

SARA ALEXANDRA BOLOTO BAPTISTA

ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND

E

THROUGH THE LOOKING-GLASS:

**DIMENSÕES DO CÓMICO NAS PAISAGENS DO
DISCURSO NONSENSE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

EM

ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

APRESENTADA À FACULDADE DE LETRAS

DA

UNIVERSIDADE DO PORTO

OUTUBRO 1999

“O que importa acima de tudo é a vida.”

Dostoievski

Aos meus pais, que tornaram *tudo* possível.

“I make you a present of everything I’ve said as yet.”
Lewis Carroll

Para o
Miguel

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS

A minha gratidão mais profunda e sincera pela presença dos meus pais que, no decorrer dos trabalhos desta dissertação, fizeram aumentar enormemente a dívida de compreensão, respeito e admiração perenes. Sem a tolerância e paciência que revelaram para suportar a ansiedade e contratempos que permearam esta dissertação, tudo teria sido mais penoso. Agradeço igualmente o sorriso do meu irmão, fundamental nos dias de maior desânimo.

Uma palavra de apreço muito particular também para a Prof.^a Doutora Filomena Vasconcelos que, enquanto orientadora desta dissertação, acompanhou de forma constante e atenta a prossecução dos trabalhos, transformando a simples direcção dos mesmos numa colaboração vital, não só pelo imprescindível rigor científico, mas também pelo incentivo e apoio pessoais.

Desejo ainda agradecer a todos os professores envolvidos no Curso de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos pelos ensinamentos recolhidos nos primeiros momentos deste percurso de enriquecimento pessoal.

Por último, um agradecimento especial ao Miguel, sob a forma de um pedido de desculpa pela minha ausência durante todo este tempo.

ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

CAPÍTULO I: (IN)DEFINIÇÃO DO CONCEITO NONSENSE

1. Questões sobre a permeabilidade conceptual	9
2. Trajectórias do cómico no <u>nonsense</u> de Lewis Carroll	16

CAPÍTULO II: (IR)REALIDADES CONTEXTUAIS

1. A sintaxe do género <u>nonsense</u> no contexto epocal de <u>Alice's Adventures in Wonderland</u> e <u>Through the Looking-Glass</u>	39
2. Da realidade da fantasia carrolliana à realidade da linguagem poética no <u>nonsense</u>	57

CAPÍTULO III: (IM)POSSIBILIDADES DO DISCURSO NONSENSE

1. A desconstrução cómica do sonho infantil em <u>Alice's Adventures in Wonderland</u> e <u>Through the Looking-Glass</u>	63
2. Os mundos discursivos de Lewis Carroll	105

CONCLUSÃO	126
-----------------	-----

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA	132
---------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

The Red Queen shook her head.

“You may call it ‘nonsense’ if you like,” she said, “but I’ve heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary!”

(Lewis Carroll, Through the Looking-Glass, cap. II)

Il ne faut pas oublier que le “non-sens” n’est qu’un objet tendanciel, une sorte de pierre philosophale, peut-être un paradis (perdu ou inaccessible) de l’intellect; faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée; suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c’est, si l’on veut, un “art”; mais “néantiser” le sens est un projet désespéré, à proportion de son impossibilité. (Barthes, Essais critiques 269)

Na base desta dissertação radica um trabalho que, realizado no âmbito do seminário de Literatura Inglesa incluído no Curso de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, partiu do interesse pessoal pela obra de Lewis Carroll e da curiosidade científica em aprofundar uma reflexão crítica sobre o discurso literário nonsense. No entanto, esse primeiro estudo abriu perspectivas literárias e indicações de potencialidades que constituíram, posteriormente, o desafio de prosseguir com outras leituras para efeitos de uma investigação mais abrangente.

Entretanto, quer as dificuldades iniciais na reunião de um suporte bibliográfico consistente sobre o fenómeno literário nonsense, quer a permeabilidade do conceito, esquivando-se a molduras teóricas e críticas completamente acabadas, evidenciaram a necessi-

dade semântico-pragmática de contornar a instabilidade conceptual, com vista à fixação de critérios estéticos bem definidos num trabalho pautado, desde o princípio, por uma constante exigência de rigor e opções claras. Assim, a estratégia geral de pesquisa baseou-se numa opção de trabalho teórico-prático que, no percurso de análise directa de Alice's Adventures in Wonderland e Through the Looking-Glass de Lewis Carroll, deliberada e conscientemente, permitiu a presença e intervenção amiudadas de referências teóricas reunidas e convocadas no intuito de, por um lado, colmatar a inconsistência teórica em torno do nonsense e, por outro lado, acreditar a via de análise escolhida.¹

Nesta sequência, mediante a impositividade de adopção de uma hipótese de leitura, a proposta da presente análise é valorizar e explorar o filão do cómico em AW e TLG como instrumento de indagação da identidade artística do nonsense carrolliano, preservando-o dessa forma das múltiplas derivas literárias mas, ao mesmo tempo, ampliando de um modo particular o seu alcance semântico, sem impedir a respectiva caracterização sistemática. Além disso, não sendo propriamente um facto novo, a aposta em redimensionar a força cómica do nonsense resultou na determinação de uma matriz de acção descritiva dos esquemas de virtualidade de sentido de uma tipologia discursiva que assumidamente postula a não-comunicação.

A utilização ilustrativa da ancoragem do nonsense no cómico foi uma forma de reduzir o coeficiente dessa não-comunicação configurada numa espiral de não-sensos enformantes do nonsense como criação do incompreensível. Ora, é precisamente a busca da compreensão das formas de produção do não-sentido e da não-significação, bem como das diversas maneiras de surpreender o funcionamento discursivo de uma estética da linguagem específica, o propósito da actual reflexão, a qual tendo nos nexos cómicos a sua posição reinterpretativa, não só contribui para uma nova aferição da qualidade literária incontroversa da linguagem nonsense, como também encontra um elevado grau de sistematização nas obras de Lewis Carroll, AW e TLG.

¹Todas as referências a Alice's Adventures in Wonderland e Through the Looking-Glass, surgirão doravante respectivamente sob as formas abreviadas de AW e TLG e estarão conforme a edição de Martin Gardner. Conferir Lewis Carroll, The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland e Through the Looking-Glass, ed. Martin Gardner (London: Penguin, 1970).

Porém, a (re)construção de imagens de relação entre o nonsense e o cómico, como valor de identificação e diferenciação no estabelecimento de planos mais definidos da evolução e repercussões estéticas do primeiro, não ignora a questão tópica da inesperada e paradoxal intensidade significativa decorrente da vacuidade de sentido do nonsense, expressa por Carroll a propósito de The Hunting of the Snark: “I’m very much afraid I didn’t mean anything but nonsense! Still, you know, words mean more than we mean to express when we use them; so a whole book ought to mean a great deal more than the writer meant” (citado em Auden 29). Nesta ordem de ideias, as palavras de Roland Barthes, que iniciaram a dissertação, antecipam o posicionamento crítico adoptado, ou seja, a intenção e legitimidade de apreciar criticamente o projecto de (im)possibilidades poéticas do nonsense estimuladas por um poder de significação particular:

Pourquoi? Parce que le “hors-sens” est immanquablement absorbé (à un certain moment que l’oeuvre a le seul pouvoir de retarder) dans le *non-sens*, qui, lui, est bel et bien un sens (sous le nom d’absurde) . . . A vrai dire, le sens ne peut connaître que son *contraire*, qui est, non l’absence, mais le contre-pied, en sorte que tout «non-sens» n’est jamais, à la lettre, qu’un “contre-sens”: il n’y a pas (sinon à titre de projet, c’est-à-dire de sursis fragile) de “degré zéro” du sens. (Essais critiques 269)

Na convicção de que, no quadro da representação da linguagem, o nonsense é uma mais-valia de sentido, este será avaliado como o *outro lado do espelho* do senso ou, pelo menos, daquilo que se tomava como tal, antes de o achar inexoravelmente contaminado pelo não-senso que, a seu modo, também lhe dá um acabamento e sentido (outro), em última instância, jamais descortinável na estrita visão de modelização linear do senso comum, ocupada apenas e preferencialmente com as coisas visíveis e a realidade imediata.

Todavia, como o problema não é apenas a dissonância ou consonância de sentidos e não-sensos, mas antes saber como proceder quando se analisa um género, um mundo e um lugar discursivo cujo fio condutor é desconcertantemente o nonsense, o exame que de

seguida se propõe desenvolve-se numa sequência tripartida que convém esclarecer antes de a recolher em recensão. Assim, a formulação parentética reiterada nos títulos dos diferentes capítulos prefigura os dois planos de abordagem de cada uma das questões sobre o nonsense – definição, contextualização e análise – sempre tratadas no compromisso com a semântica de dualidade que distingue o fenómeno. Por isso, a indefinição, o distanciamento crítico da conjuntura sociocultural e a representação desrealizante do nonsense, respectivamente apresentadas nas secções um do primeiro, segundo e terceiro capítulos, têm depois a sua contrapolaridade nas secções dois de cada qual, onde em jeito de alterações explicativas surgem a justificação da proposta de identidade cómica, a assunção de um contexto de referência exclusivamente verbal e a opção pela realidade da linguagem de convocação e evocação do cómico nas fantasias de Carroll.

Quanto ao conteúdo sumário de cada capítulo, o primeiro procura caracterizar, nos seus pontos essenciais, a problemática da definição do conceito nonsense, sob uma óptica que pretende deixar evidente a complexidade do tópico, mas também a possibilidade de elaborar um modelo de simulação do funcionamento da linguagem nonsense em AW e TLG através da formação de um eixo cómico, definido como um ponto de referência e de origem, ou seja, não da fonte primitiva do sentido, mas da constante semântica cuja significação só é constituída pelo dinamismo das combinações internas à organização do sistema semiótico literário nonsense. Na segunda secção deste capítulo aborda-se, então, a questão do cómico numa análise que não reclama ser exaustiva, mas exemplificativa da interposição da enunciação cómica no nonsense e vice-versa.

No segundo capítulo procede-se à avaliação do género literário nonsense, mais precisamente da selecção e montagem dos diferentes materiais configurados discursivamente e resgatados de um disperso conjunto literário e paraliterário, enraizado no cómico. Apesar deste processo de comunicação ininterrupta e interactiva, reflectindo alguma mobilidade histórica e cultural, trata-se de uma manifestação literária integrada nos esquemas socioculturais da Inglaterra vitoriana, nomeadamente na tradição pós-romântica, na esfera da qual se começam a delinear os aspectos característicos da estruturação dos dois textos

nonsense de Carroll. Em termos abrangentes, está-se perante construções verbais deslocadas e descentradas do seu apoio referencial e, por isso, apreciadas como não-sentidos de acordo com as normas de significação instituídas pelo senso comum. Da introversão do sistema literário na sua significação inalienável, estabelecem-se conexões importantes com as poéticas linguísticas pós-românticas, especificamente com a original consideração do processo simbólico de figuração verbal do texto poético, apenas aflorado neste segundo momento do capítulo.

Finalmente, no último capítulo ampliam-se as questões que foram sendo levantadas sobre o discurso nonsense, como tal, orientando-se o estudo para uma observação ainda mais incisiva e concentrada nas duas narrativas de Carroll, AW e TLG. Ambas são apresentadas num enquadramento onírico, sob a forma de dois sonhos de Alice, a protagonista infantil que em AW, ao seguir o Coelho Branco, cai no buraco da toca do animal, entrando no País das Maravilhas, um espaço às avessas da ordem do mundo adulto e onde decorrerá a sua aventura desenvolvida em doze capítulos. Em TLG Alice atravessa o espelho da sala onde brincava com a sua gatinha Kitty, descobrindo do outro lado um espaço cuja estranheza da topografia xadrezística é agravada pela lógica especular de simetria invertida que dificulta o trajecto de Peão a Rainha percorrido por Alice ao longo do texto. Quer a uma obra, quer à outra, aplicar-se-ão considerações e conhecimentos obtidos nas leituras aturadas da bibliografia de apoio recolhida, estando sempre presente a explicitação do cómico subjacente ao problema da linguagem poética que resulta da pulverização dos sentidos e da impossibilidade semântica, por referência ao real, dos contextos figurados no nonsense.

Nesta perspectiva, os mecanismos simbólicos do sonho, que estabelecem a distorção subjectiva da realidade da vida humana, elaboram uma sequência de influxo recíproco entre valores delimitados de um mesmo semantismo de base respeitante à intersecção do cómico com a lógica da enunciação auto-referencial do nonsense, cuja circulação textual é operada por efeitos de deslocamento da geografia do mundo empírico. De facto, a possibilidade a cada instante de articulação da desconstrução cómica, de referência onírica, sob

o efeito do movimento implicado no jogo da sua localização discursiva, aponta para a inteligibilidade do discurso nonsense, ainda que este seja sempre finalizado pela sua própria realização de não-senso.

Em suma, como ficará visível na análise textual efectuada ao longo da presente dissertação, a grande maioria das considerações é equacionada em função do percurso interpretativo e eclético pelas várias contribuições teórico-críticas, digeridas em conjunto com a ideia impulsionadora do cómico enquanto via de conceptualização do nonsense literário, um e outro confundindo-se e animando-se reciprocamente, cada qual o espelho do outro.

CAPÍTULO I: (IN)DEFINIÇÃO DO CONCEITO
NONSENSE

CAPÍTULO I

(IN)DEFINIÇÃO DO CONCEITO NONSENSE

“And yet I don’t know,” he went on,
spreading out the verses on his knee,
and looking at them with one eye; “I
seem to see some meaning in them,
after all.”

(Lewis Carroll, AW, cap. XII)

1. Questões sobre a permeabilidade conceptual

Na essência de AW e TLG habita o fenómeno literário nonsense que, embora não totalmente esclarecido pela teorização literária, dá voz a várias práticas discursivas, das quais se destaca o cómico. Significativamente, esta específica faceta do nonsense amplia a indeterminação conceptual, já que às diferentes inflexões da sua peculiar ventriloquia acresce a perspectiva multívoca do cómico enquanto faixa semântica comum de um conjunto de fenómenos, não totalmente homogéneos, como a paródia, a ironia, o discurso humorístico (de um modo genérico) e a sátira.

Realmente, nos campos semânticos das várias modalidades, parcelarmente sinónimas de um sentido do cómico, regista-se um traço universal respeitante ao que o mecanismo de reconhecimento intuitivo do género lhe faz corresponder: o risível. Porém, o sema da diversão dissimula mal, por trás da pluralidade de termos postos em jogo, o carácter multiforme do cómico, sintomático da ausência de instrumentos teóricos apropriados à sua sobrecarga significativa. Com efeito, a ambivalência de significações elude a contingente localização de paradigmas inclusivos, não só da noção, como dos diversos processos de criação do cómico, enredados numa confusão terminológica que decorre da percepção quase sinonímica vulgarizada nos seus usos correntes.

Todavia, em vista do escopo do presente estudo, ou seja, a análise da escrita literária nonsense, no circuito de duas obras de matriz cómica – AW e TLG, de Lewis Carroll – o manuseamento defectivo do cómico foi necessariamente ultrapassado e, por conseguinte, perante o requisito de esclarecimento prévio de conceitos recorrentes ao longo do trabalho (principalmente paródia, ironia, sátira e discurso humorístico), decidiu-se por uma tripla linha de orientação.

Assim a primeira estratégia, consistindo na subordinação do tratamento do cómico à reflexão primordial sobre o fenómeno nonsense, permitiu ladear as previsíveis paráfrases iniciais de definições oriundas de autores e respectivas teses, muitas vezes, contraditórios entre si. Deste modo, a referência à temática do cómico acontece, tão-somente, a partir das características comuns a este e ao nonsense, posta de parte a determinação exclusiva do cómico, bem como a subscrição de considerandos quanto às fronteiras teóricas das suas várias índoles, certificadas, apenas, na intersecção com o nonsense.

