não é de estranhar o facto de a senhora de idade do poema "Hopping" se deslocar velozmente num pé só, no que é imitada por todos os seus amigos. A idade das figuras é a caracterização de uma máscara, dir-se-ia carnavalesca, pelo que não tem de conformar-se aos grupos etários definidos no tempo da sua existência, nem tem a ver com estatutos e deveres cívicos. Desta forma, *hopping* – andar aos saltinhos, ao pé-coxinho – é perfeitamente compatível com a personagem em questão – a viúva de idade – e até com a restante população daquela localidade.

É igualmente aceitável, para além de divertido, dentro da lógica

infantil, fazer de conta que se é este ou aquele animal, nem que seja provisoriamente, como durante o carnaval. Andar aos pulinhos, como certos animais, mais do que mera imitação, é uma via de descoberta de novas sensações. A experiência de Alice, tanto *No País das Maravilhas* como *Do Outro Lado do Espelho*, representa a passagem por tudo aquilo que não nos é dado como imediato: a descida pelo buraco, o fundo da terra e o mundo incrível que o habita, a casa escondida no espelho com o seu jardim encantado, pertencem ao mesmo rol das experiências de descoberta e revelação do interdito:

"Are there any more people in the garden besides me?", Alice said, not choosing to notice the Rose's last remark.

"There's one other flower in the garden that can move about like you," said the Rose. "I wonder how you do it -" ("You're always wondering," said the Tiger-lily), "but she's more bushy than you are."

"Is she like me? Alice asked eagerly, for the thought crossed her mind, "There's another little girl in the garden somewhere!"

"Well, she has the same awkward shape as you," the Rose said, "but she's redder — and her petals are shorter, I think" — *Through the Looking -Glass*

A imagem de Alice deixa-se reflectir, metamorfoseada, na imagem da flor. A identidade de ambas as imagens, a real e a fictícia, a do espelho, advém da analogia paradoxal do modo de locomoção de ambas — "há uma flor no jardim que se movimenta por aí como tu" — bem como pela forma algo bizarra que ambas apresentam: "ela [a rosa] tem a mesma forma bizarra que tu". As diferenças são em qualidade — na definição da cor e do tamanho das pétalas — e não em substância. Uma primeira leitura da simbologia ligada à imagem da menina na flor, uma rosa vermelha, pode indiciar referências óbvias a processos de iniciação da criança na esfera da experiência (sexual) adulta. Na recuperação de simbologias tradicionais, Freud associa, em geral, a recorrência de sonhos sobre flores a processos inconscientes de auto-representação feminina, por entre os limites da inocência e do pecado, em cambiantes de sentido que se reforçam na simbologia das cores — o branco é virginal, enquanto o vermelho é iniciático e sexual. Cores que são refluxo de outras mais, na abrangência exponencial das memórias e das vivências de cada um. (Freud 1991: 437; 698, 699).

A simbologia do reflexo de Alice na flor redefine-se mais largamente, por referência aos planos de regressão onírica da criança descritos nas duas narrativas de Carroll. A descida de Alice ao fundo

da terra e a sua visita à casa e ao jardim atrás do espelho associam-se, segundo alguma crítica, às regressões míticas da representação infantil a um possível paraíso edénico ou a uma infância arquetípica, que funcionam como modelos de protecção quase ontológica do eu face ao pragmatismo utilitário da vivência quotidiana. A este respeito, William A. Madden fala de "memória autobiográfica" – a que nos devolve o nosso ser mais profundo – e de "memória útil" – essa que nos é imposta pelo meio "adulto" das convenções, das máximas e da "identidade social".<sup>10</sup> Ao substantivar uma importante dimensão simbólica, a criança não só metonimiza fundos ontológicos da natureza humana em geral, nos momentos em que esta consegue projectar-se, sub ou inconscientemente, nas memórias universais da idade de ouro perdida, como também alcança objectivamente um estatuto de primariedade psicológica e humana na sociedade em que se inscreve. É só então que, aos poucos, a criança passa a ocupar o seu lugar próprio, o seu estatuto e identidade no mundo.

Neste sentido devem interpretar-se as apreciações críticas de Julia Briggs sobre o *nonsense* de Lear e Carroll, normalmente associado a um tipo de público infantil. A fantasia de Lear é violenta e destrutiva, plenamente ilógica, apresentando-se como um puro jogo ausente de qualquer compromisso aparente. O universo de Carroll nas narrativas de Alice é mais contundente em termos do seu compromisso social e humano, no que diz respeito à educação, à moral e à sociabilização da criança na Inglaterra das três últimas décadas oitocentistas:

**IO** "In Alice's dreams her 'useful' memory, stuffed with maxims and lore imposed on her by her adult environment, is disrupted, the disruption garbling her recollection of facts, words, and songs she has been taught and thereby calling her sense of social identity into question; the stirrings of her autobiographical memory restore her to her authentic self as manifested in her attraction to the beautiful garden, the scented rushes, and the gentle fawn, to each of which she feels ardently attracted." (Madden 1986: 372).

