

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Fernanda Marques Granato**

**O nonsense revisitado: a estética de ruptura de  
Edward Lear em diálogo com o contemporâneo  
de Renato Pompeu em Quatro-olhos**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO  
2015**

**Fernanda Marques Granato**

**O nonsense revisitado: a estética de ruptura de  
Edward Lear em diálogo com o contemporâneo  
de Renato Pompeu em Quatro-olhos**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, como exigência  
parcial para obtenção do título de  
MESTRE em Literatura e Crítica Literária,  
sob a orientação da Profa. Dra. Vera Lucia  
Bastazin.**

**SÃO PAULO**

**2015**

**Banca Examinadora**

-----

-----

-----

## **Agradecimentos**

À CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual a pesquisa não seria possível.

À Tania Mara Marques Granato, minha mãe, que foi minha primeira orientadora, e que sempre me inspirou a ser o melhor que eu podia ser, a rever meus posicionamentos quando errada e a continuar amando apesar de tudo.

Ao Celso Francisco Hernandez Granato, meu pai, que me ensinou a ser forte quando necessário, a ser independente quando a situação exigisse, mas a ser sempre doce.

À Professora Vera Lucia Bastazin, minha orientadora de mestrado, que acreditou no meu projeto, na minha capacidade, nos meus posicionamentos e me possibilitou chegar até aqui, com suas orientações, correções e conselhos.

À Professora Elisabete Alfeld Rodrigues, minha orientadora de Iniciação Científica e de TCC, que me fez perceber o meu lugar na área de Letras e me cativou desde a primeira aula de narratividade.

À Professora Diana Navas, que me acompanhou desde o começo, com seu carinho e amizade, na disciplina de Literatura infanto-juvenil, e agora pode ver o produto dessa pesquisa que ela nutriu, quando ainda era um feto.

Ao Professor Carlos Eduardo Siqueira, que me deixou encantada com sua capacidade analítica desde as aulas de Arte Contemporânea e que me apoiou na minha decisão de fazer a segunda graduação em Letras.

Ao Alex Stochi Veiga, meu noivo e amor da minha vida, que sempre acreditou em meu potencial e esteve ao meu lado em todos os momentos.

À Thaís Moret Maraccini, minha amiga do coração, que sempre me apoiou, ora secando as minhas lágrimas, ora saudando as minhas vitórias

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo resgatar o conceito do gênero *nonsense* com a finalidade de testar a hipótese de um possível diálogo entre textos de duas obras de características e épocas distintas: **Viagem numa peneira**, de Edward Lear (1846) e **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu (1976). Os estudos realizados permitem comprovar que, entre os textos analisados, existem traços que possibilitam não apenas aproximá-los, mas também realizar uma reinterpretação do gênero *nonsense* no contexto da contemporaneidade literária. Para o desenvolvimento do trabalho, elegemos alguns teóricos que dão suporte à análise das obras ficcionais, são eles: Aristóteles (2011) e Croce (1995), sobre gênero; Sewell (1952), Stewart (1978), Ede (1987) e Tigges (1988), sobre *nonsense*; Huizinga (2010), sobre o lúdico e o jogo; Watt (2010) e Lukács (2009), sobre a teoria do romance; Nikolayeva (2011), sobre a ilustração; Pignatari (2011) e Huxley (1948), sobre a poesia; e Agamben (2009), sobre o contemporâneo. A partir de uma retomada histórico-conceitual, nossa atenção volta-se para a perspectiva de comprovação da hipótese sobre o gênero *nonsense*, sua ligação com a era vitoriana e as reverberações que o referido gênero traz para a nossa contemporaneidade e, em especial, para o romance de Renato Pompeu, deixando como saldo a tendência para a fragmentação narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Renato Pompeu; Edward Lear; *nonsense* e contemporaneidade, fragmentação narrativa.

## **ABSTRACT**

This dissertation has as its aim to retrieve the concept of the *nonsense* genre with the purpose of testing the hypothesis of a possible dialogue between texts from two literary works of different characteristics and of different times: **Viagem numa peneira**, by Edward Lear (1846), and **Quatro-olhos**, by Renato Pompeu (1976). The studies carried out were able to ascertain that, among the analyzed texts, there are traces that make possible not only to bring the two closer together, but also to do a reinterpretation of the nonsense genre in the context of the literary contemporaneity. In order to develop this proposal, we have elected a few authors that give support to the analysis of the fictional works, such as: Aristotle (2011) and Croce (1995), on genre; Sewell (1952), Stewart (1978), Ede (1987) and Tigges (1988), on *nonsense*; Huizinga (2010), on game; Watt (2010) and Lukács (2009) on novel; Nikolayeva (2011), on illustration; Pignatari (2011) and Huxley (1948), on poetry; and Agamben (2009), on the contemporaneity. Departing from a historic conceptual recover, our attention is drawn to the perspective of confirmation of the hypothesis about the *nonsense* literary genre, its connection to the Victorian ages and the reverberations that the referred genre has brought to our contemporaneity, and specially to the novel by Renato Pompeu, leaving as credit the tendency for the fragmentation of the narrative.

**KEY WORDS:** Renato Pompeu; Edward Lear; nonsense and contemporaneity; narrative fragmentation.

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
Cap. I – O nonsense descrito: uma historiografia.....	13
1.1 O gênero nonsense.....	13
1.2 Edward Lear: contexto histórico da era vitoriana.....	41
1.3 Renato Pompeu: contexto histórico da ditadura política....	42
1.4 Na teia do romance.....	43
1.5 A melodia poética.....	46
1.6 Ilustração.....	49
Cap. II – O nonsense escrito: Edward Lear.....	60
2.1 Edward Lear.....	60
2.2 Os limericks.....	63
2.3 A botânica nonsense.....	79
2.3.1 Plantas.....	80
2.3.2 Árvores.....	84
Cap. III – O nonsense revisitado: Renato Pompeu.....	88
3.1 Renato Pompeu.....	88
3.2 O nonsense de Quatro-olhos.....	89
3.3 Lear e Pompeu: uma perspectiva nonsense.....	100
Considerações finais.....	104
Referências.....	107

## INTRODUÇÃO

*Pedem-se prestações de conta pelo pensamento expresso, como se ele fosse a própria práxis. Justamente por isso toda palavra é intolerável: não apenas a palavra que pretende atingir o poder, mas também a palavra que se move tateando, experimentando, jogando com a possibilidade do erro. Mas: não estar pronto e acabado e saber que não está é o traço característico (...) daquele pensamento com o qual vale a pena morrer. (Adorno e Horkheimer, 1985)*

A epígrafe escolhida para iniciar este trabalho destaca a responsabilidade que assumimos ao escolher uma palavra para realizar uma enunciação. Qualquer palavra carrega o peso da prática, e quem a enuncia tem que lidar com suas consequências. A palavra *nonsense*, ao assumir essa responsabilidade, coloca-se como representativa da literatura, simbolizando um tipo de criação literária, que leva à experimentação, explorando o léxico, o imaginário, o lúdico e suas próprias ilustrações, além de outras formas experimentais.

Dessa forma, ao introduzirmos este trabalho, assumimos a responsabilidade de perpassar gêneros em prosa e verso, assim como as falhas da memória, a loucura e a ilustração, para entendermos como a palavra *nonsense*, tantos anos depois de sua criação, pode ser recuperada ainda viva e incompleta.

A provocação que deu início a esta pesquisa nasceu com nossas observações sobre o *nonsense* na obra de Edward Lear e no romance **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu. Nossa hipótese é de que pudesse existir um diálogo entre os elementos do *nonsense* na escrita de ambos os autores.

Edward Lear tem uma extensa obra produzida na Inglaterra vitoriana (séc. XIX), publicada em diversos livros ao longo dos anos. Alguns de seus poemas e de suas criações foram compilados pela pesquisadora brasileira Dirce Waltrick do Amarante em uma coletânea intitulada **Viagem numa peneira**, de 2011 – obra que compõe nosso *corpus* ao lado do romance de Pompeu, cuja narrativa traz uma mescla de elementos do nonsense e da loucura aliados à manifestações da memória. Sua narrativa enreda o leitor na busca por um livro perdido que o faz viver momentos entre a lucidez e a

loucura. O autor, tendo passado um período de sua vida em um hospício, utiliza-se dessa experiência na elaboração de seu texto.

A obra de Lear, cujo título é retirado de um poema do próprio autor, é formada por limericks e ilustrações, muitas vezes referentes à botânica nonsense. Os limericks de Lear são poemas denominados dessa forma possivelmente por terem sua origem em uma cidade na Irlanda, chamada Limerick. Composto por quatro ou cinco versos, acompanhados de uma ilustração, o poema é caracterizado por um verso final (*punch line*); pela ingenuidade da linguagem; rima; e pequena trama. No limerick tradicional, a estrutura e a trama convergem para um mesmo objetivo, que é construir um clímax e liberar as tensões quando, então, conflitos são resolvidos. A apreciação do limerick se justifica pela técnica dominada pelo autor. Entretanto, em Lear, por serem nonsense, os limericks não são convencionais; eles não chegam a um clímax, suas rimas nem sempre são ricas e os versos finais não ajudam a liberar a tensão, ampliando os conflitos propostos pelo verbo e repropostos pela imagem. As ilustrações podem sugerir oposições, contrariando a linguagem verbal ou propondo uma tensão entre os elementos ali presentes que impedem uma interpretação una e completa do que se passa:

(...) Ilustrações que retratam eventos que se diferenciam da ação do próprio verso, geralmente adicionam complexidade ao limerick, normalmente esclarecendo alguns elementos enquanto deixando outros mais ambíguos<sup>1</sup>. (EDE, 1987, p. 105, tradução nossa)

Dessa forma, como já mencionado, o *corpus* de investigação desta pesquisa é formado por **Viagem numa peneira** (2011), de Edward Lear, compilação de textos escritos pelo autor em 1846, e pelo romance de Renato Pompeu, **Quatro-olhos** (1976). A obra de Lear será analisada sempre em relação ao original em inglês. O objeto central da pesquisa é o **nonsense** como gênero literário que habita a criação de Lear e que, conforme nossa hipótese, é recuperado e atualizado na narrativa de Pompeu.

---

<sup>1</sup> (...) Illustrations that portray events that differ from the action of the verse itself, generally add to the limerick's complexity, usually clarifying a few elements while rendering others more ambiguous. (EDE, 1987, p. 105)

Durante a pesquisa teórica sobre o *nonsense*, percebemos que este gênero traz um referente interessante para pensarmos as vanguardas. Os elementos que o caracterizam – fragmentação, arbitrariedade, negação, autoreferencialidade, jogo de palavras e questionamento da realidade – se desenvolveram e formaram estéticas artísticas ao longo do século XX. Ao construir sua narrativa, Pompeu dispõe de recursos e estratégias que permitem a hipótese de uma aproximação e diálogo com Lear no tocante ao *nonsense*.

Apesar da obra de Pompeu se diferenciar marcadamente em diversos aspectos dos textos de Lear, ambos suscitam reflexões que nos permitem identificar características nonsense nos dois trabalhos.

Edward Lear (1812-1888) foi um ilustrador, poeta e escritor reconhecido pela crítica americana, representada por Ede (1987), Sewell (1952), Hark (1982) e Stewart (1978); pela crítica belga, representada por Cammaerts (1926); pela crítica inglesa, representada por Huxley (1948); e pela holandesa, representada por Tigges (1988). Sua obra já é bastante estudada e reconhecida como manifestação do nonsense no âmbito literário. Poder-se-ia dizer que sua força poética reside exatamente no jogo com a linguagem e nas ilustrações que ampliam a leitura dos limericks.

Pompeu (1941-2014), jornalista que iniciou sua carreira integrando a equipe que fundou o Jornal da Tarde, atuou também nos mais importantes jornais e revistas do país. O autor chegou a ganhar o prêmio Esso pelos seus feitos na área do jornalismo. Estudioso das teorias de Marx, Pompeu foi preso e torturado no período de regime ditatorial brasileiro e esses anos se refletem significativamente em sua obra. O romance, apesar de linear, em seu todo, lança rupturas que abrem espaço para a celebração do nonsense. Assim, propomos um diálogo entre Pompeu e Lear tendo como denominador comum o nonsense, pois, nas duas obras, temos elementos que rompem com a lógica da temporalidade, provocando uma desarticulação das referências que pedem um rearranjo da escritura. É necessário enfatizar que nossa proposta não pretende ser uma leitura comparada dos dois autores, mas a centralização em Lear com a demonstração de como Pompeu resgata e atualiza alguns elementos do nonsense.

As indagações que se colocam como motivadoras da pesquisa são as seguintes: em que medida o nonsense seria um referente importante para se pensar a produção literária de Lear no seu contexto da Inglaterra vitoriana?; a produção de Pompeu, enquanto obra contemporânea, recuperaria o nonsense de Lear, numa perspectiva de atualização e mesmo recriação?

As três hipóteses que lançamos para responder as nossas indagações concentram-se em: (1) a relação do nonsense com o seu contexto histórico teria nutrido motivações que resultaram no fortalecimento do gênero; (2) o nonsense como ruptura da tradição da linearidade narrativa seria um precursor da tendência contemporânea de fragmentação; (3) a tradição do nonsense sobreviveu, à luz do tempo e das mudanças, e está presente no romance de Pompeu de acordo com a nossa leitura.

Os objetivos da pesquisa são: 1) buscar uma possível delimitação do gênero nonsense com a identificação dos elementos que o caracterizam nas obras estudadas; 2) destacar a importância de Edward Lear em relação ao período histórico em que viveu, assim como a relevância de sua estética; 3) explicitar o nonsense presente no romance de Renato Pompeu e a relevância de sua obra enquanto resgate e reinvenção do nonsense de Lear.

Durante o levantamento da fortuna crítica desta pesquisa, constatamos a existência de poucos trabalhos brasileiros sobre Edward Lear. As obras mais relevantes que tivemos em mãos foram o doutorado de Myriam Ávila, intitulado *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* (1995); a obra de Lúcia Bastos, *Anotações sobre leitura e nonsense*; e o trabalho de Dirce Waltrick do Amarante, que trouxe livros e artigos como produtos de seu doutorado, destacando-se entre eles *As antenas do caracol: notas sobre a literatura infanto-juvenil* (2012), na qual figuram os textos *Imagem e forma: dois aspectos dos limericks de Edward Lear*, e *O nonsense de Edward Lear através do espelho*.

O levantamento da fortuna crítica sobre Renato Pompeu também revela que as pesquisas sobre o autor são escassas. Duas referências de importância foram utilizadas durante o desenvolvimento deste trabalho: *Apontamentos sobre ditadura e loucura em Quatro-olhos de Renato Pompeu*, de Elizabeth Cardoso (2014), artigo que resultou da pesquisa de pós-doutorado da autora; e a tese de doutorado *Literatura e loucura: o escritor no*

*hospício em três romances dos anos 70*, de Eloésio Paulo dos Reis (2004). Essas referências se assemelham entre si por trazerem relações entre literatura e loucura; escritor e paciente; narrador e autor.

Por outro lado, as obras de fundamentação teórica mais utilizadas para essa pesquisa, no tocante ao nonsense, são: *An Anatomy of Literary Nonsense*, de Wim Tigges (1988); *The field of nonsense*, de Elisabeth Sewell (1952); *Nonsense: aspects of intertextuality in folklore and literature*, de Susan Stewart (1978); *An introduction to the nonsense literature of Edward Lear and Lewis Carroll*; e *Edward Lear's Limericks and their illustrations*, ambas de Lisa Ede (1987); *Edward Lear*, de Ina Rae Hark (1982); *The origins of English nonsense*, de Noel Malcolm (1998); e *Livro ilustrado: palavras e imagens*, de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011).

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama histórico, com o rastreamento do conceito de nonsense, visando constituir a fundamentação teórica da pesquisa. Apresentamos também o contexto de produção de ambas as obras analisadas, além das teorias da ilustração, da poesia e do romance.

No segundo capítulo, realizamos a apresentação de Edward Lear, seguida da análise de alguns limericks e de suas ilustrações que definem a sua estética de ruptura.

No terceiro capítulo, temos a apresentação de Renato Pompeu e a análise de sua obra em relação ao nonsense de Lear sob a perspectiva de um resgate atualizado do conceito de nonsense.

Nas considerações finais, veremos como os conceitos do nonsense simbolizados por Lear foram recuperados por Pompeu e habitam uma armadilha de certezas que deflagra o nonsense em ambas as obras.

## **CAPÍTULO I**

### **O nonsense descrito: uma historiografia**

#### **1.1 O gênero nonsense**

Toda produção literária alimenta-se dos clássicos. Mesmo que a proposta seja inovadora, ousada ou ensaie um rompimento com valores e estruturas consolidadas, sempre teremos a voz da tradição acompanhando a narrativa e assegurando que a literatura nunca deixa de trazer consigo a tradição. Entretanto, a viagem que se enfrenta ao decidir rastrear a origem de uma tendência, de um gênero ou de uma estética é difícil e, muitas vezes, repleta de tempestades e imprevistos, como afirma Ana Maria Machado (2009):

Navegar pelos clássicos da literatura é preciso, mas é impreciso. É necessário, mas é inexato. Não tem um rumo prefixado e definido, mas se faz à deriva, ao sabor das ondas e ventos, entregue à correnteza, numa sucessão de tempestades, calmarias e desvios. (p. 130)

Aceitando a ideia da viagem e tornando-nos aventureiros, passamos a olhar a tudo que antes víamos com naturalidade com um olhar característico do estrangeiro. Algo comum pode assumir um caráter estranho, e pode fazer-nos abandonar a noção de realidade à qual nos apegamos para tentar criar um sentido que se encaixe nesse novo jogo de significados e enigmas que não se resolvem e permanecem em constante tensão:

A própria linguagem sofre um processo parecido, numa brincadeira irreverente com os versinhos consagrados que toda criança tinha que saber de cor. Ou no permanente questionamento do significado do que se diz, de tudo o que pode estar por trás de cada palavra e frase. Como se a todo momento os sons e sentidos estivessem escapando, escolhendo seus próprios caminhos e, dessa forma, passassem a funcionar de modo autônomo, como brinquedo, ou pretexto para um divertido jogo de decifração. (MACHADO, 2009, p. 113-114)

É esse convite que nos traz o nonsense. O convite para viajar no mar de tinta, com palavras que tentam decifrar enigmas. Diante da obra de Edward Lear, deparamo-nos com dúvidas acerca da definição do próprio gênero nonsense e, ao buscarmos respaldo na fundamentação teórica existente sobre a temática, encontramos muitos escritos que seguem em diferentes direções. Escolhemos, portanto, adotar a orientação de Tigges (1987/1988), Sewell (1952), Stewart (1978) e Ede (1987), teóricos que percorrem um caminho semelhante no que diz respeito ao nonsense.

Todavia, antes de resgatarmos esse grupo de teóricos, faz-se necessário retomar Aristóteles (2011), no pensamento da Grécia Antiga, que coloca o conceito de mimese criativa como transformação da forma e possibilidade de criação de nova visão de mundo. A mimese de produção é vista como criação de um objeto que presentifica o modelo, ao trazer elementos que se assemelham a este, enquanto que é também ausência do modelo, por fragmentar seu conteúdo ou apresentá-lo como recriação.

A partir do pensamento sobre mimese, Aristóteles (2011) – ao refletir sobre as manifestações artísticas – propõe a seguinte divisão de gêneros, que sucedeu a divisão intuitivamente proposta por Platão<sup>2</sup>: gênero dramático, formado pela tragédia e comédia; nesse gênero, as falas se colocam como encenação teatral e não há espaço para a fala do narrador; gênero lírico, no qual a fala do poeta tem espaço, juntamente com suas ideias e expressão emocional; e gênero épico, no qual a fala do narrador se mistura à das personagens.

Três características são notadas na discussão sobre os gêneros literários, após o acolhimento da categorização aristotélica: a normatividade, segundo a qual a manifestação literária de um gênero deveria seguir fielmente as regras de composição que o caracterizavam; a hierarquia, segundo a qual haveria gêneros inferiores, como a comédia, e gêneros superiores, como a tragédia e a epopeia; e a pureza, que se contrapõe à hibridização de gêneros e defende a imobilidade das formas.

O Renascimento enfatizou na produção artística do período a noção de que, para uma obra ser considerada bela, deveria ser o mais próximo

---

<sup>2</sup> Platão dizia que, como prosador, não poderia se valer da função poética da linguagem, propondo a divisão poesia/prosa.

possível do real, auxiliada pela técnica da perspectiva e do ponto de fuga. A mimese é vista no Renascimento apenas como imitação e a imutabilidade das formas persiste. Entretanto, com o advento do pré-romantismo, os poetas começaram a se valer das expressões emocionais da individualidade do eu lírico e surgiram formas mais autônomas que punham em xeque a impossibilidade de hibridismo das formas.

Com essa ruptura estrutural, abre-se o leque de pensadores e filósofos tecendo teorias sobre o gênero, dentre as quais se destaca, como referência para nossa pesquisa, Benedetto Croce (1995), que coloca que as obras deveriam ser tomadas como composição e analisadas a partir dos elementos que as compõem, colocando a questão de categorização de gêneros, importante apenas para a atividade do crítico literário e para a compilação de uma história da literatura. A visão de Croce (1995) continua sendo aceita até os primórdios do século XXI. Aqui, retomamos o pensamento de Agamben (2009), filósofo que corrobora a noção de gênero de Croce (1995), ao ressaltar a importância da tradição para o moderno:

[...] a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico (2009, p. 70)

De acordo com o pensamento de Agamben (2009), o primitivo influencia o contemporâneo, assim como o contemporâneo pode originar novas interpretações do que o antecedeu. Dessa forma, podemos entender que a literatura *nonsense*, que teve seu início no séc. XII e atingiu o seu ápice em meados do século XIX, reverberou nas criações do século XX e nas estéticas artístico-literárias do período, podendo ser relacionada com o contemporâneo. O que se desenvolveu na era vitoriana deu origem ao contemporâneo tanto quanto a visão contemporânea lança luzes no que foi produzido no passado, produzindo *novas sombras*. O mundo do *nonsense* enquanto gênero é o mundo da sociedade inglesa vitoriana, que via a obra de Edward Lear como uma forma de literatura infantil, porém não a percebia

como uma literatura que se tornaria reconhecida como cânone na literatura inglesa (EDE, 1987) .

No entanto, a mentalidade inglesa do período originário do *nonsense* se alteraria como resultado de uma mudança na ênfase da análise literária feita pelos seus teóricos e críticos.

Conforme Stewart (1978), ao discutirmos o nonsense, a questão da etimologia aparece com frequência. O significado autêntico da palavra é recuperado, conforme a autora, trazendo a cultura e todos os seus significados anteriores. Entretanto, na origem da palavra, não há contexto definido para ela, que é afastada de sua história e só tem a si própria como referência, conforme Stewart (1978). De acordo com o dicionário de Oxford, o termo *nonsense* (*non* – não; *sens* – sentido, em francês; *nonsense* em inglês) é definido como tudo aquilo que não faz sentido, definição complicada por implicar a noção do que é *sentido*, que leva à muitas outras considerações. Em outra acepção, poderia ser um discurso falado ou escrito que transmitisse ideias absurdas.

Para Sewell (1952), a palavra *nonsense* pode ter vários significados. Dentro do estudo da lógica, pode querer apontar a contradição de um sistema; na filosofia, pode significar sentenças que não se adequam às regras da linguagem; para pessoas comuns, o nonsense pode ser uma declaração não verdadeira. Normalmente, alguém que emprega essa palavra supõe, segundo Sewell (1952), saber o que é o sentido. Entretanto, isso não é tarefa fácil.

Para o lógico, diz Sewell (1952), tudo que não se encaixa nas relações estabelecidas entre os termos, tudo aquilo que é contradição e quebra das regras do jogo da linguagem é *nonsense*. Para o cientista, o *nonsense* será tudo que não se conformar com as relações matemáticas estabelecidas pela experiência. O filósofo dirá que, de acordo com tais relações linguísticas entre termos, tal enunciado tem *sentido* e tal outro é *nonsense*. Uma pessoa comum pode entender o *nonsense* como um grupo de letras ou palavras que não se adequam ao padrão da linguagem ao qual o indivíduo está habituado.

Segundo Stewart (1978), a palavra *nonsense*, em sua etimologia, já traz sua relação intrínseca com um sistema de trocas. No início do século XIX – quando essa literatura atingiu o seu ápice –, a palavra era utilizada para se

referir ao dinheiro ou para dizer algo sobre uma situação que não havia dado certo. A primeira situação equipara o *nonsense* a um patamar de equivalências em um sistema de trocas, ligado, no início, à moeda, mas, em um momento posterior, às trocas linguísticas. A segunda situação revela que o *nonsense* é necessariamente uma causalidade falha. Para Stewart (1978), o uso dessa palavra na vida cotidiana tem relação com atos de classificação: o *nonsense* não deveria existir por ser irrelevante ao contexto e pelo fato do contexto ser irrelevante a ele. Esse gênero se adequa, nessa perspectiva, àqueles que não tem um propósito social, qual seja, a criança, o louco, o senil e os que brincam. Dessa forma, o *nonsense* se torna, conforme Stewart (1978), uma linguagem negativa por relacionar-se a uma experiência que não conta aos olhos do discurso do senso comum.

De qualquer forma, segundo Ede (1987), a base para a definição do *nonsense* era subjetiva e dependia do julgamento do crítico. Apesar de difícil definição, essa literatura era considerada, inicialmente, de forma casual como poesia ou prosa colocada intencionalmente pelo escritor numa tentativa de reforçar a ausência de lógica ou de razão; entretanto, o *nonsense* foi, por muitos séculos, amplamente desconsiderado como literatura, sendo visto como algo relativo a crianças e pessoas incultas, apesar de já existir em produções escritas de prosa e poesia desde o séc. XII em vários países europeus, segundo Malcolm (1998)

A filosofia apreciava de certa forma o *nonsense* na medida em que o colocava no limite do conhecimento racional, e o trabalho dos filósofos do conhecimento era considerado sério e, nesse sentido, valorizado. Por outro lado, os poetas, ao se inserirem no mundo do nonsense e o colocarem em suas obras, eram vistos com frivolidade e sua função era a diversão de um público não crítico. Os dois polos não interagem, e não havia enriquecimento de nenhum dos lados.