No entanto, como o risco de dispersão subsistia, dada a diversidade das práticas discursivas do cómico simultaneamente distintas e correlatas, isolaram-se, de seguida, de entre os vários processos de criação do cómico, os mais determinantes nas duas narrativas de Carroll: a paródia, a ironia, o discurso humorístico e a sátira, nesta ordem de relevância.

Finalmente, a paródia foi escolhida como o subgénero integrador e propulsor da abordagem da plurifacetada dimensão do cómico. Esta opção metodológica aconteceu, por um lado, mercê da relação da paródia com o nonsense, que a privilegia enormemente no quadro dos seus princípios fundamentais; por outro lado, mediante um exercício de hiperonímia, essa variedade do cómico congrega na sua própria definição a relação com a ironia, o discurso humorístico e a sátira, sem contudo ameaçar nem a sua autonomia significativa, nem a dos demais termos.

Posto isto, urge, com brevidade, passar ao desenvolvimento em análise de tudo o que atrás ficou exposto, subsistindo a consciência de que só no pleno desenvolvimento do trabalho tal será devidamente justificado.

O termo nonsense carece ainda de uma definição adequada e consensual, não obstante as diversas tentativas aventadas nos últimos séculos, muito particularmente no âmbito da crítica literária novecentista. Um dos contributos mais recentes é o de Wim Tigges que, em An Anatomy of Literary Nonsense, problematiza a questão com a vantagem de proporcionar uma retrospectiva selectiva sobre o fenómeno. Assim, o autor dedica o Capítulo I – “Towards a Definition” – à apresentação dos principais contributos para uma definição do termo nonsense, num extenso levantamento cronológico que, partindo da presumível primeira menção escrita, em 1614 por Ben Jonson – “spoken or written words which make no sense or convey absurd ideas” (citado em Tigges 6) –, estende-se numa enumeração ulterior esclarecedora das diferentes apreensões, não raro antinómicas.¹

A investigação de Tigges baseia-se, primeiro, na análise da intrincada rede de significações do nonsense para, numa fase posterior, reformular os pontos reiterados numa definição englobante e apoiada numa teoria do nonsense enquanto género literário: “a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning” (Anatomy 47). Ora, a questão do género, uma das áreas de maior confusão na teoria literária, requer por si só uma certa exclusividade no âmbito da reflexão sobre os dados mais relevantes na abordagem do nonsense.

Mantendo, tanto quanto possível, a proximidade dos termos em que o próprio autor fundamenta a utilização do conceito (Tigges, Anatomy 48), optou-se pela sistematização de Tzvetan Todorov em Géneros do Discurso, onde se confirma o género como a codificação institucionalizada e normativa de determinadas particularidades discursivas recorrentes que, funcionando para o autor como um modelo interpretativo da realidade (quer no plano temático, quer no plano formal), criam no leitor um horizonte de espera (51-52). Sobre a vertente institucional do género, ou como também refere Todorov o “discurso metadiscursivo que tem o género por objecto” (52), Jean-Marie Schaeffer esclarece ainda o seguinte,

¹ Conferir a exposição do autor em Wim Tigges, An Anatomy of Literary Nonsense (Amsterdam: Rodopi, 1988) 6-46.

no seu artigo “Du texte au genre: notes sur la problématique générique” em Théorie des genres:

les textes fonctionnant comme modèle générique sont en quelque sorte présents dans le texte par rapport auquel ils remplissent cette fonction, non pas bien entendu en tant que citation (donc intertextualité), mais en tant qu’ossature formelle, narrative, thématique, idéologique, etc. . . . Le problème réel ne se pose donc pas au niveau des faits textuels, mais de leur motivation, ou de leur causalité. Or, à ce niveau, le caractère éminemment institutionnel de la littérature, donc la circulation textuelle qui est à la base même de la généricité, doit être pris en compte. (202)

Assim, Wim Tigges, fundamentando o seu raciocínio na existência de um cânone do nonsense literário vitoriano, no caso as obras de Edward Lear e Lewis Carroll, concentra-se no cumprimento da caracterização quadripartida do género em questão. Este, no seu entender, é demarcado por um modo específico de comunicação que reside, primeiramente, num exercício de equilíbrio entre a presença e ausência de significado nos enunciados, motivada pela vertente fortemente lúdica do texto que joga com as regras da língua, da lógica, da prosódia e da representação.

A centralidade do ludismo no nonsense, e sobretudo em Carroll, assume a tendência que consiste em dominar o processo de criação e reduzi-lo a um jogo de regras próprias da construção lúdica: “the self-defined world of nonsense does constitute a play world. Within this world, nonsense operates according to its own unique rules of order and logic” (Ede 59). Não existindo coacção no seu cumprimento, a adesão voluntária a regras arbitrárias pode, de súbito, ser rejeitada e é a presença/ausência de regras que particulariza, no jogo nonsense, o binómio sentido/não-sentido.

Nesta ordem de ideias, e de forma muito peculiar em Lewis Carroll, a insistência no jogo integra-se na tipologia de escrita nonsense que assimila a ponderação sobre os mecanismos de funcionamento da linguagem em termos já muito próximos do conceito de “jogo de linguagem” manifestado por Wittgenstein nas Investigações Filosóficas e que

abrange o conjunto da linguagem e das acções com as quais está entrelaçada a mesma linguagem (§7: 12). A respeito da articulação da linguagem com o mundo, o pensamento wittgensteiniano relativiza a correspondência imediata signo/objecto (§ 98: 51), fundamentando-se, para tal, nos mesmos pressupostos da poética da metalinguagem romântica que, no campo de acção da auto-análise, pulveriza as referências do tempo cronológico e espaço geográfico do mundo das coisas reais, para instituir a referência linguística na comunicação.

A desproporção entre a relação com o real (ou imitação) e a dimensão de vantagem da construção do jogo linguístico chama a atenção para o uso do signo e da sua relação diferencial no espaço interno da enunciação, um aspecto notado por Jacques Derrida no texto “La différence” em Théorie d’ensemble:

Puisque la langue, dont Saussure dit qu’elle est une classification, n’est pas tombée du ciel, les différences ont été produites, elles sont des effets produits, mais des effets qui n’ont pas pour cause un sujet ou une substance, une chose en général, un étant quelque part présent et échappant lui-même au jeu de la différence. (50)

A noção de différance de Derrida, tomada aqui como “o movimento de jogo que produzindo as diferenças, os efeitos de diferença, se distingue da simples actividade” (50)², clarifica a dimensão dinâmica e estruturante do ludismo linguístico que demarca, paralelamente a um sentido de representação, o movimento centrípto para a significação interna e linguística do nonsense literário: “I include in the canon of nonsense, that there the language creates the fantasy rather than representing it, that it is the language that creates a nonsensical reality . . .” (Tigges, Anatomy 55).

² Ao isolar esta definição, não se subtrai o complexo padrão de exploração do conceito de différance, que se estende por todo o estudo de Derrida, tentando-se, pelo contrário, articular parcialmente as conclusões do teórico para os objectivos deste trabalho.

A tensão entre sentido e não-sentido textual relativa à verbalização nonsense é sugerida pela dicotomia realidade/linguagem: “the essence of nonsense: the ability to wrongly reduce an argument *ad absurdum* and backwards, to ‘play’ with language and thereby with the reality that lies behind it” (Tigges, Explorations 46). Os jogos nonsense delatam a incongruência do texto que, a partir de ligações pseudológicas, oferece uma imagem distorcida da realidade observada. Porém, o objectivo deste jogo é chamar a atenção para o(s) sentido(s) outro(s): “to obtain the insight that every ‘sense’, every ‘reality’ has its reverse, and to keep these two sides of the coin in perfect balance” (Tigges, Explorations 46).

Essa polaridade, por seu turno, coordena-se respectivamente com a dialéctica senso comum/não-senso. Ainda que a decifração dos esquemas retóricos no nonsense seja condicionada pelo conhecimento do senso comum correspondente, o que se regista não é um simples desvio patológico face à ordem própria do mundo real:

What ultimately characterizes nonsense is that its ‘discourse’ . . . refers to ‘nothing’, whereas that of common-sense refers to ‘the real world’. . . This is because in nonsense a multiplicity of meaning is first created and then reduced to no meaning. As R. Benayoun correctly states, nonsense is not an absence of sense, but rather a frustration of expectations about sense. (Tigges, Explorations 25, sublinhados meus)

A observação sublinhada precisa o entendimento adequado de não-senso, isto é, frustrar as expectativas do leitor não é o mesmo que obrigá-lo a ficar só, com o vácuo de sentido, e em frente ao espanto. Daí o nonsense, enquanto categoria estética, não coincidir com uma mera negação do senso, mas dever ser adstrito aos modelos situacionais do senso comum cujas possibilidades e limites dos respectivos parâmetros lógicos são revisitos e manipulados pela reinterpretação ambivalente do nonsense.

Por último, a tensão entre realidade/linguagem, ou senso/não-senso das coisas que se enunciam, transforma-se na rede de sentidos ambíguos que tem como prerrogativa fun-

damental, não só a frustração sistemática das expectativas de leitura, mas também a inibição do lirismo, ou “encenação linguística do eu” (Ferraz 37) que, flagrantemente debilitado, motiva a opção pela sintaxe narrativa.

Concluindo, em relação à análise do problema da definição do conceito nonsense, a reflexão crítica de Wim Tigges ao fenómeno literário ultrapassa a irresolução teórica, postulando quatro características nucleares do texto nonsense: a tensão entre o sentido e o não-sentido do texto, em grande parte atribuída à centralidade da sua vertente lúdica, realizada sobretudo nos jogos linguísticos responsáveis pela subtracção de emoções ao texto, quer no trabalho do autor, quer na recepção do leitor.

2. Trajectórias do cómico no nonsense de Lewis Carroll

Das proposições que podem constituir uma espécie de teoria do cómico em geral, salientam-se a sua faceta profundamente humana e a condição da copresença do objecto e do sujeito do riso, este último o verdadeiro responsável pela percepção do cómico. Todavia, Charles Baudelaire, em Curiosités esthétiques, no artigo “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, ressalva, deste esquema linear do risível, duas situações demarcadas da compreensão corrente do cómico: a primeira tem a ver com o fenómeno artístico de desdobramento daquele que, geralmente o objecto do riso, se torna também espectador do seu eu risível:

Il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d’eux-mêmes pour le divertissement de leurs semblables, lequel phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l’être humain l’existence d’une dualité permanente, la puissance d’être à la fois soi et un autre. (363-64)

A outra excepção remete para o riso causado pelas confabulações em que participam seres marginais à vista dos códigos do senso comum (354). É nesta acepção que se institui a paridade do nonsense com o cómico, como se percebe nas notas de Umberto Eco em Carnival!: “comic effect is realized when there is the violation of a rule . . . by establishing an upside-down world (*monde renversé*) in which fish fly, and birds swim, in which foxes and rabbits chase hunters . . . and fools are crowned” (2). Em contrapartida, o que se lê de seguida sobre o nonsense, num comentário de Martin Esslin, tem jus no modelo cómico: “Most nonsense prose and verse achieve their liberating effect by expanding the limits of sense and opening up vistas of freedom from logic and cramping convention” (301). Além disso, a dualidade e contradição do tipo de cómico presente em AW e TLG, articula-se com a construção dialéctica do nonsense literário privilegiada pela tensão insuperável entre o senso e o não-senso que metonimiza a representação imaginativa e, por vezes, caótica da realidade e ordem do senso comum:

“You look a little shy: let me introduce you to that leg of mutton,” said the Red Queen. “Alice – Mutton: Mutton – Alice.” The leg of mutton got up in the dish and made a little bow to Alice; and Alice returned the bow, not knowing whether to be frightened or amused.

“May I give you a slice?” she said, taking up the knife and fork, and looking from one Queen to the other.

“Certainly not,” the Red Queen said very decidedly: “it isn’t etiquette to cut any one you’ve been introduced to. Remove the joint!” And the waiters carried it off, and brought a large plum-pudding in its place. (TLG 331)

A configuração discursiva do cómico de Carroll confirma o que Baudelaire genericamente enunciava sobre o assunto: “Le comique est, au point de vue artistique, une imitation . . . mêlée d’une certaine faculté créatrice, c’est-à-dire d’une idéalité artistique” (354). O processo artístico predilecto do cómico para esta “imitação criadora” é a paródia, privilegiada na construção do texto nonsense graças à insistência na lógica dual. Porém, antes de iniciar pronunciamentos a propósito desta variedade do género cómico, convém, mais uma vez, insistir que o estudo do cómico parte dela, mas segue uma sequência espiralada que vai convocando outros termos de realce no nonsense e, também, na própria paródia.

É a definição do discurso nonsense, como um “construção auto-reflexiva”, funcionando pela “manipulação de séries de tensões internas e externas” (Ede 57), que faz a ponte de compreensão com a paródia, já que esta é a forma tomada pela questão axial da auto-reflexividade no discurso nonsense, como bem repara Jean-Jacques Lecercle, em Philosophy of Nonsense:

the negative prefix in ‘nonsense’ . . . is the mark of a process not merely of denial but also of reflexivity, that non-sense is also meta-sense. Nonsense texts are reflexive texts . . . Nonsense texts are not explicitly parodic, they turn parody into a theory of serious literature. (2)

No horizonte da metaficção, ambos são exercícios literários que resolvem o esforço introspectivo da arte através da análise do acto de comunicação entre autor e leitor. Realmente, no nonsense a delação da tentativa artística de camuflar a barreira entre a ficção e o real, como se factos reais e factos fictícios pudessem ser observados num processo contínuo, concorda com a paródia que logra uma rotação na ênfase dada à natureza fictícia da literatura: da crença (errada) da arte como reflexo do real, para a auto-afirmação do texto enquanto artefacto escrito.

A explicação das estratégias metafictionais de que faz uso a paródia, no intuito de alertar o leitor quanto ao verdadeiro perfil ontológico da literatura, torna premente uma reflexão a começar da raiz etimológica do conceito, sacrificado à indefinição terminológica desde o momento da sua formulação inicial.

Recebido da literatura e poética gregas, o termo tem aí origens incertas. Alguns estudiosos recuperam a palavra paradoi (no singular parados), que significa quer as imitações improvisadas dos hexâmetros homéricos, quer os seus intérpretes. Crê-se que o termo paradoi seja ainda mais remoto do que a palavra parôdia que aparece, posteriormente, na Poética de Aristóteles, para distinguir um dos quatro géneros poéticos do sistema aristotélico.³ No entanto, trata-se de um género de determinação deficiente que Aristóteles não nomeia, apenas ilustrado pela referência a obras designadas por parôdiai.⁴

A ambiguidade semântica da paródia está implícita no étimo clássico parôdia: ôde significa canto e para pode ser traduzido por *ao lado de*, *perto de* ou, então, *contra*: “*parôdein*, d’où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux,

³ Conferir Aristóteles, Poética, trad. Eudoro de Sousa, 2ª ed. Estudos Gerais - Série Universitária (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990) capítulos I, II e III e Gérard Genette, Introduction à l’architexte (Paris: Seuil, 1979) 14-26. Genette apresenta, sucintamente, o sistema aristotélico dos quatro géneros poéticos (comédia, tragédia, epopeia e paródia), delineado no cruzamento de dois eixos: objecto (acções humanas de nível moral/social inferior ou superior) e modo de representação (narrativo e dramático). A tragédia exemplifica o modo de representação dramático de um objecto superior; a epopeia associa o modo narrativo ao objecto superior; o modo dramático, a representar um objecto inferior, define a comédia. A paródia é o género a que corresponde a representação narrativa de um objecto inferior.