(...) in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* the whole system of educating children through their reading is mocked in a series of parodic verses, quasi-improving dialogues, and self-examining monologues that simply send up the favourite techniques of a great deal of earlier children's literature; in *Through the Looking-Glass* Carroll went on to burlesque some popular writing for adults as well. (Avery & Briggs eds. 1990: 239)

Carroll, ao contrário de Lear e também de la Mare, não abdica do quadro de valores e referências infantis que rodeiam a personagem principal de Alice. Como criança, ela é uma figura mais verosímil do que a da viúva no poema de de la Mare e do que as figuras desrealizantes de Lear. O enquadramento onírico é linearmente utilizado por Carroll para pretextualizar os relatos fantasistas, permitindo que, no reflexo de Alice, qualquer imagem literal ou

simbolicamente espelhada se torne paradoxal e reenvie para modos não conscientes da percepção e do conhecimento subjectivos. Por seu turno, as imagens de Lear são, em grande parte, reconstruções humorísticas e cépticas de estilhaços perdidos das imagens reais, enquanto as imagens delamareanas são descentramentos hiperbólicos de uma experiência do possível. Sem dúvida, se é viável uma pessoa deslocar-se aos saltos num pé só, o mesmo não pode dizer-se de uma flor que se assemelha a alguém pela sua forma de andar, ou pela sua aparência, nem de um rapaz chamado Yonghy-Bonghy-Bò, que tinha a cabeça maior do que o corpo e vogava pelos mares fora no dorso de uma tartaruga.

Não obstante, o olhar de Alice, ainda que filtrado pela subconsciência do sonho, mantém-se sempre nos limites da razoabilidade possível, permitindo-se apreciar e avaliar criticamente o grau de sem-sentido de toda a narrativa. Alice aceita a lógica do jogo *nonsense* e segue-lhe as regras, sem nunca, porém, se mostrar completamente rendida ao pleno absurdo de todas as ocorrências que vai presenciando, de todas as experiências de descoberta que vai acumulando.

3. Mas toda a essência metalinguística dos diálogos de Carroll nos textos de Alice passa por esta questão. O texto *nonsense* é verdadeiramente um espaço privilegiado de vários jogos de sentido que operam pela linguagem e na linguagem, reiterando mitos da palavra poética e do *substracto* imaginativo e simbólico dos sonhos. À tradição inglesa de Carroll, Lear e de la Mare, na acepção distendida do pós-romantismo do século XIX e dos inícios novecentistas, chegam não só as estéticas do autotelismo verbal e da supremacia da arte face à realidade e à vida, mas também o pensamento dual ou múltiplo do homem, a psicologia dessa dualidade ou multiplicidade para além das fronteiras da consciência, da vigília e do presente. O homem enraiza a sua existência nos mitos que perfazem todo o saber arqueológico e antropológico da história. Assim o entenderam Freud e Jung, por um lado, Darwin, por outro, apoiado no esteio da biologia e das ciências naturais.

Numa clara aproximação neo-romântica da teoria platónica dos arquétipos, Jung define o "inconsciente colectivo" em torno da concepção de mito, que os românticos alemães haviam recuperado nos limiares do século XIX. O mito é o ponto de contacto natural e necessário entre estados cognoscentes conscientes e inconscientes

do indivíduo, pois parece articular-se com os chamados "estratos arcaicos", as "imagens primordiais", que constituem o "substrato filogenético" do "inconsciente colectivo", ou seja, as representações do mundo e da existência comuns a toda a experiência histórico-cultural do homem. É este o verdadeiro eixo de referência para toda a teoria jungiana dos sonhos, tal como ela se reflecte, por exemplo, em *Wandlungen und Symbols der Libido* (1912), mais tarde publicada numa edição revista, pelo próprio autor, sob o título, *Symbols der Wandlungen* (1956).<sup>11</sup> Repare-se que é exactamente no processo de construção dos espaços e dos tempos nas imagens oníricas que Jung apresenta analogias com Freud, pois ambos assentam no valor de representação do símbolo, na sua relação explícita ou implícita com o mito, enquanto prefiguração sub ou inconsciente da consciência subjectiva. Na célebre *Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud faz a tipificação dos processos de construção onírica, remetendo em larga medida para a descodificação interpretativa da simbologia utilizada, toda ela apoiada nas configurações do *Id*. Tal como Jung irá também reconhecer, o reservatório de símbolos de cada indivíduo numa dada cultura e época só pode identificar as imagens subjectivas que projecta, no seio das linhas ancestrais e primitivas da representação mítica, guardadas na infinita memória dos tempos. Freud designa estas "formas mentais" de "remanescentes arcaicos", enquanto Jung prefere identificá-las como "arquétipos", como se pode ler no excerto citado:

In such cases, we have to take into consideration the fact (first observed and commented on by Freud) that the elements often occur in a dream that are not individual and that cannot be derived from the dreamer's personal experience. These elements, as I have previously mentioned, are what Freud called "archaic remnants" – mental forms whose presence cannot be explained by anything in the individual's own life and which seem to be aboriginal, innate, and inherited shapes of the human mind. (...) My views about the "archaic remnants", which I call "archetypes" or "primordial images", have been constantly criticized by people who lack a sufficient knowledge of the psychology of dreams and of mythology. (Jung 1978: 157ss)

Dentro do quadro antropológico mais vasto que tanto Freud como Jung têm em mente, envolvendo importantes fundos de referências míticas ligadas à fertilidade, a simbologia eminentemente sexual das representações da fantasia humana, que Freud observa

<sup>11</sup> C. Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*, London: Hull, 1959.