A ligação entre os dois lados, conforme Ede (1987), começou a ser construída pelos estudos de Immanuel Kant, quando da publicação de sua *Crítica da Razão Pura*, em 1781. Kant se dispôs, em sua obra, a diferenciar o conhecimento entre o que é possível saber com certeza, o sentido, e o que está além da certeza (da racionalidade), o não-sentido (nonsense). A metodologia utilizada pelo filósofo passa a valorizar a imaginação em

detrimento da associação, levando à falência da ideia de verdades universais e à autorreflexão que vai caracterizar o pensamento moderno. Wittgenstein (2014), inserindo-se nesse rol de teóricos que se detém à análise da linguagem, revisita o ideário de Kant e conclui que o filósofo também deve refletir sobre suas próprias teorizações acerca da linguagem. Sendo assim, percebe-se que as delimitações que temos no mundo real são as mesmas do mundo que conhecemos por meio da linguagem, ou do mundo constituído por ela, mundo no qual o nonsense existe. Dessa forma, a linguagem determina tudo que existe e tudo que pode ser afirmado sobre o que existe. Saussure (2012), baseando-se nos estudos estruturalistas da linguística, também começa a pensar na linguagem em termos do que constitui a realidade.

No mundo do nonsense de Edward Lear, os limericks são poemas de quatro ou cinco versos acompanhados de ilustração e marcados por rimas e musicalidade. A botânica nonsense é também uma criação de Lear baseada no cruzamento de plantas, animais e/ou objetos; a proposta era mostrar que as plantas, apesar de serem nomeadas em latim, não são tão incomuns quanto seus nomes podem parecer. Cabe dizer que o objeto nonsense pode ser decomposto em elementos da linguística. A linguagem define quase tudo no nonsense: muitas vezes, segundo Ede (1987), o próprio destino da personagem ficcional é decidido pela rima, pelo ritmo ou por fortuitas coincidências linguísticas. A linguagem é um sistema de comunicação, de organização de informações, de levantamento de significados e de passagem de valores. Esse sistema pode encapsular o homem, pois a partir do momento em que definimos um substantivo, um verbo ou um adjetivo para designar um objeto, uma ação ou uma característica, estamos limitando o que aquele objeto pode ser. Definindo também o que ele pode não ser, estamos designando seu espaço na realidade linguística que narra o mundo. Depois de sua criação, não há possibilidade de interpretação do mundo sem o efeito causado por essa determinação linguística, pois ela afeta nossa leitura do mundo.

Johan Huizinga, com sua teoria do jogo apresentada no livro *Homo ludens* (2010), enriquece o campo do *nonsense* ao colocar a função e o significado do jogo em um outro patamar, pois leva o *nonsense* a ser visto

sob outra perspectiva, não mais como algo apenas relacionado a crianças, mas como um fenômeno literário e cultural de relevância. O *nonsense* coloca em xeque a possibilidade de se comunicar por meio da língua de forma válida, por expor o mau uso da língua, as falhas de comunicação, os tipos de mal entendido e a ausência de sentido presente em muitos discursos.

Apesar de não haver unidade na crítica sobre a literatura *nonsense*, há uma concordância quanto ao fato de que, no *nonsense*, ocorre “uma transformação radical sem que fique clara sua natureza ou causa”<sup>3</sup>, segundo o pensamento de Ede (1987). De acordo com Esslin (apud Ede, 1987), o *nonsense* expresso verbalmente almeja transcender as delimitações materiais e lógicas do mundo. A forte preocupação com a linguagem, com os seus métodos, sua forma, função e conteúdo levou à diversas reações, tais como o rearranjo dos elementos da linguagem ou a utilização da linguagem para demonstrar a sua inadequação. No caso do *nonsense*, as palavras têm uma existência que vai além do papel e tinta, porém, a realidade criada pelo *nonsense* não existe fora da língua.

Quanto às abordagens críticas sobre a literatura *nonsense*, Ede (1987) nos apresenta a três das mais importantes figuras neste campo de análise: Cammaerts, Chesterton (1926) e Sewell (1952). De acordo com o ponto de vista de Cammaerts e Chesterton, o *nonsense* é mera “terra de sonhos” e nenhuma finalidade séria ou tentativa de organização estrutural seria possível no âmbito do *nonsense*. Segundo Ede (1987), os autores não conseguem explicitar a forma e a função do *nonsense*. Por outro lado, para Elisabeth Sewell, em sua obra *The field of nonsense* (1952), o que vai definir o *nonsense* é precisamente este jogo ordem-desordem.

Para Sewell (1952), no *nonsense*, “o mundo é de papel e os oceanos são de tinta”<sup>4</sup> (p. 17, tradução nossa). Portanto, não se pode pensar em discutir a realidade ou a irrealidade no *nonsense*, pois o universo da investigação será limitado ao universo da linguagem que habita a mente.

Ao pensarmos no universo de linguagem que o *nonsense* habita e na sua preferência pelo uso dos versos, pensemos, de início, que a poesia pode

---

<sup>3</sup> “Nonsense involves radical transformation without indicating very clearly the nature or causes of that change” (EDE, 1987, p. 48)

<sup>4</sup> “All the world is paper and all the seas are ink” (SEWELL, 1952, p. 17)

ajudar a entender o *nonsense*. Porém a poesia, com seu mundo, imaginário e suas ambiguidades, pode levar à fusão de imagens em uma sequência, e pode também permanecer incompreendida mantendo o seu valor. O *nonsense* não revela uma sequência e é preciso demais para ser poesia, diz Sewell. A prosa também não nos ilumina o caminho, afinal a prosa tem como objetivo fazer sentido e ter um propósito, diz Sewell (1952), enquanto o *nonsense* não faz sentido.

Segundo Sewell (1952), talvez a lógica do jogo ajude a elucidar o *nonsense*. Para a autora, o *nonsense* poderia ser uma tentativa de reorganização da linguagem baseada não nas regras da prosa e da poesia, mas nas do jogo. Todo e qualquer jogo, de acordo com Sewell, é um todo fechado com regras rígidas próprias que não podem ser questionadas dentro do próprio jogo. Se alguém se inserir no sistema do jogo, esse indivíduo estará necessariamente restrito às leis daquele sistema.

O jogo, para Sewell (1952), é um sistema independente que traz a sua própria estrutura de relações. O jogo, como sistema mental, requer ao menos uma mente para jogá-lo, requerendo também objetos com os quais se vá jogar. Como o *nonsense* é feito de linguagem, Sewell revela que os objetos que constituirão o seu jogo serão as palavras. O fato das palavras terem uma porção concreta e outra abstrata afeta os tipos de jogos nos quais elas poderão se envolver, assim como o fato das palavras estarem sendo objeto de jogo afetará o seu uso na linguagem. Conforme Sewell, a definição de jogo pode nos dar a estrutura necessária para o *nonsense*. O jogo pode ser definido da seguinte forma, de acordo com o pensamento de Sewell: como uma manipulação de certo objeto, sem propósito, no interior de um espaço e de um tempo limitados e de acordo com regras fixas, com o objetivo de produzir um resultado específico apesar do oponente ou do acaso.

No jogo, é fundamental que haja alguém que manipule os objetos e objetos que possam ser manipulados. Porém, todo jogo é uma atividade consciente de um jogador que manipula algo que está sob o seu controle. Para o jogo acontecer, o jogador deve ter domínio do objeto e do campo de jogo. Dessa forma, as coisas a serem manipuladas devem ser pequenas e passíveis de serem consideradas unidades separadas, e a unidade de cada uma deve permanecer constante e separada das demais (SEWELL, 1952).

Para Sewell (1952), duas unidades mentais, que podem servir como objeto de jogo, são a linguagem e os números. Os números, por serem unidades divisíveis em unidades menores e não perderem a sua integridade. Nos jogos, os números podem ser associados a objetos. Assim, a relação entre objetos de pensamento e objetos de sentido é estabelecida, e a necessidade do jogo de coisas tangíveis para serem manipuladas é satisfeita. Nos jogos de palavras, a mente associa livremente suas referências, pois a relação de um grupo de sons remete diretamente à referências específicas, que também podem ser rearranjadas.

As letras que compõem as palavras também podem ser objeto de jogo, pois podem ser desorganizadas e rearranjadas como em anagramas ou em jogos de formação de palavras. Esse tipo de brincadeira está relacionado ao fato de que cada combinação de letras traz em si uma referência, ou seja, forma uma palavra que tem relação com o mundo, e o objetivo do jogo tem a ver com a categoria a qual essa palavra pertence (SEWELL, 1952).

O objetivo do jogo, segundo Sewell (1952), não é desorganizar uma ordem dada, nem mesmo produzir uma desordem a partir de outra. O objetivo é rearranjar uma série desorganizada de unidades formadas por letras e formar com elas um amontoado sem nenhuma unidade reconhecida pela mente, pois a memória não relaciona este amontoado de letras a uma experiência. Ao não constituir uma série que pode ser vista como unidade por fazer referência a algo na experiência, o amontoado de letras não vai formar uma palavra na convenção da língua.

De acordo com Sewell, o nonsense, visto de forma genérica, cria a desordem a partir da ordem da mesma forma que um sonho o faz. Entretanto, o problema desta conceituação é que ela implica a noção de desordem. As palavras usadas e criadas pelo nonsense não estão desordenadas, e as regras gramaticais e as regras da sintaxe são respeitadas. A única desordem que pode ser reconhecida no nonsense, segundo Sewell (1952), é a da referência, do efeito produzido na mente a partir da menção de uma palavra ou grupo de palavras. Podemos entender, então, que o que é desordenado no nonsense é a sequência, se a sequência usual dos eventos cotidianos for entendida como o padrão de ordem e sentido.

Portanto, podemos dizer que o nonsense não tem como objetivo desordenar as coisas, pois se o fizesse, habitaria o mundo da magia e sairia do mundo do nonsense. A magia não é admissível no nonsense, pois ela rompe a lógica nonsense ao admitir a noção de substituição e de coexistência quando algo desaparece e se transforma em outra coisa ou é substituído por outra coisa. Sewell (1952) salienta que este tipo de desordem é visto na magia, no sonho e no pesadelo e revela que o tipo de desordem que vem acompanhado da síntese de uma sequência de imagens na mente é diferente da desordem vista no nonsense. A desordem que existe no nonsense pode ser considerada um rearranjo da série de referências das palavras, um aspecto necessário para se jogar um jogo.

Apesar disso, Sewell (1952) relata que o nonsense não é criado pela desordem nem pela solução do conflito entre ordem e desordem que constitui a poesia. A força criadora do nonsense é a mente que se movimenta em direção à ordem. Sewell relembra uma colocação importante de São Tomás de Aquino que se provará de importância aqui: “A forma de uma obra de arte é feita por meio da forma da arte na mente do artista” (p. 45).

Lear, enquanto indivíduo, segundo Sewell (1952), apreciava a precisão dos números, a lógica e a organização. Se seguirmos o pensamento de São Tomás de Aquino, concluiremos que o princípio organizacional do nonsense poderia ser a ordem, pois Lear era dotado de uma mente ordenada. Se, de fato, a obra reflete a mente do artista, pode-se dizer que o nonsense é ordenado. No entanto, o fato do nonsense ser ordenado não quer dizer que ele segue a ordem da vida cotidiana. Temos que lembrar que o nonsense é constituído de palavras às quais estão sujeitas à desordem mental ou a uma lógica pautada por diferentes princípios.

Posicionando o nonsense do lado da ordem, conforme Sewell (1952), a desordem se colocaria como oponente, sendo que a tensão é uma das características deste jogo. Se entendermos essas forças da ordem e desordem no interior da mente como formadores dos polos dialéticos no jogo do nonsense, fica mais evidente a diferença entre o nonsense e a poesia. Consoante Sewell, a poesia almeja atingir um equilíbrio, ainda que momentâneo, entre as duas forças. O nonsense, de forma diversa, será a luta, a tensão, a utilização de todo o material disponível e de toda a energia

existente para manter o oponente, a desordem, no jogo, a não ser que a desordem ganhe e assuma o controle.

Em consonância com Sewell (1952), a luta que é travada no nonsense entre a ordem e a desordem não chega à nenhuma conclusão. Durante o tempo em que a mente se mantém operante no campo da linguagem, ao qual o nonsense é restrito, a mente é incapaz de suprimir a força da desordem da mente e é igualmente incapaz de vencê-la em definitivo, pelo fato desta força ser tão essencial à mente quanto a ordem. O nonsense é bem sucedido ao se posicionar contra a força da desordem por meio do jogo contínuo, situação na qual a dialética não encontra um fim.

O jogo no qual o nonsense se engaja, em conformidade com Sewell (1952), consiste em empregar a tendência da mente à ordem (número e lógica) contra a desordem (sonho e pesadelo). Talvez a desordem manifesta no mundo do nonsense possa ser o resultado deste encontro.

O polo da ordem, de acordo com Sewell (1952), tem forte relação com a lógica, a ciência da relação no campo abstrato. Neste polo, podemos encontrar as palavras, os símbolos, os números e as letras. Caso as palavras sejam escolhidas para figurar no jogo, elas terão, por serem palavras, uma referência à experiência, entretanto essa referência é irrelevante no que se refere à lógica. Os números, outro grupo do polo da ordem, formam séries que podem continuar até o infinito sem repetição. Dessa forma, as pluralidades vividas na experiência, segundo Sewell (1952), podem ser relacionadas com alguma instância na escala numérica. Todo e qualquer número é: a) separado e distinto de qualquer outro; b) implica a série de números; c) estabelece um limite, por fazer referência a um ponto específico na série. Os números, enquanto membros do polo da ordem, podem ser associados às palavras, pois têm nomes e símbolos, o que coloca os números no mundo da linguagem. Os números também participam da ordenação dos fatos da experiência, e podem ser inclusive traduzidos para outras formas de comunicação, como as palavras. A partir da caracterização numérica, é possível colocar a experiência em termos de ordem, limitação, divisão em unidades separadas, condição na qual o jogo mental com as palavras pode acontecer.

Os números, de acordo com Sewell (1952), são ideais para o jogo do nonsense, por terem referências simples e concretas, que não sofrem variação; por serem limitados e exatos, por possuírem ordem e serem previsíveis. O objetivo do nonsense é levar a linguagem para o lado da ordem e, para fazê-lo, deve organizar, com o auxílio das palavras e dos números o complexo grupo chamado de experiência na mente. O número, sendo um instrumento que não afeta a identidade, pode ser aplicado a realidade, manipulado e controlado, constituindo um possível meio do caminho para a ordem.

De acordo com a teorização de Sewell (1952), o campo da linguagem, onde as palavras ficam, é o campo do nonsense. A linguagem será organizada, nesse campo, de acordo com os princípios da ordem, concentrando-se na divisibilidade de suas partes em unidades, a partir das quais um universo pode ser construído. O nonsense não pode ser mais que a soma das partes, nem pode se transformar em um todo. O universo do nonsense deve ser necessariamente um mundo que consista de partes.

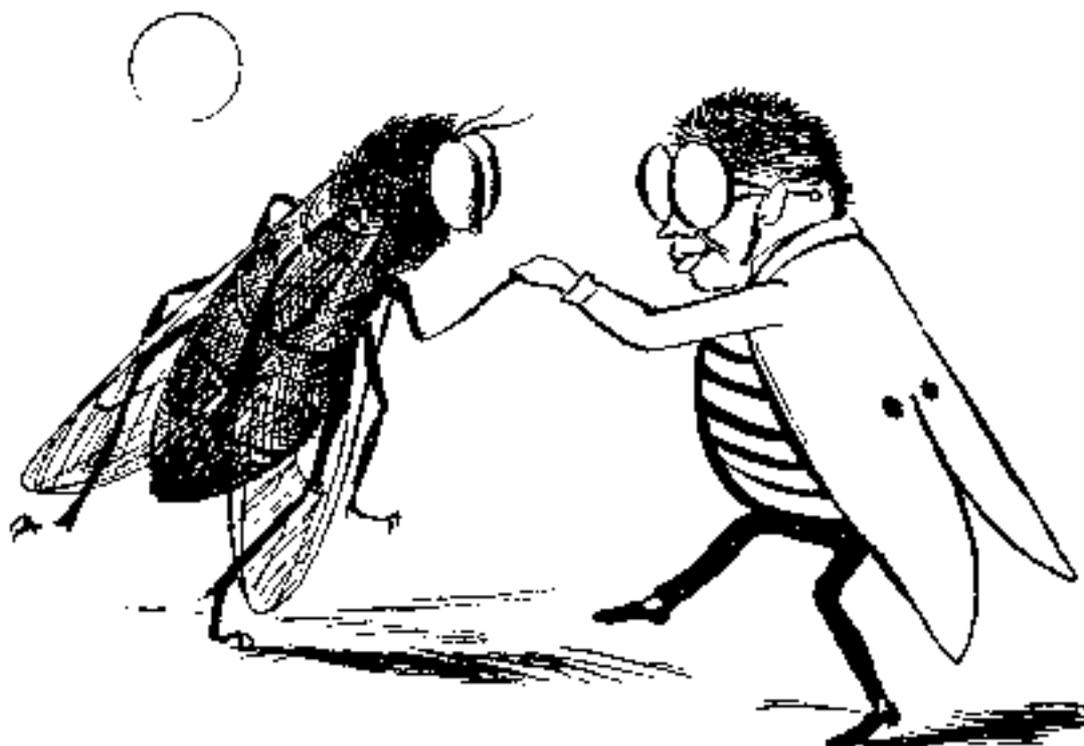
Se o campo do jogo do nonsense é a linguagem, de acordo com Sewell (1952), e jogos necessitam de limitação espaço-temporal e regras, conforme Huizinga (2010), para que o jogo do nonsense funcione as palavras devem ser rigidamente selecionadas e arranjadas. A questão das referências retorna aqui, pois a variabilidade que permeia as palavras pode comprometer a limitação requerida pelo jogo. Apesar das possibilidades não serem infinitas, a associação livre que acontece na mente do leitor não pode ser suprimida.

Por meio da linguagem, segundo Sewell (1952), o nonsense é capaz de estabelecer um mundo no qual tudo ocorre serialmente com unidades separadas. Esta ordem seriada não pode ser rompida pelo caráter indiferenciado das unidades nem pela fusão das unidades. Para que a fusão não ocorra, a desordem deve ser suprimida, tanto para impedir que a mente associe pensamentos dissociativos a palavras quanto para evitar que sequências de imagens se fundam. Para que o jogo se constitua, as referências dadas pelos textos e pelas ilustrações nonsense não podem se desenvolver e a diferença deve ser preservada, com o todo sendo nada mais que um amontoado de partes diferentes.

Podemos perceber a serialização e a separação de unidades diferenciadas nas listas utilizadas por Lear ao compor os alfabetos nonsense, ou mesmo nas pequenas séries de letras que figuram em alguns limericks. As séries criadas por Lear são necessariamente recorrências de sons ou rimas, com elementos que se repetem (SEWELL, 1952).

Em uma tentativa de se utilizar de objetos conhecidos, controláveis, distinguíveis em unidades para construir o seu universo, Lear descreve as roupas e os alimentos dos personagens em detalhes. Em diversos momentos, de acordo com Sewell, o nonsense sugere que o indivíduo não é mais que um amontoado de partes incongruentes das quais se pode fazer uma lista. A beleza é estranha ao nonsense, pois ela remete à proporção e à fusão, e permite que a mente que sonha seja ativada. Ao ensaiar um rearranjo das partes, o nonsense tenta deturpar a sensação de unidade.

Muitos personagens de Lear, relembra Sewell, tem desproporções físicas ou características exageradas que podem ser evidenciadas pela contradição entre a imagem e o texto, principalmente quando o texto não transparece o exagero que a ilustração deixa evidente. Um exemplo disso é o limerick em que uma mosca é representada do mesmo tamanho que o homem, como veremos logo a seguir. Uma possível razão do uso da ilustração, de acordo com Sewell (1952), é a derrota do sonho e da desordem na mente. As ilustrações, no nonsense, auxiliam a manipulação da mente do leitor, pois aliadas ao texto, formam uma dupla de estratégias para dificultar a utilização da capacidade mental do leitor, levando-o a imaginar algo diferente do que está representado. Assim, o nonsense pretende inibir o lado do sonho e, ao fornecer as imagens, fica um passo mais próximo do que se propôs. As imagens, aparentando nutrir a imaginação, congelam-na, aumentando a distância e a definição dos elementos constituintes do universo nonsense com o excesso de detalhes.



Como pudemos perceber, apesar da primeira impressão, não é fácil falar de nonsense. Essa literatura tem uma complexidade inerente que a torna difícil de ser analisada. Diz Ede (1987) acerca da dificuldade de definição do nonsense como gênero ou subgênero:

Nonsense é, se não um gênero, então um subgênero ou tipo de literatura com características temáticas e estruturais definidas, uma forma cujos métodos não são isolados nem erráticos, mas podem na verdade ser relacionados à tradição majoritária de pensamento e arte modernos. Como a maioria das artes narrativas, o nonsense se preocupa com problemas tais como a natureza da realidade e da identidade pessoal, e a relação do indivíduo com a sociedade<sup>5</sup> (EDE, 1987, p. 57, tradução nossa).

Apesar da dificuldade de definição do *nonsense*, Ede (1987), assim como Sewell (1952), também fornece uma tentativa de conceituação. A autora coloca o *nonsense* como uma construção linguística voltada para si

---

<sup>5</sup> Nonsense is, if not a genre, then a sub-genre or type of literature with definite thematic and structural characteristics, a form whose methods are not isolated and erratic, but can in fact be related to a major tradition of modern art and thought. Like most narrative art, nonsense concerns itself with such problems as the nature of reality and of personal identity, and the relation of the individual to society. (EDE, 1987, p. 57)

própria que acontece por meio da manipulação de tensões internas e externas. O *nonsense* trabalha com diversos opostos: ordem e desordem, ilusão e realidade, fantasia e lógica, imaginação e razão, denotação e conotação, forma e conteúdo, linguagem expressiva e linguagem designativa, criança e adulto, indivíduo e sociedade.

A teoria do *nonsense* pode ser relacionada à teoria de Huizinga apresentada em *Homo ludens* (2010), pois tanto o *nonsense* quanto o jogo foram relegados ao patamar de manifestações sem importância e sem estrutura. Porém, o jogo é um fenômeno cultural ordenado com características específicas, como o fato de ser uma atividade voluntária, acontecer em um determinado espaço e tempo, ter regras aceitas que restringem a liberdade, ter uma finalidade que se volta para a própria atividade de se jogar, ter a presença da tensão e alegria constantes, além de todos os participantes de um jogo terem consciência de que o jogo envolve sempre um contexto simulado, isto é, fora do cotidiano. A tensão constante do jogo pode também ser interpretada como a presença de um polo de exploração e liberdade individual e outro polo de retiro e de negação da realidade.

O *nonsense*, no mundo lúdico de Huizinga, funciona tendo por base regras próprias de lógica e de ordenação do mundo; permite a entrada voluntária em seu mundo e a absorção total em si mesmo; tem a tensão e o prazer da linguagem, permeados pelo ritmo e a sonoridade. O conflito do *nonsense*, entre o desejo de revelar a emoção e a dor, culmina na negação da realidade que machuca, semelhante ao percebido no jogo. No *nonsense*, a forma é baseada em uma estrutura organizada por rimas, métrica e estrofação precisas. O conteúdo, normalmente violento e estranho, é mascarado pela rima e emoldurado pela forma.

É importante que, ao buscar uma delimitação do *nonsense* enquanto gênero, percebamos de que forma o *nonsense* se afasta dos demais gêneros. Vejamos então o que o *nonsense* **não** é.

Alguns autores entendem o *nonsense* como um gênero da literatura cômica inglesa, enquanto outros têm dúvidas quanto à categorização do *nonsense* como subgênero do humor. Conforme Sewell (1952), muito do que se passa no *nonsense* não é cômico. O humor não é um ingrediente

necessário ao nonsense, afirma Noakes (2004). Podemos dizer que há elementos no nonsense que se assemelham aos do humor, mas não temos uma relação direta de identidade (TIGGES, 1988). No nonsense, os personagens são, em grande parte, excêntricos, e normalmente há um jogo de palavras. O nonsense, enquanto equilíbrio entre sentido e não sentido, conforme Tigges (1988), apresenta uma finalidade ou uma explicação que implica na ambiguidade semântica.

O *nonsense*, quando equiparado à ironia, mostra que não há relação de identidade, pois a ironia é um equilíbrio entre o significado e seu oposto, enquanto que o nonsense joga com o sentido e a sua ausência. Quanto à sátira, esta tem a finalidade de mostrar uma situação desagradável. A paródia tem por finalidade a sátira de um texto que contém alguma fraqueza, enquanto que a piada tem como finalidade o riso, que libera a tensão, diferente do *nonsense*, no qual não há finalidade ou liberação da tensão construída. O *nonsense* também não é um enigma, pois todo enigma tem solução e quando esta é descoberta a tensão inicial é liberada (TIGGES, 1988).

O *nonsense* foi muitas vezes erroneamente associado às *nursery rhymes*, poesias contadas às crianças com a finalidade de ensinar a contar, a ler, ou mesmo para ajudar a criança a dormir. Algumas *nursery rhymes* eram *nonsense*, mas a maioria ficava fora da categoria por serem enigmas ou trazerem textos históricos canônicos.

Em diversas antologias *nonsense*, a poesia chamada de *light verse* foi considerada um tipo de nonsense, porém essa associação fica desmentida pelo fato da poesia *light verse* ter um objetivo de paródia ou de sátira e por se limitar à poesia, enquanto que o nonsense existe mesmo na prosa.

O nonsense também se diferencia ainda do surrealismo e do dadaísmo – estéticas cujas estruturas composicionais parecem, às vezes, aproximarem-se do nonsense. Os versos surrealistas dependem mais da lógica do discurso que da lógica da rima para serem construídos e a imagem e seu impacto emocional são muito importantes no surrealismo, ao contrário do nonsense, no qual não há emoção, segundo Tigges (1988). O dadaísmo, por sua vez, tem como finalidade a destruição do sentido, por meio de seus

poemas sonoros, sua poesia abstrata, suas *collages* e sua poesia automática<sup>6</sup>.