⁴ Nomeadamente, as obras de Hégemon, o primeiro que escreveu paródias e de Nicócares, autor da Delíada.

ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou *transposer* une mélodie” (Genette, Palimpsestes 17). Se, em termos formais, tratando-se de um canto imitativo composto em consonância ou oposição a outro, a natureza textual ou discursiva da paródia fica clara desde as suas primeiras manifestações, também é evidente que, desde sempre, a relação com o texto imitado, oscila entre a proximidade, ou aparente empatia, e a distância crítica. Em qualquer dos casos, o étimo grego antigo parôdia é um testemunho milenar de uma das mais antigas formas de transmissão do discurso alheio.

A partir deste esboço etimológico, depreendem-se duas características genéricas partilhadas pela paródia com o texto nonsense: ambos apresentam-se intrinsecamente modelizados pelo sema da ambiguidade e são secundários, não havendo discurso sem uma grande volta ao discurso do outro, ao chamado segundo contexto, no sentido em que se apresentam como reescritas de pré-construídos a galvanizar uma dinâmica de interacção textual.

Esta concepção dinâmica da estrutura paródica completa-se com a contribuição de Mikhail Bakhtine para uma teoria do discurso, já que, no momento em que este é examinado, na perspectiva da sua relação com o discurso do outro, privilegia-se a relação *dialógica* entre um texto em seu contexto e o outro texto nele presente. O texto paródico, repleto das palavras de um outro, busca perceber-lhes as particularidades específicas, constituindo um elemento constantemente activo e mutável de comunicação dialógica. Para Bakhtine, o *dialogismo*, um diálogo fictício cujo carácter de imitação e de simulacro do diálogo está presente no sufixo de origem grega *-ismo-* (que denota artifício, equivalendo ao prefixo *pseudo*), é o princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido do discurso, ou melhor do “estatuto da palavra” como unidade mínima de estrutura.⁵

⁵ A palavra em russo (slovo) tem duas acepções que Bakhtine utiliza conjuntamente: a primeira, como em português, designa uma unidade de linguagem, a segunda deixa-se legitimamente traduzir por discurso pois refere-se às sequências constituídas pelo encadeamento das palavras. A tradução mais aproximada de slovo seria, então, palavra-discurso.

Ao contrário do caminho empreendido pelos estudos linguísticos que tomaram a língua por objecto e começaram pela busca de unidades mínimas ou de unidades até à dimensão da frase, Bakhtine afirma que a especificidade das ciências humanas reside no facto de o seu objecto ser o texto (ou o discurso). Aliás, mesmo nos estudos estruturalistas, a desmontagem estática do texto é conflitante com um modelo de palavra no espaço de textos, o mesmo é dizer, com a estrutura literária que, não existe por si só, mas como lugar de encontro com outras estruturas. Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção da “palavra literária” como uma intersecção de dimensões textuais diferentes, ou seja, um diálogo de várias escritas: do autor, do destinatário (o leitor ou a personagem), do(s) contexto(s) (actual ou anterior):

But no living word relates to its object in a *singular* way: between the word and its object, between the word and the speaking subject, there exists an elastic environment of other, alien words about the same object, the same theme, and this is an environment that is often difficult to penetrate. It is precisely in the process of living interaction with this specific environment that the word may be individualized and given stylistic shape. (Bakhtine, Dialogical 276)

Além do diálogo entre discursos, um outro entre o sujeito da escrita e o destinatário perfaz as duas linhas constantes do princípio dialógico que a estética da linguagem bakhtiniana reporta ao estatuto da palavra. Por conseguinte, Bakhtine insiste que, nas ciências humanas, o objecto e o método são dialógicos. O texto é constitutivamente dialógico: pressupõe um eixo horizontal, o diálogo entre os interlocutores, e um eixo vertical, o diálogo com outros textos anteriores ou sincrónicos. O eixo horizontal, ou *diálogo*, e o eixo vertical, ou *ambivalência*, rentabilizam o discurso tridimensional que Julia Kristeva explica em Recherches pour une sémanalyse: “Par la notion même de statut, le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d’éléments sémiques *en dialogue* ou comme un ensemble d’éléments *ambivalents*” (146).

Quanto ao método, nas relações de comunicação entre o destinador e o destinatário, o papel deste sai reforçado no processo de “compreensão respondente” (Barros 29) que orienta o sujeito da cognição, não só para o conhecimento do objecto, mas também, e até principalmente, para a compreensão do outro sujeito produtor do texto. De facto, Bakhtine advoga a compreensão como uma forma de diálogo, funcionando em relação à enunciação em termos semelhantes às réplicas de um diálogo, como uma *contrapalavra* (Barros 29), para a qual é crucial que o enunciador, ao constituir o discurso, leve em conta a inclusão do próprio destinatário no espaço textual, enquanto discurso fundido nesse outro do autor. De tal forma que, o eixo horizontal (sujeito – destinatário) e o eixo vertical (texto – contexto) são concomitantes e anunciam a palavra literária como um cruzamento de superfícies textuais:

The word is born in a dialogue as a living rejoinder within it; the word is shaped in dialogic interaction with an alien word that is already in the object. A word forms a concept of its own object in a dialogic way.

But this does not exhaust the internal dialogism of the word. It encounters an alien word not only in the object itself: every word is directed toward an *answer* and cannot escape the profound influence of the answering word that it anticipates. (Bakhtin, *Dialogical* 279-80)

Nesta sequência, o *diálogo* e a *ambivalência* atribuem à linguagem poética a marca de dualidade, manifestada particularmente no discurso *bivocal* que, atravessado pelo alheio, actua na composição da paródia, a qual incorpora a palavra do outro como objecto de representação, dando cariz de asserção à ideia de que, por um lado, todo o texto se constrói como absorção ou transformação de um outro texto e que, por outro lado, nesse mosaico de citações, a linguagem poética lê-se como *dupla* (Kristeva, *Recherches* 146). E não só; a estética de compromisso que distingue a interacção paródica não fica incólume ao *hibridismo*, a marca indelével de uma construção por vozes em concorrência e sentidos em conflito. Significativamente, este encontro plural e heterogéneo de textos e discursos

no interior do texto gera o entrecruzamento de pontos de vista e vozes distintos, resultando na *polifonia*, outro termo que, na apropriação bakhtiniana, transmite o efeito de sentido *plurivocal*, marcador da construção dialógica que, mostrando a inscrição das vozes do(s) outro(s) na cadeia discursiva, altera a sua aparente unicidade.⁶

Enfim, a compreensão dos nexos de significação paródica inscreve de modo determinante as contribuições de Mikhail Bakhtine que, insistindo enormemente na questão do dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e condição para a construção do sentido do discurso, instaura e esclarece a natureza interdiscursiva da linguagem. No horizonte da comunicação estética, Bakhtine afirma que a interacção discursiva é um processo activo e criativo, no qual o sujeito que compreende participa também do diálogo, prolongando e multiplicando o *já dito*. Neste sentido, a comunicação estética pertence ao inacabamento de uma obra, continuamente revitalizada e renovada pelas recriações dos respectivos contempladores.

No entanto, não ignorando que os estudos do texto e do discurso tomaram direcções diversas com princípios e métodos diferentes assentes em quadros teóricos diversificados, é caso, então, de referir a nomenclatura de Gérard Genette que, repensando também a operatividade da representação e transmissão do discurso de outrem, converge na determinação das configurações paródicas.

Em Palimpsestes: La littérature au second degré, Genette aclama como objecto da poesia a *transtextualidade*, ou seja, a transcendência textual do texto que o coloca em relação com outros textos. Dos cinco tipos de relações transtextuais – *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitextualidade* – a referência universal da literariedade recai na hipertextualidade. Esta, representando toda a relação

⁶ O princípio da heterogeneidade na linguagem, ou seja, a ideia de que o discurso é tecido a partir do discurso do outro, é uma maneira de precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de *dialogismo*. A relação entre este princípio dialógico constitutivo da linguagem e do discurso e a *polifonia*, que caracteriza o texto em que há dialogismo e no qual são percebidas muitas vozes, é de tal modo próxima que, nos escritos de Bakhtine, são muitas vezes utilizados como sinónimos.

que une um *hipertexto* a um texto anterior (o *hipotexto*) sobre o qual ele se constrói de um modo que não o do comentário, é a classe de textos que engloba a paródia, ou seja, o hipertexto que, derivando de outro preexistente, aparece num *segundo grau*. Embora a intensidade da hipertextualidade dependa da capacidade de interpretação do leitor, sobretudo da sua análise de provas paratextuais com valor contratual, é óbvio que em géneros hipertextuais como a paródia, nos quais o hipertexto deriva integralmente do hipotexto, a hipertextualidade torna-se flagrante.⁷

No entanto, a derivação paródica é de ordem *transformacional* e, portanto, residindo o estatuto transtextual da paródia na transformação do texto anterior, o hipertexto, embora subsidiário, não exige uma referência inequívoca ao hipotexto, um dado, aliás, sublinhado por Genette: não se trata de uma imitação, mas de uma deformação do modelo (Genette, *Palimpsestes* 92-93), tal como sucede com a canção “Turtle Soup” que, na voz da Falsa Tartaruga, subverte a composição musical “Star of the Evening”:

“Beautiful Soup, so rich and green,
Waiting in a hot tureen!
Who for such dainties would not
stoop?
Soup of the evening, beautiful Soup!
Soup of the evening, beautiful Soup!
.....
Beau – ootiful Soo –oop!
Beau –ootiful Soo – oop!
Soo – oop of the e –e –evening,
Beautiful, beauti – FUL SOUP!”

Beautiful star in heav’n so bright,
Softly falls thy silv’ry light,
As thou movest from earth afar,
Star of the evening, beautiful star.

CHORUS

Beautiful star,
Beautiful star,
Star of the evening, beautiful star.

(*AW* 141)⁸

⁷ Para uma abordagem mais pormenorizada das relações de transtextualidade conferir Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982) 7-14.

⁸ Na edição de Martin Gardner a composição original de James M. Sayles figura em nota na mesma página em que se lê a paródia de Carroll “Turtle Soup”.

O confronto destas duas primeiras estrofes da criação cômica de Carroll com as correspondentes do original de James M. Sayles, confirma o modo como a oposição e concomitância do compromisso de respeito máximo e subversão do texto primário, mantidas pela paródia, forjam uma relação equipolente de dependência/independência entre ambos graças à necessidade de interiorização prévia das normas do *corpus* normativo a recriar:

Parody is normative in its identification with the Other, but it is contesting in its Oedipal need to distinguish itself from the prior Other. This ambivalence set up between conservative repetition and revolutionary difference is part of the very paradoxical essence of parody. (Hutcheon 77)

A essência contraditória da paródia é atenuada se o seu estudo for reenviado para o campo de acção da auto-reflexividade, no qual o cerne da preocupação metafictional da paródia reside, essencialmente, no olhar crítico sobre o mimetismo na arte, seja ele entre textos, ou entre o mundo fictício e o mundo real, surpreendido pela sabotagem do tipo de esquemas de produção e recepção literária que concebem a relação entre obras, e entre estas e a realidade, inseparável de uma referência especular paradigmática.

O ponto de vista extraposto da paródia, captando o movimento dos fenómenos literários na sua pluralidade e diversidade, traduz a postura estético-filosófica que desafia a formulação da literatura como um reflexo do real. De facto, o descentramento paródico, que permite passar de um texto a outro conjugando e cruzando múltiplas focalizações, alerta e legitima uma espécie de reflexão discursiva, no sentido bakhtiniano do *já dito*, sobre a qual qualquer discurso se constrói. Esta objecção ao impulso mimético significa que, por um lado, o discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre os outros discursos que inexoravelmente o habitam e condicionam e que, por outro lado, este conceito de enunciação enquanto interacção não leva a um registo mecânico e passivo porque, nesta esfera de entendimento, e tal como se dizia há pouco, o efeito da literatura não é imitar mas deformar.

Na reflexão sobre os problemas da construção textual, o processo predilecto da paródia, como arranjo repetitivo e imitativo que acentua a diferença crítica, é sugerir a interpretação mecânica da literatura e, simultaneamente, minar a sua credibilidade, acomodando uma significação cómica: “toute parodie, même la plus petite, est toujours bâtie exactement comme si elle constituait un fragment d’un univers comique unique et formant un tout” (Bakhtine, Rabelais 96). O efeito cómico resulta da discrepância entre o texto parodiado e o seu novo contexto de inserção porque o parodista explora intencionalmente a sobreposição incongruente de textos para desconcertar as expectativas do leitor, nomeadamente raciocínios apriorísticos e lineares quanto à imitação literária. Aqui reside a dupla engrenagem comunicativa de recepção da paródia: por um lado, está o modelo de relação entre autor do texto parodiado/autor da paródia e, por outro, o diálogo entre este e o leitor. A obra literária é descodificada pelo parodista e devolvida (codificada) de uma forma distorcida, ou melhor, subvertida na sua intenção comunicativa, a outro descodificador (leitor) que, tendo previamente descodificado o original, o compara à reformulação paródia.

Uma vez que o texto nonsense é usualmente paródico, outros dois diálogos interferem com o diálogo autor-leitor: o diálogo entre os dois textos, o paródico e o parodiado, e o diálogo entre o texto nonsense e os diferentes códigos literários nele intersectados sob o efeito da polifonia que marca a paródia. Neste sentido, a sua especificidade reside na *refracção* como processo mediato utilizado para a inscrição de discursos deflectidos e não reflectidos, como resultaria da transferência imediata e mimética por reflexão intertextual. Com efeito, tal como se demonstrará amplamente no capítulo III (pp. 89-91), a dialogização nonsense transforma-se numa paródia do estilo, dos temas, dos valores e ideologias de um dado apoio textual, assumindo uma função transgressiva e irónica.

Da mesma forma que a leitura da paródia teve o nonsense por ponto de partida e, por vezes, de desvio na linha de orientação tomada, também o que aqui fica sobre a discrimi-

nação das variedades do cómico contidas naquele subgénero, apropria-se à explicação dos mecanismos do riso activados pelo nonsense. Partindo, então da cena de um enunciado paródico, a tematização da movimentação do nonsense no cómico é retomada na análise do riso que tem diferentes matizes no todo formado pela paródia.