desde logo nos primeiros contactos da criança com o mundo, desenvolve-se segundo um instinto vitalista de sobrevivência. Em Darwin, por seu turno, este mesmo instinto é responsável pela origem e pela sobrevivência das espécies.<sup>12</sup> A mesma ordem de valores permite a leitura mítica de Freud sobre a origem de certas patologias do foro psiquátrico, primordialmente a histeria, e o conseqüente confronto do *mythos* grego da tragédia antiga com processos sub ou inconscientes do comportamento humano. A Freud é particularmente apelativa a função terapêutica da catarse grega, como forma de expurgar e aliviar a sobrecarga de tensões acumuladas na experiência psicológica humana.<sup>13</sup> Em Jung, contudo, a emergência da imagem arquetípica não se reveste, essencialmente, de uma semântica sexual, em termos estritamente freudianos, revertendo antes para o mito da indissolubilidade primordial entre os polos masculino e feminino no seio de cada indivíduo. Assim, por exemplo, a descrição mítica de Platão, em *O Banquete*, sobre a ruptura, no interior do próprio eu, entre os elementos masculinos e femininos, bem como a posterior tentativa desse mesmo eu de recuperar a integridade original, pode transpor-se para o enunciado jungiano que opõe a consciência masculina à sua contraparte inconsciente feminina (*anima*) e vice-versa: ao consciente feminino contrapõe-se um inconsciente masculino (*animus*). Também em Jung, a manifestação deste eu oculto, inconsciente dos níveis da consciência subjectiva, tem lugar, fundamentalmente, no espaço e no tempo da experiência onírica individual, todavia, segundo o ocultamento característico das operações de simbolização. Não surpreende, então, que Jung tenha remetido explicitamente para *Alice* de Carroll no intuito de exemplificar alguns processos típicos da simbolização, nos sonhos infantis (Jung: 1978, 38):

A typical infantile motif is the dream of growing infinitely small or infinitely big, or being transformed from one to the other – as you find it, for instance, in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*.

4. No entanto, a questão mitificante da estética pós-romântica, patente no vitorianismo do *nonsense*, não se esgota na via psicologista e antropologista. Reencontram-se elos de ligação com as raízes míticas da palavra poética que, sensivelmente na mesma altura, em França, Mallarmé fazia questão em recuperar e o Simbolismo continental se esforçava por reiterar. Naturalmente, a vertente

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth: Penguin, 1991, 474.

<sup>13</sup> A referência é particularmente explícita na abordagem do *Rei Édipo* de Sófocles. (Freud 1991: 365).

filologista, que dominava os estudos de história literária, de crítica e de linguística na segunda metade do século XIX, não pode deixar de ser evocada no fundo de referências ideológicas que o Romantismo legou ao mundo ocidental, ao relançar uma nova epistemologia do sujeito e novos modos de ser e de pensar a linguagem. Lembro unicamente duas referências que me parecem indispensáveis no pensamento da linguagem da época. Uma anterior, com Humboldt,<sup>14</sup> a outra posterior, com Wittgenstein.

Em Humboldt, as noções de linguagem como *energeia*, actividade incessante do sujeito falante, destituem de sentido as anteriores concepções meramente representacionais daquela. A linguagem deixa de ser *ergon*, produto, e passa a ter fundamento na ontologia da vida histórica que enuncia dinamicamente a existência de cada ser, de cada sujeito. Já não mais a lógica ou *characteristica universalis* do iluminismo racionalista é a verdadeira responsável pela génese linguística, mas o espírito do povo, *Volksgeist*, enquanto expressão subjectiva de uma vontade histórica profunda que o anima:

*Language*, as regarded in its real nature, is an enduring thing, and at every moment a *transitory* one. (...) In itself it is no product (*Ergon*), but an activity (*Energeia*). Its true definition can therefore only be a genetic one. (...) To describe language as a *work of the spirit* is a perfectly correct and adequate terminology, and if only because the existence of spirit as such can be thought of only in and as activity. (Humboldt 1988: 49)

Esta questão envolve simultaneamente o seu reverso. É que o pensamento historicista romântico da linguagem não pode pensar-se na ausência do positivismo da época. Os paradigmas da concepção e do estudo da linguagem desenvolvem-se no âmbito formal das ciências da linguagem ao longo do século XIX, apresentando fortes pontos de contacto com pressupostos e métodos das ciências naturais sem, por isso mesmo, negarem o sistema lógico do racionalismo antecessor antes, porém, o transformando: "À lógica dos sistemas sucede-se o *vitalismo do logos*". A expressão é de Kristeva na *História da Linguagem* (ou *Le Langage, Cet Inconnu*) ao reflectir sobre o problema das relações oitocentistas entre a linguagem e a história. Na mesma linha, Foucault implica uma certa ontologia histórica referindo-se a "essa força primitiva", a partir da qual todos os seres vivos existem, e na qual a linguagem passa a ser pensada:

<sup>14</sup> Poderia evocar Herder ou Hamann para relançar a problemática da linguagem no Romantismo, na sua oposição face à semiótica racionalista dos séculos XVII e XVIII, mas Humboldt afigura-se mais eficaz na concisão do excerto citado.

Tout comme l'organisme vivant manifeste par sa coherence les fonctions qui le maintiennent en vie, la langage, et dans toute l'architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale que maintient un peuple en vie et lui donne le pouvoir de parler un langage n'appartenant qu'à lui. (Foucault: 1966,303).