O *nonsense* não nega o sentido nem a ordem e não pretende destruir a linguagem, mas se apropriar de seus construtos em sua autonomia para criar uma realidade construída pela linguagem. O *nonsense* não pode ser considerado absurdo, pois neste gênero não se tem um equilíbrio entre sentido e não sentido, e a realidade não é construída linguisticamente (TIGGES, 1988).

O absurdo, de acordo com Tigges (1988), é caracterizado pela ausência de sentido; pela radical desvalorização da linguagem, utilizada apenas para mostrar a sua inadequação; pela discrepância de valores humanos lógicos; pela falta de harmonia e lógica. *Nonsense* também não pode ser metaficção, afirma Tigges (1988), afinal o *nonsense* não se faz sujeito de seu próprio discurso, nem tem como objetivo a construção de ficção sobre ficção.

O grotesco também não pode ser entendido como semelhante ao *nonsense*, revela Tigges (1988), pois evita o belo, mostra o feio e as emoções dele decorrentes, apresentando as distorções como forma de revelar o outro lado da realidade, diferente do *nonsense*, onde a distorção/estranheza física não leva à uma leitura emocional. Segundo a teorização de Wim Tigges (1988), o gênero *nonsense* é

Um gênero de literatura narrativa que se equilibra entre a multiplicidade de sentido e a simultânea ausência de sentido. Esse equilíbrio é efetuado pelo jogo com as regras da linguagem, da lógica, da prosódia e da representação, ou pela combinação desses elementos. Para que seja bem-sucedido, o nonsense deve ao mesmo tempo convidar o leitor para a interpretação e evitar a sugestão que há um sentido mais profundo que deve ser obtido por meio da consideração de conotações ou associações, pois eles não levam a nada. Os elementos de linguagem e imagem que podem ser usados nesse jogo são primeiramente os da negatividade ou espelhamento, imprecisão ou mistura,

---

<sup>6</sup> A poesia automática é a produção literária feita com o auxílio da técnica da escrita automática, a partir da qual não havia planejamento anterior à escrita, e o sujeito colocava no papel todos os pensamentos que vinham à mente.

repetição infinita, simultaneidade e arbitrariedade<sup>7</sup>. (TIGGES, 1988, p. 27, tradução nossa)

Essa definição do *nonsense*, como ponto de permanente tensão entre múltiplos sentidos possíveis e nenhum sentido, leva-nos a pensar nos extremos da linguagem, atingidos no *nonsense* pela repetição, arbitrariedade, simultaneidade e quebra da lógica textual e da expectativa do leitor.

Segundo Tiggès (1988), a literatura nonsense é formada pela tensão entre presença e ausência de sentido, pela ausência de envolvimento emocional, pela apresentação que se assemelha a um jogo, e pela essência verbal. Dessa forma, para Tiggès (1988), no que o autor chama de repertório do nonsense, temos as seguintes ferramentas: o espelhamento, a imprecisão, o infinito, a simultaneidade, o neologismo e a arbitrariedade.

O espelhamento, para Tiggès (1988), seria uma forma de reversão ou inversão que poderia ser utilizada para transformar o sentido em nonsense, por meio do espelhamento de causa e efeito ou mesmo o espelhamento do léxico, no caso de palavras e letras invertidas e transformadas com a ambiguidade, a inversão de classes, a reversão de textos e discurso contraditório, conforme Stewart (1978) também salienta.

A imprecisão, de acordo com Tiggès (1988), ocorre quando as fronteiras são desrespeitadas e elementos que não eram tão próximos acabam sendo justapostos em direções errôneas; excessos de significação como em enigmas, ecos, falsos contrastes e questões que na verdade são pegadinhas, conforme Stewart (1978) também coloca.

O infinito, segundo as teorias de Tiggès (1988) e Stewart (1978), é uma das possíveis conexões do nonsense com o mundo do jogo e do lúdico. As séries nonsense são, como os jogos e as brincadeiras, coisas que não têm causa nem efeito, e realizam um movimento de regressão, segundo Stewart (1978), que pode ser protagonizado por alfabetos, sequências de

---

<sup>7</sup> A genre of narrative literature, which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness (TIGGES, 1988, p. 27).

limericks, séries e circularidade ou mesmo a causalidade infinita, segundo Tigges (1988).

A simultaneidade, para Stewart (1978), pode aparecer de diferentes maneiras: relacionada à forma do texto, ao paratexto e às possíveis montagens, à descontinuidade ou combinação de elementos não associados, à enigmas, à trocadilhos ou textos macarrônicos. A rima, de acordo com Stewart (1978), funciona em termos de simultaneidade e convergência, pois ela determina o conteúdo, unindo duas coisas aparentemente díspares, levando à criação de um significado que não existia nos dois elementos anteriores.

No neologismo, para Tigges (1988), temos palavras que não carregam associações ou conotações e que podem ter todos os sentidos ou nenhum sentido. A arbitrariedade, para Stewart (1978), pode vir como anagrama, como alusão paradigmática ou como organização de categorias a partir de determinado elemento pré-definido, como os meses de um calendário.

Stewart (1978) coloca o nonsense em termos semelhantes aos de Tigges, mas diz que o nonsense tem cinco procedimentos: (1) as inversões e reversões, (2) o jogo com os limites, (3) o jogo com o infinito, (4) a simultaneidade e (5) o arranjo e rearranjo dentro de um campo fechado.

Para Malcolm (1998), os recursos utilizados pela literatura nonsense são: (1) a impossibilia, ou seja, o dispositivo literário que apresenta a reversão da ordem natural das coisas; (2) a paródia; (3) o texto macarrônico, caracterizado por neologismos, falas incoerentes e gírias.

Como exemplo dos conflitos propostos pelo texto verbal e repropostos pela imagem podemos trazer um limerick de Lear que nos situa nos limites da linguagem e da polissemia literária.



<p>Havia um velho de Belgrado  Que via a mulher fazer um assado  Mas um dia ela se enganou e no  forno quente cozinhou  Aquele desgraçado velho de  Belgrado. (VNP<sup>8</sup>, p. 30, 2011)</p>	<p>There was an Old Man of Peru  Who watched his wife making a stew  But once, by mistake, in a stove she did  bake,  That unfortunate Man of Peru.</p>
--	---

No limerick em destaque, temos duas figuras que sugerem oposições, contrastes e diversas interpretações. Na ilustração, podemos perceber, à esquerda, um forno de cozinha aceso, pelo fato de estarem representadas as chamas e a lenha. A mulher se dirige ao forno com a frigideira que contém um homem, diminuto, sentado.

O homem tem uma das pernas estendida na direção do forno e a outra esticada para cima, como se tentasse dificultar ou reagir à entrada no forno. Seus braços estão esticados e virados para trás, delineando linhas diagonais, que sugerem instabilidade, talvez causada pelo desespero de estar sendo colocado no forno. Sua feição sugere irritação pelo formato da boca, que é representado por uma linha em U ao contrário, pelas sobrancelhas arqueadas e pelo olhar que dirige à mulher.

O tamanho pequeno do homem pode significar que ele não tem controle sobre a situação, não é dotado de poder ou mesmo que, na lógica

<sup>8</sup> Nas citações, a obra de Lear será identificada com a sigla VNP, referente ao título da obra, **Viagem numa peneira**, seguida do número da página em referência.

do texto, como ele está sendo colocado no forno, ele não pode ser grande, do contrário não entraria no forno, e deve figurar na imagem de forma horizontal, para que a sua entrada seja realmente possível. O homem tenta aumentar sua dimensão verticalmente pelo reposicionamento dos braços e de uma das pernas como forma de resistência a entrar no forno e afastar seus membros do calor.

O homem está desequilibrado sobre a frigideira. A mulher, ocupando dois terços da ilustração com seu corpo, domina a cena; ela está em movimento, mas denota estabilidade, pois suas pernas e braços, traçados em linha reta, reforçam a ideia de firmeza. Seu braço aponta para o homem de forma determinada, com apenas um dedo esticado, e sua feição revela leve sorriso de satisfação. Todos os índices da imagem são detalhados e importantes para constituir o todo, entretanto não nos ajudam a entender o que realmente acontece. Por que o homem está na frigideira? Por que a mulher o coloca no forno com tanta determinação?

Em relação ao texto verbal, percebemos que a mesma incerteza se evidencia nos versos. Temos um limerick formado por quatro ou cinco versos que constituem uma estrofe. O poema, mantendo o caráter circular, começa e termina com o “velho de Belgrado”. O homem, caracterizado como “velho de Belgrado”, acompanhava a mulher que preparava um assado e acabou sendo colocado no forno.

O texto verbal diz que a mulher colocou o marido no forno porque “se enganou”, mas o que vemos na imagem contradiz o que se lê no poema, pois o traçado das ações mostram firmeza e determinação. A hesitação não parece fazer parte desta ilustração. A caracterização do homem como “desgraçado” também é ambígua, pois pode significar tanto uma pessoa infeliz ou azarada quanto uma pessoa ruim ou desprezível.

No original em inglês, temos que a mulher cozinhou o homem em um fogão, enquanto na tradução temos a palavra forno. A rima do original é mantida na tradução, que reforça a musicalidade do limerick, marchando em um compasso semelhante ao da imagem ao som de **Belgrado/assado/enganou/cozinhou/Belgrado** ou, no original, **Peru/stew/mistake/bake/Peru**. A palavra *bake*, no original, está intrinsecamente ligada à palavra *mistake*, pelo fato da palavra *bake* estar

quase totalmente contida na palavra *mistake*, com exceção da letra /b/. No original, temos a ambiguidade semântica do léxico “Peru”, que pode tanto significar a carne/o prato quanto a localidade geográfica; na tradução, essa dimensão semântica é perdida, pois “Peru” é trocado por “Belgrado”.

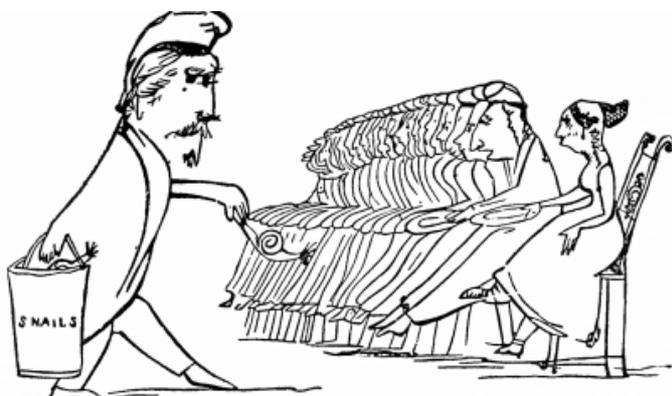
O limerick, produzido na era vitoriana, representa uma cena doméstica pouco comum à época, por mostrar a mulher exercendo o controle sobre o homem. Diante da realidade social do período, em que essa inversão de papéis no âmbito privado era impensável, isto é, a mulher enquanto “cabeça” do lar, o absurdo da cena assumia um viés cômico ao invés de crítico. De qualquer forma, as manifestações pelos direitos das mulheres na segunda metade do século XIX deixaram os homens receosos, e esse *medo* que o homem sentia da mulher aliado à revolta interior da mulher talvez possa iluminar a leitura deste limerick. Conforme podemos ver abaixo, os homens tinham medo das mulheres, nas palavras de Gay (1988):

O sentimento de que a virilidade se achava em perigo ia se aprofundando à medida que as campanhas pelos direitos das mulheres adquiriam maior impulso. Em 1882, sir Walter Besant, ensaísta, comentarista social e romancista prolífico, publicou uma fábula transparente, intitulada *The Revolt of Man* [ A revolta do homem], na qual leva às últimas consequências lógicas (ou melhor, ilógicas) a emancipação da mulher: na Inglaterra imaginada por Besant, num futuro próximo os papéis tradicionais estariam completamente invertidos – somente as mulheres gozariam dos privilégios de uma educação superior, do direito ao voto, de cargos públicos, enquanto os homens ficariam reduzidos a uma dependência abjeta e a uma domesticidade humilhante. (GAY, 1988, p. 146)

Todos esses apontamentos sobre o texto verbo-visual levam-nos a permanecer questionando: por que o homem é desgraçado? Por que a mulher cozinhou o homem no forno? Por que é dito que foi um engano se na ilustração percebemos outras possibilidades interpretativas?

Outra questão importante quando se analisa as ilustrações de Lear são os recursos utilizados, como a multiplicação de uma figura ou o retrato de grupos de personagens que, como ressalta Amarante, pode acentuar uma

disputa ou ressaltar uma situação interminável, situação que se pode ver na imagem do limerick a seguir.



Havia um velho da Bahia  
Pai de vinte filhos e uma “fia”;  
De lesmas os alimentava e numa  
balança os pesava,  
Esse extraordinário velho da Bahia.  
(VNP, p. 38, 2011)

There was an Old Person of Sparta  
Who had twenty-five sons and one  
“darter”;  
He fed them on snails, and wheighed  
them in scales,  
That wonderful Person of Sparta

No limerick em referência, temos dois conjuntos de imagens que sugerem contrastes e oposições. O primeiro conjunto, à esquerda, é constituído por um homem, que carrega um balde na mão direita, rotulado com a palavra “snails”, indicando o seu conteúdo: lesmas. Na mão esquerda, temos uma lesma que está sendo oferecida aos que compõem o segundo conjunto.

O homem usa chapéu e veste-se com formalidade; suas pernas formam diagonais que indicam movimento. O homem está posicionado quase em vertical, e ele é maior que o segundo conjunto, talvez para mostrar que ele está mais próximo e o segundo conjunto está mais distante do observador.

A forma pela qual o homem alimenta o segundo conjunto se assemelha à forma como se alimentam animais no zoológico, pois a comida está contida em um balde e o homem, a certa distância, dispõe as lesmas para as pessoas. O segundo conjunto, à direita do homem, está representado de forma espelhada, dando a impressão de que é a mesma figura que foi

representada diversas vezes. As imagens multiplicadas, os filhos do homem à esquerda, podem representar personagens diferentes ou uma mesma em vários momentos distintos, de ângulos diversos e se movimentando quadro a quadro, como no filme de animação. Todos seguram pratos e os estendem em direção ao homem à esquerda. As pernas dos filhos estão estendidas, reforçando um todo simétrico e harmônico disciplinado. A filha, por sua vez, única mulher da composição, se coloca fora deste todo e é destacada por sentar-se em uma cadeira que a difere dos demais.

Apesar da figura feminina ter destaque, ela também estica o prato para receber a refeição. Os elementos que compõem os dois conjuntos não ajudam na elucidação da cena. Por que o homem os alimenta com lesmas e os trataria como animais? Por que os filhos esperam enfileirados a entrega do alimento? Parecem inscrever-se aqui duas questões: a quantidade de filhos e a organização, austeridade e disciplina apresentada por eles ao se enfileirarem para receber a comida.

No texto verbal, temos alguns índices importantes. O homem é caracterizado como “um velho da Bahia”, na tradução, em uma tentativa de manter a rima e a musicalidade, como “an Old Person of Sparta”, no original. De qualquer forma, a caracterização etária – velho – ou geográfica – Bahia ou Esparta – não ajuda a compreender o que se passa. No original, o velho tem vinte e cinco filhos e uma filha, enquanto na tradução ele tem vinte filhos e uma filha. A quantidade de filhos pode ser uma referência à queda do índice de mortalidade e ao crescimento da população inglesa, que duplicou em pouco tempo. A forma popular da palavra “daughter”, “darter”, foi mantida na tradução, “fia”. A rima do original, **Sparta/darter/snails/scales/Sparta** foi mantida em **Bahia/fia/alimentava/pesava/Bahia**.

A palavra “extraordinário”, na tradução, e “wonderful”, no original, utilizada para caracterizar o velho, mostra o absurdo da situação representada no limerick, pois o velho, sendo extraordinário, tem práticas que saem do ordinário, do comum, que se afastam do que é esperado. Alimentar filhos com lesmas, pesá-los em balanças, enfileirá-los para receber a comida é fora do comum, mas por que o velho da Bahia o faz? Por que as lesmas estão em um balde e servem de alimento aos filhos? Nada fica esclarecido com o texto verbal ou com a representação visual. As possibilidades

interpretativas são ampliadas, mas não são nem comprovadas, nem negadas pela representação.

Voltando-nos para a outra obra do *corpus*, que buscamos situar em uma perspectiva nonsense, o romance **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu, também percebemos elementos do nonsense, como a linguagem que habita o seu próprio limite e as várias vozes que constroem a narrativa. O conflito entre presença e ausência de significado se ambienta na narrativa de Pompeu. O romance, narrado em primeira pessoa, trata de um personagem que não é capaz de lembrar onde deixou o livro que escrevia, considerado por ele próprio como sua obra-prima. O protagonista se lembra de alguns temas, trechos, personagens e instantes de sua obra, mas em muitos momentos confunde possíveis acontecimentos do livro com eventos de sua vida. A mescla de fluxo de consciência, diferentes temporalidades e reflexões sobre a obra produzem um emaranhado de fatos narrativos que causam um tipo de estranhamento próprio do gênero nonsense.

A obra nonsense, ao apresentar acontecimentos aparentemente impossíveis, propõe a libertação das opressões geradas pelas regras impostas no ambiente social em que vivemos; a obra pode estabelecer uma relação entre o mundo real e os questionamentos propostos pelas impossibilidades realizadas no universo de palavras do nonsense, o que eventualmente traz para a realidade a possibilidade do mundo real ser o mundo do nonsense.

A linguagem, como convenção social arbitrária e imotivada (SAUSSURE, 2012), não possibilita liberdade ao indivíduo que deve se sujeitar a ela, pois é impossível existir fora dela. Assim, a solução é criar um mundo absurdo dentro da própria linguagem para tentar subvertê-la. Este é o mundo do nonsense.

Ao longo da obra de Pompeu, temos diversos exemplos de escolhas linguísticas e estratégias narrativas que aludem ao universo ficcional do nonsense. No início do primeiro capítulo, o narrador, ao tentar se lembrar da história que contava em seu livro desaparecido, refere-se à possibilidade de ser a história do ciclo da vida de uma roseira. Entretanto, logo após citar os três momentos do ciclo – nascimento, vida e morte – ele contradiz qualquer expectativa sugerindo que ela pode não ter nascido ou não chegar a morrer,

o que é estranho, pois, se nasceu, deve necessariamente morrer, e, se de fato não nasceu, não tem como existir e muito menos chegar a morrer.

Tinha algo que ver com uma rosa, ou a história do **nascimento**, vida e morte de uma roseira (**talvez ela não tivesse nascido** ou não chegasse a morrer), mas é possível que resida aí algum equívoco, pois me lembro de vozes e sons, braços de moça suspensos num **mover interrompido**, colheres de xarope e contradições, principal e **parcialmente totais** e fundamentais, tendentes mesmo a resolver-se (QO<sup>9</sup>, 1976, p. 16)

Em outro momento da narrativa, o narrador cria uma idéia absurda: ao colocar entre parêntesis uma explicação sobre o personagem que tinha mais de um ombro, o que seria uma obviedade, afinal não existem pessoas com um ombro só. Além disso, ao colocar “o exato peso do sol sobre ombro”, o narrador adentra o reino do nonsense:

Por vezes, era medido com preocupação **o exato peso do sol sobre ombro** específico [...] cobriram as espáduas e ameaçaram inclusive esconder as clavículas daqueles ombros (**eram mais de um**) [...] a existência de ombros ensolarados; semelhantes entidades parecem manifestar-se com plenitude apenas em praias e varandas (QO, 1976, p.16)

A questão da subversão da passagem do tempo também figura na narrativa de Pompeu, no momento em que o narrador relata ter tido uma velhice breve que durou poucos trechos de uma caminhada, uma possível metáfora para a vida. A possibilidade de falar com alguém que não está no recinto ou que é incapaz de nos ouvir é algo que compartilha da estranheza típica do nonsense, assim como traumas que deixam manchas internas, ou movimentos contínuos que são caracterizados pela descontinuidade. A reiteração também é percebida em “súbita” e “momentânea”:

[...] **súbita velhice momentânea** em dois ou pouco mais entrecchos de pisaduras sofridas. Passo os dias assim calado e **à noite falo algo**, quando estou **com alguém que não me**

---

<sup>9</sup> A obra de Renato Pompeu, **Quatro-olhos**, será designada pela sigla QO e acompanhada da referida página da citação.

**ouve [...] contínua descontinuidade** do movimento [...] **manchas** no coração” (QO, 1976, p. 16)

A forma pela qual a personagem principal se relaciona com os outros e compreende as interações pessoais é extremamente peculiar, chamando a atenção do leitor para a estranheza que caracteriza o olhar do protagonista:

Essa conversa ocorreu não faz muitos anos, durou pouco menos de quatro minutos a partir do momento em que comecei a **cronometrâ-la (pelas batidas do coração)** (QO, 1976, p. 19)

Neste trecho, o narrador nos chama a atenção para o fato de estarmos todos limitados a dizer determinadas coisas de determinada forma e em determinada língua, pois nascemos em um país que tem uma língua estabelecida a qual não nos foi dado o direito de escolher; estamos condicionados ao sentido que as palavras assumem a partir do momento que estabelecem uma relação com o mundo exterior ao meramente linguístico. Outra fala interessante do personagem que narra a história é a noção de que “as crianças não têm infância”, talvez pelo simples fato de que, enquanto crianças, não tem idéia de que a fase da vida na qual estão é chamada de infância pelos que já a teorizaram, ou seja, já a observam fora do campo da experiência. “As crianças nunca brincam” pois aquela é a realidade para elas. Nesse trecho, o sentido de brincar está associado ao conceito de jogo e de lúdico de Huizinga, segundo o qual a criança sabe que a brincadeira está fora da vida cotidiana e segue outras regras, acontecendo em outro tempo e espaço:

Mas eu estava ao telefone, ali no balcão do bar e dizendo a ela que ela não conhecia, tinha sido enquadrada pela educação, estava determinada, ou melhor, **condicionada**, ou antes **adjetivada, qualificada**, orientada por **conexões exteriores de sentido; não escolhera o idioma materno** ou a figura paterna que internalizou – assim estava irremediavelmente **condenada a limitações** de não livre sua opção [...] As **crianças**, como se sabe, **não têm infância e nunca brincam** (QO, 1976, p. 20)

As regras do mundo real, muitas vezes, não são compreendidas pela criança e podem parecer estranhas, mas, na vida adulta, o indivíduo tende a não questionar os motivos das regras de funcionamento do mundo. Essa problematização das leis que regem a criação – seja ela da narrativa ficcional, seja ela do mundo real – é colocada por Pompeu, acompanhada de ironia:

Segundo as **instruções**, repetidas aliás de escola em escola, de lar em lar e nas **bulas de remédios**, **não se poderia conversar com estranhos** na rua, nem com os vizinhos nos bancos de ônibus e junto aos pontos deveria haver filas; também haveria necessidade de, **para adquirir gêneros alimentícios** nos armazéns, doces em carrinhos de mão, cuidados no médico, haveria **necessidade de dar algo em troca**, de preferência notas do Tesouro Nacional (QO, 1976, p. 21)

A transgressão da forma tradicional de viver e de entender e explicar o mundo, característica do nonsense, mais uma vez, aparece na narrativa, nesse caso com um manuscrito do livro do protagonista, servindo como embrulho de carne. O absurdo da idéia assusta até o narrador, que comenta pensar ser uma prática pouco higiênica:

[...] meus **manuscritos** estavam servindo para **embrulhar carne** nos açougues, certamente acém, agulha, quando muito coxão duro. Na opinião dessa pessoa, isso constituía não só uma **violação das leis**, que proibiam contato tão pouco higiênico como o de papel com escritos diretamente sobre a carne, como também **transgressão dos costumes** (QO, 1976, p. 25)

Essa transgressão da forma tradicional se amplia para a própria concepção de romance romântico, que é aqui ironizada pela afirmação “*Acho que no romance não havia rosas*”. A afirmativa remete à subversão do próprio conceito de romance, afinal os romances têm o seu foco em histórias da experiência humana, entremeadas de complicações amorosas, referidas metaforicamente pela frase supracitada, ou seja, a narrativa que se pretende não tem o formato ideal como as dos romances do realismo ou romantismo.

O título do livro, “Quatro-olhos”, termo pejorativo para designar pessoas que usam óculos, unido à imagem da capa, uma imagem em negativo de um óculos, faz pensar nos dois pares de olhos do protagonista (seus olhos e seus óculos) para ter acesso a visão de mundo que tem ou ainda um par de olhos para ver a claridade, e outro para interpretar a sombra. O nome do livro também remete ao chamamento pejorativo de alguém que necessita de óculos para enxergar. “Quatro-olhos”, seria, assim, uma referência à deficiência, apesar de trazer intrínseca a ideia de que o homem pode ter mais ferramentas para decodificar a realidade.

## **1.2 Edward Lear: contexto histórico da era vitoriana**

A Era Vitoriana foi caracterizada primeiramente pelos 64 anos de reinado da Rainha Vitória (1837 a 1901), período marcado por sua forte personalidade e por sua figura pública. Alvo de 7 atentados à vida, Vitória saiu fortalecida pela coragem que reuniu para vencer todos os enfrentamentos que a vida lhe colocou, desde a situação conturbada de sua coroação até as tentativas da mãe de não lhe conceder a coroa.

Esse período histórico foi marcado principalmente por contradições. Por um lado, a euforia diante do crescimento urbano causado pela substituição de uma economia agrária por uma economia com base no comércio e na indústria; pela revolução trazida pela locomotiva a vapor; pela mudança do ritmo de vida; pelas descobertas científicas que atizavam a ganância burguesa de manipular o meio visando o lucro; por outro lado, todo contexto de novidades e renovações era rebatido por uma insegurança e um temor diante do novo. O paradoxo se estendia também à esfera comportamental: o que se pregava – seriedade, retidão, disciplina, patriotismo, limpeza, trabalho árduo, fidelidade conjugal, castidade – não era o que se praticava – dogmatismo, anti-intelectualismo, puritanismo, posturas superficiais, rigidez de pensamento.