A ironia é, das estratégias conscientes de tornar risível determinada realidade, a que mais flagrantemente faz sobressair o contraste paródico, resultando num texto que procura apreender o real e revolver a camada ideológica que mascara a realidade. Basicamente, no seu modo peculiar de criticar o mundo, este recurso expressivo usa uma estrutura dicotómica como processo de conduzir negativamente à verdade e, por isso, “implicará sempre o respeito pela potencialidade de mentira das palavras sempre que se quer restaurar a sua potencialidade para dizer a verdade” (Ferraz 18). É desta forma que a ironia consegue, não só questionar a realidade, como desfazer verdades e raciocínios, dessacralizar valores instituídos, no propósito de desvelar uma outra face do mundo, formalizada na visão carnavalesca:

la langue carnavalesque . . . est marquée, notamment, par la logique originale des choses «à l'envers», «au contraire», . . . par les formes les plus diverses de parodies . . . La seconde vie, le second monde . . . s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme «un monde à l'envers». (Bakhtine, Rabelais 19)

Mikhail Bakhtine encontra na cultura popular medieval e renascentista, nomeadamente na obra de François Rabelais, o momento apropriado para o estudo da *carnavalização*, isto é, a influência determinante do carnaval na literatura, localizada na transposição da simbologia carnavalesca para imagens de representação literária (Bakhtine, Dostoïevski 169).⁹ Concretamente, as quatro categorias carnavalescas que o teórico apresenta – a

⁹ Sobre as relações de François Rabelais com o nonsense conferir Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, Rev. ed. (London: Methuen, 1974) 294-95 e Jean Jacques-Lecerle, The Philosophy of Nonsense (London: Routledge, 1994) 194-95.

vivência às avessas, após a supressão das inibições e hierarquias sociais; a *excentricidade* que exprime o que é normalmente reprimido; a *conexão inusitada de valores inconciliáveis* e, por fim, a *profanação* incluindo a paródia de textos sagrados – ajustam-se, regra geral, ao universo nonsense. Este, negando a ordem e hierarquia instituídas, permite ver o aspecto cómico das coisas precisamente através da linguagem carnavalesca a qual, essencialmente dialógica, explora a paródia na reunião contraditória de textos: “La structure *carnavalesque* est comme la trace d’une cosmogonie qui ne connaît pas la substance, la cause, l’identité en dehors du rapport avec le tout *qui n’existe que dans et par la relation*” (Kristeva, Recherches 160).

A ironia é a figura retórica omnipresente na actividade intertextual da paródia. Pierre Schoentjes, em Recherche de l’ironie et ironie de la Recherche, após especificar a ironia textual como toda aquela que requer o conhecimento de um texto anterior ao qual o ironista alude, conclui que a paródia é afinal uma “ironia intertextual” (216-18). Também Linda Hutcheon em A Theory of Parody mobiliza precisamente esta relação de contiguidade entre o género paródico cuja dualidade é o feixe de intersecção com a ironia, respectivamente operando num “nível macrocósmico (textual)” e “microcósmico (semântico)”:

Both . . . combine difference and synthesis, otherness and incorporation. Because of this structural similarity, I should like to argue, parody can use irony easily and naturally as a preferred, even privileged, rhetorical mechanism. Irony’s patent refusal of semantic univocality matches parody’s refusal of structural unitextuality. (54)

Entretanto, a ironia é outro exemplo do discurso *bivocal* bakhtiniano, no qual o enunciado é interpretado como uma pluralidade de vozes orientadas por um linha contraditória. A sua peculiaridade é que, tendo na comunicação dialógica o seu ápice, imprime à presença insubstituível do discurso do outro uma orientação oposta. A intenção irónica é, portanto uma espécie de emprego ambíguo do discurso do outro, a ressaltar a manifestação de uma verdade dual. Assim sendo, o código do ironista é paradoxalmente ambíguo e expressa-se pela incerteza entre duas mensagens: a aparente e a real.

A presença do texto ironizado no texto ironizante assegura então uma característica essencial da dialéctica da ironia que consiste na recusa em redundar numa síntese final entre os dois sentidos. Ao propôr valores novos, ela não permite o afastamento dos anteriores e admite a coexistência, muitas vezes, inconciliável de uns e de outros. Porém, a vertigem da expressão de oposição é uma dialéctica dinâmica, aliás muito próxima tanto da dualidade paródica, como da tensão ambígua sentido/não-sentido do texto nonsense.

Este processo comunicativo exige ao receptor uma intuição perspicaz para descobrir, na expressão contraditória e crítica que é a inversão irónica, o aspecto lúdico que subverte a expressão linear do pensamento, num desdobramento semântico, a jogar com a concordância do incompatível. O jogo de contradições compatíveis da ironia leva à incapacidade de reconhecimento da sua significação última. Em verdade, a ironia não pretende provar o que quer que seja, mas apenas procura o diálogo num questionar contínuo. E, a propósito, conclui Michel Charles: “Ne rien prouver c’est en quelque sorte jouer” (citado em Schoentjes 224).

Nas trajectórias do ludismo abre-se a possibilidade da abordagem de outro procedimento discursivo, ou seja, a problematização do facto artístico. O jogo irónico com o intertexto, muitas vezes pela aglutinação de elementos incompatíveis, obriga o leitor a um reenvio incessante entre as duas séries de textos que agudiza a consciência do estatuto ficcional da construção literária:

when the work of art, and I have in mind only representative art, when the painted flower, the carved figure, the passionate utterance, or the related action is thought of, rightly or wrongly, as having some kind of ontological status, not simply as pigment, stone or words but as flower, man, passion, or event, then we have set up a duality of life and art, a ‘real world’ and a looking-glass world. And having done this, contradictions, paradoxes, and ambiguities can begin to appear.
(Muecke, Compass 159-60)

Desde logo, na oposição realidade/ficção, o texto adquire uma dupla existência,

potencialmente irónica. No espaço do mundo real, trata-se de um livro, um conjunto de folhas impressas mas, fora dele, no plano imaginativo é aquilo que está a representar. Se, por um lado, em resultado das contradições implícitas na natureza dupla da arte, é valorizada a ficção em todo o discurso, ao mesmo tempo o cepticismo, quanto à concepção do texto como reprodução do real, faz reincidir a metaficção. Por fim, a impossibilidade de as palavras *dizerem* totalmente a realidade, tal como ela é, torna-se outra fonte de ironia:

There is potential for irony in the very nature of art if we regard it as aiming both at the particular and the general, as both an activity and the result of an activity, as the product both of conscious planning and of unconscious spontaneous invention, or as both a communication and the thing communicated, that is, as meaningful in its relation to the ordinary world and also as pure meaningless existence in itself. (Muecke, Compass 163-64)

Na literatura, a formulação do mundo através das palavras não equivale a uma referencialidade imediata. Pelo contrário, trata-se de um questionamento do fazer poético, no qual se estimam diferentes dimensões da linguagem: primeiro, a relação consigo própria, depois com o processo de comunicação e, por fim, a relação com o mundo. Quanto às duas primeiras, por um lado, em termos textuais, a linguagem poética questiona-se a si própria como veículo de referência e, por outro lado, questiona a instância de comunicação entre o emissor e o receptor de uma obra literária. Relativamente à relação com o mundo, a linguagem poética consciente da antinomia entre a realidade do real e a das palavras, interroga-se sobre o mundo empírico e a sua possibilidade de representação. Aliás, a teorização da busca de uma síntese entre o real e o fictício é omnipresente no Romantismo cuja peculiar expressão estética é decalcada dos princípios da ironia.

A ironia romântica marca, na manifestação literária oitocentista, um importante estádio que consistiu na reformulação e análise do dizer poético a sublinhar a obra enquanto criação. Perante o reconhecimento e obrigação de lidar com a complexidade do mundo, o

sujeito opta por ironizar o real, como vector de distância entre si próprio e a sua criação, através de técnicas que revelam o carácter fictício da arte. Por outras palavras, sendo a ironia um dos meios pelo qual a arte se auto-representa e cultiva a inclinação para o solipsismo, a autonomia formal é simultânea à reivindicação feita pela obra literária da sua condição de linguagem, isto é, um modo peculiar e auto-regulado de construir o universo ou, muito simplesmente, da própria linguagem ser o mundo. Por isso, se pode concluir que a realidade é, afinal, a ironia formalizada esteticamente em textos (Ferraz 58).

Uma última nota para sublinhar a forma como as transformações na concepção da linguagem poética testemunham a complexidade crescente na reflexão sobre a noção de sujeito, obrigado a pensar continuamente a sua identidade em relação a um campo de rupturas modalizado pela ironia.

O compromisso estético de trabalho com a linguagem irónica perpassa a unidade do sujeito empírico clivado pelo seu outro que, apenas existindo na forma de linguagem, é, por isso, um Eu puramente linguístico: “Language thus [ironically] conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self definition” (de Man, Blindness 213). O funcionamento da enunciação organiza-se como lugar de estranhamento, isto é, como espaço que produz um olhar externo revertido sobre o próprio sujeito, que lhe permite observar-se no acontecimento de linguagem. Colocado de outra forma, a posição de exterioridade do sujeito em relação a si mesmo, produzida na e pela própria linguagem, obriga a entender a representação na língua de uma cisão constitutiva do sujeito (autor e espectador ao mesmo tempo do acontecimento de linguagem), como um desdobramento de personalidade. O sujeito intervém frequentemente na acção para nela misturar as suas reflexões e o seu sentimento pessoal, fazendo lembrar o sonho onde se é, ao mesmo tempo, espectador e autor dos acontecimentos.

A ironia inscreve a temática do cómico nas trajectórias da dualidade do sujeito já que, tal como Baudelaire reparara, faz exceptuar à condição essencial daquele último em apresentar pelo menos dois indivíduos (o sujeito e o objecto do riso), as instâncias artísti-

cas que desenvolvem no sujeito a capacidade de ser o eu e o outro simultaneamente.¹⁰ A actividade de disjunção ontológica tem uma tónica reflexiva que remete para o tema da auto-consciência, isto é, a maneira como se organiza a relação que o sujeito estabelece consigo mesmo. Aparece, então, na definição de autoconsciência um espaço de representação que se define como um retorno do Eu sobre si mesmo que não coincide nem com o *Eu* (a representação que o sujeito faz de si próprio), nem com o *outro* (a representação de si que o outro devolve ao sujeito). Pelo contrário, o sujeito é feito do que ele não é, ou seja, vindo com a enunciação, a alteridade faz parte da unidade. Essa incorporação do exterior no interior através da enunciação equivale a colocar em crise a unicidade do sujeito.

Assim, uma das actividades paradoxais desenvolvidas por meio da ironia, é a capacidade ideal de o artista acumular o seu próprio Eu com o seu contrário. Inversamente, convém observar que ao mesmo tempo que aparece explicitada uma certa não coincidência do sujeito consigo mesmo, se afirma o carácter que o diferencia e separa irredutivelmente do mundo e dos outros.

A ironia subjacente à intertextualidade paródica presente na alteração dos critérios estéticos, nos termos que vêm sendo explicitados, motiva a frustração de expectativas do leitor, uma característica essencial de outra variedade do cómico, o humor, por seu turno muito próxima do nonsense: “nonsense is meta-humour in the sense that the expectation that an expectation will be frustrated is frustrated” (Tigges, Anatomy 99).

Como fenómeno tipicamente inglês, o nonsense, habita o aspecto étnico do vocábulo humor que, não obstante ser um termo científico com origem no étimo latino *humor*, pertence à linguagem corrente inglesa desde o século XVI. Robert Escarpit em L’humour

¹⁰ Conferir a citação de Baudelaire constante na página 16.

reconhece que o emprego idiomático tornou o termo genuinamente inglês e capaz de transmitir um conjunto de experiências e realidades de um povo. E, mesmo quando Ben Jonson toma a palavra humor de empréstimo ao vocabulário da medicina, para o empregar na literatura, a marca cultural impõe-se ao esquema semântico jonsoniano, sendo o humor avaliado como um traço nacional ligado a uma tradição profundamente alojada na alma inglesa” (Escarpit 20):¹¹ “l’imagerie nationale britannique repose sur une schématisation de la caractérologie humoral” (21).

De facto, os tipos sociais ingleses mais característicos são também os mais profundamente humorísticos como, por exemplo, os típicos sanguíneos (o squire, o John Bull devorador de roast beef e, até, o coronel reformado); os biliosos, tais como a figura do colonialista decrépito e o clubman que inspira as caricaturas da gazeta Punch; os fleumáticos (as figuras romanescas Phileas Fogg e o Major Thompson), bastante responsáveis pela imagem inglesa no estrangeiro e, por fim, a vasta galeria dos que personificam a melancolia cuja história é tão antiga quanto a do povo inglês (21). Estas mesmas prefigurações encontram-se em Carroll, ainda que camufladamente e de forma estilizada, respectivamente nas figuras da Rainha de Copas, na Duquesa, na Lagarta e na Falsa Tartaruga, representações simbolicamente humorísticas dos homens.

Ao sentido patogénico de humor, que subjaz a estes protótipos ingleses, Ben Jonson acrescenta uma vertente cómica, ao apresentar personagens que, sob um fundo de normalidade, deixam perceber a sua excentricidade, representando a dualidade caracterológica permanente na história das ideias e dos sentimentos ingleses:

Dès lors ce *sense of humour*, qui est un des biens les plus précieux transmis par l’éducation anglaise depuis la Renaissance, apparaît comme la condition fondamentale du compromis sur lequel repose

¹¹ Robert Escarpit faz um breve historial da origem medicinal de humor, desde a teoria dos humores de Hipócrates (aproximadamente 460-377 a.C.) que incluía os quatro humores – o sangue, a bile, a fleuma e a atrabile – passando pelas doutrinas contraditórias de Cláudio Galeno (século II) e Paracelso (século XVI), para terminar com dois seguidores deste último, o francês Jean Fernel e, por fim, Robert Fludd, contemporâneo de Ben Jonson. Conferir Robert Escarpit, L’humour, sixième ed. (Paris: PUF, 1976) 11-12.

toute la vie nationale anglaise. Il est l'équivoque par excellence, le *no man's land* des valeurs où, de même que l'excentricité avec l'équilibre moral, le conformisme joue à cache-cache avec la révolte, le sourire avec l'amertume, le sérieux avec le scepticisme. (Escarpit 26)

É a configuração original do humor, ou seja, a manifestação da extravagância e da excentricidade que se desenvolve no nonsense literário oitocentista. A revelação da excentricidade acontece em presença da dialética humoral que admite a reversibilidade do conceito de verdade, em face da existência de dois mundos diferentes: o do quotidiano real e um outro que a ele se contrapõe: “le vertige de l'absurde n'est risible que si l'on a les pieds en terrain ferme, le spectacle de l'excentricité n'est amusant que si l'on a présent à la conscience un étalon de normalité” (Escarpit 113):

“What a time the Monster is, cutting up that cake!”

Alice had seated herself on the bank of a little brook, with the great dish on her knees, and was sawing away diligently with the knife. “It's very provoking!” she said, in reply to the Lion (she was getting quite used to being called ‘the Monster’). “I've cut several slices already, but they always join on again!”

“You don't know how to manage Looking-glass cakes,” the Unicorn remarked. “Hand it round first, and cut it afterwards.”

This sounded nonsense, but Alice very obediently got up, and carried the dish round, and the cake divided itself into three pieces as she did so. “*Now* cut it up,” said the Lion, as she returned to her place with the empty dish. (TLG 289-90)

A invenção de um mundo às avessas é comum ao humor, à paródia e ao nonsense, todos eles variedades do cómico assim particularizado como infracção à ordem habitual. Sob este ângulo anti-normativo surge, mais uma vez, a ideia da paródia do mundo carnavalesco, especialmente excêntrico e desrespeitador da ordem habitual.