A assimilação do ser da linguagem com o ser do homem e a racionalidade vitalista da existência em geral reforça o conceito de mito na estrutura ontológica da história, o *Logos* primordial. Entendem-se, então, as tentativas de Nietzsche e de Mallarmé de encontrar no ser da palavra o ser fragmentário do homem e do mundo, dando continuidade às reflexões de Moritz e Schelling, na profunda transformação que estes preconizam para os sentidos alegóricos do mito. Por outras palavras e, segundo Schelling em *Philosophie der Mythologie*, o mito não é a mera alegoria de uma dada realidade mas antes de mais a representação directa e literal do real que a constitui, pelo que a mitologia é *tautegórica* e não alegórica:

La mythologie (...) n'a pas d'autre sens que celui qu'elle exprime. (...) Vu la nécessité avec laquelle naît également sa *forme*, elle est entièrement propre, c'est-à-dire qu'il faut la comprendre telle qu'elle s'exprime, et non si elle pensait une chose et disait une autre. La mythologie n'est pas *allégorique*: elle est *tautégorique*. Pour elle les dieux sont des êtres qui existent réellement, au lieu d'être une chose et d'en *signifier* une autre, ils ne signifient que ce qu'ils sont. (Schelling 1946: I: 237-238))

Repare-se que é exactamente este pressuposto que leva Freud a afirmar que as "coisas que hoje se relacionam simbolicamente" teriam provavelmente tido uma ligação de "identidade conceptual e linguística" em tempos pré-históricos, pelo que uma relação simbólica é a "reliquia" e a "marca" dessa anterior identidade (Freud 1991: 468). Justamente, é essa literalidade primitiva da imagem simbólica, da projecção mítica, que o discurso *nonsense* se esforça por recuperar.

Na mesma esteira, situam-se todas as leituras mitificantes do texto *nonsense*, por exemplo, no confronto que as narrativas de *Alice* convocam entre os efeitos modificadores do sentido e as convenções do real. A aproximação dos efeitos da linguagem *nonsense* em narrativas do tipo carroliano com os efeitos de linguagem e construção dos "textos míticos" como que nos "força a modificarmos o nosso entendimento convencional da realidade" (Madden [May] 1986: 364). Na abstracção das fronteiras entre o real e o não-real,

entre as verdades factuais e as ficcionais, o motivo mítico da busca, da procura levada a efeito pelo herói, segundo as modelizações dos contos populares das tradições folcloristas, pode encarar-se como uma das significações adstritas à viagem de reconhecimento de Alice no interior da terra, sob a prefiguração onírica. A ficção mitificante alcança então a grandeza universal de tudo o que tem a possibilidade de existir em absoluto, face a todo o resto que se limita a existir de facto. Passa para segundo plano a factualidade do real, no retorno já quase inevitável à célebre distinção aristotélica entre o possível da poesia e da filosofia e o mero acontecer da história.

Falta-me aludir com brevidade à segunda referência do pensamento da linguagem ocidental com relevância para a discussão sobre o problema do *nonsense*. Depois de Humboldt, antecedente, acresce lembrar a posterioridade de Wittgenstein como figura incontornável do pensamento da linguagem no século XX. Particularmente, destaca-se em Wittgenstein o papel de 'jogo' patente nas construções linguísticas, algo de semelhante ao que se verifica nas estruturas do discurso *nonsense*. A obra de referência é essencialmente *Investigações Filosóficas*, onde ganha especial agudeza o questionamento sobre as relações de representação da linguagem face ao sujeito e ao mundo, na medida em que se relançam anteriores rupturas epistemológicas, coincidentes com a crise metafísica dos finais do século XIX, na destituição do valor transcendental do *ideal*:

Aber ich will sagen: wir missverstehen die Rolle, die das Ideal in unsrer Ausdrucksweise spielt. D.h.: auch wir würden es ein Spiel nennen, nur sind wir vom Ideal geblendet und sehen daher nicht deutlich die wirkliche Anwendung des Wortes "Spiel". (Wittgenstein 1963: ¶ 100)

A posição de Wittgenstein advém da elaboração crítica sobre o problema central do criticismo kantiano, mais especificamente na *Crítica da Razão Pura*. Ultrapassando mesmo os paradigmas do atomismo russelliano da sua formação,<sup>15</sup> Wittgenstein é ciente da necessidade filosófica de se proceder a uma revisão das relações entre os conceitos e a linguagem, de modo a evitar especulações metafísicas sem qualquer fundamento epistemológico. Com base neste pressuposto, Wittgenstein identifica os limites do mundo cognoscível com os limites da linguagem, reiterando em parte a

**15** O *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918) é a grande obra desta fase de influência de Russell.

**16** A influência de Nietzsche é de facto incontornável na definição da epistemologia pós-metafísica mas limito-me a mencioná-la dado à escassez deste ensaio para a devida exposição da complexidade do tema. Para além de Zarathustra, no riso céptico do louco que é simultaneamente o riso infantil e o riso divino, sagrado (*heilig*), sobrehumano, daquele que diz a verdade (*der Wahrsager*) e dá um salto para o lado (*Seitensprung*), há a lembrar o conjunto de notas coligidas sob o título "Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre", onde alcança redobrada pertinência o conceito de Vontade do Poder e de 'erro' sobre si próprio (*Irrtum über sich selbst*) como a única forma de (re)conhecimento (*Werke in Drei Bänden*, München: Carl Hanser, 1973).