As obras literárias, por sua vez, não refletiam a realidade, pois o homem vitoriano buscava obras edificantes moralmente que pudessem ser lidas em família. O nonsense de Lear, de certa forma, nasceu desses

momentos de leitura em ambiente doméstico, pois Lear entretinha uma família (conhecida por seus longos jantares) com seus limericks e ilustrações, sendo bastante apreciado pelos adultos e pelas crianças. A literatura nonsense, sendo uma vertente que não reflete a realidade, aliada aos desenhos de Lear, reforçava o paradoxo vivido nessa época: as mudanças na maneira de fazer as coisas foram afetando a percepção de mundo que as pessoas tinham, mas os valores não acompanhavam essa mudança, algo que o nonsense enfatiza ao mostrar a desorganização das referências ao mundo em muitas de suas criações.

### **1.3 Renato Pompeu: contexto histórico da ditadura política**

No período entre 1964-84, o Brasil esteve sob governo ditatorial militar. Com a renúncia de João Goulart, acontece o golpe militar como forma de conter a ameaça de esquerda. Pessoas contrárias à ditadura são perseguidas, torturadas e assassinadas e a liberdade é um bem para poucos.

Renato Pompeu, autor do romance que compõe o *corpus* dessa pesquisa, foi preso e torturado pela ditadura. Passou um período internado em um hospital psiquiátrico e sua experiência o levou a escrever o romance entendido por alguns críticos como um romance psicológico e/ou autobiográfico.

Nossa seleção, todavia, se pauta pelo fato do romance de Pompeu ser dotado de uma estrutura peculiar: da mesma forma que há linearidade narrativa, também há momentos de ruptura da lógica, momentos de lapsos temporais, momentos em que a percepção da personagem não acompanha a referência que as demais personagens fazem ao mundo e à tudo que as circunda. Esses momentos poderiam ser entendidos como um resgate do questionamento da realidade e do abalo das estruturas convencionais causado pelo nonsense na prosa romanesca. A prosa de Pompeu, em certos momentos se aproximando de uma prosa poética, traz elementos do romance e da poesia, fazendo necessária a breve retomada de alguns pontos teóricos a esse respeito.

#### 1.4 Na teia do romance

É fundamental, antes de adentrarmos as considerações acerca do nonsense no romance de Pompeu, que vejamos o que caracteriza o romance enquanto forma, estrutura e gênero.

Na Idade Média, de acordo com Watt (2010), os filósofos acreditavam que a realidade era composta pelo universal e pela abstração, e que os sentidos não davam acesso à realidade. Posteriormente, com as teorias de Descartes, passou-se a considerar que a verdade poderia ser particular e poderia ser encontrada por meio dos sentidos e da vivência empírica. Dessa forma, a percepção do mundo pelos sentidos é verdadeira e o mundo percebido dessa forma tem existência real.

A busca da verdade empreendida por Descartes pode ter seu paralelo na literatura, visto que, assim como a verdade poderia ser individual, o problema da correspondência entre palavras e realidade e entre vida e literatura é resolvido no romance, como veremos a seguir.

O romance, uma nova forma de literatura que, segundo Watt (2010), “procura retratar todo tipo de experiência humana” (p. 11), é uma ficção fiel à experiência individual, trazendo novidade e originalidade, caracterizada principalmente pelo realismo, pela verossimilhança, pela recusa dos enredos tradicionais, pela pobreza das convenções formais, pela percepção individual da realidade, pela construção de personagens individuais (com nomes, sobrenomes, alcunhas e pensamentos apresentados em discurso indireto livre ou em fluxo de consciência) associadas a ambientes e a um tempo circunstancial específico, sem tipos sociais ou cenários genéricos.

Outros aspectos importantes do romance são a descrição detalhada, a apresentação e caracterização do ambiente, a identidade pessoal (consciência de um momento) e contínua (ao longo das lembranças de acontecimentos passados). As lembranças são fundamentais para desenvolvermos a noção de causa e efeito que nos leva a compor a nossa personalidade. No romance, a personalidade é apresentada por meio da interpolação do passado com o presente (WATT, 2010).

A linguagem do romance é mais enfaticamente referencial, com o emprego descritivo das palavras e a prosa geralmente clara e direta. O leitor

quer, como um jurado que participa de um júri, conhecer os personagens e seus nomes, o tempo, o espaço, o que aconteceu; dessa forma, podemos entender que o romance é a “visão circunstancial da vida”, segundo Watt.

O tempo no romance se relaciona com a definição de qualquer sujeito ou objeto, pois só podemos afirmar a existência em um local e em um tempo e, assim, o tempo molda a história dos personagens. O romance, nesse sentido, “abarca a totalidade da vida”, sendo uma “aliança entre tempo e homem ocidental”, conforme Watt.

Com a noção mais moderna da dimensão temporal, é possível que se faça a diferença entre o passado e o presente, sem o anacronismo da ficção antiga; dessa forma, o enredo pode usar a experiência passada como causa do que ocorre no presente, ou mesmo pode-se tratar de um romance de fluxo de consciência, no qual temos acesso aos pensamentos ao longo da linha do tempo. O ritmo menos acelerado permite que a esfera da vida cotidiana seja melhor descrita e que o romance seja mais fiel à experiência humana (a “duração mais lenta permite a sucessão de pensamentos”).

Podemos dizer então, que, no romance, temos o espaço, o correlativo do tempo, além de momentos em sequência compondo uma perspectiva biográfica, sendo que a ideia de tempo é inseparável da de espaço. O romance é o relato das experiências verdadeiras de um indivíduo. Para tanto, o método narrativo do romance é o realismo formal, ou seja, um relato autêntico da experiência humana, considerando a referencialidade da linguagem e a individualidade dos agentes.

Também é importante, a nosso ver, retomar o pensamento de Georg Lukács (2009) acerca da estrutura do gênero romanesco. Conforme o autor, “a arte – em relação à vida – é sempre um ‘apesar de tudo’” (2009, p.72) , pois ela é entendida por muitos como secundária em relação ao que acontece na vida, exceto quando essa experiência é traduzida para a linguagem narrativa.

Para Lukács, “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (2009, p. 72), por se tratar da “narrativa tecida com o fio da vida”, conforme Benjamin (1994), afinal o romance trata da experiência de vida que é narrada em um processo linguístico e literário. Considera-se que a

vida de um sujeito é algo que está acontecendo, portanto está em devir, ao contrário dos demais gêneros, que são sempre propostas finalizadas.

O romance, em sua forma biográfica, trata das experiências possíveis do sujeito que habita o mundo real; ao longo da trajetória proposta no romance, o protagonista poderá encontrar o sentido de sua vida.

Deve haver, ainda conforme Lukács, equilíbrio entre o mundo contingente, composto pela dualidade entre a realidade do ser e o ideal do dever ser, e o indivíduo problemático, que carrega a sua experiência de vida e seus ideais.

As micronarrativas que se associam para compor a grande narrativa formam um romance excêntrico, ou seja, um texto que destoa da linhagem tradicional, pois está fora do centro, não é linear e não tem ordem correta de acontecimentos ou de capítulos.

Assim, o próprio tempo, não linear, constitui a chamada grande temporalidade – o passado, o presente e o futuro formando um tempo só – que caracteriza o romance, fazendo com que ele se torne obscuro e desloque a percepção do leitor.

## 1.5 A melodia poética

Para compreendermos a poesia que envolve a obra de Lear, é fundamental que retomemos alguns aspectos da teoria de Aldous Huxley e de Décio Pignatari sobre poesia.

Huxley (1948), acerca do conteúdo da poesia, diz que, teoricamente, qualquer assunto pode servir de material ao poeta. Entretanto, a maior parte das poesias têm como objeto um estreito leque de assuntos. Parece que, aos olhos de Huxley (1948), os poetas tem preferido se situar nos assuntos já conquistados pela poesia. Porém, a poesia do século XX almeja ter liberdade para discursar sobre qualquer assunto, adotando variadas abordagens. Apesar disso, o que se vê é um número bem pequeno de poetas que aceita tratar de abstrações da ciência ou da filosofia em suas obras. Na sua maioria, os filósofos e cientistas se ocupam com a busca pela verdade, enquanto os poetas se dedicam à criação do belo, conforme Huxley em seu ensaio sobre a poesia encontrado em *On the margin: notes and essays* (1948).

Apesar da nova poesia defender a liberdade do discurso, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto ao formato, ela representa um retorno à estranheza sentida no século XVIII e XIX diante dos eventos cotidianos. Ambas as poesias tratam dos mesmos assuntos. As fronteiras não foram ampliadas (HUXLEY, 1948).

Em ambas as épocas pode ser percebida uma reação à tradição, representada por uma vontade de retornar à vida real e ao uso de formas naturais de se expressar. Apesar de sermos livres, não sabemos como usar nossa liberdade, lembra Huxley (1948). Poetas como Lucrecio, Dante, Goethe e Donne ainda não encontraram equivalentes na modernidade.

Inserido nessa reação à tradição, de acordo com Huxley (1948), está o poeta, desenhista e botânico Edward Lear. Seu nonsense pode ser considerado poesia, especulação filosófica e, fundamentalmente, produto da imaginação, pois é afirmação da liberdade do homem diante de toda a opressão circunstancial, segundo Huxley.

Lear é um “poeta autêntico”, segundo o ponto de vista de Huxley, pois cria, utilizando-se de uma imaginação poética que se desviou do curso natural. Suas palavras têm melodia e assemelham-se aos versos de uma

música. Os vocábulos escolhidos pelo poeta ilustram o alcance de sua imaginação, que explica, inclusive, o critério de escolha ou da invenção das palavras, muitas vezes pelo som ou por sua cor, segundo Huxley (1948). Afinal, muitas palavras escolhidas por Lear foram definidas pela rima ou pelo ritmo do limerick.

De acordo com Huxley (1948), o nonsense produzido por Lear é mais puro que o de Carroll, por ser mais poético. O nonsense de Carroll pode ser considerado um exagero da lógica. Já o de Lear vai além e passa a dimensionar as palavras como objetos, como sujeitos e como instâncias.

A obra de Lear também tem forte cunho social, explica Huxley: em diversos limericks, há a presença do “*they*”, no original, ou “eles”, na tradução, que reflete a visão do cidadão de bem, da opinião pública.

Geralmente, a opinião pública não compreende o excêntrico e é incapaz de apreciar o artista. Em muitos limericks, a questão da polarização *sociedade vs. indivíduo* é representada gráfica e linguisticamente, e a reação da multidão, é incompatível com a atitude do “gênio”, levando a discussão acerca da punição ser justa se o crime for levado em consideração (HUXLEY, 1948).

Mas, se a obra de Lear é marcada pela linguagem poética, conforme a visão de Huxley (1948), em Décio Pignatari (2011), ela é também um “ser concreto de linguagem”. Conforme o autor, por ser formado *com* e *pela* linguagem, o poema pode ser decomposto e estudado por teorias da poesia. Segundo o poeta e pesquisador, há duas formas de organização poética: a sintagmática, relativa à combinação de elementos contíguos – pode ser encontrada na metonímia e é considerada um **signo para**, pois almeja atingir um sentido, uma finalidade – e a paradigmática, relativa a modelos e equivalências, pode ser encontrada na metáfora, por si só uma relação de semelhança, e é considerada um **signo de**, pois almeja representar algo.

O ritmo, considerado por Pignatari (2011, p. 22) a “sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves”, é também extremamente presente na obra de Lear e na poesia em geral. Seu compasso pode ser medido pela métrica, por meio da contagem de sílabas poéticas. Cada verso pode rimar com o seguinte por meio de “semelhanças

de sons que se acoplam verticalmente no final dos versos” (PIGNATARI, p. 37 , 2011).

Tanto a poesia quanto as artes em geral rompem a lógica usual por usarem outra lógica para se formarem. Segundo Pignatari (2011), a linguagem poética é criada quando se dá a “projeção de códigos não verbais sobre o código verbal” (p.17), ou seja, quando se mesclam os sentidos com a língua – a música, a visualidade, as sensações táteis e o verbo.

A poesia de Lear, compartilhando do princípio não linear de toda poesia, ocupa um espaço-tempo não linear e é baseada na coordenação de acontecimentos linguístico-poéticos de igual importância que se sobrepõem no tempo e no espaço, mesclando fenômenos como a fanopéia (imagens), a melopéia (música) e a logopéia (ideias), se considerarmos a teorização de Pound (2006).

## 1.6 Ilustração

A ilustração de Lear é grande parte do motivo de seu brilhantismo e complexidade. Essas ilustrações que acompanham os limericks não devem ser analisadas com os parâmetros das ilustrações modernas, pois a interação aqui entre texto e imagem é profunda e é fundamental quando se pensa na construção dos significados possíveis. De acordo com Nikolayeva (2011), pesquisadora das relações entre palavras e imagens, existem várias maneiras de promover a cooperação entre palavras e imagens: a congruência, a elaboração, a especificação, a amplificação, a extensão, a complementação, a alternância, o desvio e o contraponto. Também existem diversos tipos de interação: a redundância (o texto e a imagem são simétricos); o reforço e reelaboração do texto por meio da ilustração; o carregamento da narrativa base pelo texto e a ilustração seletiva ou a ilustração que traz a narrativa base e o texto seletivo.

Segundo Nikolayeva (2011) vários tipos de contraponto são possíveis no que se refere à ilustração: a) o endereçamento, no qual as lacunas deixadas pelo autor devem ser preenchidas de formas diferentes pela criança e pelo adulto; b) o estilo – ironia, humor, seriedade, realismo; c) o gênero, ou a possível tensão entre dois gêneros diferentes; d) a justaposição, ou seja, quando duas histórias paralelas são apoiadas ou não pela linguagem verbal; e) a perspectiva, trazendo o ponto de vista da criança e a voz narrativa adulta; a caracterização, com a apresentação contraditória dos personagens; f) a metaficção, quando as palavras expressam algo que não pode ser representado em imagens; g) as diferenças na representação das palavras e das imagens: a imagem é mimética, pois comunica mostrando; a palavra é diegética, pois comunica contando; h) a causalidade e temporalidade verbais; i) a descrição visual.

Outra questão importante no que diz respeito à ilustração, de acordo com Nikolayeva (2011), é a ambientação, que pode ser mínima, reduzida, simétrica, imitativa, redundante, realçada ou expandida. A ambientação pode mesmo chegar a constituir um cenário complexo que faça parte do enredo como um personagem. Normalmente, os cenários estão relacionados à expectativa de gênero, como no surrealismo e no absurdo, nos quais o

cenário é parte essencial e não funciona apenas como pano de fundo (NIKOLAYEVA, p. 104)

Na ilustração, a caracterização toma forma e dá amplitude à descrição narrativa, à dimensão temporal, aos eventos, à ação, ao comportamento, às dimensões dos personagens, aos diálogos entre os personagens e aos monólogos do protagonista. Diversas características podem ser transmitidas por repetição, comparação, contraste ou dedução (NIKOLAYEVA, 2011).

A ilustração também pode trazer a perspectiva narrativa, ou seja, o ponto de vista do narrador, do personagem ou mesmo do leitor, segundo Nikolayeva (2011). As imagens podem muitas vezes impor um ponto de vista ou trazer uma oposição entre o ponto de vista de quem vê, representado pelas imagens, e o ponto de vista de quem fala, narrado pelas palavras. O narrador, de acordo com Nikolayeva, pode se mostrar através da descrição do cenário, da descrição da personagem, do resumo dos acontecimentos ou através de comentários sobre as personagens, de forma a adotar uma perspectiva onisciente, onisciente limitada ou em primeira pessoa.

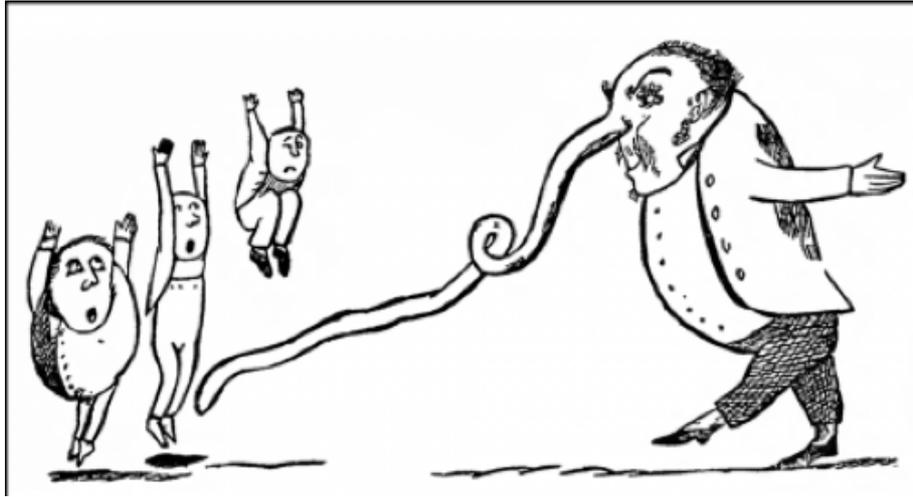
Quanto à temporalidade, Nikolayeva (2011) salienta que o livro ilustrado pode ser descontínuo, narrativo ou sequencial, utilizando estratégias visuais para transmitir a sensação de movimento e duração. Com linhas de movimento e distorção da perspectiva, o ilustrador pode passar a impressão de que a ação está em desenvolvimento, e ainda não foi concluída, como Lear faz em repetidos limericks ao desenhar personagens com os pés inclinados ou levantados.

A duração temporal nas palavras é diferente da duração nas imagens, conforme Nikolayeva (2011). Nas palavras, podemos ter uma cena, na qual o tempo da história é igual ao tempo do discurso; podemos ter um resumo, cujo tempo da história é mais longo que o tempo do discurso; é possível ter uma elipse, que pode ser considerada uma forma radical de resumo, e o tempo do discurso é zero; ou podemos ter uma pausa, na qual o tempo da história é zero, mas o tempo do discurso prossegue. Enquanto as cenas e resumos podem acelerar ou desacelerar a narrativa, as pausas interrompem o enredo e as elipses permitem que se avance rapidamente. Por outro lado, a duração do texto visual é necessariamente uma pausa, consoante Nikolayeva (2011), pois o tempo da história é zero, enquanto o tempo do discurso se alonga. No

livro ilustrado, o padrão da duração verbal e visual está em permanente conflito, pois há um constante resumo verbal, pelo fato do tempo da história ser maior que o tempo do discurso, e uma pausa visual, pois o tempo da história está congelado, mas o tempo do discurso é indefinidamente longo.

A representação, segundo Nikolayeva (2011), é de fundamental importância por conter a forma de apresentação dos eventos narrados. Pode-se representar de forma mimética (literal) ou de forma não mimética (simbólica). Em alguns livros ilustrados, tanto a narrativa verbal quanto a visual apresentam os eventos narrados como verdadeiros, mas, em outras, ambas apresentam os acontecimentos desejados. As modalidades realista e fantástica se alternam, criando um paralelismo que, com o auxílio de uma imagem menos explícita, pode criar maior ambiguidade. Essa ambiguidade pode ser simétrica, quando as palavras e as imagens contam histórias diferentes; pode ser contraditória, irônica, embutida ou alternada, quando os textos verbais e visuais são ambivalentes, mas não simétricos.

De acordo com Nikolayeva (2011), uma modalidade da linguagem figurada em palavras e imagens é o *nonsense* que, segundo a autora, se caracteriza como um dispositivo de estilo baseado na oposição entre o significado literal e o significado metafórico, ou entre o significado verdadeiro dos eventos e a forma pela qual as personagens o interpretam. Segundo Nikolayeva, é difícil para o ilustrador visualizar o nonsense verbal, que lhe oferece muitas opções de jogos de imagem. No nonsense ilustrado, temos representações de espaços impossíveis, imagens impossíveis e espaços preenchidos por imagens que não tem correspondência com a realidade. Por vezes, no nonsense, temos a simples consciência da incompatibilidade de afirmações verbais com sua correspondência visual. Passamos, a seguir, à análise de alguns limericks acompanhados de suas ilustrações para esclarecer pontos relativos à ilustração de Lear e a sua importância para o desenvolvimento do nonsense.



Havia um velho com um nariz  
 Que falou: “Ei, se você me  
 diz  
 Que meu nariz é avantajado,  
 saiba que está enganado!”  
 Esse notável velho com um  
 nariz<sup>10</sup>. (VNP, p. 42, 2011)

There was an Old Man with a nose  
 Who said, “If you choose to suppose  
 That my nose is too long, you are  
 certainly wrong!”  
 That remarkable Man with a nose.

Temos, neste limerick, a representação de dois conjuntos de imagens. No primeiro, apreciamos uma personagem própria do estilo de Lear, conforme Ede (1987), apresentando o aspecto físico da maioria de suas ilustrações: cabeça grande, corpo arredondado, braços estendidos para trás assemelhando-se às asas de um pássaro, e um pé suspenso no ar, sugerindo movimento e possível desequilíbrio. O primeiro conjunto, representado pelo homem, à direita, ocupa dois terços da imagem, se a dividirmos em três colunas. O homem, vestido com roupas formais, está apoiado em apenas uma perna, enquanto a outra perna está esticada para a frente, indicando movimento. Seus braços esticados para trás sugerem busca de equilíbrio, e seu nariz se projeta para a frente, extremamente longo e aparentemente flexível, pois há um nó ou volta no meio de sua extensão. O tronco do homem parece ser mais da metade de seu corpo, e seu nariz é de tamanho superior ao seu próprio corpo, remetendo a uma corda.

<sup>10</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

O homem dirige o olhar para as três personagens que compõem o segundo conjunto, à esquerda do enquadramento. O formato da boca aliado ao olhar dirigido às outras personagens que compõem a ilustração sugere uma provocação ou brincadeira, pois parece que o homem sorri e seus olhos estão abertos, mas não transmitem tensão ou preocupação. Os sujeitos, por outro lado, pulam com os braços estendidos para cima quase como se pulassem corda. Os dois indivíduos mais à esquerda tem os olhos arregalados e a boca aberta em um esgar de susto, mas o terceiro menino, o menor, tem a boca em U ao contrário, sugerindo tristeza, e seus olhos pequenos sugerem preocupação.

O terceiro sujeito, diferente dos demais, está com os joelhos dobrados, diminuindo suas dimensões, talvez para escapar do homem. O primeiro indivíduo, à esquerda, lembra o físico do homem: seu tronco é redondo, sua roupa lembra o paletó que o homem veste e sua cabeça tem proporções parecidas com as do homem. As outras duas personagens são mais proporcionais e são de tamanho inferior. O posicionamento das três remete a uma escada, pois cada uma têm uma altura diferente e o homem é mais alto que o sujeito que consegue pular mais alto. As três personagens parecem flutuar, enquanto o homem, apesar de apoiar apenas um pé no chão, sugere firmeza.

Outro aspecto importante da ilustração é o tamanho, o peso e a fixidez do homem vs. o tamanho e a leveza dos *meninos*. Esses aspectos visuais complementam a representação, mas não criam uma lógica ou significação. Por que o nariz do homem parece uma corda? Por que os meninos pulam diante do nariz do homem? Por que o homem se posiciona dessa forma diante dos meninos?

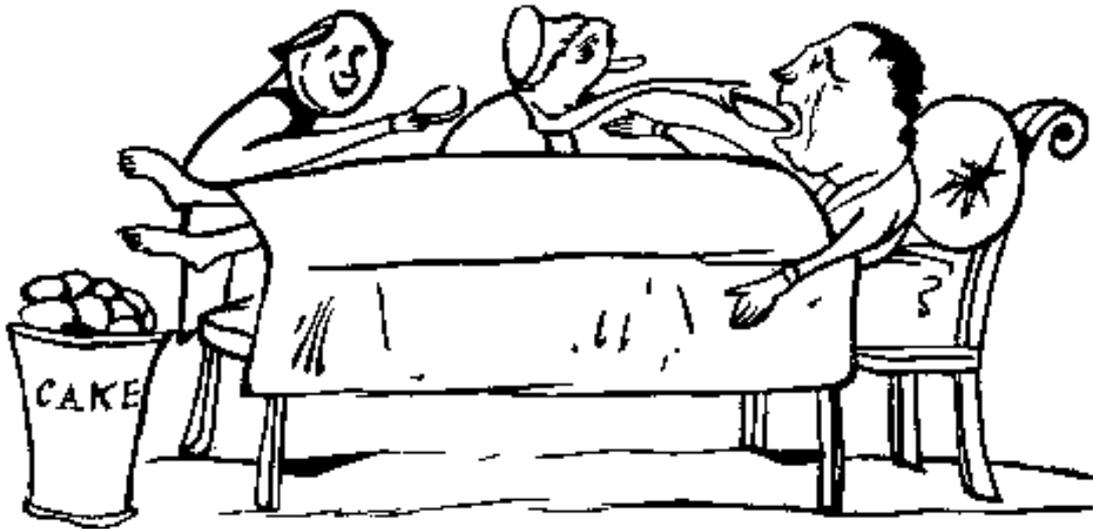
Nos versos, temos uma narrativa que repropõe os contrastes da imagem. De acordo com os versos, um homem se defende de alguém que o ataca por seu nariz ser longo demais. Enquanto nos versos os indicativos pronominais e verbais estão no singular (“Ei, se **você** diz...**saiba** que está”), na imagem temos três personagens interagindo com o homem, mais um exemplo do discurso ambíguo do texto e da imagem. No original, temos o “you” caracterizando quem fala com o homem. O “you” do inglês pode tanto referir-se a *você* quanto *vocês*, e acreditamos que a tradutora fez a opção

pelo você para manter a rima do original (nariz/diz/avantajado/enganado/nariz; nose/suppose/long/wrong/nose).

A opção pelo singular repropõe a contradição que é vista na maioria dos limericks entre o verbal e o visual. A contradição evidente no limerick entre a imagem, que revela um homem com um nariz longo, e o texto verbal, que diz que está enganado quem pensar que o homem tem um nariz longo, é ampliada pelo fato do homem ser caracterizado no verbal apenas como “um velho com um nariz”. Essa descrição parece sinalizar o fato de que o nariz é extraordinário e chama a atenção, mas o verbal nega isso.