Umberto Eco faz uma separação importante entre a natureza carnavalesca da paró-

dia e o humor. O carnaval, ao parodiar as regras usualmente reconhecidas e acatadas, adverte para a sua existência e, desse modo, funciona, de preferência, como uma transgressão autorizada e não como uma transgressão radical. Em contrapartida, no humor firma-se a possibilidade de autêntica e completa transgressão:

Humor does not pretend, like carnival, to lead us beyond our own limits. It gives us the feeling, or better, the picture of the structure of our own limits. It is never off limits, it undermines limits from inside. It does not fish for an impossible freedom, yet it is a true movement of freedom. Humor does not promise us liberation: on the contrary, it warns us about the impossibility of global liberation, reminding us of the presence of a law that we no longer have reason to obey. In doing so it undermines the law. It makes us feel the uneasiness of living under a law – any law Humor is a *cold* carnival. (Eco, Carnival! 8)

Denis Bertrand, no artigo “Humour et ironie” da revista Cruzeiro Semiótico, explica que, à maneira da greve de zelo, a lógica do humor reside na execução excessivamente escrupulosa da lei que, pelo aprofundamento das suas consequências, é revertida e levada até ao ponto de ruptura, marcando o absurdo, ou seja, a negação do seu sentido (93). Todavia, a reversão da lei passa não só pelo humor, como também pela ironia, estando ambos os processos linguísticos estruturalmente ligados. Um e outro correlacionam-se com os dois princípios do funcionamento do discurso: o eixo paradigmático (o eixo das selecções) e o eixo sintagmático (o das combinações). A expressão irónica antifrástica, um modo discursivo que activa a interpretação paradigmática, é a mais conveniente num discurso que legitima o aparecimento do valor contrário (ou contraditório) àquele que é enunciado, sendo ambos coincidentes e rivais num mesmo paradigma. Já o humor, ao explorar à exaustão o sentido da lei até a sua execução atingir o absurdo, altera a ordem estabelecida das regras sintagmáticas (94-95). O humor reorganiza a ordem dos encadeamentos, afectando a sua lógica previsível e, como interfere com a gramática, pede e apoia-se num raciocínio sintagmático:

Il nous offre le vertige de la dénégation, non pas seulement des valeurs inscrites dans un paradigme – ce serai l’ironie –, mais de ce qui permet de promouvoir à la conscience ces valeurs: la syntaxe du récit inscrite dans la distanciation du texte. Du même coup, à la différence de l’ironiste qui assume en sous-main l’inverse des valeurs qu’il dénonce, pour des lendemains qui chantent, avec la complicité de ceux qu’il force à partager ses dogmes clandestins, l’humoriste se maintient, lui, dans l’exercice sans lendemain de la négation. (Bertrand 98)

É comum aliar a paródia ao género satírico como uma das suas formas de manifestação literária. Embora a paródia, ao contrário da sátira, se restrinja ao contexto metafictional de crítica literária, a verdade é que a sua actividade de reformulação textual não se limita à reflexão sobre as normas literárias, aludindo também a todo o contexto enunciativo, inclusivamente ao espaço social que não pode ser negligenciado. A paródia, pela via satírica, questiona o valor literário e relevância de obras literárias genericamente aceites como exemplares num dado contexto social e cultural. Por outro lado, a sátira serve-se da paródia para atacar pessoas ou ideias, tirando vantagem do tipo de enquadramento fictício que, constantemente, mina a ilusão do real: “Satire is certainly one of the ways of bringing the ‘world’ into art, and parodic satire and satiric parody enable parody too to be ‘wordly’, if in a very obvious way “(Hutcheon 104). A paródia, como recriação cômica de obras anteriores, não resolve a ambivalência que caracteriza a sua relação de (in)dependência face ao objecto de crítica. Inversamente, o satirista exige a rejeição do objecto da sátira em consideração de um preceito moral que defende.

Apesar dos usos distintos, a paródia e a sátira estão unidas pela ironia, como figura central dos esquemas retóricos de ambas. Daí que a reescrita paródica, como procedimento indirecto e implícito, mesmo que desmascarar satiricamente outros escritores, rentabilizando o aspecto lúdico da ironia – que transtorna a firmeza de regras estabelecidas, mas não toma uma posição moral definitiva – se assemelhe a máscaras que dissimulam as convicções do parodista.

Quanto à sátira, a forma de ironia que encarna e ridiculariza um tipo, pode proceder

da malevolência de uma interpretação deformadora, participando da natureza da paródia, ao realçar o efeito de alteração em prejuízo da realidade subentendida na imitação. Nesta representação cômica, o disfemismo, actuando frequentemente nos processos de expressão da ironia enquanto agente de degradação, encara as qualidades como defeitos, perspectivados de modo ridículo, tal como na imagem em espelhos côncavos.

Todavia, na sátira a ironia pode apenas reproduzir fielmente o modelo, explorando o cômico que já existe nele. Em tais circunstâncias, é fulcral a actividade crítica que, impelindo a ironia para a descoberta e rentabilização do cômico, potencialmente alojado no típico, traduz a desintegração social do ironista cuja oposição ao meio resulta na sátira, a sua criação artística proveniente do esforço de individualização dos aspectos sociais da linguagem:

“What do you know about this business?” the King said to Alice.

“Nothing,” said Alice.

“Nothing *whatever*?” persisted the King

“Nothing *whatever*,” said Alice.

“That’s very important,” the King said, turning to the jury. They were just beginning to write this down on their slates, when the White Rabbit interrupted: “*Unimportant*, your Majesty means of course,” he said, in a very respectful tone, but frowning and making faces at him as he spoke.

“*Unimportant*, of course, I meant,” the King hastily said, and went on to himself in an undertone, “important – unimportant – unimportant – important –” as if he were trying which word sounded best.

Some of the jury wrote it down “important,” and some “unimportant.” (AW 155)

A faceta de militância social da sátira, aqui ilustrada pela crítica mordaz à parcialidade, falta de rigor e credibilidade do sistema judicial, permite uma sincronia com a faceta de crítica social do humor porquanto este através da linguagem verbal, ou outro sistema de signos, coloca em dúvida os demais códigos, principalmente o social, valendo-lhe na opi-

nião de Umberto Eco, não apenas um alcance metalinguístico, mas também metasemiótico (Carnival! 8).

Resumindo, em virtude do aproveitamento da ironia como recurso primordial, a relação da paródia e da sátira é próxima, mesmo que os seus objectos e estratégias estéticas sejam essencialmente distintos, já que a primeira privilegia o objecto literário e a segunda o moral e social. No entanto, será o alcance satírico da dimensão social da paródia que interessará particularmente à análise das realidades socioculturais da Inglaterra vitoriana que, no Capítulo II deste trabalho, se apresenta sempre no horizonte indicial do nonsense literário oitocentista inglês.

A este breve cotejo das variedades do cómico aqui apresentadas, acresce ainda um último reparo que sublinha, no objectivo de conduzir uma leitura de fenómenos complexos e de difícil discriminação, a orientação para a confluência no discurso nonsense. Estando-se ciente do muito que se ignorou, ao espartilhar a problematização do cómico à análise do dizer nonsense, ainda assim se optou pela conveniência de examinar conceitos iterativos na argumentação em torno deste tópico.

CAPÍTULO II

(IR)REALIDADES CONTEXTUAIS

CAPÍTULO II

(IR)REALIDADES CONTEXTUAIS

“Better say nothig at all. Language
is worth a thousand pounds a word!”
(Lewis Carroll, TLG, cap. III)

1. A sintaxe do género nonsense no contexto epocal de Alice’s Adventures in Wonderland e Through the Looking-Glass

O contexto de origem do nonsense literário é um critério operativo no quadro da reflexão teórica sobre o estatuto epistemológico do género como entidade formal e sociohistórica, ou melhor, uma modelização autonomamente construída do mundo empírico, do homem e da experiência vital equacionada por P. N. Medvedev (do círculo de Bakhtine) nos termos seguintes: “Chaque genre possède ses méthodes, ses moyens de voir et comprendre la réalité, et ces méthodes le caractérisent exclusivement L’artiste doit apprendre à voir la réalité *à travers les yeux du genre*” (citado em Todorov, Bakhtine, *itálicos meus*). No pensamento bakhtiniano a verdade desta modelização tem como fundamento necessário o conceito duplo de *cronótopo* que, expressando a ligação intrínseca das relações de espaço e tempo, duas categorias integrantes da organização do mundo veiculadas na literatura, é correlativo do conceito de género (Bakhtine, Dialogical 84).

Nesta ordem de raciocínio, é precisamente na equação do género (na acepção do termo adoptada e explicada por Todorov, conforme se apresentou no Capítulo I, pp. 11-12) com a conjuntura histórica, da qual é fortemente tributário, que se deve considerar o discurso nonsense, na sua tipicidade e principais impulsioneiros, como específica manifestação epocal. Com efeito, ainda que o problema de conceptualização daquele fenóme-

no não esteja resolvido, a referência histórica responde à necessidade de enquadrar uma tipologia discursiva particular numa linha de tradição literária e cultural.

Uma perspectivização possível, ainda na sequência da impositividade do código conjuntural no sistema literário, recupera o esquema abduativo proposto por Jean-Jacques Lecercle na avaliação das vicissitudes semânticas do morfema prefixal da palavra nonsense.¹ Este inclui também uma marca conjuntural ilustrativa do momento histórico de constituição do género através da criação *a posteriori* de uma tradição literária que combinou modelos semióticos dependentes de códigos literários colidentes – a literatura (sem qualquer modificador), isto é, conjunto da produção literária esteticamente inscrita no catálogo da herança cultural de uma comunidade e a paraliteratura carecente dos predicados semânticos e formais da literatura valorada como modelar:

nonsense bears the mark of a conjuncture, of the moment when two generic threads, one “low” or “folkloric”, the other high or “literary”, pass from the external dialogue of rejection (of the low by the high) to the internal dialogue of mingling into a new genre... But transversion must go through a stage of historical subversion, where the dominance of the dominant discourse is questioned. If the first sense of the negative prefix was rejection, exclusion and domination, the second is subversion and defiance, where the low becomes of equal importance to the high, the comic to the serious, the nonsense of triviality to the sense of literary canon. (Lecercle 180-81)

Ainda antes de explorar o domínio da conjuntura histórica, achou-se por bem refletir brevemente sobre a distinção entre literatura e paraliteratura, uma vez que ela não pode ser equacionada em moldes tão definitivos, sob o risco de ocultar a questão das hesitações conceptuais quanto à formulação paraliterária sistematizada por Aguiar e Silva em Teoria da Literatura. Neste estudo de carácter compilatório e de síntese são destacadas, de entre as várias designações que se contrapõem à literatura, as designações de “infraliteratura”,

¹ Conferir capítulo I, secção 2, p.17.

“subliteratura”, “literatura não-canonizada”, “paraliteratura” e “literatura popular”, todas elas próximas do sentido de paraliteratura que se tem em mente neste trabalho.

As duas primeiras denominações enfatizam o estatuto de subalternidade e desprestígio dos textos literários esteticamente não incluídos no quadro dos valores socioculturais da época. Já em paraliteratura, a conotação desqualificante dos prefixos *infra-* e *sub-* é substituída pela ideia de *ao lado, junto da* literatura que o prefixo *para-* estipula, constituindo textos literários que representam a extensão do conceito à chamada “literatura marginal” ou “literatura periférica”. A literatura não-canonizada é excluída dos padrões de produção e recepção vigentes e, por fim, quanto à designação de literatura popular, convém distinguir as diferentes motivações semânticas do lexema “popular” que, para efeitos dos objetivos desta reflexão, interessa sob uma perspectiva romântica como modo espontâneo e natural de expressão do espírito nacional de um povo, na sua profunda genuinidade, e tal como aparece modelado na especificidade das respectivas crenças, valores tradicionais e percurso histórico. Esta conotação aproxima-se do entendimento de literatura popular como literatura folclórica ou literatura oral privilegiadas pelos autores consagrados ao estudo da antropologia cultural (112-17). Dadas as peculiares perspetivações do mesmo fenómeno, Aguiar e Silva opta pela designação de paraliteratura, como a mais abrangente e, por isso, mais operativa quer do ponto de vista intensional, quer extensional (126).

Deste modo, na dinâmica dialógica das relações entre literatura e paraliteratura, verificam-se tensões e influências recíprocas, ou seja, a primeira exclui dos seu circuito todos os elementos semânticos e formais não integrados numa tradição literária erudita e próprios da segunda mas, por outro lado, posteriormente sucede uma osmose importante entre os géneros canonizados e os não-canonizados que, libertos do seu papel ancilar e subsidiário, movimentam-se no sentido da periferia para o centro do sistema semiótico literário.

Assim, constata-se que o processo de subversão genérica, que inclui não só a canonização de géneros literários até então adstritos em geral ao campo paraliterário, mas também o enraizamento na literatura “popular”, localiza na Inglaterra do século XIX o seu

exponente periodológico, quando o desenvolvimento dos estudos linguísticos e filológicos (que procuram na língua a expressão genuína da identidade nacional, repercutindo-se na tendência etnográfica), preenche a condição romântica de revalorização da identidade histórica nacional. No Romantismo, esta aspiração concretiza-se pela via da literatura oral ou folclórica que coincide também com a literatura popular ilustrada pelas fábulas, contos de fadas, rimas de pastores, limericks, nursery rhymes e rimas escolares, estas últimas as mais próximas do nonsense literário, em virtude da subversão irónica que fazem das nursery rhymes.

No entanto, como no espectro composicional do processo histórico de subversão genérica, o limerick e a nursery rhyme são os mais significativos, abre-se, neste ponto, um breve excurso a propósito de cada um dos fenómenos.

A (pré-)história do limerick (que nada tem a ver com a cidade de Limerick) é ainda controversa, reduzindo-se a única certeza sobre estas composições poéticas de índole humorística ao plano formal, resolvido numa estrutura fixa de cinco versos com um esquema métrico invariável (aabbba). Efectivamente, os vários estudos sobre o assunto filiam-se em duas teses distintas: a primeira defende a origem e natureza oral e indecorosa do limerick, sob a forma de versos circulando habitualmente nos pubs, nos bordeis e recintos de corrida; a outra, por sua vez concentra-se no conjunto de composições que, sendo basicamente “pequenos dramas cómicos”, se aproximam do poema nonsense, relacionado com a nursery rhyme (Tigges, Explorations 117).

As nursery rhymes, na sua forma mais elementar, servem para adormecer a criança que ainda não domina a linguagem, nem está consciente das suas próprias experiências vitais. O enunciado destas canções denuncia amiúde um descomprometimento semântico (que pode também ser adquirido com o seu uso continuado no tempo) exemplificado numa das mais famosas nursery rhymes:

Hey diddle diddle,

The cat and the fiddle,

The cow jumped over the moon;
 The little dog laughed
 To see such sport,
 And the dish ran away with the spoon. (citada em Tigges Anatomy 101)

Enquanto que o som e o ritmo são os aspectos básicos, as palavras têm um papel secundário apenas jogando com a diferença de significação entre os termos que referem um objecto concreto, com o objectivo de auxiliar a criança na sua progressiva aprendizagem que lhe permite distinguir as coisas do mundo que a rodeia.

Esta antiga tradição de transmissão oral foi, pela primeira vez, redigida no início do século XVIII, mas só mais tarde, em 1842, J. O. Halliwell editou a primeira recolha de nursery rhymes e fábulas, The Nursery Rhymes of England, com o duplo objectivo de constituição de um *corpus* literário e de produção de uma edição com o valor científico capaz de localizar marcas históricas e linguísticas naquelas simples composições. Deste modo, Halliwell mostra a origem remota das nursery rhymes e das fábulas que testemunham a história da Inglaterra desde os ancestrais saxões: “Their very lack of sophistication or elegance becomes an asset, as it turns them into ‘the natural literature of Great Britain’, faithful to its humble origins” (Lecercle 182). Por fim, em 1951, aconteceu a edição definitiva dos textos com a publicação do Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, sob a responsabilidade de Iona e Peter Opie.²

Sob o ponto de vista da produção textual, este tipo de rimas é visto, muitas vezes, como um estádio anterior do nonsense já que, na formulação escrita da matéria folclórica, se projecta uma transformação dos sentidos em não-sensos: factos históricos e textos são distorcidos, embora as premissas originais permaneçam numa espécie de limbo ficcional.