**17** Cito extensivamente o

postura pós-nietzscheana<sup>16</sup> que subtrai qualquer fundamento ao pensamento da *essentia*, enquanto *ideal* da *existentia*.<sup>17</sup>

A óptica wittgensteiniana da linguagem possibilita observar o problema do *nonsense* literário sob uma perspectiva mais alargada, com a transferência da semântica para o pragmatismo do uso:

(...) Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.  
(Wittgenstein 1963: ¶ 43)

Wir führen die Wörter von ihrer metaphysischen, wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurück. (¶ 116)

Naturalmente, a semântica ligada ao "uso", ao "uso quotidiano" das palavras na língua, assume-se na oposição directa a "metafísico", na literalidade assimbólica, atrascendente, que aquela noção pode comportar. No *nonsense*, por seu turno, abdicar da representação em termos do tradicional mimetismo semântico das palavras face aos sentidos essenciais – ideais – do mundo, implica criar nos jogos possíveis do uso linguístico uma dada realidade, na insolúvel cumplicidade entre a ficção e a verdade. Mais profundamente, contudo, Wittgenstein reverte para a semântica da língua patente no "uso" estruturas do pensamento lógico da linguagem que já não coincidem com a lógica das formulações racionais da epistemologia tradicional. E este é o grande avanço das teorias wittgensteinianas para a resolução das vicissitudes e controvérsias modernistas, abrindo caminho para as sequências do pensamento pós-moderno.

Em última instância, Wittgenstein denuncia a brecha que parece ter sempre existido, embora incógnita, entre a lógica do racionalismo matemático-filosófico e a lógica da linguagem. Em termos práticos, o discurso *nonsense* é um dos exemplos mais paradigmáticos deste facto. Mas prossigamos a análise. O *nonsense* projecta-se para além da literalidade dos sentidos figurados, expondo a radicalidade da metáfora e da metonímia. Num típico procedimento retórico-estilístico de efeitos 'especiais', pulverizam-se todos os sentidos e impossibilitam-se os contextos representados. "Metaphor 'runs rampant'" refere Susan Stewart, ao abordar a problemática do texto *nonsense* enquanto espaço aberto à leitura desmultiplicada.<sup>18</sup> Wim Tigges alude à recorrente recuperação de "metáforas mortas" no processo de escrita nonsense, ao fazer um uso sistemático do 'pun': "One could also say that the *pun* is the metaphor of nonsense" (Tigges 1987: 64). Um outro excerto de *Alice in Wonderland* é exemplar a este respeito:

excerto de Wittgenstein no original, para um confronto mais fidedigno dos termos utilizados, nas devidas acepções semânticas e filosóficas: "Das Denken ist mit einem Nimbus umgeben. - Sein Wesen, die Logik, stellt eine Ordnung dar, und zwar die Ordnung a priori der Welt, d.i. die Ordnung der *Möglichkeiten*, die Welt und Denken gemeinsam sein muss. Diese Ordnung aber, scheint es, muss *höchst einfach* sein. Sie ist *vor* aller Erfahrung; muss sich durch die ganze Erfahrung hindurchziehen; (...) Wir sind in der Täuschung, das Besondere, Tiefe, das uns Wesentliche unserer Untersuchung liege darin, dass sie das unvergleichliche Wesen der Sprache zu begreifen trachtet. D.i., die Ordnung, die zwischen den Begriffen des Satzes, Wortes, Schliessens, der Wahrheit, der Erfahrung, u.s.w. besteht. Diese Ordnung ist eine *Über-Ordnung* zwischen - sozusagen - *Über-Begriffen*. Während doch die Worte "Sprache", "Erfahrung", "Welt", wenn sie eine Verwendung haben, eine so niedrige haben müssen, wie die Worte "Tisch", "Lampe", "Tür". "(Wittgenstein 1963: ¶ 97)

**18** Eis o referido passo: "In nonsense, metaphor 'runs rampant' until there is wall-to-wall metaphor and thus wall-to-wall literalness (...). Once the impossible context is reached, the interpretative possibilities open up and nonsense, like metaphor, is characterized by a multiplicity of meanings (...) the most multiply-meaningful of fictions. (Tigges ed. 1978: 33-36)

"Very true, " said the Duchess: "flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is — 'Birds of a feather flock together.' "

"Only mustard isn't a bird, " Alice remarked.

" Right as usual, " said the Duchess: "what a clever way you have of putting things! "

"It's a mineral, *I think* , " said Alice.

"Of course it is, " said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; "there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is — 'The more there is of mine, the less there is of yours.' "

" Oh, I know! " exclaimed Alice, who had not attended to this last remark, "it's a vegetable. It doesn't look like one, but it is."

" I quite agree with you, " said the Duchess; " and the moral of that is — 'Be what you would seem to be' — or if you'd like it put more simply — 'Never imagine yourself not to be otherwise than what might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you have been would have appeared to them to be otherwise.' " (IX, "The Mock Turtle's Story" ).