Outra contradição é que, nas imagens, temos a impressão de que o homem provoca ou incita os demais personagens, que pulam por cima de seu nariz. Nos versos, temos que o homem é provocado e se defende dizendo que seu nariz não é motivo de brincadeira. A deformação do nariz também pode ser uma percepção infantil de algo que destoa do comum, e que é visto como estranho.

O fato da personagem ser extraordinária e ser caracterizada como “um homem com um nariz” é curioso, pois todos os homens têm nariz. No texto verbal, o homem nega ter um nariz longo e mesmo assim o autor o coloca como extraordinário. Afinal, por que os meninos pulam? O homem tem ou não um longo nariz? Por que ele diz que estariam os meninos enganados em apontar seu nariz como avantajado? As perguntas surgem apesar de sabermos que a função do texto não é dar respostas, mas gerar perguntas ou ao menos inquietação, desconforto, além de divertir e provocar o imaginário para estabelecer relações possíveis.



Havia um velho de **Curvelo**  
 Afligido por terrível **pesadelo**  
 Para mantê-lo sempre **acordado**,  
 davam-lhe pão com **melado**  
 E deleitavam esse velho de  
**Curvelo**. (VNP, p. 32, 2011)

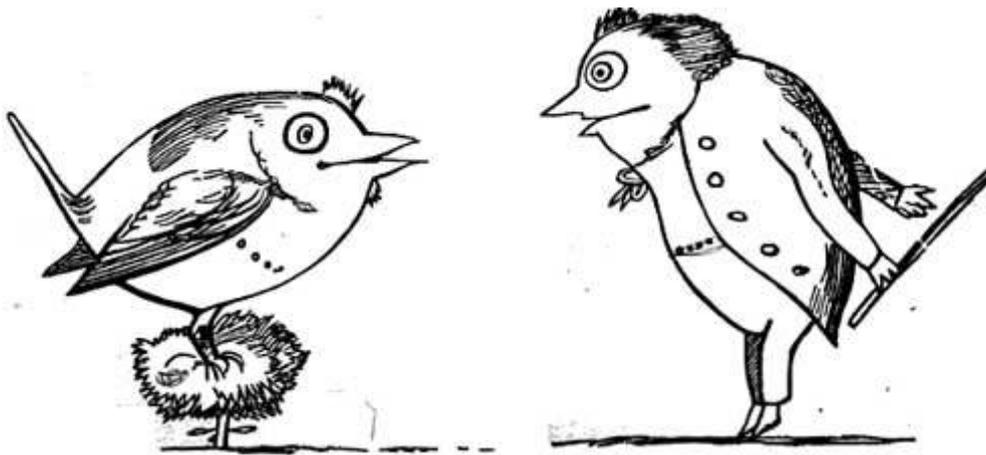
There was and Old Person of **Rheims**  
 Who was troubled with horrible **dreams**  
 So, to keep him **awake**, they fed him  
 with **cake**  
 Which amused that Old Person of  
**Rheims**.

No limerick em destaque temos um conjunto harmônico constituído por uma ilustração rica em detalhes. Um homem, que se encontra deitado, é ajudado por duas pessoas que o alimentam com bolo. No canto inferior esquerdo da imagem, temos um balde com a indicação “cake”, cheio de bolos. A cama, pequena para o homem, faz com que seus pés fiquem para fora da coberta. Há duas pessoas que ajudam o homem. A pessoa que se encontra à esquerda tem o rosto desenhado em duas dimensões, plano e redondo, e revela um sorriso ao oferecer o bolo ao homem. Por outro lado, a outra personagem é apresentada em três dimensões, usa um chapéu de cozinheira ou enfermeira e aparenta preocupação conforme dá o bolo para o homem, com um braço extenso que chega a sugerir uma colher alongada. O homem, deitado na cama, tem a boca aberta, os olhos fechados e ambos os braços colocados lado a lado do corpo. Uma almofada foi colocada atrás do homem. A segunda pessoa que ajuda o homem está mais distante dele, foi desenhada em duas dimensões, aparenta sorrir e dirige seu olhar para o leitor. A cena representa um momento de ação, sendo esse outro fator que

alimenta e mantém a tensão sentida pelo leitor. Não fica claro qual é o motivo do sofrimento do homem ou por que o tratamento envolve a ingestão de bolos. Apesar da cena doméstica ser familiar, a estranheza que perpassa a ambientação e a forma pela qual os elementos se relacionam não permite que se atinja uma significação. Por que a pessoa mais distante está em duas dimensões e olha para o leitor? Por que o homem deve comer tanto bolo? Por que os bolos estão em um balde? Por que uma das pessoas está sorrindo enquanto a outra parece preocupada e o homem parece sofrer?

No texto verbal, temos o homem designado como “velho de Curvelo” ou “Old Person of Rheims” sendo mantido acordado por pessoas que lhe davam bolo para salvá-lo de pesadelos. No texto, afirma-se que o homem aprecia a situação, porém, por sua expressão e posição física, não parece que a situação seja de fato agradável. No original, dão-lhe *cakes*, ou bolos e, na tradução, dão-lhe pão com melado, índice que não fica evidente na ilustração. Nenhum aspecto do texto verbal nos ajuda a compreender a lógica do que se passa: a caracterização do velho como alguém de Curvelo ou de Rheims, dependendo do ajuste da palavra à rima, não leva à atribuição de sentido algum, assim como a descrição do que acontece não nos ajuda a entender o que de fato constitui essa realidade representada. Por que dar bolo para curar os pesadelos?

Muitos limericks contém personagens que se parecem com animais, o que revela a habilidade de Lear como desenhista de zoologia, mas mostra também algo importante sobre os limericks: o humano que parece um animal, ao ser colocado ao lado do animal, nos remete ao processo de transformação do humano em animal, apesar de nenhuma transformação ser expressa nos poemas. É interessante notar que, em muitas ilustrações de Lear, o que diferencia o ser humano do animal é o uso de roupas, ou seja, o aspecto externo de como cada um se apresenta ao mundo. Essa estratégia de representação pode ser considerada um princípio de organização das coisas no mundo do limerick, segundo Ede (1987). A ilustração a seguir representa a semelhança de humanos e animais em muitos limericks:



Havia um velho que disse: “Que **susto!**  
Vejo um passarinho neste **arbusto!**”.  
Quando falaram: “É dos **pequenos?**”,  
respondeu-lhes: “Mais ou **menos**; É  
quatro vezes maior que o **arbusto!**” (VNP,  
p.52, 2011)

There was an Old Man who said  
“**Hush!** I perceive a Young Bird in this  
**bush!**”  
When they said: “Is it **small?**” He replied:  
“Not at **all!** It is four times as big as the  
**bush!**”

No limerick em destaque, temos, novamente, dois conjuntos de imagens, sugerindo oposições. No primeiro conjunto, à esquerda, há um pássaro em cima de um arbusto. O pássaro é bem maior que o arbusto, e tem olhos arregalados que se dirigem para o homem que está à sua frente. O pássaro aparenta estabilidade, e se parece com o arbusto, pois os dois tem a forma arredondada, mas o pássaro é quatro vezes o tamanho do arbusto, portanto, há uma relação de desproporcionalidade entre os dois. Assim, ao invés do pássaro se posicionar em um dos galhos da árvore, como é comum, ele se coloca em cima do que seria a copa de um arbusto, uma configuração evidente de nonsense.

O homem, à direita, nutre fortes semelhanças com o pássaro, seus olhos são grandes, redondos e arregalados, e seu posicionamento é marcado por estar na ponta dos pés, lembrando as patas do animal, além dos braços para trás, referenciando suas asas: o paletó também se assemelha às penas e os botões são recuperados nas penas que também são marcadas por pequenos pontos. O homem e o animal, dessa forma, são figuras quase espelhadas. Mesmo a cauda do pássaro é recuperada no objeto fino e

comprido que é segurado pelo homem, em posição curiosamente semelhante à da cauda. O animal, ao se colocar em cima do arbusto, se aproxima da altura do homem e de seus olhos. Seu bico é recuperado no formato do lábio do homem, e o fato do bico estar aberto e a boca do homem estar fechada sugere que ele emite um som ao qual o homem parece estar atento. De qualquer forma, apesar das várias aproximações visuais, não conseguimos compor, como leitores, um significado mais preciso sobre a ilustração.

No texto verbal, temos um homem que se assusta ao ver o passarinho no arbusto. No original, temos a palavra “hush”, que significa silenciar, e é utilizada normalmente quando alguém pede silêncio. Pedir silêncio tem lógica quando se observam pássaros que normalmente se assustam com facilidade, mas, no limerick, é sugerido que o surpreendido foi o homem, não o pássaro. Na tradução, temos a palavra “susto”, que denota o espanto do homem ao se deparar com o pássaro no arbusto.

A interação do homem com o “*they*” do verbal não é percebida na ilustração, que apresenta apenas o momento do encontro do homem com o pássaro. A pergunta que é feita com base no susto inicial é sobre o tamanho do pássaro e denota contradição, pois o homem levou um susto, ficou apreensivo, pediu silêncio para abordar uma situação com um pássaro, e lhe perguntam se o pássaro é pequeno, algo que não causaria apreensão. A resposta, no original, “Not at all”, é traduzida como “Mais ou menos”, tradução escolhida para manter a rima de *pequenos* com *menos*, para repropor a rima original *small / all*, pois o correto seria dizer “de forma alguma” ou algo parecido.

O fato do pássaro ser quatro vezes o tamanho do arbusto é representado na imagem, no texto original e na tradução. Mesmo assim, com todas essas colocações, ficamos no meio do caminho entre o desconhecimento e o conhecimento, sem saber por que o homem se assemelha ao pássaro, o que ele faz ou por que o pássaro seria quatro vezes maior que o arbusto.

Após o levantamento teórico realizado neste capítulo, que tratou das questões do gênero literário, da literatura nonsense, da poesia, do romance e da ilustração, adentraremos a seguir a reflexão mais aprofundada sobre as

obras e sobre os respectivos autores nos próximos capítulos tendo a teoria explicitada nesta primeira parte do trabalho como referência.

## CAPÍTULO II

### O nonsense escrito: Edward Lear (1812-1888)

#### 2.1 Edward Lear

Edward Lear (1812- 1888) foi escritor, ilustrador e pintor na Inglaterra, no início do século XIX; começou a trabalhar como desenhista em publicações de biologia e zoologia, ilustrando manuais científicos sobre plantas e animais. Muito cedo, teve problemas na vista que o dificultaram a continuar desenhando, com isso, muda-se da Inglaterra e passa boa parte de sua vida como estrangeiro em outros países.

A vivência de Lear no exterior afetou grandemente a sua produção artística: muitas das escolhas de ambientação – é casa de sua irmã, visitada pelo autor com frequência –, de personagens ou mesmo de julgamento acerca das figuras por ele representadas, gráfica e verbalmente, refletem seu olhar vitoriano, na medida em que as personagens representadas são estrangeiras, refletindo a ideologia inglesa de que a Inglaterra era superior e os outros países e as outras culturas, inferiores; outra questão eminentemente vitoriana é a produção industrial em larga escala, percebida principalmente na Botânica nonsense, e a revolução no ensino com a enciclopédia, vista nos nomes das plantas. A Inglaterra vivia um momento histórico de ápice do seu desenvolvimento industrial, tecnológico e social sendo considerada uma grande potência; como consequência, os ingleses viam os demais habitantes do mundo como seres inferiores que deviam seguir os princípios ingleses ou se manteriam como selvagens irredutíveis.

Parte significativa da produção de Lear está presente na coletânea lançada em 2011, pela editora Iluminuras, que leva o título **Viagem numa peneira** retirado do poema de Lear, intitulado *The jumblies*. O poema versa sobre a viagem inusitada de um grupo de pessoas, em uma peneira, em alto mar. Ao longo da narrativa, ambientes que habitam o imaginário do escritor se mesclam à localidades reais.

Outro tipo de produção do escritor tem como símbolo o limerick,

poema composto por uma estrofe de 4 versos que é caracterizado pelo ritmo, rima (AABBA), musicalidade, circularidade e conteúdo narrativo.

De acordo com Vivien Noakes (2002), editora, organizadora e autora da introdução e das notas do livro **Edward Lear: the complete verse and other nonsense**, Edward Lear nasceu em Highgate, região localizada ao norte de Londres, em 12 de maio de 1812. Lear teve 21 irmãos. Seu pai era um acionista da bolsa de valores e sua família era da classe média. Quando Lear tinha 5 anos os negócios de seu pai faliram e o mesmo foi preso por fraude e endividamento. A família de Lear mudou-se, e só depois de muitas décadas retornou à Highgate.

Lear foi criado por Ann, sua irmã mais velha que, com amor, o ajudou a diminuir a tensão de sua infância conturbada. Lear sempre foi doente: de criança já tinha asma, miopia e epilepsia. O autor chamava a epilepsia de “presença do demônio”, pelo fato de, à época, ter-se a ideia de que a doença teria alguma relação com a possessão demoníaca. O portador da doença era isolado da sociedade e tinha vergonha de sua condição (NOAKES, 2002)

Lear começou a ter mudanças bruscas de humor e fases depressivas. As irmãs de Lear o ensinaram a ler, a escrever e a desenhar. Quando uma de suas irmãs se casou, o autor passou a visitá-la com frequência e durante estas visitas, desenhava as paisagens dos arredores da casa.

O autor começou a dar aulas de desenho para ganhar seu sustento. Posteriormente, em 1828, foi apresentado ao ilustrador Prideaux Selby. Depois de dois anos de estágio com Selby, começou a trabalhar em projeto independente sobre pássaros, que se tornaria, um dos melhores livros de ilustração ornitológica britânica. As ilustrações deste livro foram produzidas a partir da técnica de litografia. O autor teve como modelos pássaros que estavam soltos na natureza, o que era inovador para a época.

Com a sua habilidade para desenhar e pintar, foi chamado para fazer desenhos da coleção de animais de um lorde, que acabou deixando espaço para que ele desenvolvesse sua veia poética. As pessoas que viviam na casa apreciavam a sua companhia e ele foi convidado para entretê-los com seus poemas e desenhos (NOAKES, 2002).

Lear foi, neste momento, apresentado ao formato de poema chamado limerick. A palavra que dá nome a esse tipo de poema pode ter se originado

do nome da cidade de Limerick, na Irlanda, na qual havia uma escola importante de poesia, em meados do século XVIII. Os limericks nasceram na tradição oral e deram origem à sua obra.

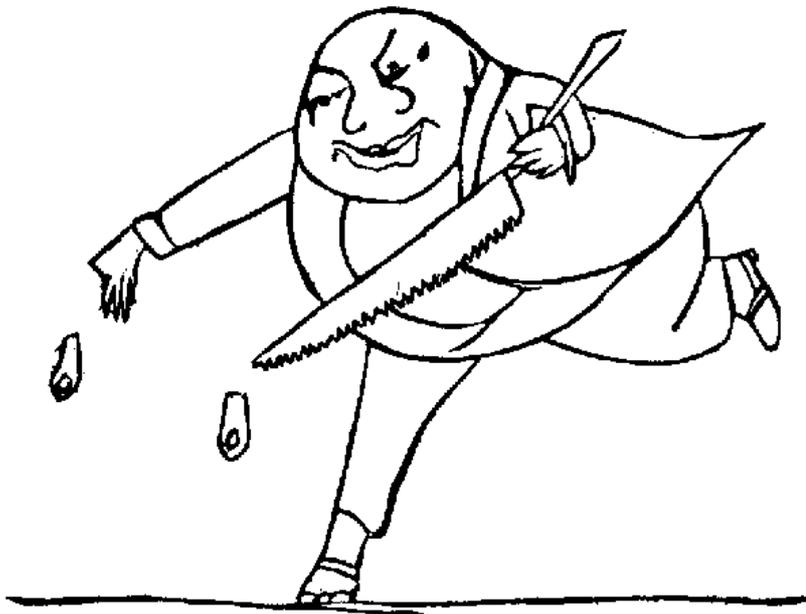
Conforme o autor, “o nonsense era o ar de suas narinas”; uma modalidade literária considerada tanto um gênero quanto uma filosofia. Era “uma resposta à vida que faz sofrer e depois rir”. Na era vitoriana, espontaneidade e liberdade eram objeto de repressão; os pecados eram punidos, os excessos do corpo, proibidos, e a literatura mais uma forma de zelar pela moral e bons costumes.

Para Noakes, a presença de Lear no cânone literário deve-se, principalmente, ao fato de ter criado o nonsense e com ele a performance de interação palavra e imagem, acompanhada de ritmo musical. O autor chamava atenção para a ilusão presente nos padrões de comportamento que as crianças deveriam seguir, e mostrava que apesar de seus personagens serem distorcidos, o padrão ideal de comportamento não estava lá, no mundo do nonsense.

Noakes (2002) nos lembra o pensamento de Lecercle (1994), que acrescenta uma característica importante do nonsense, a de que ele quebra as regras da língua por segui-las rigidamente. Ou seja, ao entender literalmente uma metáfora, os personagens seguem de maneira exagerada as regras da comunicação e da linguagem e se veem no nonsense. No mundo de Lear, todos tinham lugar, independente de quão estranhos fossem, e é necessário escolher sair do mundo real para entrar no nonsense. Para as crianças que viviam na restrição comportamental vitoriana, passar um tempo no universo de Lear era um paraíso.

## 2.2 Os limericks

Até esse momento, nosso trabalho buscou trazer elementos teóricos que nos possibilitaram a realização de uma leitura mais enriquecida e fundamentada dos limericks, valendo-nos inclusive das ilustrações para o adensamento dessas leituras. Neste subitem, passamos a apresentar a seleção de novos limericks. Nossa abordagem será pontual, buscando entender os procedimentos do nonsense e as suas características fundamentais.



Havia um velho de Camberra  
Que afiava as unhas com **serra**,  
Até que os dedos cortou, e  
calmamente falou:  
“Acontece quando se usa  
**serra!**”<sup>11</sup>.(VNP, p. 26, 2011)

There was an Old Man of the Nile,  
Who sharpened his nails with a **file**,  
Till he cut out his **thumbs**,  
And said calmly, 'This **comes**  
Of sharpening one's nails with a **file!**'

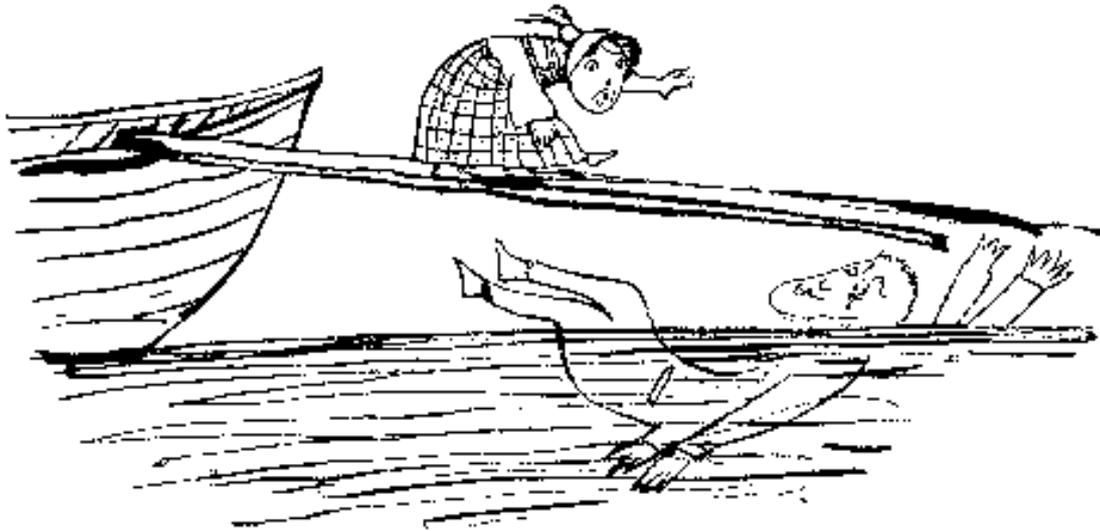
No limerick em destaque, temos um conjunto de elementos que formam a ilustração. O núcleo deste limerick é o homem que, com uma serra, corta seus dedos. Pode-se perceber que o homem se apoia sobre uma perna só, sugerindo certa instabilidade e desequilíbrio. A diagonal que se forma entre as suas pernas sugere movimento, e os dedos que flutuam entre a mão e o

<sup>11</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

chão também sugerem que a ação está acontecendo. O tamanho da serra, se comparado ao tamanho do braço do homem, é muito superior, o que confere certa estranheza à cena. O homem, ao se inclinar para a frente com a serra, se inscreve em um movimento contínuo que reforça a tensão da cena, pois não se sabe porque o homem cortou seus dedos, ou porque observa os dedos caindo com uma feição mista de prazer e atenção, observada pela boca que ensaia um sorriso e pelos olhos atentos, ainda que semicerrados. Os elementos que compõem a imagem não permitem que se chegue a uma explicação ou entendimento acerca do significado da imagem.

O texto verbal causa estranheza por si só, mas quando comparado ou lido em articulação com o texto visual gera ambiguidade: no verbal, temos a informação de que ele estava lixando as unhas com a serra, o que não se expressa na ilustração, quando temos apenas que ele cortou intencionalmente os dedos, o que leva o leitor a uma tensão sem possibilidade de ser liberada. Lixar as unhas é normalmente realizado com uma lixa, enquanto que cortar as unhas se faz com o uso de uma tesoura. As ações e objetos presentes no limerick – lixar e cortar e a serra ou lixa – são unidos pela diferença e pela ambiguidade.

O fato do homem ser capaz de falar calmamente após ter cortado seus dedos com a serra é curioso, assim como é interessante o homem ter o costume de lixar suas unhas com uma serra, afinal ele fala que o acontecido era esperado dada a sua prática. A associação de lixa com serra e a consequência é uma relação que só poderia ser estabelecida no universo da literatura nonsense, pois temos dois elementos que não tem relação aparente e habitam esferas diferentes mas que, unidos pela rima e pela relação poética criada por Lear, ganham uma dimensão semântica que antes não existia. Apesar disso, continuamos nos perguntando por que o homem tinha essa prática? Por que se posicionou dessa forma com a serra? Por que está tão calmo? Outras perguntas ainda ocorrem conforme aumentam os detalhes seja na ilustração, seja no texto verbal. A relação de lixa com serra gera um efeito de sentido que nos leva a entender que o indivíduo usa a serra como se usa uma lixa, ou usa uma serra como se fosse uma tesoura, trazendo a subversão do fascismo típico da linguagem habitualmente percebido no nonsense.



Havia um velho do Maranhão  
 Que tratava as moças com atenção  
 Mas ao tentar a filha ajudar, ele  
 próprio caiu no mar  
 Onde se afogou o velho do  
 Maranhão<sup>12</sup>. (VNP, p.27, 2011)

There was an Old Person of Cadiz,  
 Who was always polite to all ladies;  
 But in handing his daughter,  
 He fell into the water,  
 Which drowned that Old Person of Cadiz.

Neste limerick, temos dois conjuntos de imagens: a moça, que está mais próxima do barco, e o homem, que está na água. Do barco sai uma plataforma na qual a moça está curvada, sugerindo movimento e instabilidade, por conta da sua posição sugerir intenção de alcançar quem está caído na água; ele, com os braços em movimentos como alguém que tenta não se afogar. O homem, na água, também está curvado, possivelmente boiando ou tentando se manter na superfície. A feição do homem também é ambígua, pois pode tanto ser calma, por conta do formato da boca que não sugere tensão, quanto angustiada, se observarmos suas sobrancelhas, arqueadas. Porém, há tensão entre a postura agitada da jovem e a postura tranquila do homem.

No texto verbal, os contrastes se repropõem e se multiplicam. O homem, caracterizado como “velho do Maranhão”, não tem nada na imagem que o caracterize como sendo de algum lugar específico. De acordo com os versos, o homem sempre tratou as moças com respeito, mas ao lidar com a

<sup>12</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

filha, caiu e se afogou no mar. Há contradição neste trecho: o que pode ter acontecido para que ele caísse na água? Por que ela está desesperada e ele calmo, mesmo enquanto parece se afogar? Quanto à rima e a musicalidade, temos as palavras “cadiz” e “ladies”, recriadas na tradução como “maranhão” e “atenção”. As palavras ajudar/mar recuperam a rima do original daughter/water. Temos também, neste limerick, a harmonia das figuras da filha e do pai, com a filha formando um U invertido e o pai formando um U usual, de modo que eles se completem, remetendo à divisão da sociedade à época: mulheres no lar e homens na rua. Outra possível leitura seria a seguinte: a moça se “aventurou” nas tarefas masculinas, como a navegação, e causou um acidente que representado aqui pode ser cômico mas, na realidade, pode ser trágico.



<p>Havia um velho de Gibraltar,          Que rompeu a artéria jugular,          Quando gritou apavorado, sua          mulher disse: 'Oh, meu adorado!          Serás pranteado por toda          Gibraltar<sup>13</sup>. (VNP, p. 25, 2011)</p>	<p>There was an Old Person of Tartary,          Who divided his jugular artery,          But he screeched to his wife, and she          said, 'Oh, my life!          Your death will be felt by all Tartary.</p>
---	--

Neste limerick em destaque, temos dois conjuntos de imagens que indicam contrastes. No primeiro conjunto, à esquerda, temos uma mulher, que usa um chapéu de formato curioso. Seus sapatos tem uma ponta bem pronunciada, e seus braços, dobrados, formam uma linha horizontal com a faca que flutua na cena. A mulher está em movimento e sua expressão facial parece calma, mas as mãos sugerem tensão ou antecipação.