² A propósito da comparação das duas compilações, considere-se a opinião de Jean-Jacques Lecercle que aplaude o segundo trabalho pela fidelidade descomprometida da reconstrução, em detrimento da manipulação ideológica que Halliwell evidencia quando pretende que um conjunto de textos diversos seja um “monumento do passado nacional” (Lecercle 184).

O não-sentido das rimas advém da descontextualização histórica e discursiva que se desvia, para os próprios fins das rimas, do sentido inicial dos textos reescritos através de um processo de *absorção* que renova o conteúdo histórico e textual de partida.³

Sendo a produção literária de Lear e, principalmente, de Carroll vocacionada para um público infantil, as nursery rhymes foram uma inspiração evidente ilustrada por AW e TLG, nos quais se torna flagrante a relação com o nonsense. Carroll utilizou várias nursery rhymes quer para criar personagens (Humpty Dumpty, Tweedledum e Tweedledee), quer como base de variantes nonsense de cunho paródico (como, por exemplo, “Twinkle, Twinkle, Little Bat”, uma paródia do conhecido poema de Jane Taylor, “The Star”):

“ – it was the great concert given by the Queen of Hearts and I had to sing.

‘Twinkle, Twinkle, little bat!

How I wonder what you’re at!

You know the song, perhaps?”

“I’ve heard something like it,” said Alice.

“It goes on, you know,” the Hatter continued, “in this way: –

‘Up above the world you fly,

Like a tea-tray in the sky.

Twinkle, twinkle – ’” (AW 98-99).⁴

Retomando as premissas iniciais de formação do género nonsense, a partir da dinâmica de relações entre literatura e paraliteratura, resta agora atentar precisamente na ma-

³ A reconstrução histórica de “London Bridge is Broken Down”, uma das mais famosas nursery rhymes, clarifica o processo de distorção pelo qual se forma esta categoria de rimas. O seu primeiro registo escrito surge em 1726 na obra satírica de Henry Carey, Namby Pamby or a Panegyric of the New Versification. A rima alude a antigos ritos pagãos, segundo os quais uma ponte recém-construída tinha que ser protegida da fúria dos deuses, através do sacrifício de uma criança aprisionada para o efeito num dos pilares da ponte.

⁴ Em nota na página 98 Martin Gardner cita o poema de Jane Taylor, cuja primeira estrofe surpreende o cómico da subversão do original: “Twinkle, twinkle, little star, / How I wonder what you are! / Up above the world so high, / Like a diamond in the sky.”

triz literária do nonsense vitoriano unanimemente identificada com a sociedade oitocentista inglesa da época vitoriana, porquanto aí se localiza o cânone desse tipo de escrita na produção artística de Edward Lear e Lewis Carroll.

De facto, a partir da publicação de Book of Nonsense de Lear, em 1846, é possível inaugurar uma tradição literária nonsense, na base de um conceito de género como enunciação de traços discursivos recorrentes. Esta tipificação de discursos de relativa homogeneidade semântica e formal é configurada e regulada pelo código literário, sob o influxo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais, dois planos de participação no género que se passa a analisar.

No que respeita à tradição nonsense, está-se obviamente perante uma criação *a posteriori* dos contemporâneos de Edward Lear e Lewis Carroll. Uma situação paradigmática é a publicação, em The Quarterly Review, do ensaio “Nonsense as a Fine Art”, de Sir Edward Strachey, no ano da morte de Lear, em 1888, e cujo elemento focal é o enaltecimento do trabalho literário de um amigo desaparecido. Por isso, Strachey, rejeita a avaliação pouco assisada do nonsense baseada apenas no seu cunho infantil e folclorista, preferindo enfatizar a longa tradição do nonsense no cânone da literatura inglesa, o que, para Jean-Jacques Lecercle sugere novamente uma outra declinação do prefixo nonsense, distinguindo-se da negação para se avizinhar de um desvio de trajectória:

here, nonsense means following the literary canon the wrong way, not by retracing the literary history of the genre, but by working one's way against the historical current, from Lear back to Chaucer, so as to follow a 'natural' reading of the newly established tradition, from Chaucer up to Lear. (185)

Essa prospecção menos convencional da genealogia literária do nonsense de Lear, e por inerência de Carroll, encontra como antecessores Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Jonathan Swift e Laurence Sterne, mostrando, desta forma, um ponto de vista histórico alargado para além da filiação do nonsense no século XIX, concretamente

através do alinhamento do fenómeno na tradição do humor literário subjacente a uma tipologia cômica de escrita, da qual se aproxima a representação literária subversiva do nonsense vitoriano.

Com efeito, a consolidação de uma tal ascendência literária enuncia uma linha de tradição não propriamente canónica e que antecipa AW e TLG: a começar, Chaucer, o primeiro humorista inglês, que em The Canterbury Tales joga com a contradição entre a imagem melancólica e sonhadora que deixa de si mesmo na secção introdutória (“Words of the Host to Chancer”) de “The Tale of Sir Thopas” (194) e o estilo vivo e malicioso da obra; depois Shakespeare, por exemplo, com Falstaff a personagem chauceriana de Henry IV que na 2ª parte da peça propõe, como solução para fazer rir “sem intervallums” o príncipe Harry, “a jest with a sad brow” (5.1); a seguir a ironia cáustica do desânimo metafísico de Swift, e, por fim, o *shandyismo*, ou seja, o humor sterniano que, genuinamente excêntrico e fundado sobre a violação sistemática da convenção literária, combina de modo desconcertante o mundo fictício de Tristram Shandy e o mundo interior do autor em digressões dissolventes das respectivas fronteiras.

Passando agora ao plano das coordenadas socioculturais do género, verifica-se que o desenvolvimento industrial e a promoção da economia capitalista são as marcas socioeconómicas que justificam o aparecimento do género nonsense na última metade do século XIX. Com subtilidade e graça, o nonsense pulverizou no seu discurso as falácias do capitalismo e as futilidades do progresso, demonstrando, de modo persuasivo, a demagogia, a picardia e o oportunismo emboscado por detrás dessa filosofia económica. A atitude céptica que promove a subversão das referências habituais resulta no sem-sentido do tipo de comunicação linguística cujo objectivo é abalar os modelos genéricos de estabilidade do mundo real, ao revelar e salientar a existência dos respectivos não-sentidos:

The capitalist market, in contrast with the older forms of exchange, has a nonsensical quality, in its seemingly pointless exchange of commodities, in its suggestion of meaning in the form of employment and profit, a meaning which is simultaneously taken away in the form of exploitation,

unemployment, bankruptcy and poverty, and in its refusal to allow any emotional value to be attached to the products to be exchanged, which is a marked difference with earlier craftsmanship. (Tigges, Anatomy 233)

A Revolução Industrial revirou o tecido social oitocentista, exigindo a difícil gestão de tensões paralelas à prosperidade económica e relativa estabilidade política. A efervescente, mas desregrada, economia de mercado desencadeia múltiplas alterações tecnológicas, económicas, demográficas e políticas, impostas a uma sociedade secularizada e fragmentada, à qual se cobra a inevitável atitude de mudança. O recente modo de vida urbano aprofunda a dicotomia fundamental campo/cidade, sobretudo porque nesta última a multiplicação de fábricas e o consequente agravamento da poluição ambiental cedo se revelam anátemas do progresso industrial. Além disso, os índices de concentração populacional nas cidades crescem vertiginosamente, não só pela maior oferta de trabalho, mas também pela facilitação de um conceito de lazer generalizado, do qual mais adiante se tratará.

Na diferente organização dos poderes, objectivos e valores dos vários estratos sociais residem os conflitos laborais entre o novo par empregador/(des)empregado, localizados, especialmente, na discrepância entre a remuneração do capitalista e os salários recebidos pelos trabalhadores. É neste contexto que o socialismo inglês se populariza à luz do ideário político de Karl Marx, que publica o primeiro volume de Das Kapital em 1867. Na doutrina marxista, a diferença entre o valor dos bens produzidos e os salários recebidos constitui a *mais-valia* de que se apropriam os capitalistas, em resultado da espoliação dos trabalhadores assalariados que, em troca da sua força de trabalho, recebem apenas o valor das mercadorias e serviços indispensáveis à sua subsistência.

Não só a vivência pública dos indivíduos, mas também a privada se ressentia na sequência da alteração dos códigos de comportamento interpessoal entre homens, mulheres e crianças. Quanto a estas, é sobretudo marcante o alerta social para uma nova percepção das crianças como agentes de mobilidade social, de uma forma impossível na Inglaterra pré-industrial. No âmbito da promoção da inovadora consciência social de um mundo

infantil à parte, assinalam-se, nesta altura, algumas medidas políticas atentas ao estatuto da criança. Assim, em 1833 o parlamento aprova o Factory Act que limita o período de trabalho dos menores de treze anos de idade a oito horas por dia, o que estipula a primeira definição legal de criança em termos de idade na história da Inglaterra. Muitas reformas e obras de caridade como, por exemplo, a Society for the Prevention of Cruelty to Children e a Shaftesbury Society, foram criadas no intuito de proteger os interesses da criança. É ainda em 1870 que, pela primeira vez, a educação é declarada universal e obrigatória através do Education Act de W. E. Forster, que estabelece um sistema nacional de educação primária com o objectivo principal de generalizar a educação a todas as classes sociais.

Num ambiente de expansão comercial e acentuado progresso, a criança é o foco das aspirações a uma sociedade modernizada, norteadas pelos conceitos da economicamente poderosa classe média que conduzia a Inglaterra vitoriana. Sem dúvida que o fascínio pela infância, elevada a assunto central da vida artística britânica, foi também promovido pelo conjunto das circunstâncias económicas da época. A prosperidade da classe média e a produção em massa geraram um grande incremento no fabrico de roupas, brinquedos e livros para as crianças. Os livros infantis, um dos sectores mais lucrativos da indústria livreira, pertenciam a este mundo e estavam imbuídos da cultura da classe média, fazendo parte de um conceito de lazer vulgarizado ligado à ascensão da burguesia capitalista. Com efeito, a consolidação da hegemonia burguesa na política e na cultura, vivamente ligada às grandes mudanças na distribuição do poder e da riqueza, articula-se com esse novo entendimento do lazer, correspondente à resposta afirmativa, por parte da burguesia e da classe média abastada, às estratégias de divulgação de uma cultura massificada e comerciável.

A imagem da criança que se desenvolve na sociedade e artes inglesas do século XIX organiza-se sob duas perspectivas: por um lado, com o desenvolvimento do estudo cientí-

fico da psicologia humana, a infância passa a ser encarada, não como uma preparação para a fase adulta, mas como uma fase específica da vida humana, intrinsecamente significativa e determinante na afirmação da identidade individual do ser humano. A noção de individualidade e individualismo é um tópico do nonsense, no qual se reflecte através da tensão entre a necessidade racional de adaptação ao meio e o consequente receio emocional de perda da integridade individual perante a convenção, hierarquia e moral sociais. Ora, como um dos mais flagrantes estádios de adaptação do indivíduo se situa na transição da infância para a fase adulta, não é de todo accidental a faceta eternamente infantil cultivada por Lear e Carroll. Por outro lado, a moral vitoriana desenvolve de uma forma popularizada e sentimentalizada a concepção romântica de criança como um ser inocente, naturalmente bom que, dotado de uma espiritualidade e visão imaginativa superiores, é capaz de captar personagens e espaços de fantasia que o adulto não consegue vislumbrar.

Estas duas novas visões da infância estão no cerne das fantasias sobre as crianças, concebidas pelos adultos, como lenificação dos medos e dúvidas sobre si próprios e o mundo. O inalterável sistema social anterior, adstrito principalmente aos interesses da minoria na qual Carroll se incluía, estava bastante abalado em virtude das mudanças numa sociedade materialista e competitiva, progressivamente gerida pelos padrões mecanicistas e voláteis do mercado. Além disso, a agravar a perturbação das transformações socioeconómicas, sucedeu igualmente uma crise ontológica subsequente à revolução na teoria biológica que, remontando ao início do século, foi desenvolvida e divulgada por Charles Darwin, gerando entre os intelectuais vitorianos uma assustadora visão do homem como uma das inúmeras e dispensáveis espécies incluídas num mecanismo biológico inevitável e regulado, tal como o capitalismo da máxima laissez faire, pela sobrevivência dos instintos mais aptos.

Então, numa altura em que o culto da infância se tornara um fenómeno cultural, os grandes autores da literatura infantil da época são atormentados pela nostalgia desse momento da vida e daí, Carroll, ao celebrar a fuga para um mundo irreal e onírico em AW e TLG, acusar uma dupla influência da literatura infantil: o desejo recessivo de um mundo

pré-industrial a par da identificação da criança com a pureza e a simplicidade moral característicos dessa fase perdida. Sob este ângulo AW e TLG são uma representação ansiosa, mas igualmente cómica, da mundividência da classe média completamente revertida, uma vez que, em dois espaços às avessas (o País das Maravilhas e o País do outro lado do Espelho), a criança de uma classe social elevada age como uma serviçal, ao passo que os empregados se comportam como os seus amos: cartas e peças de xadrez são autónomos e autoritariamente dão ordens a Alice que, até aí, os manipulava em jogos concebidos para sua recreação. Igualmente, o tempo recusa seguir os seus antigos senhores e, por isso, no capítulo VII – “Mad Tea-Party” – são sempre seis horas da tarde (a hora de saída de muitos empregados fabris). Daí, Alice, reiteradamente perguntar “What will become of me?” (AW 58), uma dúvida que, inserida neste contexto histórico, tem implicações ideológicas mais profundas do que a simples referência à sua natureza e integridade físicas.

O antigo e estável tecido social é tão alterado que o escritor nonsense passa a viver no seu próprio mundo introvertido e desligado de regras exteriores e tradições da comunidade burguesa, tais como a estratificação e ordem social rígidas: as suas fantasias explicam o modo como ele percebe e se (não) integra no espaço social que habita, ao mesmo tempo que transparecem um protesto subjectivado pelo amargo cepticismo face à realidade observada. O passo seguinte de Mikhail Bakhtine em The Dialogical Imagination é elucidativo da forma como se deve entender a perspectiva enunciativa nonsense:

The device of “not understanding” – deliberate on the part of the author, simpleminded and naive on the part of the protagonists – always takes on great organizing potential when an exposure of vulgar conventionality is involved. Conventions thus exposed – in everyday life, mores, politics, art and so on – are usually portrayed from the point of view of a man who neither participates in nor understands them. (164)

Clarificando, no caso do nonsense inglês oitocentista, a imagem que se tem da sociedade vitoriana não resulta de uma fidelidade mimética, mas da transfiguração desrealizante

que subjaz à questão da comunhão do autor com a sua contemporaneidade. Assim se compreende que o século XIX, a grande era do progresso industrial e da mecanização seja o espaço periodológico no qual o nonsense surge na sua forma mais depurada, com Edward Lear vinculando-se a um mundo possível construído pelo texto e que traduz uma mentalidade refractária ao mundo que o rodeia: “He was safer alone, dreaming of runcible spoons and runcible hats. Heavens knows what *runcible* means. If both a spoon and a hat can be runcible, runcibility is a strange property” (Burgess19).

No período pós-romântico, o desfasamento individual da respectiva sociedade não pode ser expresso pelo antagonismo explícito que resultaria no ostracismo social mas, pelo contrário, o nonsense simultaneamente ignora e questiona o mundo real em vez de mostrar o seu distanciamento. Lear e Carroll, evadindo-se para um recém-descoberto universo linguístico, criam a ilusão de autoridade sobre a realidade da mesma forma que as crianças controlam o mundo através do domínio da linguagem, num daqueles jogos linguísticos por meio dos quais aprendem a sua língua materna. Como oportunamente irá ser tratada no capítulo III (pp.113-14), a obliquidade de referência é uma das virtudes do discurso nonsense que se constitui como um jogo linguístico de verbalizações possíveis cuja radicalidade da figuração simbólica é assumida pela inviabilidade semântica com respeito ao mundo dos objectos e significações reais.