Obviamente, tal como o próprio título da obra indicia, no "País das Maravilhas" as personagens emergem do universo das figuras imaginárias dos sonhos, do espólio cultural das lendas fantásticas e dos contos infantis que todos guardamos da nossa meninice. A Duquesa pode surgir como o feminino do Duque, o número 'Dois' dos jogos de cartas, sem qualquer ligação aparente com a hierarquia dos títulos nobiliárquicos. Alice é a personagem que melhor perserva a sua identidade realista, a menina que protagoniza todas as aventuras ocorridas durante o sonho, independentemente das metamorfoses de tamanho que vai sofrendo, das distorções lógicas do pensamento e do discurso que muitas vezes hesita em descortinar. É o que se passa neste episódio hilariante com a figureta absurda e cómica da Duquesa, celebrizada nas ilustrações de Tenniel como uma mulher baixa, gorda e feia, caminhando lado a lado com Alice, enquanto transporta um flamingo debaixo do braço.

O que está em causa neste diálogo é um equívoco radical, por parte da Duquesa, quanto às referências objectivas. De tal modo que seres de natureza diversa — flamingos e mostarda — são classificados dentro da mesma categoria existencial apresentando, por conseguinte, características semelhantes. Na visão da Duquesa, os flamingos e a mostarda são aves. Paradoxalmente, utiliza-se o provérbio popular — 'birds of a feather flock together —, que reitera a tradição do saber ancestral fundado no senso empírico das coisas,

para subverter a estabilidade desse mesmo saber. Por sua vez, ao analisar a fala de Alice, não podemos acusá-la de estar a destituir por completo todos os sentidos referenciais quando identifica a mostarda com um mineral, ainda que de modo oblíquo, pois o aspecto granulado da especiaria pode sugerir a aparência arenosa que certos minerais apresentam depois de triturados ou moídos. Daí resulta a falta de convicção da criança em classificar a mostarda como vegetal.

A profunda dicotomia lógica e linguística entre os sentidos e os não-sentidos clarifica-se, por assim dizer, ao emergir sem máscara nem ocultamento no interior de um sonho infantil. Desfaz-se, então, o equívoco provocado pela alteração contextual das duas significações de *mine* ('mina' e 'meu'), quando se descobre no signo 'mina' um valor simbólico em representação de algo que pode ser possuído, um bem, uma riqueza. Obviamente, a simbologia da 'mina', valor material, assenta na possível referência literal da mina de diamantes ou de ouro, por exemplo, e na sinédoque que implica na riqueza (em abstracto) o valor comercial (concreto) de certos minerais e metais, ditos preciosos. 'Mine', o pronome possessivo e o substantivo, projecta-se no texto, tanto numa dimensão simbólica (sugerindo o 'bem' que se possui) como literal, ao referir essa mesma posse. O aparente paradoxo da conclusão 'moral' da Duquesa tem afinal a lógica própria dos jogos ilógicos: *The more there is of mine, the less there is of yours*. Subentende-se, naturalmente, a premissa que faculta o silogismo: 'the mine is mine'.

Assim, em termos ficcionais, a metáfora *nonsense* apresenta-se indubitavelmente como a mais rica porque mais densamente mítica e simbólica. Em termos do realismo pragmático do senso-comum e da semântica que se lhe associa, a metáfora *nonsense* não é a mais pobre de sentido mas, simplesmente, a metáfora que não faz sentido. A fala final da Duquesa, no excerto acima transcrito, é um exemplar da distorção lógico-filosófica que advém do confronto entre *ser* e *parecer*: *Be what you would seem to be*. A condicionalidade subjacente a toda a estrutura sintáctica – *would* – alerta para os termos de um aparato conceptual bastante comum à moralidade tradicional da sociedade vitoriana, em que o ser surgia condicionado pelas exigências do parecer. Aliás, todos os modelos desejáveis de educação infantil passavam pelo crivo eminentemente social da conveniência e da aparência.<sup>19</sup> No final do século, a comédia de costumes de Wilde irá denunciar estes mesmos padrões ao fazer uso

**19** Ver Jean-Jacques Lecercle *et alii*, *Alice*, Paris: Éditions Autrement, 1998 (Trd. port.: *Alice*, Cascais: Pergaminho, 2000).

dos jogos de linguagem dramática de um modo que não se afasta substancialmente da lógica de enunciação e construção *nonsense*.<sup>20</sup>

5. O discurso *nonsense*, pela faceta lúdica que o estrutura, pelo carácter paródico e humorístico que não raro engendra, pela demarcação que estabelece face ao real positivo da experiência, inscreve-se no domínio mais amplo da ironia e do cepticismo pós-românticos, no momento em que o subjectivismo romântico progressivamente se transfere para as dimensões semióticas e poéticas da linguagem. De acordo com pressupostos basilares da filosofia idealista da história, que marca todo o transcendentalismo romântico, é na estrutura dupla da linguagem irónica que o sujeito emerge como sujeito de linguagem, tanto na relação sincrónica – e simbólica – que estabelece com um texto particular, como na relação diacrónica – e alegórica – que articula com os fundos de uma ontologia criadora da imaginação, responsável pelos conceitos totalizantes de Poesia e Mito, na definição dos sentidos de cultura, povo, nação e 'eu'.