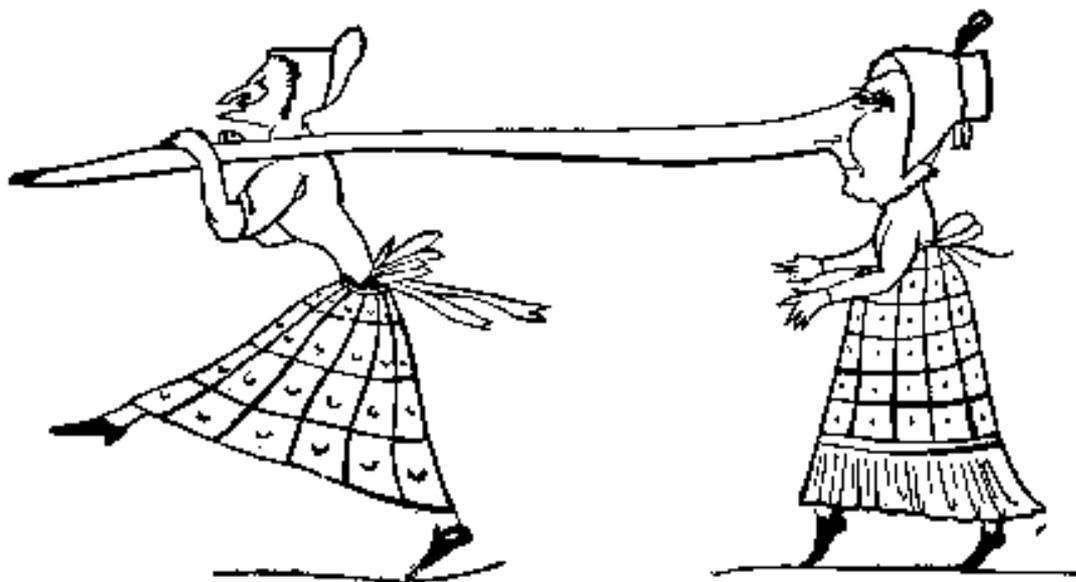
O homem e a faca, que formam o segundo conjunto, situados à direita na imagem, parecem flutuar no ambiente. A faca forma com o braço do homem uma diagonal que sugere instabilidade, que é reforçada pela expressão do homem, talvez irritado – com os olhos bem pequenos e a boca bem fechada. O homem, aparentando estar deitado em algo que não se vê, aponta o dedo para a mulher, entretanto não sabemos o que esse gesto significa no quadro maior da ambientação. Não se sabe se ele a acusa de algo, se ele usou a

<sup>13</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

faca, se ela veio porque ele a chamou ou se ele a expulsou do ambiente. A questão do corte nos rememora um caso ocorrido à época que se assemelha ao medo que os homens sentiam das mulheres e ao que pode ou não estar representado na ilustração deste limerick, nas palavras de Gay (1988):

O medo que os homens tinham da mulher no século XIX tornou-se, pois, uma questão internacional carregada de emoções. Até mesmo o julgamento de uma assassina levantou angustiantes questionamentos: quando a jovem Constance Kent foi julgada em 1865 por ter cortado o pescoço de seu meio irmão pequenino, um jornal chegou ao ponto de comentar que se tratava de “um assassinato insensatamente perverso, não perpetrado pela mão de um homem, pois tem as características de uma *finesse*, de um requinte de crueldade de que nenhum homem, por mais depravado que fosse, a nosso ver seria capaz” (GAY, 1988, p. 147)

No texto verbal, essas dúvidas se ampliam e as oposições são reforçadas. Nos versos, temos que o homem rompeu a sua artéria e, ao chamar sua esposa, soube que, por conta de sua morte, toda a Gibraltar irá chorar. Entretanto, no texto visual, a história assume outras proporções: vemos que o homem parece ter se cortado, pois há um traço próximo à jugular que sugere um corte, mas não fica claro o que aconteceu com a faca. Também não fica clara a relação entre o marido e a mulher, nem em que lugar eles estão. As palavras apavorado/adorado e wife/life tem respectivamente sonoridade semelhante entre si, pois ambas remetem, no momento da enunciação, ao som contínuo, no caso do adorado/apavorado, do /o/, e no caso do wife/life, do /f/ e do //.



Havia uma moça cujo nariz comprido  
 Chegava-lhe bem abaixo do umbigo;  
 Contratou então uma criada, senhora  
 bem comportada,  
 Para levar seu formidável nariz  
 comprido. (VNP, p. 28, 2011)

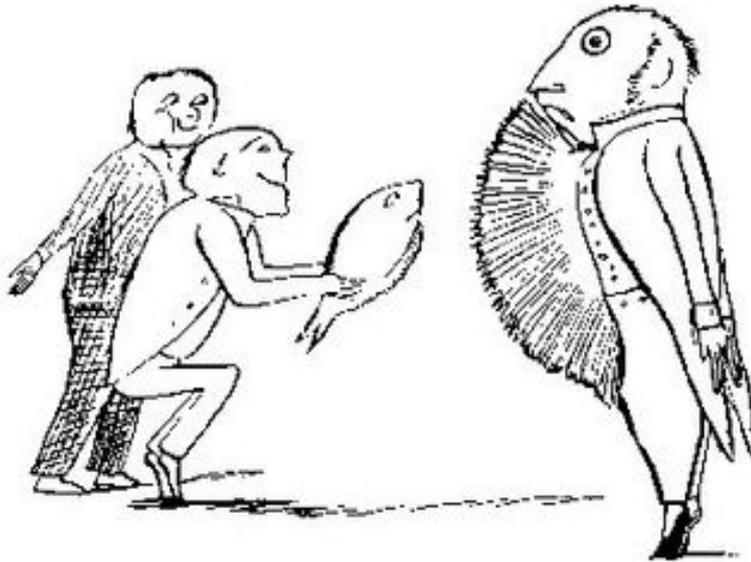
There was a Young Lady whose nose,  
 Was so long that it reached to her toes;  
 So she hired an Old Lady,  
 Whose conduct was steady,  
 To carry that wonderful nose.

No limerick em referência, temos dois conjuntos representados por duas mulheres. À esquerda, uma mulher carrega o nariz da outra, que é longo demais e a impede de andar sem ajuda. A mulher que está atrás parece estar andando na ponta dos pés, indicando possível desequilíbrio. Seus braços estão um tanto soltos ao lado do corpo e ela não controla seu caminho. A outra mulher toca o chão apenas com um dos pés, o que indica movimento quase ritmado, como se estivesse marchando. Enquanto a expressão da mulher à esquerda é de satisfação, sugerido pelo traçado da boca para cima, a outra mulher aparenta tranquilidade.

O texto verbal diz que a mulher da direita contratou a outra para ajudá-la, carregando o seu longo nariz; a ilustração, por sua vez, sugere que a mulher da frente está satisfeita e determinada, caminhando e indicando uma

direção. Já a outra está seguindo de forma cuidadosa e reticente, com uma atitude leve, sutil e vagarosa. A mulher da esquerda olha para frente, mas a mulher da direita parece olhar para o leitor.

No texto verbal, a mulher, cujo nariz é longo, tem o nariz descrito como algo que toca seus pés, no original; e que está “abaixo do umbigo”, na tradução. Na ilustração, contudo, vemos que o nariz é bem maior que seu corpo. A mulher da esquerda, apesar de ser descrita como educada, não apresenta nenhum índice em relação a essa qualidade, de acordo com a imagem.



Havia um velho de Dourados,  
 Que usava camisa com babados,  
 Mas disseram-lhe: “Não se queixe,  
 você não parece um peixe,  
 Obsequioso velho de Dourados?”

(VNP, 2011, p. 64)

There was an old person of Brill,  
 Who purchased a shirt with a frill;  
 But they said, 'Don't you wish,  
 You mayn't look like a fish,  
 You obsequious old person of Brill?'

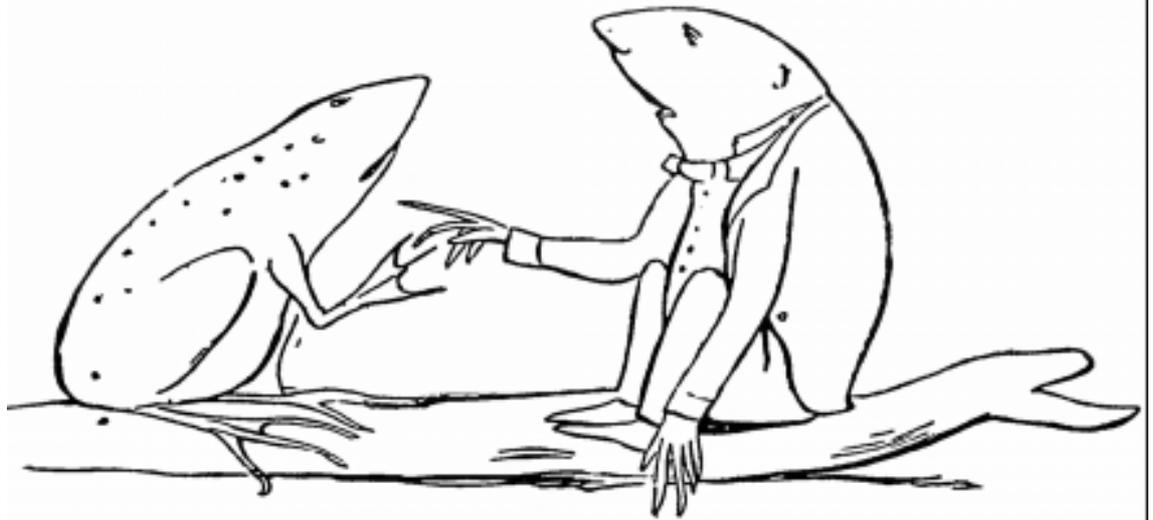
Na ilustração do limerick acima, pode-se observar dois núcleos de imagens que sugerem certas oposições: à esquerda duas figuras masculinas se inscrevem em movimento, haja vista as pernas, os braços e o próprio corpo que se marcam por traços ligeiramente diagonais, além dos joelhos de uma delas estarem flexionados; há também na expressão facial um certo sorriso, pelas bocas traçadas, com os cantos, para cima. O conjunto à direita, por oposição, cria tensões nos diversos níveis da ilustração. Primeiro, a personagem, também do sexo masculino, ocupa um espaço bem maior que os dois outros; além do tamanho, essa figura se expressa em linhas retas e sua fisionomia é extremamente rígida, seja pelos olhos grandes e arregalados, seja pela boca com traçado de seriedade sugerido pelo desenho dos cantos para baixo. Observa-se ainda que, enquanto a figura maior

apresenta-se na ponta dos pés, ampliando sua própria dimensão, a figura menor, também nas pontas dos pés, sugere quase um encolhimento – o que lhe reduz ainda mais a estatura. É de se estranhar ainda, ou acima de tudo que, enquanto um dos pequenos homens segura um peixe em suas mãos, seu *opositor* iconiza o próprio animal, ao vestir uma camisa com babado imenso, sugerindo suas barbatanas. Toda a riqueza dos detalhes contrapostos não criam, entretanto, conexões entres si. É como se tudo ficasse no nível da interrogação: mas, enfim, o que essa ilustração quer significar? Como dar sentido a esse conjunto de signos? Há submissão ou ironia no confronto dos dois núcleos da ilustração? Não há respostas para as perguntas, mesmo porque, ao que nos parece, os pequenos detalhes e contrapontos satisfazem nossos olhos: para que precisamos de explicações? A ilustração não vale por si?

Avançando, agora, para o texto verbal, parece-nos que os enigmas se repropõem ou mesmo se ampliam, pois os versos designam os seres como “um velho de Dourados” e (disseram-)“Ihe” sem, contudo esclarecer nenhum significado para tais denominações. Ao contrário, tudo se torna ainda mais nebuloso e enovelado: quem é “o velho de Dourados”?; por que “usava camisa com [tais] babados”? Qual a relação entre os babados e as barbatanas de um peixe que, aliás, não existem no próprio peixe nas mãos da outra personagem? O que significa a negação “você não parece um peixe”, quando as evidências mostram exatamente ao contrário, – o homem tem o olho, a boca e os babados de sua camisa tal como um peixe? As perguntas não indicam respostas.

Detendo-nos mais no caráter formal do texto, podemos ver que o limerick é formado por uma estrofe composta por quatro/ ou cinco versos, com reiteração entre o primeiro e o último: “... velho de Dourados”. A repetição se repropõe pela composição sonora que apresenta forte marcação rítmica, tanto no original, com as rimas AABBA, **Brill/frill/wish/fish/Brill**, quanto na tradução, pois as rimas são recuperadas na versão de Dirce do Amarante: **Dourados/ babados/queixe/peixe/Dourados**. No tocante ao caráter lexical, percebemos que, no original em inglês, temos que o homem *comprou* uma camisa com babados, enquanto que na tradução o homem *usava* a camisa. Há diferença semântica aqui, pois *comprar* implica uma

atividade específica e localizada no tempo, enquanto que *usava* simboliza uma atividade continuada no tempo, talvez algo que veio a se tornar um hábito. A palavra *obsequious*, que caracteriza o homem em ambas as versões, significa *benevolente, amável*, alguém dado a conceder favores e realizar boas ações. Essa palavra contrasta semanticamente com o que vemos na imagem, pois o homem se coloca separado dos demais, em postura diferente, vestindo roupas finas e camisa de babados. No que diz respeito à questão da norma, da pureza e da hierarquia em relação aos gêneros, podemos afirmar que neste texto a forma do limerick foi preservada, com seus versos, rimas e musicalidade mantidas. Todavia, todo o trabalho estrutural e de detalhamento verbo-visual não resulta numa constituição lógico-formal, ao contrário, rompe expectativas e deixam ao leitor o prazer de uma sonoridade e riqueza visual que intriga, sem esclarecer; *diverte* sem acomodar.



Havia um velho num banhado,  
Que era fútil e mal-educado,  
Num tronco se sentou e a uma rã  
cantarolou,  
Esse instrutivo velho num banhado.  
(VNP, 2011, p. 60).

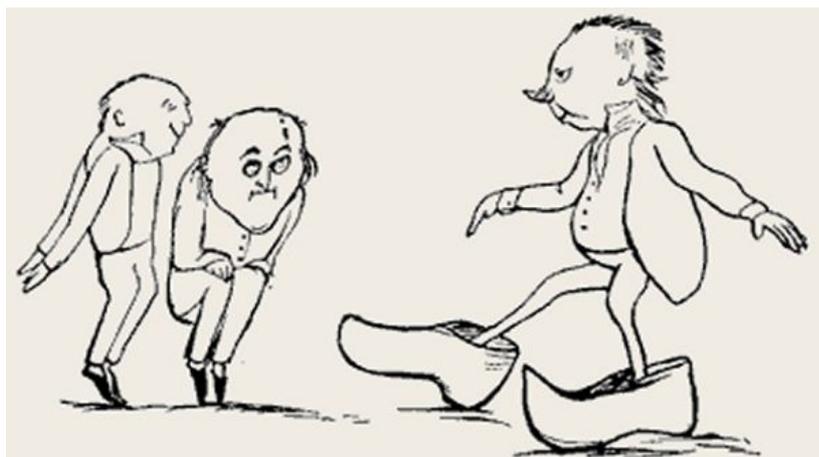
There was an old man in a Marsh,  
Whose manners were futile and  
harsh;  
He sate on a log, and sang songs to a  
frog,  
That instructive old man in a Marsh.

No presente limerick, duas personagens compõem a ilustração: um homem e um sapo se projetam como num espelhamento. Ambos se encontram frente a frente e estão apoiados num tronco, cuja horizontalidade transmite a sensação de estabilidade. A postura física dos dois é semelhante e suas feições são repropostas não apenas no que podemos chamar de expressões faciais – olhos, boca e nariz - como também na dimensão do corpo, bastante próxima uma da outra. Mãos, pés e patas também se assemelham, seja pelas posições no espaço, seja pelas dimensões apresentadas. Faz-se interessante observar, ainda, que se existe uma diferença marcada pelas roupas usadas pelo homem – calças, paletó, camisa e gravata – um elemento os aproxima: são os botões da camisa do homem que se projetam em pequenos pontos distribuídos ao longo do corpo do sapo. Esse elemento sutil se responsabiliza, mais uma vez na ilustração, para

revelar aproximações e por que não, certas identidades, no sentido de que nem tudo entre homens e animais marca suas diferenças.

Em relação ao texto verbal, destaca-se, novamente, a reiteração que se apresenta no primeiro e no último versos - “velho num banhado”-, e que é reforçada pela marcação das rimas **Banhado/mal-educado**, podendo remeter sonoramente ao coaxar de um sapo e/ou ao barulho de um tronco na água – alternativa essa encontrada pela tradutora para recriar os significados do original em inglês, que também rimam entre si - *marsh* e *harsh*, e expressam, respectivamente, pântano/ou brejo e severo, áspero, desagradável. As palavras *log* e *frog* também rimam entre si e remetem ao coaxar do sapo, tal como acontece com as rimas em português.

As rimas são, ainda, recuperadas na tradução quando se opta pelas palavras *sentou* e *cantanolou*, construindo marcação rítmica e, portanto, certa musicalidade. O homem recebe também a qualificação de *instrutivo* em ambas as versões, o que é semanticamente interessante, pois na ilustração, verifica-se que o mesmo parece instruir o sapo, seja por estar com a boca entreaberta tal como quem fala, seja por ter a sua mão direita levantada como quem indica um ensinamento. Novamente a norma a respeito do limerick e seu formato usual são mantidos, todavia, a relação homem e sapo e as possíveis formas interpretativas, mesmo que fragmentadas, não conduzem a uma lógica significativa.



Havia um velho de Barcelos  
 Que comprou novos chinelos;  
 Quando perguntaram: "O solado é  
 macio?", respondeu: "Não nesses  
 dias de frio!".  
 Esse túrbido velho de Barcelos.  
 (VNP, 2011, p. 57)

There was an old man of Toulouse  
 Who purchased a new pair of shoes;  
 When they asked, "Are they pleasant?"  
 He said, "Not at present!"  
 That turbid old man of Toulouse.

Nesse último limerick, temos dois conjuntos de imagens que, assim como no primeiro, não criam conexões lógicas e sugerem oposições. O primeiro conjunto de imagens que se coloca à esquerda na ilustração é caracterizado por dois homens. O homem mais à esquerda da figura está na ponta dos pés e tem os braços esticados, posição expansiva que aparenta ampliar a dimensão de sua figura. Em seu rosto é possível observar certo sorriso, pelos cantos dos lábios em traçado ascendente. Ao lado deste homem, à direita, temos a figura de outro homem que, diferentemente apresenta postura prostrada e constricta, sugerida pelos joelhos flexionados, pelos braços e mãos que se apoiam nas pernas e pela ausência de pescoço. A proximidade da cabeça em relação ao peito aliada aos olhos grandes sugere alguém contido, além do que o fato de estar na ponta dos pés parece comprovar isso, pois dá a impressão de que ele vai, a qualquer momento, fazer algo inesperado, apesar do leitor não ter ideia do que seja. A posição encolhida em que ele se encontra também sugere que a personagem espera

algo e está se preparando, ou tentando se proteger de algo; seus olhos que se dirigem ao terceiro homem, à esquerda, também abrem espaço para expectativas. O segundo bloco da ilustração é marcado por um terceiro homem, caracterizado como “velho de Barcelos”, que é, aliás, quem primeiro atrai nosso olhar. No chão, sua base de apoio, são dois grandes tamancos que o colocam em posição mais alta em relação aos dois outros homens. Seus braços formam linhas diagonais harmônicas que sugerem a busca de equilíbrio. A feição deste homem transmite domínio, determinação e mesmo certa leveza, o que se contrapõe à qualificação da personagem que no verso é designado como “túrbido”, ou seja, alterado, confuso, perturbado.

Na tradução dos versos o que nos parecem tamancos, pela ilustração, aparece como “new pair of shoes”, rimando com **Toulouse**, em oposição à tradução “novos chinelos que, por sua vez, rima com **Barcelos**. As rimas se repropõem nos versos seguintes em **pleasant/ present**; e **macio/ frio**.

O percurso de leitura pelos limericks reforça a ideia de contradições dentro de um sistema seja ele verbal, seja visual, assim como a ausência de relações lógicas entre objetos – palavras e/ou imagens – e suas representações externas ao texto. O respeito às regras da língua não garantem significados coesos ou resposta às questões que se colocam nos versos e ilustrações. Na constituição textual, pode-se afirmar, existe uma negativa lógico-racional e o que se instaura é um jogo livre de articulações por vezes divertidas, mas sempre sem finalidade precisa ou imediata. Aliás, se o universo das palavras é o papel, por que buscaríamos fora dele uma dimensão outra para a palavra? Percebemos, ao longo do processo de análise dos limericks, que em sua quase totalidade apresentam ilustração composta por dois conjuntos que se relacionam, gerando complementaridade e tensão. Temos também aqui questões importantes referentes à tradução: a crítica feita por Lear é dirigida aos estrangeiros, não aos ingleses, fato que fica claro ao vermos as localidades geográficas que figuram em seus limericks. Na tradução, a crítica perde a dimensão geográfica. Em outro momento, a tradução peca por se preocupar demais em manter a rima e, assim, carregar no não sentido, deixando de lado o conteúdo rico do nonsense em prol da musicalidade. A palavra *old man*, traduzida como velho, é ambígua: pode significar um indivíduo de idade avançada ou uma pessoa

antiquada. Na tradução, a palavra velho perde a duplicidade de sua carga semântica original. No original, temos a resposta do velho, "Not at present!", ou seja, não no momento atual, que tem maior carga semântica que a tradução "não nesses dias de frio"; o personagem usa um sapato desconfortável no original e, na tradução, o sapato apenas é desconfortável nos dias de frio. É importante salientar, contudo, que a realidade nonsense é criada e pautada pela linguagem, portanto, desde que as regras de formação de palavras sejam seguidas, nada é proibido.

### 2.3 A botânica nonsense

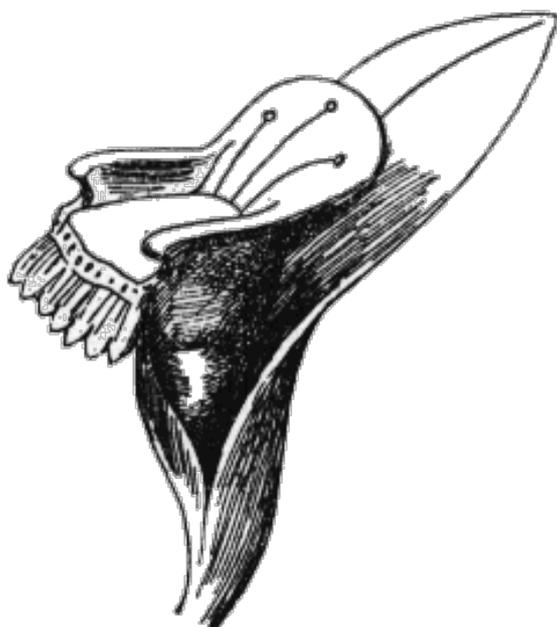
Além dos limericks com seus versos e ilustrações, a obra de Edward Lear também é composta pela botânica *nonsense* e pelas árvores *nonsense*. A botânica nonsense, como obra de ficção, é também uma criação do autor, nascida de seu imaginário:

A botânica nonsense seria fruto das pesquisas do imaginário Prof. Bosh, “cujo trabalho nos campos da ciência culinária e botânica é mundialmente conhecido”, como ressalta Edward Lear, que se diz feliz de poder, “graças à bondade do Prof. Bosh, apresentar a nossos leitores suas descobertas com ilustrações. Todas as novas flores foram encontradas no vale de Verrikwier, perto do Lago de Oddgrow e no ponto mais alto da Colina Orfeltugg” (AMARANTE, 2011, p. 152)

As palavras diferentes que Lear utiliza para designar as plantas de sua botânica ficcional “zombam do caráter pretensioso dos longos nomes gregos e latinos para plantas comuns” (HARK, 1982, p. 112). Lear, ao criar plantas originadas a partir de objetos e seres vivos, mostra que nada há de extraordinário por trás dos nomes rebuscados das plantas. As plantas inventadas pelo autor, assim como os limericks, são parte da obra **Viagem numa peneira**, eleita como corpus da pesquisa, sendo, portanto, objetos artísticos resultantes da produção literário-artística de Lear. Nesta parte do trabalho, atentaremos para outras características do *nonsense* que também podem ser percebidas, agora, nessa nova composição.

Revela-se, na botânica nonsense, uma ironia velada em relação à forma de se armazenar o conhecimento em enciclopédias – a Enciclopédia Britânica foi criada no início do século XIX – associada à desenhos feitos em preto e branco com traços simples e diferentes proporções, lembrando ao leitor os desenhos que acompanham as enciclopédias e as imagens que vemos em manuais de biologia e botânica do século XIX.

### 2.3.1 Plantas



#### **Poltronia confortabilis / Armchairia Comfortabilis (VNP, p. 101)**

As plantas que compõem a botânica nonsense de Lear refletem uma tradição na comunicação científica e na composição de manuais de botânica. Os nomes científicos das plantas, assim como os termos científicos de outros seres vivos, têm duas palavras oriundas do latim que revelam o gênero e a espécie aos quais determinado ser vivo pertence. No caso, Edward Lear criou uma série de gêneros e de espécies a partir de palavras que designam coisas do mundo cotidiano, como nesse caso uma poltrona confortável. Aqui Lear mostra que, na verdade, o limite para as coisas que existem é a linguagem, afinal tudo que existe pode ser dito de alguma forma, e nessa parte de sua produção nonsense, Lear revela como é possível pegar objetos linguísticos e transformá-los em qualquer coisa, afinal estamos em uma realidade criada e pautada pela linguagem, então, desde que as regras de formação de palavras sejam estritamente respeitadas, não há limite.

Na ilustração, temos uma poltrona aparentemente apoiada em uma folha de planta. A poltrona segue o padrão das poltronas estofadas de tecido, mas figura aqui como parte da planta, quase como uma flor ou fruto, e aparece verbalmente também, como primeiro nome da planta. A folha está curvada, o que indica peso/densidade e, tanto a folha quanto a poltrona têm traços em curva e hachuras, indicando identidade entre si.



**Caranguejia horrenda/ Crabbia horrenda** (VNP, p. 102)

Neste caso, poderíamos dizer que novamente a questão do parâmetro de organização do mundo nonsense aparece por meio da transformação da realidade. Uma planta já observada no mundo real teria no extremo superior uma flor, por exemplo. No caso da botânica nonsense, temos um caranguejo. O nome da planta, *Crabbia horrenda/Caranguejia horrenda*, respeita as regras universais da comunicação científica, apesar de ser uma planta fictícia. É curioso a escolha do caranguejo para substituir a flor, pois a flor é parte do aparelho reprodutivo da planta, e o caranguejo tem uma aparência ameaçadora, apesar deste estar invertido, talvez morto. Os traços são extremamente precisos e a anatomia do animal é correta, mais uma vez delineando o conhecimento e as habilidades de Lear como desenhista de botânica e zoologia e sua capacidade de fazer desenhos realistas, ainda que distorcidos, a partir de simples traços.