Porém, percebe-se desde já que a discussão do nonsense enquanto cronótopo não é apenas de ordem conjuntural. Se, por um lado, o conceito releva o problema de circunscrição de um fenómeno marcado por critérios externos relacionados com as informações históricas, sociais e culturais que enquadram Carroll e Lear, por outro lado, ao examinar a correlação semântica do nonsense com o tempo e o espaço – o contexto histórico propriamente dito – verifica-se que a referencialidade ao mundo empírico é suspensa. Pelo contrário, opta-se por uma referência mediata e adaptada ao distanciamento crítico nos juízos de valor que destilam inclinações humorísticas, contribuindo para o colorido cómico do processo de enunciação nonsense.

Nomeadamente, no circuito da massificação cultural, o idealismo romântico é sub-

metido à influência das correntes utilitaristas e desvirtuado pela popularização abusiva das suas facetas melodramática e sentimental. O jogo nonsense reage contra a falta de sentido crítico de uma cultura de massas que aceita e reproduz a degenerescência do discurso estereotipado dos epígonos dos grandes vultos da estética romântica, inscrevendo no seu discurso, através da ironia paródica, não só esse sucedâneo artístico da época, visivelmente desajustado da percepção e representação da nova moldura humana da sociedade inglesa, mas também todo o contexto empírico concreto. A citação paródica de outros textos inscreve no texto nonsense a realidade sob a forma de discursos:

The text of nonsense is a patchwork – the pieces are of various origin, different materials, variegated colour. They are not only literary pieces, odds and ends of forgotten genres, borrowed bits exorted through parody – they are also echoes of the various discourses that made up Victorian culture. (Lecerle, Philosophy 195)

A multivocidade discursiva do nonsense dilucida a sua função ideológica na medida em que, embora o texto não defenda uma ideologia específica, constitui, mesmo assim, uma via de reprodução da linguagem sócio-simbólica vitoriana. Realmente, o público leitor da época pôde experimentar uma analogia imaginária com as condições actuais das suas vidas quotidianas: “In the end, the rich texture of the Victorian frame of mind appears to have found its way into nonsense, but in an unexpected, because deeply distorted, form” (Lecerle, Philosophy 209).

As refrações oblíquas no discurso, que subverte os padrões de referência instituídos pelo senso comum, exige, sem dúvida, uma ponte de compreensão com o contexto sócio-cultural. Pode identificar-se a inscrição da exuberância industrial oitocentista em TLG quando, no capítulo III, Alice se encontra num comboio que surge, e depois desaparece na narrativa, de forma inesperada, apenas com a intenção de fazer a personagem avançar uma casa no tabuleiro de xadrez. No entanto, o comboio, enquanto realidade socioeconómica, submete o texto à presença de juízos de valor a propósito da situação especificamente apresentada no texto:

“Tickets, please!” said the Guard, putting his head in at the window. In a moment everyone was holding out a ticket: they were about the same size as the people, and quite seemed to fill the carriage.

“Now then! Show your ticket, child!” the Guard went on, looking angrily at Alice. And a great many voices all said together (“like the chorus of a song” thought Alice), “Don’t keep him waiting, child! Why, his time is worth a thousand pounds a minute!” (TLG 217)

Examinando o passo em questão, não passa despercebida a sátira dos nexos sócio-estratégicos do capitalismo como, por exemplo, o fomento intensivo do consumo, a economia de mercado, o controlo e comercialização de noções até aí consideradas à parte da avaliação mecânica. Deste modo, o espaço e principalmente o tempo passam a ser aferidos por um novo e mecanizado padrão monetário. A representação hiperbólica do tempo como uma construção industrial ligada ao dinheiro e, por isso, à lei do consumo do sistema capitalista, é exprimida pelo coro dos passageiros insurgidos contra Alice que, viajando indevidamente sem bilhete, perturba a organização diária de uma actividade lucrativa: “Don’t keep him waiting, child! Why, his time is worth a thousand pounds a minute!” (TLG 217).

A dimensão dos bilhetes que, igualando o tamanho dos próprios passageiros, preenchem o espaço da carruagem representa a sobrevalorização dos serviços e bens oferecidos, em detrimento da identidade de quem os procura. Várias instituições comerciais, nomeadamente o serviço de transportes colectivos, haviam crescido ao ponto de, paradoxalmente, dominarem quem na verdade deveriam servir. A posição do homem face ao progresso da mecanização é revertida: em lugar de gozar o usufruto da modernização, ele passa a integrar o *coro* dos servidores subjugados e vítimas de uma industrialização desumanizada. Atendendo à lógica capitalista, Alice, viajando sem bilhete, não é considerada na sua individualidade humana, pelo que deveria ser integrada noutra categoria de transportação:

Then a very gentle voice in the distance said, “She must be labeled ‘Lass, with care’, you know” – And after that other voices went on (“What a number of people there are in the carriage!” thought Alice), saying “She must go by post, as she’s got a head on her –” “She must be sent as a message by the telegraph–” “She must draw the train herself the rest of the way –,” and so on. (TLG 219)

O frenesim do ambiente industrializado é também exprimido pelo senhor vestido de papel branco que, aconselhando Alice, faz uma avaliação social do ritmo de vida urbano dos trabalhadores diariamente deslocados dos seus locais de residência: “Never mind what they all say, my dear, but take a return-ticket every time the train stops” (TLG 219).

A cena passada na carruagem é uma das inúmeras alusões em AW e TLG à mecanização e aceleração da rotina diária vitoriana. A rapidez das mudanças e o ritmo vertiginoso da vida numa sociedade poliedra e mecanizada são globalmente reflectidos nas aventuras aceleradas, descontínuas e habitadas por inúmeras personagens do sonho de Alice como, por exemplo, o apressado Coelho Branco, um escravo desesperado do seu relógio e preenchido horário. Da mesma forma, muitas das figuras que participam das aventuras da protagonista – cartas, peças de xadrez, personagens das nursery rhymes – apresentam uma actuação mecanizada a querer significar as peças de uma incompreensível, mas perpétua engrenagem social que reconhece sentido ao movimento acelerado, por si próprio, e não com um objectivo definido. Nessa perspectiva, a resposta da Rainha Vermelha a Alice é especialmente clarificadora da absurda azáfama da Inglaterra vitoriana que, já nessa altura, começava a duvidar da eficácia da mecanização e da valia do progresso: “Now, *here*, you see, it takes all the running *you* can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that” (TLG 210). A corrida cada vez mais veloz é a quinta-essência do capitalismo ambicioso e frenético da nova Inglaterra industrializada.

Em suma, as aventuras extremamente apressadas de Alice caricaturam uma mudança paradigmática na concepção do tempo que, na primeira metade da era vitoriana, foi acelerada pelas grandes descobertas na astronomia, geologia e biologia e por conquistas

tecnológicas, tal como o desenvolvimento rápido, do sistema fabril, caminhos de ferro, barcos a vapor e linhas de telégrafo, aliás, quatro das grandes contribuições para o comércio, transporte e comunicações da época que rapidamente alteraram a relação espaço/tempo e a forma das suas vivências. De resto, a parafernália industrial que inundou a sociedade vitoriana é humoristicamente sugerida quando o Revisor observa atentamente Alice através de um telescópio, de um microscópio e, depois, de uns pequenos binóculos para, por fim, concluir que a criança viaja na direcção errada (AW 218).

É ainda a propósito da inscrição de avaliações sociais provocadas pela presença da realidade extralinguística no texto que Jean-Jacques Lecercle analisa a refacção da sociedade vitoriana em AW através de uma referência metonímica, ou seja, a escola. Num livro primordialmente destinado às crianças, o registo desta instituição acontece no campo temático e discursivo. Quanto ao primeiro, a escola está sempre presente, nomeadamente, através da focalização heterodiegética interventiva do ofídico narrador, cujos comentários têm, invariavelmente, um cariz pedagógico: dirigem-se quer aos leitores, no intuito de orientar as suas interpretações, quer à própria Alice, cujas actuação e linguagem são avaliadas com extrema acuidade: “ ‘Curiouser and curiouser!’ cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English)” (AW 35).

Em relação ao plano discursivo, a forma de construção de AW faz lembrar o manual escolar vitoriano que, contendo listas de informações desconexas para a criança memorizar – datas, capitais... –, é evocado parodicamente: “It is everything that a Victorian textbook is not, and everything that it should be, if it took any account of the personality and educational needs of its prospective readers Nonsense, thus, stands Victorian textbooks on their heads (Lecercle, Philosophy 220).

A encruzilhada de textos e discursos díspares e conflitantes entre si leva ao vazio semântico do enunciado nonsense que, paradoxalmente admite o seu preenchimento por sentidos múltiplos, ou por outra, a falta de sentido pode ser o reverso do seu excesso:

This is the specific poliphony of nonsense. Because the text says nothing, the empty shells of discourse multiply, and the text says everything, becomes the bearer of a potential infinity of meaning ... This is why the metaphor of the radio set is apt: there is a specific receptiveness of nonsense texts, which is the mirror image of their semantic emptiness. Lack of sense is only the reverse side of excess of sense. (Lecerle, Philosophy 191)

2. Da realidade da fantasia carrolliana à realidade da linguagem poética no nonsense

A equação da matriz de polifonia na estrutura do enunciado nonsense, tal como foi colocada por Lecercle na citação de fecho da secção anterior, estabelece uma ponte de compreensão com a análise do problema da linguagem nonsense em contextos poéticos oitocentistas. Realmente, o enunciado polifónico, integrado nos nexos de estruturação paródica do texto nonsense, que motivou a presença subjectiva dos discursos sócio-históricos vitorianos no texto, circunscreve agora o problema da linguagem relacionado com os conceitos de conhecimento e representação das poéticas linguísticas do pós-romântismo: “un roman *polyphonique* . . . introduit l’éclatement poétique dans chaque noeud constitutif de l’histoire (subjectif), en même temps qu’il essaie de découvrir les relations logiques qui rattachent chaque élément de ce rythme sémiotique à la continuité subjective et socio-historique” (Kristeva, Revolution 615-16).

De facto, no quadro geral da auto-reflexividade artística que também inclui e caracteriza a intertextualidade da paródia nonsense, nos termos em que foi abordada no capítulo precedente, a apreciação retórica do modo de construção polifónica do discurso nonsense leva à consideração de uma mudança profunda nas estruturas da linguagem poética:

Car cet excès de sens qu’il [le texte polyphonique] est, tout en étant un excès insensé, est aussi un délire manqué: la pulsion revenue se redispense dans l’instance même de l’intellection – dans le système du langage. “Furieux d’intelligence” est le mot de Mallarmé pour cette pratique qui perd un instant le sol symbolique et l’ouvre aux pulsions, uniquement pour le retrouver mais cette fois méconnaissable, pluralisé, rythmé. (Kristeva, Révolution 616)

No plano estético-literário, a reformulação dos conceitos de representação sócio-simbólica apoia-se na radicalidade do formalismo mallarmeano, retomado por Valéry, e conducente à autotelia da linguagem poética que implica o exaurimento da capacidade

referencial da mensagem poética autónoma e insulada, enquanto organização formal, ou seja, textura de significantes, os quais adquirem particular importância no processo de semiotização literária.

Desta sobredeterminação significativa se aduz a tendência para a transformação dos textos em metatextos primordialmente vocacionados para o funcionamento da linguagem poética: “art that holds the mirror up to Nature can also hold a mirror up to the mirror of art” (Muecke, *Irony* 81). Neste contexto, as esferas de actividade teórica e prática literária criam uma metalinguagem que privilegia na tessitura das relações verbais a componente fonológico-gramatical, impulsionadora de um novo potencial de experiências artísticas. Nomeadamente o encontro com outras formas de linguagem como a música e a dança reforçam a ideia de linguagem poética como invenção e jogo, defendida por Mallarmé e sobretudo Valéry. Em “Variations sur un sujet”, Mallarmé defende o seguinte:

nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires . . . et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. (Mallarmé 367-68)

A analogia das duas artes ocupa enormemente, quer a prática, quer a metalinguagem pós-romântica que se esforça por explicar que, tal como a música, com uma lógica e funcionamento exclusivamente internos e não representáveis, a linguagem poética significa apenas internamente na correlação das palavras. A imaginação poética, tomando a linguagem como objecto e meio de expressão, encontra na sua musicalidade a tendência natural para a desordem, para o prazer e a liberdade, para o jogo puramente gratuito de exploração das palavras, sonoridades e sentidos que se opõem às estruturas limitadoras, normas sociais e utilitaristas da linguagem.

Neste sentido, Valéry procurou instaurar a teoria de uma linguagem poética que, distinta da linguagem comum usada na prosa, é sugerida pela imagem da dança: o texto poético está para a prosa, que usa a linguagem corrente, como a dança está para o caminhar, ou seja, trata-se do emprego dos mesmos recursos mas coordenados diferentemente e com um fim em si mesmos que não se esgota, por isso, na sua compreensão, tal como acontece à linguagem corrente (Valéry 1324):

le poème ne meurt pas pour avoir vécu; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement. (Valéry 1331)

Tal acontece não só pela referencialidade exclusivamente verbal da linguagem poética, mas também na sequência da rejeição da identidade do sujeito como instrumento privilegiado de conhecimento e representação do real. É ainda Mallarmé quem afirma:

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (366)

Desta forma, a realidade primordial e absoluta do Eu romântico é desacreditada, face à sua incapacidade para perceber o sentido pulverizado dos objectos do seu conhecimento. A narcotização do poder demiúrgico da imaginação, autêntica potencialidade criadora no idealismo romântico, resulta numa falência que pontifica a mudança nos parâmetros de criação artística cuja expressão estética de ruptura é analisada por Julia Kristeva em La révolution du langage poétique. A crise da “totalização do processo signifiante”, que fazia do sujeito um “ditador do tempo e do espaço” (615), é avaliada nos seguintes termos:

La fin du XIXe siècle marque l'éclatement de cette enflure: personne – aucun personnage, aucune unité linguistique, discursive ou rhétorique, ne peut embrasser l'infinité du procès. Que toutes les unités s'épuisent, en conséquence, et que du même coup s'épuise le langage, le genre, le sujet qui les supporte: voilà qui met fin au récit totalisant et qui ouvre, pour toute la première moitié de notre siècle, l'ère du langage poétique. (615)

Está-se, de facto, perante uma revolução da linguagem poética que atinge todo o quadro teórico da significação: “La jouissance est une *infinitisation* du sens: une possibilité d'ouvrir à l'infini le *procès* de la signification . . .” (Kristeva, Révolution 613). A era da linguagem poética é a era da linguagem iconoclasta que, pela sua faceta de metalinguagem, não apenas leva à denegação dos modelos gerais de produção e comunicação linguísticas, mas paradoxalmente reconhece um discurso difuso que faz surgir o sentido em filigrana e sob o halo significativo dos espaços de silêncio radicalmente intransitivos:

Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée: silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soit, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être. (Foucault, Mots 313)

Em última análise, a sugestão e aceitação do silêncio como uma estrutura significativa paralela à estrutura verbal é a audácia maior de uma época que desperta para a consciência da linguagem intransitiva própria do discurso poético como modelo de produção literária automórfico e autotélico, no qual os enunciados que nada exprimem de exterior a si mesmos estão carregados do mais profundo sentido ao ponto de atingir o limiar da inefabilidade.