Talvez se deva entender nestes termos a ruptura com os géneros tradicionais iniciada no romantismo. Não faz sentido falar de uma mera questão de antagonismo pendular entre tipologias clássicas e românticas, nem de evoluções 'vitalistas' ao sabor do historicismo oitocentista. Parece tratar-se de um processo mais complexo que envolve a história política e social do ocidente a partir de meados do século XVIII, e assenta em profundas mutações epistemológicas que irão dar origem a importantes viragens ideológicas, com repercussões até aos nossos dias. O problema da miscegenação dos géneros literários tem a ver com a estrutura dupla do eu, simultaneamente sujeito e objecto do conhecimento – bem entendido, nos limites do transcendentalismo kantiano –, o que o leva a desdobrar-se como sujeito/ objecto de linguagem, no corpo das obras 'criadas'. A metáfora da criação imaginativa da obra – o poema único da ontologia poética romântica – remete para fundamentos que denunciam a primazia da lírica nas estruturas do pensamento e da representação de ascendência romântica. Mais do que a simples expressão reflexa de um sentimento ou emoção subjectivos, o texto lírico passa a ser o espaço em que o eu individual do poeta verdadeiramente se transpõe alterizado em linguagem, na figura de uma escrita. Em Poe e Baudelaire, Hopkins, Rimbaud e Mallarmé capta-se intensamente a duplicidade irónica da lírica pós-romântica.

**20** *The Importance of Being Earnest* é um caso paradigmático. A linguagem assume o controle das personagens e da acção, determinando o modo de relacionamento e avaliação daquelas, bem como o desencadear e o desfecho dos acontecimentos.



Compreende-se então a necessidade intrínseca do lirismo subjectivo se desdobrar em enunciados cada vez mais dramatizados, já que a linguagem tende a autonomizar-se face às instâncias empíricas de referência e enunciação, e a remeter para o interior de si própria, para os limites semio-linguísticos que a estruturam. O monólogo dramático de Browning, o *nonsense* profundamente cénico de Carroll, a dramaturgia paródica de Wilde, são apenas indícios à superfície da leitura que se entrevê quando se questiona a ironia pós-romântica nas margens duplas do sujeito e da linguagem, quando se avaliam as sequelas mais profundas da projecção histórica na estrutura triádica do género.<sup>21</sup>

6. No entanto, falar em discurso do não-senso, paródico, humorístico, excêntrico em relação ao 'centro' da aceitabilidade e da razoabilidade, impõe evocar o contributo freudiano na dilucidação de vias, até então incógnitas e obscuras, que conduziam ao inconsciente humano. A obra em causa — *O Dito Espirituoso e as suas Relações com o Inconsciente* (1905)<sup>22</sup> — analisa problemas discursivos patentes no 'dito de espírito' que, no derrube sistemático dos discursos inteligíveis, se identifica com o dizer *nonsense*. Freud procura sistematizar os processos de enunciação do discurso espirituoso, de acordo com uma divisão classificativa e uma taxonomia já anteriormente utilizadas na sua análise e interpretação dos sonhos. Associam-se enunciados oníricos e espirituosos, implica-se a emergência do *nonsense*, na medida em que todos eles procedem de um fundo inconsciente análogo que, por sua vez, apresenta modos idênticos de projecção simbólica no contexto respectivo da sua manifestação. À semelhança do que acontece na *Interpretação dos Sonhos*, Freud distingue um número relativamente restrito de operações de simbolização em enunciados do tipo acima referido — onírico, 'espirituoso' e *nonsense* — que se caracterizam pelo seu afastamento, maior ou menor, do real objectivo. A sensação de estranhamento captada pelo receptor destes enunciados simbolizantes não advém unicamente da transformação, deformação e deslocação, operadas nas referências objectivas, mas sobretudo da profunda alteração exercida na ordem e na hierarquia habituais dos valores que estruturam o mundo. É justamente a alteração que deixa entrever a face inexoravelmente *nonsensical* da ficção onírica e espirituosa. Freud vê a construção das imagens e das sequências oníricas, bem como do 'dito espirituoso' como desconstruções do real,

**21** Esta questão foi já objecto de reflexão mais alargada no meu estudo "Pensamento Transcendental e Poéticas da Subjectividade", in *Revista da Faculdade de Letras do Porto, LLM*, Porto, 2000.

**22** Na tradução francesa consultada: *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscient*, Paris: Gallimard, 1971.

normalmente orientadas segundo operações de *condensação* e *deslocação*. A estas juntam-se processos mais restritivos que incluem a representação indirecta, a distorção, a alusão e a sobredeterminação (Freud 1991: IV):

Les éléments qui nous paraissent essentiels pour le contenu ne jouaient dans les pensées du rêve qu'un rôle très effacé. Inversement, ce qui est visiblement l'essentiel des pensées du rêve n'est parfois pas du tout représenté dans celui-ci.

(...) Dans le travail du rêve se manifeste un pouvoir psychique qui, d'une part, dépouille des éléments de haute valeur psychique de leur intensité, et, d'autre part, grâce à la surdétermination, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve. (Freud 1991: 263; 265-266)