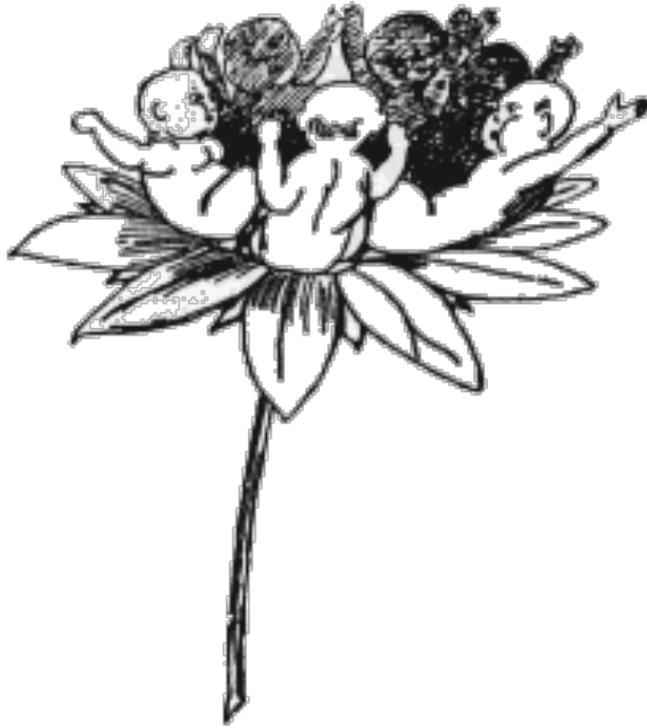
Na ilustração, temos ainda o caule de uma planta levemente inclinado, e um caranguejo – no local onde normalmente haveria uma flor – inclinada para baixo, sugerindo que já é velha, ou que o vento ou o próprio peso do caranguejo/flor fez o caule se curvar. O nome da planta, *Caranguejia horrenda*, remete ao nome científico das plantas, dado em latim, mas também tem uma nova identidade criada por Lear para os nomes de classes científicas, com o /i/ sendo colocado na última sílaba da palavra.



**Escovia domestica/ Smalltoothcombia domestica**

(VNP, p. 103)

Esta planta nonsense é interessante por fazer o leitor utilizar a sua capacidade interpretativa para perceber qual o sentido a ser descoberto, qual a razão para ter sido criada ou qual a intenção por trás da criação. A planta, da forma como está representada, poderia servir como resposta às típicas dúvidas que as crianças têm quando começam a conhecer o mundo. De onde vem as escovas? Como são criadas? Entretanto, logo percebemos que não é o caso, pois se trata de mais uma estratégia de transformação. A partir de algo natural se consegue algo fabricado artificialmente, algo muito vivido na época da segunda e terceira revoluções industriais. Na ilustração, temos de um lado do caule, folhas e, do outro lado, escovas.



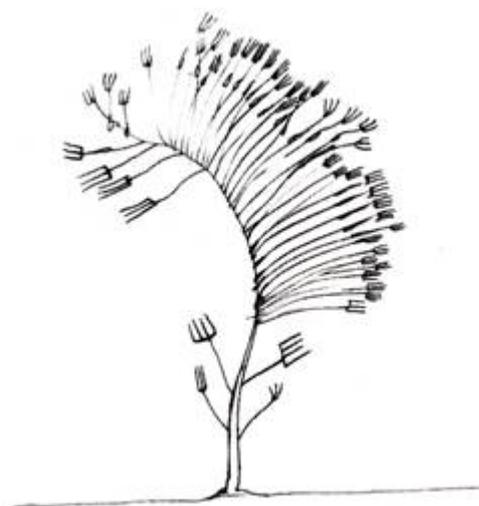
**Extranhaflora babyöides/ Queeriflora babyöides (VNP, p. 104)**

Nesta planta da botânica nonsense, uma transformação relevante é representada. Com o recurso de imagens repetidas das sombras e hachuras, e tendo como referência uma flor comum, Lear nos apresenta a função da flor, que é ser reprodutiva, mostrando o fruto dessa reprodução: os bebês. Aqui, é proposta uma dupla transformação: tanto a mudança pela qual as sementes passam, quanto a mudança pela qual a planta – vegetal – passa ao se transformar em bebês – seres humanos.

A tensão entre sentido e ausência de sentido permanece aqui, afinal a questão da reprodução da planta é um argumento válido em termos de morfologia, mas a planta não poderia dar origem a bebês. A representação de algo impensável de forma tão organizada e definida é algo muito característico do nonsense, que gera o estranhamento e insinua a aproximação, porém não torna a decodificação do significado da planta uma tarefa fácil.

### 2.3.2 Árvores

Nas árvores nonsense, o leitor entra em contato com criações que, apesar de fazerem parte da botânica nonsense, têm textos explicativos acompanhando seus nomes e ilustrações, diferente das plantas, que tinham apenas nomes que remetiam ao latim.



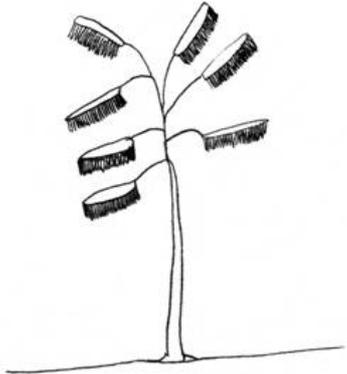
#### **O pé de garfo**

Este pé surpreendente e apazível nunca ultrapassa 19,20 metros de altura, nem espécie alguma até agora produziu mais de 50 mil garfos de prata de uma só vez. Se violentamente sacudido, é muito provável que garfos venham a cair, e havendo um vento forte, é altamente possível que todos os garfos chocalhem terrivelmente, produzindo um tinido musical para os ouvidos do felizardo que estiver ali.

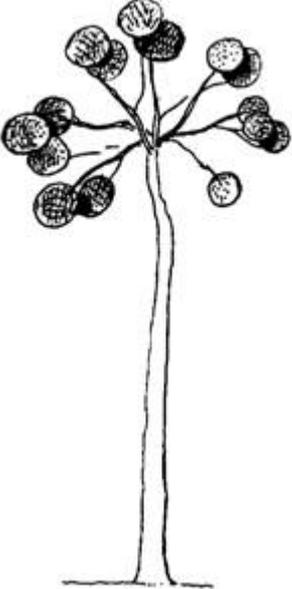
#### **The fork tree**

This pleasing and amazing Tree never grows above four hundred and sixty-three feet in height, - nor has any specimen hitherto produced above forty Thousand silver forks at one time. If violently shaken it is most probable that many forks would fall off, - and in a high wind it is highly possible that all the forks would rattle dreadfully, and produce a musical tinkling to the ears of the happy beholder.

A primeira árvore, **O pé de garfo**, segue um princípio construtivo e organizacional semelhante ao da **Escovia domestica** da botânica nonsense. Um item doméstico de forte demanda industrializada é gerado por uma planta. A descrição da árvore também traz a percepção do nonsense, pois é uma árvore que pode atingir 19,20 m de altura e produzir até 50 mil garfos de cada vez, algo que se assemelha a uma produção em série. Algumas ironias são colocadas na descrição, como o fato de uma forte sacudida poder levar à queda de muitos garfos e à conseqüente produção de um som, que podem ser uma crítica à forma de se armazenar conhecimento na segunda metade do século XIX com a criação da Enciclopédia Britânica.

	<p><b>O pé de escova de roupa</b>  Este produto natural de grande utilidade não dá muitas escovas de roupa, o que explica o alto preço desses objetos. A natureza hassepticíaca de um vegetal tão extraordinário naturalmente não precisa ser difundida.</p>	<p><b>The Clothes-Brush Tree</b>  This most useful natural production does not produce many clothes-brushes, which accounts for those objects being expensive. The omsquombious nature of this extraordinary vegetable it is of course unnecessary to be diffuse upon.</p>
---	--	--

Da mesma forma, a segunda árvore, **O pé de escova de roupa**, também representa a suposta produção de escovas, justificando o alto preço do produto pela pequena oferta de mercado, um conceito básico de economia. A natureza do pé de escova de roupa é definida como “hassepticíaca”, um neologismo que não ajuda o leitor a entender sobre a árvore.

	<p><b>O pé de biscoito</b>  Este produto vegetal extraordinário jamais foi definido ou descrito. Como nunca cresce perto dos rios, nem do mar, nem das montanhas ou vales, nem das casas, seu lugar de origem é totalmente incerto. Quando as flores caem e a árvore se cobre de biscoitos, o efeito não é nem um pouco repugnante, sobretudo para os famintos. Se os biscoitos crescem aos pares, não crescem solitários, e se caem, não se pode dizer que vão sobrar.</p>	<p><b>The biscuit tree</b>  This remarkable vegetable production has never yet been described or delineated. As it never grows near rivers, nor near the sea, nor near mountains, or vallies, or houses, - its native place is wholly uncertain. When the flowers fall off, and the tree breaks out in biscuits, the effect is by no means disagreeable, especially to the hungry. If the biscuits grow in pairs, they do not grow single, and if they ever fall off, they cannot be said to remain on.</p>
---	---	---

A terceira árvore, **O pé de biscoito**, pode refletir o desejo de muitas crianças de que existisse uma árvore que desse esse tipo de *frutos* – consideramos, aqui, que o público-alvo de Lear é constituído majoritariamente por crianças. O fato dessa árvore, tal como diz o texto, nunca ter sido definida ou descrita e de ninguém saber realmente qual é o seu lugar de origem mostra que ela não faz parte do mundo real. A afirmação de que “se os biscoitos crescem aos pares, então não crescem solitários” demonstra que as regras de funcionamento do mundo nonsense são as leis da linguagem, afinal um par implica dois do mesmo, portanto não poderia ser solitário. A frase sobre a queda dos biscoitos e o fato dos biscoitos não sobrarem revelam de novo uma questão linguística com uma relação de causa e consequência, afinal se os biscoitos caem, eles não têm como permanecer na árvore, ou seja, uma leitura de causa e efeito é possível.



### **O pé de pandorga**

O pé de pandorga é um vegetal imponente e assombroso quando todas as pandorgas são agitadas por uma ventania e se esforçam para se desvencilhar de seus barbantes. O pé parece não ter nenhuma serventia particular para a sociedade, mas poderia ser frequentado por garotinhos, se estes soubessem onde ele cresce.

### **The kite tree**

The Kite Tree is a fearful and astonishing vegetable when all the Kites are agitated by a tremendous wind, and endeavour to escape from their strings. The tree does not appear to be of any particular use to society, but would be frequented by small boys if they knew where it grew.

Finalmente, a quarta árvore, **O pé de pandorga**, ou uma árvore de pipas, parece refletir um desejo infantil de que existisse uma árvore que fizesse surgir brinquedos. No caso, a própria descrição da árvore revela a intenção dos meninos de brincarem com as pipas, intenção impossibilitada pela ausência da informação referente ao local onde essas árvores podem ser encontradas. O autor também acrescenta que as árvores não tem função social, e que podem parecer assustadoras, mas atraentes – pela libertação das amarras que lhes possibilitariam voar – quando o vento sopra e as pipas voam, o que pode ser interpretado como a visão de um indivíduo que, ao se libertar de amarras sociais ou mesmo culturais, pode “voar” e existir sem cumprir uma função social específica.

Dessa forma, pudemos compreender o nonsense de Lear em suas mais variadas formas: nos limericks, nas plantas e árvores da botânica nonsense. No próximo capítulo, veremos como a obra de Renato Pompeu pode ser lida, resgatando alguns dos elementos do nonsense até aqui trabalhados.

## CAPÍTULO III

### O nonsense revisitado: Renato Pompeu (1941-2014)

#### 3.1 Renato Pompeu

Renato Pompeu (1941-2014), jornalista, cursou três anos de Sociologia na USP. Natural de Campinas, sempre considerou a cidade de São Paulo seu lar. Pompeu, ao longo de sua carreira como escritor e jornalista, trabalhou em diversos periódicos impressos, tais como Folha de São Paulo, revista Veja e o Jornal da Tarde. Publicou diversos livros, dentre eles **Samba-enredo** (1982), lançado pela Alfa-Ômega, **A greve da rosa** (1980) e **A saída do primeiro tempo** (1978), também lançados pela Alfa-Ômega. A obra que aqui analisamos, intitulada **Quatro-olhos**, lançada pela Alfa-Ômega, é um romance de 1976, marcado pelo regime ditatorial que se iniciou em 1964 e perdurou até 1984, no Brasil.

Apesar do contexto no qual Pompeu estava inserido no momento de criação da obra, a realidade social do período não pareceu afetar a publicação do romance. A crítica e a própria censura não viram qualquer ameaça na sua proposta narrativa. A situação de tortura vivenciada pelo autor aparece retrabalhada no romance não só com ímpeto de resistência e denúncia, mas como fôlego para criar um mundo em que a liberdade pudesse tornar-se realidade.

O Brasil dos anos 60 vivia a repressão ditatorial e, com ela, as inscrições literárias que incorporavam as marcas de sangria de seu povo. As prisões, as torturas, os desaparecimentos, os manicômios, as mortes - toda essa pintura social e política acaba por se presentificar nas pinceladas do narrador. A desarticulação de um pensamento diretivo e conclusivo é produzida para constituir uma escritura poética que caminha em zig-zag, quebrando a ilusão do linear que, ao se romper, transforma-se em fragmentos, deixando em aberta a busca pela significação, cujo propósito pode ser o de expor ou ocultar, brincar com a lembrança ou esquecimento, revelando, assim, a própria memória como uma caixa de surpresas.

### 3.2 O nonsense de Quatro-olhos

O romance de Renato Pompeu, intitulado **Quatro-olhos**, permite diferentes interpretações, algumas delas perpassam o revisionismo histórico, o idealismo, os conflitos e a ditadura política que serviu de berço ao romance; outras tratam da perspectiva psicológica da loucura e da memória; temas que trariam um desfoque para esta pesquisa, cujo centro de atenção é o *nonsense* de Lear e a sua recuperação percebida em Pompeu. Portanto, nosso recorte metodológico se pautou pela percepção dos momentos de *nonsense* em seu romance.

**Quatro-olhos** é um romance que nasce do fluxo de consciência da personagem. Sua narrativa pode ser dividida para fins de análise em duas partes: uma macroestrutural e outra microestrutural. A primeira – macroestrutural – compreende o tempo, o espaço, as personagens, seu realismo e verossimilhança. Já a segunda, a microestrutural, se situa no âmbito lexical, na composição das sentenças, na escolha de palavras, nas figuras de linguagem, na sonoridade das falas e na construção deste mundo dentro da linguagem numa perspectiva textual discursiva. No caso deste romance, o *nonsense* é percebido em sua macroestrutura, causando um efeito cumulativo gradual que, eventualmente, afetarà a sua microestrutura e a sua unidade por completo.

Temos, na macroestrutura de **Quatro-olhos**, um tempo incerto que vai e volta como as memórias resgatadas pelo narrador, tempo que penetra na esfera do nonsense ao não se estabelecer como cronológico ou histórico. Em relação aos espaços narrativos temos deslocamentos que vão da casa para as ruas; quanto às personagens, **Quatro-olhos** é alcunha do narrador-protagonista, que é a personagem nonsense por excelência, por desconcertar a linguagem e construir uma lógica própria contrária às expectativas do leitor.

No nível lexical da microestrutura, temos a impressão de imprecisão conferida por dados extremamente precisos, uma das características do nonsense, que aparece já no início do romance, algo que poderia ser explicado pelo fato de ser conveniente apresentar imprecisões diante do

sistema ditatorial. Nas falas do narrador-protagonista, desde as primeiras linhas, toda precisão, mesmo que numérica, é imprecisa:

Mais ou menos dos 16 aos 29 anos ...  
... passei no mínimo de três a quatro horas ...  
... **todos os dias**, com **exceção** de ...  
... **um ou outro sábado e de certa segunda-feira**  
... escrevendo não me lembro bem se um **romance**  
ou um livro de **crônicas**  
... **não me lembro** bem (...) **recordo** com perfeição  
... condição humana universal (...) dimensões  
nacionais e de momento (QO, 1976, p.110)

Nesses trechos mencionados, a precisão dos números choca-se com a imprecisão dos fatos, conferindo inconsistência às afirmações. São como certezas registradas por incertezas. Depois da sequência de números que deveriam conferir exatidão aos dados, afirma-se “não me lembro bem se num romance ou um livro de crônicas”, lançando o leitor na incerteza, pois os dois gêneros, romance e crônica, apesar de serem narrativos, são bastante distintos, seja pelas relações espaço-temporais, pela quantidade de personagens, pelo número de núcleos narrativos ou pela extensão textual. Ao dizer “todos os dias” e depois “com exceção”, “não me lembro” e depois “recordo com perfeição”, essa configuração de afirmar e negar assume a forma de um jogo narrativo que leva o leitor a *dançar* no texto, realizando um movimento de leitura e dúvidas muito mais intenso do que um movimento de avanço no tempo marcado por ações sucessivas.

No início do livro, algumas marcações narrativas possibilitam resgatar elementos próprios do nonsense. No primeiro capítulo, a personagem relata que alguém afirmou ter encontrado páginas de seu livro em um ônibus. Neste relato, observamos:

Hoje não me lembro mais de ter escrito essas palavras. Mas naquela manhã eu sabia que as havia perdido, pois alguém me avisara de que as lera em folhas espalhadas num ônibus de alguma linha que passasse no largo de Pinheiros; era o meu livro, jogado no último banco, um desses bancos de

cinco lugares, e o livro estava lá, pelo menos a pessoa me garantiu. (QO, 1976, p. 22)

Apesar das informações serem vagas, o protagonista as toma como verdadeiras, e confia que as páginas encontradas foram lidas, mesmo sabendo que estavam espalhadas no fundo do ônibus.

As folhas, aliás, andaram indo e vindo, nunca no mesmo ritmo, mas não se haviam espalhado em todas as direções, apenas em algumas. A pessoa estava me contando que tinha podido ler algumas frases, tendo chamado sua atenção a frequência de períodos com vírgula no meio e ponto no fim e lembrava-se de ter lido algumas palavras em que aparecia a letra D. Embora eu francamente não me recordasse de nada disso, convenci-me de que era o meu livro, mesmo porque essa pessoa me tinha em alta conta. Durante semanas, disfarçado de candidato a padeiro, estive em todas as casas da região e nada descobri. Descobri porém algumas folhas no meio das rosas na ilha da avenida; tinha chovido, estavam descoradas e ilegíveis, com manchas de sangue do homem que ali morrera. Muito antes dos jesuítas, os índios já moravam ali em aldeia e talvez eles tivessem plantado as flores, mas eu duvido e até faço pouco. (QO, 1976, p. 22)

No trecho em destaque, o protagonista diz que as folhas se espalharam apenas em algumas direções, algo extremamente improvável, pois não é possível observar o ritmo das folhas nem mesmo a direção que elas tomam; acompanhar um livro que se espalha por uma cidade grande também é impossível; todos esses são dados de precisão sobre o impreciso. O fato da pessoa ter notado “a frequência de períodos com vírgula no meio e ponto no fim” e “algumas palavras em que aparecia a letra D” deveria ser irrelevante, pois esses são detalhes de qualquer texto escrito que, portanto, não teriam como chamar a atenção; todas as narrativas tem vírgulas entre as palavras e pontos no final das frases, porém o protagonista acredita que se trata de seu livro e sai a sua procura de forma curiosa: “disfarçado de candidato a padeiro”. A relação entre a busca pelo livro e o disfarce não se sustenta, e essa incongruência é, ainda, ampliada para a esfera temporal: as rosas na avenida associadas ao homem que morreu são retomadas, mas, nesse momento, associadas ao descobrimento do Brasil, tempo em que nossas terras eram habitadas apenas pelos indígenas, como se eles

tivessem plantado as flores. Essa impossibilidade factual e temporal chama a atenção como mais um dos elementos nonsense na obra de Pompeu. Essa sobreposição, caracterizada aqui por uma “viagem no tempo” em que o narrador vai do Brasil colônia para a São Paulo industrial para então retornar ao Brasil do século XX, aparece com frequência no romance de Pompeu, que é marcado por incursões da identidade do narrador no tempo. Dessa forma, o narrador constitui um sentido para o que ocorre, afinal o que foi escrito faz sentido para o narrador, pois ele estava internado no manicômio quando escreveu este capítulo. Assim, o nonsense enquanto zona de digressão permite que a personagem retome vários momentos de sua existência, conforme constrói o seu romance metalinguisticamente. A verossimilhança, elemento estrutural definidor do romance, está presente aqui, definindo o ambiente que o sujeito ocupa em um momento circunstancial do relato.

Ao trabalhar de maneira mais aprofundada alguns dos elementos mencionados, percebemos que os mesmos são denunciadores do nonsense por diversos motivos. Primeiramente, o improvável é percebido no excerto, quando o protagonista diz que alguém achou as páginas de seu livro em um ônibus, espalhadas apenas em algumas direções, e foi capaz de lê-las. Temos, em um segundo momento, a ausência da lógica, quando o protagonista relata ter sido possível ler as letras ilegíveis. A precisão/imprecisão, refletida na temporalidade, em “muito antes dos jesuítas” (QO, p. 22). A subversão histórica e cultural é percebida no trecho que se refere aos índios, pois jamais se soube que índios plantassem flores. Os fatos narrativos em si corroboram o nonsense no romance, e associam-se às questões de tempo e espaço.

A quebra da discursividade pelo uso do coloquial ou mesmo do discurso *infantilizado*, como no trecho “mas eu duvido e até faço pouco” (QO, p. 22) mostram a fragmentação característica tanto do romance quanto do nonsense. Temos inclusive inserções narrativas sem conexão com o todo em diversas partes da trama: “Descobri porém algumas folhas no meio das rosas na ilha da avenida; tinha chovido, estavam descoradas e ilegíveis, com marcas de sangue do homem que ali morrera” (QO, p. 22). A questão do disfarce de candidato a padeiro é outra marca do nonsense narrativo, já que a função de padeiro nada teria a ver com o fato que se procurava desvendar.

A afirmação e a crença do reconhecimento do livro por algumas páginas espalhadas num banco de ônibus é também uma afirmativa que suscita o nonsense.

A obra de Renato Pompeu pode ser entendida como uma narrativa que está em permanente movimento em busca de si mesma. O mote da narrativa – o livro que o protagonista supostamente perdeu – leva-o a uma busca por pistas seja em sua memória, seja em sua cidade seja junto às pessoas com quem conviveu.

A personagem não lembra do que aconteceu; algumas ocorrências no livro são memórias, outras são criações, e nem mesmo o protagonista sabe distinguir entre elas, o que faz com que o texto seja extremamente impreciso e se tome muito mais um jogo de ações desencontradas.

O fluxo de consciência, característico de romances psicológicos, está muito presente na obra. Ao ler o romance, é difícil compreender o que realmente aconteceu, o que é uma criação da personagem e como os eventos se organizam no tempo. Neste momento, surge a hipótese: é realmente relevante entender o que aconteceu? Ou será que o importante é a narrativa que se faz nesse jogo de mobilidade e imprecisões?

Restringindo-nos, neste momento, apenas ao primeiro parágrafo da obra, já é possível observar que o protagonista constrói em sua narrativa uma armadilha de certezas, frente a um conjunto de dados que se repetem insistentemente como imprecisos. As afirmativas são mero jogo de palavras que contem em si total hesitação. É possível acreditar em quem fala? ou a narrativa é uma brincadeira de propósitos indefinidos, movediços e traiçoeiros?

Dizer, desdizer, perder, fragmentar, rearticular são artimanhas de um narrador que, ao escrever quer revelar, mas precisa esconder. Criar o nonsense pode significar, neste contexto, uma alternativa eficaz e por que não também saudável para aquele que exercita o trabalho de escritor e crítico na simultaneidade do seu fazer literário:

Muito naturalmente, assim, aos 16 anos, já no científico, me pus também a escrever, para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia. Nesse livro eu punha coisas que vinham de fora de mim, é verdade, mas eram pedaços

significativos do que estava em volta, que obedeciam à minha lei interna; (...) e passava a fazer parte do mundo real que eu criava no livro, em contraposição às ilusões do mundo externo. Portanto, algumas horas por dia eu não fazia concessões às falsidades da vida, como comer e arranjar dinheiro, mas só vivia a verdade. (QO, 1976, p.110)

Verdade e fantasia, realidade e ilusão, mentira e criação constituem binômios que, nesta obra, se tornam verdadeiros paradigmas para uma reflexão. O trecho em destaque apresenta uma articulação narrativa bem marcada pela linearidade – “aos 16 anos me pus a escrever”. A fala no tempo presente traz à memória um tempo passado sobre o qual o narrador discorre em função da relevância de um fato: escrever. Do passado ao presente esse fato é um marco de significado, visto que os manuscritos perdidos geram uma busca obsessiva. Todavia, na linearidade narrativa, outra realidade se inscreve – aquela que é externa à própria narrativa: a vida *lá fora*. O dentro e o fora dialogam, criam espaços, entrecruzam-se, perdem-se e reencontram-se. O que é um mundo correto e um mundo falso? Em qual deles se coloca o narrador do romance? Onde está a ilusão de quem escreve? Na mente que projeta ou no “mundo externo” como afirma o protagonista? Em que medida comer ou ganhar dinheiro comporiam a “falsidade da vida”?

A ideia de um mundo verdadeiro e outro falso, de um dentro e um fora em diálogo nos leva a pensar nos momentos do romance em que há reflexões sobre a própria literatura, trechos que estavam no livro perdido e na memória do protagonista. Podemos dizer que há várias reescritas neste livro, pois há uma primeira escrita do livro que se perdeu; a narrativa sobre a busca do livro seria uma segunda escrita e, ao final, quando a personagem decide reescrever o livro, percebemos, então, uma terceira escrita, provavelmente a narrativa que temos em mãos, utilizando-se de um recurso de encaixamento de micronarrativas, procedimento do qual trataremos mais adiante.

Dessa forma, podemos destacar uma metaficção no livro, pois a narrativa se percebe como narrativa e se reescreve constantemente, além do narrador deixar claro as marcas de autoria – “Eu escrevia essas histórias completamente nu”, (QO, 1976, p. 61) – e de diálogo com o leitor:

Se quiserem ficar aqui, lambam os dedos, que eu já limpei as mãos à parede; além do que tenho todo o direito, como cidadão, de escrever o que bem entender. (QO, p. 44)

É superiormente óbvio que não me negava a projetar meu ego voraz através do livro, obrigando assim eventual leitor a partilhar de meus desassossegos, no intuito de alardear minha rica vivência. (QO, p. 46)

E pensar que meu livro podia cair nas mãos dessa gente, desses peles-finas, desses reles indivíduos. Meditei sobre como me livrar dessa possibilidade. Uma advertência? “O autor não se responsabiliza pelos seus leitores. Qualquer apreço demonstrado por determinadas faixas do público leitor ocorrerá independentemente da vontade do autor e mesmo contra a vontade do autor”. (QO, p. 34)

A narrativa trata da vida de um homem casado com uma mulher comunista que é perseguida pela polícia. Ao chegar em seu apartamento e não encontrar a mulher, a polícia decide levar o marido, assim como os manuscritos do livro. O marido, depois de torturado, é solto pela polícia e, em seguida, internado em um hospital psiquiátrico. Ao ser libertado do hospital, ele inicia a procura do livro, sem o encontrar. Ao final, decide escrevê-lo novamente.

A alcunha do protagonista – *Quatro-olhos* – pode ser entendida como uma alusão ambígua que indica simultaneamente *visão em excesso* e/ou, *deficiência*, pois quem faz uso de óculos tem, sem dúvida, uma carência de visão. A relação entre *olhar*, *ver* e *enxergar* e suas nuances de significados pode sugerir ao leitor uma atenção maior para o que irá *encontrar na obra*, todavia, desde o início se percebe que tudo pode ser um alerta ardiloso, porque, por mais que procuremos com olhos atentos, não teremos mais informações do que a narrativa já nos coloca às claras: há uma polícia que procura, uma mulher que foge e um homem que se perde entre suas buscas por algo, a mulher ou o livro, que não se sabe até que ponto realmente existe.

O percurso de leitura leva-nos a constatar, conforme o Índice do romance, que a narrativa é dividida em três partes, recebendo cada uma delas uma denominação, sem que isso implique nomeação dos próprios capítulos que são apenas numerados sequencialmente em algarismos romanos. A primeira parte da narrativa, **Dentro**, apresenta o protagonista tentando se lembrar de seu livro e buscando onde poderia tê-lo perdido. Em

suas tentativas de rememoração, observa-se o ato de escrita sendo referenciado pela metaficção, elemento que nos chama a atenção para o fato do livro ser apenas um livro, e ter sido organizado capítulo por capítulo com cada elemento colocado em seu lugar, como vemos a seguir:

Como disse, nesse capítulo escrito no caminhão, a rosa era citada pela primeira vez, aliás mui de passagem, como objeto das virtudes de um pesticida recomendado por mim no trabalho. Esquecia-me de esclarecer que, para financiar a edição do livro, tinha tido a ideia de nele introduzir discreta propaganda comercial de um que outro produto. (QO, p. 42)

Na segunda parte do livro, **Fora**, temos o protagonista internado, evidenciando seu isolamento no dia-a-dia, no manicômio. A personagem está *fora* do mundo e não participa de seus acontecimentos, motivo provável do nome desta parte. No excerto, a percepção do protagonista, quando de sua estada no hospital, também é marcada pela linguagem e pela inversão da lógica que perpassa alguns momentos narrativos, figurando a desordem das referências de sua realidade.

Agora não estava mais sozinho, amontoava-se pela escada a sombra rasteira de Estanislau Descadeirado, os olhos procurando a luz já mais forte no céu, Estanislau só pode andar sentado, pernas para frente, braços no chão movendo o corpo, a coluna vertebral destroncada puxando o rosto. Estanislau só fala de lado, mas no momento nada tem a dizer. Outras figuras já dançam por outras portas, vomitadas do escuro para o prateado artificial. (QO, p. 140)

A terceira parte, **De volta**, mostra o personagem fora do hospital, decidindo escrever novamente seu livro. Essa divisão da narrativa está organizada em uma ordem diferente da ordem dos eventos, afinal a ordem cronológica seria primeiro a internação, depois a libertação e a busca dos originais e consequente decisão de reescrever o livro. Essa inversão já mostra que o tempo cronológico e a lógica racional não pautam a narrativa que seguirá outros princípios composicionais. Neste trecho, vemos que as referências da realidade do protagonista não são compartilhadas pelos demais personagens, e que a linguagem faz a mediação entre eles, apesar

de representar apenas parcialmente o que o sujeito consegue ver. A mudança de foco narrativo demonstra a distância que o narrador está da sua verdade particular e da sua percepção de mundo:

Quatro-olhos estava tendo a entrevista de alta. O médico era um dos que os internos chamavam de “cara legal”, mas mesmo assim havia um fosso entre eles, havia coisas que Quatro-olhos sentia que um psiquiatra jamais poderia alcançar. Do mesmo modo, Quatro-olhos não conseguia ver a realidade com os olhos do doutor. Afinal, Quatro-olhos estava oficialmente catalogado como “doente mental” e isso o punha numa categoria especial de seres. Ele só se sentia à vontade com os outros pacientes. (QO, p.186)

No momento em que o narrador coloca que o protagonista fora *catalogado* como doente mental e participará de um *grupo especial*, fica evidente a questão da linguagem na obra, na caracterização do sujeito, na definição e figuração do nonsense. A obra de Renato Pompeu, assim dividida em três partes, **Dentro**, **Fora** e **De volta**, também pode ser entendida com vínculos com o nonsense, tal como a própria obra de Lear. Vejamos.

Seguindo a teorização de Sewell (1952) de que o nonsense é uma tentativa de reorganização da linguagem de acordo com as regras do jogo, podemos dizer que ambas as obras têm por base a lógica do jogo, ficando presas, porém, na tensão entre a ordem gramatical e a desordem em relação ao mundo, cujas associações não se sustentam. No mundo do nonsense de Lear, os personagens existem apenas enquanto figurações da linguagem verbal – oral e escrita – e da linguagem visual, que devem respeitar a rima, o encadeamento das palavras e a cadência da poesia. No mundo de Pompeu, os eventos seguem a estrutura de um romance que se constrói a partir de regras fixas nas quais o mundo de Quatro-olhos será ordenado e simultaneamente desconstruído na mente do protagonista.

Conforme Sewell (1978) e a teoria do nonsense como um campo do jogo da linguagem, podemos entender que ambas as obras são representativas do gênero, pois existem apenas no mundo da linguagem organizada pela lógica do jogo. O romance de Renato Pompeu, em cada uma de suas partes, revela um momento hipotético de escrita do livro, ou seja, um

momento de jogo com as palavras, um instante no mundo do nonsense. Toda a estrutura do romance está baseada no ato de escrever o romance, pois, no início do livro, o protagonista procura o livro e tenta entender o que aconteceu com suas páginas; ao nos guiar pela floresta de sua memória, tenta reconstruir as paredes de sua obra. No meio do caminho, o protagonista é internado e tenta se reconstruir como sujeito e reconstruir a sua relação com o mundo no hospital, relação essa que é mediada, portanto, pela linguagem. Na terceira parte, o protagonista reescreve o livro já fora do hospital e, mais uma vez, nos vemos entremeados na malha de palavras e tinta de que é feito o mundo do nonsense.

Se considerarmos a característica fundamental do gênero nonsense, o equilíbrio entre o sentido e a sua ausência, o livro de Pompeu pode ser percebido como um habitante desta dimensão semiótica, pois a todo momento o narrador aponta que os fatos ocorridos não habitam mais a sua memória; e o acontecido pode ter se mesclado totalmente em uma ação criativa, afastando-se de uma perspectiva político-social. No excerto a seguir, é possível observar uma indefinição, pois não se sabe se o tema tratado é um só ou se a personagem fala de vários temas:

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. (QO, p. 15)

Mas havia alguém, um casal, dançando abraçado e eram jovens, mas enquanto se dançava abraçado e muito feliz o moço foi reparando que a moça foi envelhecendo, devagar e sempre, enrugando aqui sob os olhos, embranquecendo ali sobre os cabelos e eles continuavam dançando e a moça perdeu os dentes, os cabelos, até que morreu e eles dançavam e ela perdeu as carnes, os bichos comeram tudo, comeram uns aos outros, só sobrou um e o moço dançando com a caveira de rosto colado e os ossos se desfazendo se desligando e o moço procurou se apoiar melhor, pois estava abraçado a algo que se esvaziava se desfazia e de repente nessa busca de melhor apoio ele se sente de novo seguro e está dançando com a moça bem moça, tão moça quanto antes, sorrindo para ele com dentes bonitos, diferentes dos da caveira e ele fica em dúvida se vale a pena continuar dançando porque tudo aquilo vai acabar acontecendo de novo, embora talvez num tempo mais espaçado. Resolve

continuar dançando, mas já com uma ruga na testa ou uma sombra no olhar (QO, 1976, p. 32)

A própria condição da personagem, por ter sofrido psicologicamente e ter se tratado em um hospital psiquiátrico, mostra que os parâmetros de sua mente são diferentes. A loucura, como o nonsense, não deve ser entendida como uma ausência de sentido, mas como uma permanente tensão e uma ordem diferente da qual estamos acostumados. Essa questão pode ser observada em um trecho sobre o tempo como entidade circular, mostrando que na narrativa, a temporalidade e o nonsense se entrelaçam. O jogo no nonsense também é realizado com o auxílio de gradações, metonímias, metáforas e repetições em várias passagens:

A esta altura de meus passos a avenida já era rua e ameaçava chegar a viela ou vila, travessa ou beco (QO, 1976, p. 32);

Mas as mulheres, principalmente as moças, principalmente as garotas, principalmente as meninas, principalmente as meninhas, achavam engraçado (QO, 1976, p. 31);

Cronometrará-la (pelas batidas do coração) (QO, 1976, p. 19);

Pernas desfilavam diante dos olhos do funcionário, e também dinheiro, em forma de paletós bem cortados, camisas branquinhas e gravatas brilhantes (QO, 1976, p. 59);

Nesse tempo já não estava escrevendo. Eram muitos blocos de papel, de carta aérea, sem pauta. Não queria escrever em linhas tortas. As memórias são vespertinas, mas o lembrado é sempre de manhã (QO, 1976, p. 24);

Apesar de se tratar de um texto em prosa, a questão da forma da poesia é indiretamente discutida, assim como diversas questões da natureza da literatura:

Ela estava me dizendo que, ao contrário do que se diz por corrente, não fora por erro mas com propósito a aparentemente descabida colocação, pelo poeta latino Marcial, de trissílabos ao fim de certos pentâmetros. Essas infrações visavam, ela achava, chamar a atenção para o conteúdo. (QO, 1976, p. 19)

A nomeação das partes da obra como **Dentro, Fora e De volta** poderiam se referir às fases de constituição lógica da narrativa peculiar que

cria o nonsense enquanto desorienta o leitor ao colocá-lo na busca de uma lógica e de uma sequencialidade que não existem.

### 3.3 Lear e Pompeu: uma perspectiva nonsense

Ao refletirmos sobre a obra de cada um dos autores, em um primeiro momento, podemos avaliar que não há nada em comum entre elas.

A época de produção é largamente distante no tempo, o contexto e os locais de origem dos autores, bastante distintos, assim como a língua; uma das obras traz ilustrações, a outra apenas o texto verbal; uma é recebida pela crítica como literatura infantil, a outra, como romance psicológico. Apesar de todas essas diferenças, há, na verdade, um aspecto de possível aproximação: as características do nonsense.

Na obra de Pompeu, podemos perceber o equilíbrio entre sentido e ausência de sentido, um aspecto importante do gênero nonsense, que perpassa a obra de ambos os autores. Lear, sendo o expoente do nonsense, traz suas marcas de forma bastante explícitas, Pompeu, por sua vez, as recupera e as atualiza sob diferentes perspectivas.

Pompeu faz uso da prosa poética; das figuras de linguagem; da imprecisão causada pela falta de memória; da questão da loucura; do tempo circular; da grande temporalidade e abre a possibilidade de uma leitura via nonsense.

O gênero em discussão se faz presente no romance sem negar a ordem, mas propondo uma nova ordem baseada em outros princípios: a ordem do psicológico, como subjetividade; e da perturbação, como loucura. Não há negação de sentido no nonsense; o que ocorre é a extensão do sentido ao extremo do absurdo, como em uma cena de **Quatro-olhos** em que um homem pergunta a um indivíduo o horário e, ao invés de agradecer pela resposta, decide lhe dar um presente por não saber como reagir.

Talvez seja importante lembrar que, apesar de termos diversos momentos de humor na obra, o nonsense não é cômico. O romance de Pompeu é uma obra que reflete um trauma, cuja sequela fez a

personagem perceber a realidade de uma forma diferente, na qual é possível cronometrar o tempo de uma conversa pelas batidas do coração, órgão que simboliza as emoções.

O nonsense não tem finalidade, e essa característica pode ser percebida na obra de Pompeu, por pretender se mostrar não como um romance que subverteu a tradição do romance, mas como um romance que seguiu à risca o que um romance deveria ser, ou seja, uma narrativa sobre a experiência da vida.

A personagem principal do romance se percebe como alguém diferente das demais, isolada do grupo, mesmo antes de sofrer um trauma e ser internada. No hospital, novamente há a situação do social vs. indivíduo e a situação dicotômica se mantém quando a personagem é libertada.

Após nossas observações teóricas, contextuais e analíticas, pudemos destacar algumas relações que devem ser consideradas.

Em **Viagem numa peneira**, a era vitoriana aparece constantemente nas representações de situações domésticas, como no limerick sobre a mulher que coloca o homem no forno ou, ainda, nos retratos de personagens em geral, como a representação da mulher com o nariz longo.

A tradição do limerick é muito anterior à obra de Lear, mas o autor reinventa a proposta poética ao inseri-la no gênero nonsense, e o faz no contexto da Inglaterra vitoriana, que via a sociedade mudar, com revoluções e urbanização das cidades que se tornaram mais técnicas e mais rápidas, conseqüentemente, revelando grande dificuldade para acompanhar todas essas mudanças.

Tanto na obra de Lear quanto na de Pompeu temos a manipulação da linguagem para construir um mundo ficcional. Em Lear, as personagens são instâncias linguísticas que devem respeitar a rima e a cadência da poesia. Em Pompeu, as personagens se constituem a partir da busca do narrador pelo seu manuscrito, e se constroem em meio às tentativas de ordenamento e conseqüente desorganização do mundo pela mente do narrador. Em ambas as obras, temos a tensão permanente entre o sentido e a outra lógica reproposta de várias maneiras e ampliada

a cada momento.

Em Lear, a imprecisão é característica que figura em todos os limericks, em todas as plantas e em todos os momentos nos quais tentamos conferir um sentido ao que vemos ou lemos. Em Pompeu, a imprecisão habita a narrativa e fica evidente nas experiências e nas tentativas de resgate da memória fragmentada. Nas duas obras, temos a ambiguidade, o espelhamento, a imprecisão, a incerteza, a falta de referências em relação ao mundo real.

Em Lear, o nonsense aparece em cada frase, em cada caracterização de personagem, verbal ou visual, em cada escolha de palavra, além de nos fazer questionar sobre a lógica que explique esse universo.

Em Pompeu, temos um romance construído em fragmentos, que é interpolado por rupturas da lógica linear, em situações nas quais outra lógica aparece, fazendo surgir acontecimentos, descrições e ocorrências que seriam impossíveis, mas dentro da mente do protagonista e do mundo nonsense, elas acontecem, sem lógica ou explicação – momentos de nonsense.

Nessa estrutura narrativa, segundo a teorização de Todorov (2009) a respeito das categorias da narrativa literária, temos um tipo de disposição temporal que é o encaixamento de micronarrativas, no qual, segundo o teórico, ocorre a inclusão de uma história no interior da outra, como em uma oração subordinada ou como no procedimento *mise-en-abyme*, no qual narrativas são encaixadas no interior de narrativas maiores que as abarcam, aludindo ao que ocorre com as bonecas russas matrioskas, cada uma menor que a outra, compondo um conjunto de inserções ou encaixes. Na narrativa abismal de Pompeu, uma narrativa se encontra dentro de outra e não vemos a saída do abismo, pois a profundidade só cresce e não há clareza do fio condutor que pode conduzir à solução do enigma do protagonista.

Dessa forma, podemos entender que a narrativa de Pompeu é entrecortada por momentos de nonsense que também são responsáveis pela construção da obra. Assim, podemos perceber que, no romance de Pompeu, há índices de reinvenção do nonsense, pois o protagonista da

narrativa, em diversos momentos, parece fazer uso de uma lógica diferenciada.

Seu protagonista, um homem da nossa contemporaneidade, tem uma singular relação com o próprio tempo que a ele adere e, simultaneamente, se distancia, numa relação de dissociação e anacronismo. Pompeu, ao apresentar uma personagem organizando o mundo pela linguagem e vendo a linguagem como jogo, traz um sujeito que não compreende o seu tempo de forma similar aos seus contemporâneos, mas pode estar à frente de seu tempo. Quatro-olhos, exatamente por não coincidir com a época da qual é fruto, é capaz de observá-la com maior acuidade. Assim, é possível entender Pompeu apropriando-se do gênero nonsense e, ao seu tempo, reinventando-o, com a sua experiência, na construção de uma prosa que articula a política e os jogos de linguagem num ato criativo da contemporaneidade.

## Considerações finais

*Não quero ter a terrível limitação de quem  
vive apenas do que é passível de fazer sentido.  
Eu não: quero uma verdade inventada.*  
(LISPECTOR, 1973)

Assim como a epígrafe acima e o conjunto de ideias desenvolvido ao longo desta pesquisa, podemos afirmar que o *nonsense* não se limita a existir no âmbito das coisas que podem fazer sentido, no âmbito da potência de sentido. Muito pelo contrário, o *nonsense* se lança no espaço aberto entre o sentido e o não-sentido e, nutrido da tensão entre os dois polos, fortalece sua instabilidade e cria sua estrutura proveniente de um outro olhar diante das coisas. Esse olhar não busca sentidos, nem compreensão. É um olhar que busca refletir-se repleto de interpretantes sem uma resposta correta, sem uma função para o que se percebe ou uma visão pragmática da arte que se desnuda na prosa, no verso ou na ilustração.

O nonsense, munido de seus aparatos próprios, torna possível a criação de “verdades inventadas”, de realidades linguísticas que não se limitam ao poder/não poder, e vão além, criando os muros de seu universo ficcional no imaginário e no lúdico.

Dessa forma, podemos entender a obra de Edward Lear, ora analisada, de forma semelhante, pois, sendo essa obra representante significativa do nonsense, traz esse olhar que não busca compreensão, que é uma mescla de palavras, imagens, linhas e jogos que associam o sentido ao o não-sentido em precisão movediça. Nos limericks, vemos nos elementos que os compõem facetas do nonsense. Enquanto o leitor se enreda nas incertezas provocadas pela composição da linguagem - verbal e visual - vê-se também em um espaço tensional, sem possibilidade de saída. As ilustrações, ao invés de estimularem o imaginário, acabam desviando as possibilidades interpretativas para longe do sentido, deixando o sujeito que lê sem referências.

A ausência de referências, aliada a tensão *sentido vs. não-sentido*, também é elemento sepulcral do romance de Renato Pompeu. Ao lermos

esse romance, percebemos que as referências que o pautam habitam outra lógica, e que não se deve tentar entendê-lo dentro dos padrões aos quais nossa mente está habituada. Sua riqueza encontra-se, exatamente, no olhar inquieto que lança para as questões e que floresce na tensão entre o sentido que a personagem principal não aceita e no não-sentido que a personagem confere aos eventos vivenciados. O sentido, assim como o não-sentido, é tão relativo quanto o tempo, o espaço e todas as referências que pautam esse romance de fluxo de consciência.

A armadilha de certezas construída no romance de Renato Pompeu, assim como a armadilha construída nos limericks de Edward Lear, conduzem, erroneamente, o leitor a procurar uma lógica que não existe, criando uma instabilidade que deflagra o nonsense em ambas as obras, mantendo sempre a tensão entre o sentido e o não-sentido - tensão não resolvida.

O que se apresenta nos limericks, nos versos e nas ilustrações, aparenta uma precisão e uma lógica que não se comprova, pois o limerick repete, no último verso, a incerteza do primeiro que é ainda ampliada, levando o conjunto do texto a constituir um jogo de palavra-imagem que leva o leitor à hesitação e ao questionamento do que se aprecia, sem ser capaz de conceber, de fato, toda a significação concentrada naquela representação verbo-visual.

O jogo de palavras trabalhado na obra de Lear, também é vastamente utilizado na obra de Pompeu, de maneira que o leitor, sem saber se pode crer no que é narrado, ou mesmo sem saber se o que foi narrado aconteceu ou é apenas produto de criação, tenta desvendar em vão a lógica movediça e traiçoeira do nonsense que fundamenta esses momentos indefinidos. O tempo e o espaço, delineados ilusoriamente na obra de Pompeu em suas divisões *Dentro*, *Fora* e *De volta*, não permitem uma delimitação deste universo nem mesmo do que nele se passa.

Em **Quatro-olhos**, temos uma narrativa que se coloca de maneira instável em todos os elementos do romance, mas simultaneamente cria a ilusão de que é possível se situar na lógica nonsense. Em **Viagem numa peneira**, temos o improvável colocado em linhas traçadas em preto e branco delineando um mundo que não pode ser totalmente entendido a partir de uma

lógica encontrada nos produtos desse mundo, sejam esses os limericks, a botânica nonsense com suas descrições ilógicas ou o romance excêntrico de Pompeu.

## Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Os Pensadores**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ÁVILA, Myriam. **Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear**. São Paulo: Annablume, 1995.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. Imagem e forma: dois aspectos dos limericks de Edward Lear. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**, [S.l.], n. 6, p. 45-59, mai. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49388>>. Acesso em: 10 Nov. 2013.
- \_\_\_\_\_. Edward Lear e seu nonsense errante. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**.
- \_\_\_\_\_. O nonsense de Lear através do espelho. In: **As antenas do caracol: notas sobre literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977/ Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés**. – São Paulo: Cultrix, 2013.
- BASTAZIN, Vera. Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis. In: **Recortes machadianos**. Org. Maria Rosa Duarte de Oliveira e Ana Salles Mariano. 2. ed. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.
- BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. **Anotações sobre leitura e nonsense**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: **Discussão**. 2ª edição. Tradução de Claudio Fornari. São Paulo: Difel, 1986, p.71-78 [1957].

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 21-38.

CARDOSO, Elizabeth. Apontamentos sobre ditadura e loucura em Quatro-olhos de Renato Pompeu. São Paulo: **Revista FronteiraZ**, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1996.

CHEVREL, Yves. Os estudos da recepção. In: **Compêndio da Literatura Comparada**. BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves (Orgs). Tradução Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 185-228.

CROCE, Benedetto. **Aesthetic as science of expression and general linguistic**. Translated by Douglas Ainslie. New Brunswick: Transaction Publishers, 1995.

EDE, Lisa. An introduction to the nonsense literature of Edward Lear and Lewis Carroll. In: **Explorations in the field of nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1987.

\_\_\_\_\_. Edward Lear's limericks and their illustrations. In: **Explorations in the field of nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1987.

ESSLIN, Martin. **The theatre of the absurd**. Vintage Books: New York, 2001.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: A interpretação dos sonhos (1900)**. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. V.

\_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901)**. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. VI.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória à Freud: a educação dos sentidos**. Tradução Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HALL, Catherine. Sweet home. In: **História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra/ organização Michelle Perrot; tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily** – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HARK, Ina Rae. **Edward Lear**. Twayne's English author series. Boston: Twayne Publishers, 1982.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010. 6 ed.

HUXLEY, Aldous. **On the margin**: notes and essays. London: Chatto & Windus, 1948.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

LEAR, Edward. **Viagem numa peneira**: poesia e prosa. Organização, apresentação, tradução e notas Dirce Waltrick do Amarante. – São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEFEVERE, André. O sistema: mecenato. In: **Tradução, Reescrita e Manipulação da fama literária**. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MALCOLM, Noel. **The Origins of English Nonsense**. London: Fontana Press, 1998.

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011

NOAKES, Vivien. **Edward Lear**: the life of a wanderer. Phoenix: Sutton Publishing, 2004.

PAZ, Octavio. **Literatura e literalidade** (original de 1981). Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queirós. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 10ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**: romance. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

REIS, Eloésio Paulo dos. **Literatura e loucura: o escritor no hospício em três romances dos anos 70**. Tese de doutorado. UNICAMP. Instituto de

estudos da linguagem. 2004.

REMAK, Henry H. H. *Literatura comparada: definição e função*. Tradução de Monique Balbuena. In: **Literatura comparada: textos fundadores**. COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia (Orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 175-188.

SAUSSURRE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organização Charles Bally e Abert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SEWELL, Elisabeth. **The field of nonsense**. Chatto and Windus: London, 1952.

STEWART, Susan. **Nonsense: aspects of intertextuality in folklore and literature**. Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1978.

TIGGES, Wim. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi B. V., 1988.

\_\_\_\_\_. **Explorations in the field of nonsense**. Edited by Wim Tigges. Amsterdam: Rodopi, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *El discurso psicótico*. In: **Los generos del discurso**. Tradução Jorge Romero León. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1996.

\_\_\_\_\_. *As categorias da narrativa literária*. In: **Análise estrutural da narrativa**. Roland Barthes [et al] Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 6. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

WATT, Ian. *O realismo e a forma romance*. In: **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René. *A crise da literatura comparada*. Tradução Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: **Literatura comparada: textos fundadores**. COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia (Orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Lavergne: Book Jungle, 2014.