Voltando ao excerto de Carroll, em que Alice decide que a mostarda não é um pássaro mas um mineral, note-se que a Duquesa não desmente a criança mas refere a existência de uma enorme 'mina de mostarda' nas proximidades. E assim conclui brilhantemente: "quanto mais houver de meu (*mine*), menos há de teu". Para além de uma evidente deslocação dos referentes textuais face às referências externas – o equívoco da mostarda com o pássaro e depois com o mineral – assiste-se igualmente a uma alteração da hierarquia dos valores. São fundamentais os jogos de linguagem na tessitura textual para desafiar as estruturas semânticas e lógicas da língua, por exemplo, através do equívoco da homonímia no lexema *mine*: a 'mina' e o que é 'meu'. Em termos sintáctico-morfológicos, a alteração é significativa, pois denota a mudança de acento característica de um discurso, dir-se-ia, simbolizante. A importância contextual do substantivo, a mina, relativamente ao seu partitivo (*de* mostarda), converte-se na importância contextual do pronome possessivo, enquanto este funciona como uma espécie de partitivo do sujeito, determinando-lhe uma supremacia relativa face a qualquer outro sujeito oponente. Neste sentido, o problema da alteração de acento torna-se fundamental na mudança radical proposta pelo texto quanto aos conteúdos morais que o motivam internamente, diversos dos conteúdos da ordem moral patentes nas estruturas do mundo exterior. Segundo esta última, torna-se incoerente equacionar *mine* (mina de minerais) com *mine* (meu), na sequência das falas de Alice com a Duquesa. Segundo a ordem (moral) interior ao texto, a coerência aparente firma-se no jogo da homonímia, deixando ler

subrepticamente uma lógica de associações simbólicas, a partir da denotação de mina, como acima explicitado. Daí a 'moral' extraída pela Duquesa, relativamente aos seus eventuais pertences. Este mesmo desajuste de lógicas, exteriores e interiores ao discurso *nonsense*, é comum ao enunciado do 'dito espirituoso' e resulta, frequentemente, num efeito humorístico (Freud 1971: 78):

Le déplacement joue toujours entre un discours et une réponse, dont la suite des idées prend un cours différent de celui qu'indiquait le discours initial.

Na mesma linha de desajustes, paralelismos, intersecções, de ordens diversas e diferentes sistemas lógicos deve entender-se o pensamento do 'jogo' da linguagem no Wittgenstein já das *Investigações Filosóficas*. Não obstante, o desajuste semântico de qualquer enunciado simbolizante, do não-sentido ao espirituoso, passando pelos relatos míticos, oníricos e também poéticos, só pode com justeza interpretar-se quando nele se inclui o receptor, uma terceira pessoa. Em meandros que se "subtraem às objecções da razão", o texto *nonsense*, frequentemente também um texto humorístico, risível, joga com a imensa teia de novos sentidos gerados pelo receptor – "acólito do cómico" – a partir dos sentidos decepcionados do enunciado à sua frente e do mundo à sua volta. (Freud 1971: 164-165).

\*\*\*

Vou concluir, retomando a epígrafe inicial, em que Lear fala do "Tio Arly". O cepticismo das palavras é a forma cômica que reveste o trágico de todo o risível. É também o jogo de todos os ocultamentos da tristeza e da angústia, na sua dissimulação carinhosa e desapiedada, na única via que permite a aceitação do sem-sentido e, mesmo assim, e só assim, sobreviver: à maneira dos antigos, que apenas se evocam nos mitos e já não mais existem para nós como reais. "Incidents in The Life of My Uncle Arly", como "The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò" ou ainda *Alice no País das Maravilhas* são histórias feitas de limites da experiência, limiares de tudo o que ficou silenciado e apenas se profere na leveza do jogo das coisas ilógicas.

Like the ancient Medes and Persians,  
 Always by his own exertions  
     He subsisted on those hills; –  
 Whiles, – by teaching children spelling, –  
 Or at times by merely yelling, –  
 Or at times by selling  
     Propter's Nicodemus Pills.

"Incidents in The Life of My Uncle Arly", III.

**OBRAS CITADAS:**

- AVERY, Gillian & Julia BRIGGS eds. (1990). *The Children and Their Books*. Oxford, OUP.
- BAKHTINE, Mikhail (1970). *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- CARROLL, Lewis (1984). *Alice's Adventures in Wonderland*. Harmondsworrrth: Penguin.
- (1984). *Through the Looking-Glass*. Harmondsworth: Penguin.
- DE LA MARE, Walter (1930). "Lewis Carroll". *Fortnightly Review*. 14 Sept.: 319-331.
- (1930). "Lewis Carroll". *Essays by the Royal Society of Literature*. Ed., Int. by Walter de la Mare. Cambridge: CUP, 1930.
- (1969). *Complete Poems*. Ed. by The Literary Trustees of W. de la Mare. London: Faber.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1971). *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient*. Paris: Gallimard.
- (1991). *The Interpretation of Dreams*. Harmondsworth: Penguin.
- HUMBOLDT, Wilhelm v.(1988). *On Language. The Diversity of Human Language; Structure of ots Influence on Mental Development of Mankind*. (trad. ing.). Cambridge, N. York, CUP.
- JUNG, Carl G. (1959). *Archetypes and the Collective Unconscious*. London; Hull.
- ed. (1978). *Man and His Symbols*. London: Picador.

- KRISTEVA, Julia (1969). *Le Langage, Cet Inconnu*. Paris: Seuil.
- LEAR, Edward (1975). *A Book of Bosh*. Harmondsworth: Penguin.
- LECERCLE, Jean-Jacques (1998). et alii. *Alice*. Paris: Ed. Autrement.
- MADDEN, William A. (1986). "Framing The Alices". *PMLA*. 101:3: 362-373.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973). *Werke*. München: Hansen Vlg..
- SHELLING, F.W. (1946). *Introduction à la Philosophie der Mythologie*. (trad. franc.). Paris: PUF.
- TIGGES, Wim (1987). ed. *Explorations in the Field of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- (1988). *Anatomy of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1986). *Philosophische Untersuchungen*. (ed. biligue al./ ing.). Oxford: Blackwells.