A radicalidade desta escrita poética incomunicável não escapa à sensação de incompreensível. Tais vicissitudes semânticas do enunciado poético inscrevem-se na linha de rumo do mecanismo nonsense que, desmontando e deslocando os horizontes referenciais, capta uma nova percepção dos binómios signo/referente e significante/significado em con-

sequência da sua dimensão de auto-análise e reflexão sobre o funcionamento da linguagem no plano da referência aos objectos do conhecimento.

Nesta sequência de ideias, torna-se significativo o facto de André Breton em Manifestes du Surréalisme relacionar a importância crescente do poder da linguagem na arte novecentista com modelos de produção poética análogos do século precedente: “Ce besoin de réagir . . . contre la dépréciation du langage, qui s’est affirmé ici avec Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – en même temps qu’en Angleterre avec Lewis Carroll – n’a pas laissé de se manifester impérieusement depuis lors” (179-80). Efectivamente, nos domínios da poética pós-romântica, o nonsense é a linha literária oitocentista que, na esteira romântica, prossegue a reacção contra a estabilidade do racionalismo clássico mas que, simultaneamente, abandona os parâmetros idealistas do Romantismo quando, trabalhando o ceticismo materialista, joga com a deslocação das referências e a extenuação dos significados.

Assim, a prova concludente de que as grandes linhas de teoria e prática poética oitocentistas integram o mecanismo lógico-semântico nonsense advém dos singulares jogos de linguagem que revertem tanto as imagens resultantes da percepção empírica, como os seus reflexos figurados, a partir de enunciados descentrados do espectro referencial e, frequentemente, desviados para esferas do inconsciente, tal como se comprovará no capítulo seguinte. É neste sentido que, para finalizar, se propõe a leitura do comentário de Julia Kristeva a propósito do triunfo oitocentista da linguagem poética, na medida em que as suas palavras também cruzam o sentido do dizer nonsense:

Il [le langage poétique] sera le laboratoire où vont se chercher des transgressions et des jouissances qui échappent aux structures réglementées, et déplacent la scène de la locution vers ses strates inconscientes.
(Révolution 615)

CAPÍTULO III: (IM)POSSIBILIDADES DO DISCURSO
NONSENSE

CAPÍTULO III

(IM)POSSIBILIDADES DO DISCURSO NONSENSE

“I can’t believe *that!*” said Alice.

“Can’t you?” the Queen said in a pitying tone. “Try again: draw a long breath, and shut your eyes.”

(Carroll, TLG, cap. V)

1. A desconstrução cômica do sonho infantil em Alice’s Adventures in Wonderland e Through the Looking-Glass

La lecture poétique, à la limite, se résout entièrement en rêveries de mots – dans le double sens que l’on sait, puisque ce sont d’abord les mots qui rêvent, et que pour les rêver à son tour il suffit de les écouter rêver, «comme l’enfant écoute la mer en un coquillage». (Genette, Mimologiques 384)

A afirmação de Gérard Genette em Mimologiques facilita a aproximação do problema da linguagem poética à análise do sonho infantil em AW e TLG, ambos perspectivados através das diferentes dimensões do cômico manipuladas pelo nonsense.

A irrupção do inconsciente no texto nonsense assume, não só uma dimensão psicológica, como permite também identificá-lo a uma via de reinvenção da realidade, na medida em que a participação do sonho na imaginação poética proporciona a conciliação inédita de imagens sensoriais – ou fragmentos delas – de maneira a estruturar uma nova totalidade. Quando se refere o fenómeno onírico incluem-se, nos momentos ideais da criação poética, não só o sonho noturno, como outros estados de sonho, de rêverie, verificáveis fora do sonho e caracterizados pelo enfraquecimento da função real e do sentido da exterioridade, e ainda por uma potenciação anormal da imaginação. A originalidade dessa

criação poética depende do tipo de desagregação sofrida pelos objectos da experiência sensível, bem como da sua associação ulterior numa reconstrução que, no caso de AW e TLG, se apresenta como uma visão cómica da realidade.

À comicidade das acções e das situações decorrentes das operações do sonho (transformação, condensação e deslocamento), que nos textos de Carroll são também três processos de cómico, correspondem as diversas formas da comicidade das palavras que não são mais do que a projecção daquelas no plano da selecção e construção morfossintáctica. Mesmo assim, importa distinguir, por um lado, o cómico que a linguagem representa, tendo em conta que a maior parte dos efeitos cómicos são compostos pela via linguística e, por outro lado, o cómico que a linguagem *forma*, ao acentuar os seus próprios desvios vocabulares e sintácticos. Nesta última circunstância, é a própria linguagem que se torna cómica e quer a frase, quer a palavra adquirem uma força cómica independente do autor: “The author does not speak in a given language . . . but he speaks, as it were, *through* language, a language that has somehow more or less materialized, become objectivized, that he merely ventriloquates (Bakhtine, Dialogical 299).

É a esta linguagem autonomizada que Genette se refere no comentário acima citado, ou seja, a linguagem poética, sublimada em detrimento não só do seu enunciador, como também da referência: “Quand la langue est (rêvée) sans défaut, poétiquement satisfaisante en elle-même, la tâche du poète se réduit presque à une fonction de révélateur ou de faire-valoir du langage, et d’éducateur de la sensibilité linguistique”(Genette, Mimologiques 383).

Em substância, a reflexão que a seguir se propõe partirá da presença inexorável do sonho no nonsense carrolliano, como plataforma de alinhamento dos diversos processos de cómico organizados em torno do objectivo comum de responder às idiossincrasias da linguagem poética.

No prefácio de Sylvie and Bruno, numa referência específica à gênese desta obra aplicável à globalidade do seu trabalho literário, Carroll alude a um modelo de escrita, subsidiário de uma estética do sonho delineada no Romantismo e que, conferindo um novo significado ao fenómeno onírico, conseguiu a sua aproximação, ou mesmo identificação, ao fenómeno poético:

I jotted down, at odd moments, all sorts of odd ideas, and fragments of dialogue, that occurred to me – who knows how? – with a transitory suddenness that left me no choice but either to record them then and there, or to abandon them to oblivion. Sometimes one could trace to their source these random flashes of thought – as being suggested by the book one was reading, or struck out from the “flint” of one’s own mind by the “steel” of a friend’s chance remark – but they had also a way of their own, of occurring, *à propos* of nothing – specimens of that hopelessly illogical phenomenon, “an effect without a cause”. Such ... have been passages which occurred in *dreams*, and which I cannot trace to any antecedent cause whatever. (Carroll, Illustrated Carroll 255)¹

O movimento de escrita caleidoscópica e plural que subjaz à tessitura das fantasias carrollianas é o mesmo que amalgama no sonho imagens várias num estranho sincretismo: “And thus it came to pass that I found myself at last in possession of a huge unwieldy mass of litterature – if the reader will kindly excuse the spelling – which only needed stringing together, upon the thread of a consecutive story to constitute the book I hoped to write” (Carroll, Illustrated Carroll 256). A teoria de escrita desenvolvida a partir do que Carroll designa *litter-ature*, ou seja, trechos, ideias díspares associados a obras lidas, relatadas por outrem numa conversa, ou reformuladas pelo sonho, completa-se com as convicções defendidas no ensaio “Alice on the Stage”, na medida em que Carroll confessa que AW e TLG resultam basicamente de fragmentos e ideias isoladas ocorridas espontaneamente e sem qualquer motivação de teor causal:

¹ Lewis Carroll, preface, Sylvie and Bruno, by Carroll, ed. Alexander Woolcott (London: Wordsworth, 1997) 255-63.

Sometimes an idea comes at night, when I have had to get up and strike a light to note it down – sometimes when out on a lonely winter walk, when I have had to stop, and with half-frozen fingers jot down a few words which should keep the new-born idea from perishing – but whenever or however it comes, *it comes of itself*. I cannot set invention going like a clock, by any voluntary winding up: nor do I believe that any *original* writing (and what other writing is worth preserving?) was ever so produced ... Alice and the Looking-Glass are made up almost wholly of bits and scraps, single ideas which came of themselves. (Gray, Alice 280-81)

Embora as duas reflexões não coincidam rigorosamente (o prefácio expõe uma teoria baseada na recolta consciente de litterature, aplicada posteriormente na produção escrita, ao passo que a segunda reflexão apresenta uma forma de narrativa construída rapidamente, e à qual se acomoda a litterature inconscientemente coligida), uma e outra testemunham o vínculo discursivo à disposição aglomerativa que, por seu turno, remete para a lógica onírica.

Neste sentido, estando a estrutura simbólica do sonho subjacente ao percurso de leitura de AW e TLG, considerou-se oportuno, antes de avançar para pronunciamentos sobre a matéria, anotar algumas considerações básicas a esse propósito, pertinentes para a compreensão da linha de rumo escolhida. Assim, num breve apontamento sobre a função simbolizante do sonho, partir-se-á, gradativamente, do símbolo e sua relação com as estruturas do imaginário, para terminar com alguns princípios de análise do sonho.

Numa descrição sumária da gramática onírica intervêm duas operações esclarecedoras das redes de comunicação do consciente e do inconsciente cuja inteligência não equivale a uma instância linear do imaginário: uma é a representação do símbolo e a outra a interpretação do sonho.

Antes de mais, convém especificar que a argumentação sobre o fenómeno simbólico visa o simbolismo linguístico, sustentando-se, para tal, na descrição de Freud do mecanismo simbólico do inconsciente, cujas operações correspondem às do simbolismo linguístico,

nomeadamente ao *dito de espírito* que, analisado a partir da investigação do inconsciente humano, reencaminha o autor para a retórica tradicional.

Assim, em Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Freud, a partir da investigação da lógica sem-sentido do inconsciente, propõe uma análise e interpretação do sonho aplicável ao enunciado do dito de espírito cujo modo de construção, apoiado no efeito humorístico do desajuste de lógicas exteriores e interiores, segue o afastamento do real objectivo das referências empíricas, evidente nos processos de simbolização onírico. O modelo de enunciação e comunicação espirituosa, embora ligado a uma figura de linguagem (o dito de espírito toma à parte o senso comum, convertendo em paradoxo uma ideia habitual, ou valendo-se de um efeito de frase feita), evoca a imagem de uma cena cómica. Como se verá mais à frente, estes são também os aspectos característicos da estruturação de um texto nonsense: “En quel cas l'esprit apparaîtra-t-il à la critique comme un non-sens? Tout spécialement lorsqu'il adoptera les façons de penser que l'inconscient accepte, mais que le conscient réproouve, c'est-à-dire lorsqu'il usera des fautes de raisonnement” (237).

A evocação simbólica produz-se na consciência do emissor e do receptor, pelo que a aproximação dos dois sentidos, mesmo quando o sentido indirecto está aparentemente presente (como no caso da metáfora *in praesentia*), pode ser interpretada numa infinidade de maneiras, por vezes, até com sentidos opostos, contanto que não se extrapole da indeterminação genética da evocação simbólica para a consideração abusiva de todo o processo simbólico como intrinsecamente indefinido, já que não é o grau de indeterminação que confere ao símbolo o seu valor.

No entanto, a indeterminação constitutiva do processo de simbolização foi valorizada pelas teorias românticas sobre o símbolo verbal classificado por oposição à alegoria. Esta oposição, inventada pelos românticos, baseou-se numa das teorias de descrição do símbolo que Tzvetan Todorov resume em Symbolisme et interprétation. Tal como Santo Agostinho, e antes dele Clemente de Alexandria, que qualificavam o signo como directo e o símbolo indirecto, a tese romântica consiste na distinção entre símbolo e alegoria (que

substitui o signo), a partir do carácter inesgotável de um face à univocidade da outra: “Dans ce cas, on fait d’une des conséquences du processus, la description du processus même: l’association peut en effet se prolonger indéfiniment, à l’inverse du caractère clos du rapport signifiant-signifié; mais pour comprendre ce fait, il faut d’abord voir qu’il y a association, greffée (ou non) sur la signification” (Todorov 16).²

A fulcralidade do símbolo na estética romântica é de tal modo evidente que Todorov acredita ser esse o termo que a condensa numa só palavra (Teorias 203). Realmente, compreender o sentido que se atribui ao símbolo impõe a leitura dos textos teóricos românticos, nomeadamente de Goethe, o responsável pela introdução da oposição símbolo/alegoria.³ Tendo em conta a sua posição de vantagem, relativamente a outros autores que trataram o mesmo problema nessa época (como Schelling, Humboldt e, mais tarde, Creuzer e Solger), adoptam-se aqui as linhas de força do seu estudo contrastivo, sob o ângulo privilegiado do símbolo, procurando a alegoria, o fenómeno simétrico e inverso, o seu esclarecimento na contraposição conceptual.

A concepção romântica do símbolo preconizado por Goethe apresenta quatro características: a *intransitividade*, que permite a retenção do valor próprio da face significante,

² A outra teoria, de origem igualmente antiga e a mais generalizada desde Platão a Saussure, concentra a diferença entre o signo e o símbolo na *motivação* respectivamente ausente e presente. A questão é, portanto, posta em termos de semelhança, ou melhor, dependência natural do significante em relação ao significado. A este propósito, Todorov não se coíbe de avançar com uma crítica pertinente, alegando que no caso da significação linguística não se deve em rigor falar de motivação, ou seja, de uma espécie de associação, já que, por um lado, se compara o incomparável e, por outro lado, a motivação pode ser mais ou menos evidente, não afectando a essência do símbolo. Conferir Tzvetan Todorov, Symbolisme et interprétation (Paris: Seuil, 1978) 16.

³ Em 1797, Goethe articula pela primeira vez a oposição símbolo-alegoria num pequeno artigo “Sobre os Objectos das Artes Figurativas” redigido em colaboração com o seu amigo, e historiador de arte, Heinrich Meyer que, por seu turno, escreve também um ensaio com o mesmo título, aparentemente apoiado na troca de ideias com Goethe. Todavia, o ensaio de Meyer é publicado na altura, ao passo que o de Goethe apenas muito tempo depois da sua morte. Mesmo sendo Meyer o primeiro a opôr publicamente essa diáde, deve notar-se que, por um lado, ele inspirou-se nas discussões com Goethe e, por outro lado, não precisa criticamente a diferença entre os dois termos.

alia-se ao modo de *significação indirecta ou secundária* do símbolo que antes de significar existe por si mesmo; uma terceira característica esclarece a natureza da relação significante, ao instituir a *tipicidade e exemplaridade* do símbolo; por fim, quanto ao modo de percepção, a significação surge através de um *efeito* produzido pelo símbolo, uma vez descoberto o seu sentido secundário.⁴

Eis, de modo abreviado, o postulado de Goethe a convocar, de imediato, algumas observações suplementares, de carácter geral e particular. Desde logo, em termos abrangentes, é esclarecedor o registo das considerações analíticas de Paul de Man em Blindness and Insight sobre a parcialidade desta posição responsável pelo lugar comum oitocentista que atribui ao símbolo a prevalência enquanto simbiose das funções representativa e semântica da linguagem (189-91).⁵ Para relativizar a situação de vantagem do símbolo no âmbito da problemática da dicção metafórica, de Man opta por abandonar a literatura alemã, encaminhando-se para os campos literários de acção inglês e francês, respectivamente com Coleridge (em vários ensaios críticos) e Rousseau (La nouvelle Héloïse). A partir da observação do par símbolo/alegoria em ambos os casos, de Man, detectando a diluição da dicotomia como consequência quer de pontos de contacto, quer de potencialidades da alegoria na linguagem figurativa e, até, de novos tópicos de relevo maior do que o equacionamento antitético estabelecido de início, acabando por concluir:

It does not take long for a symbolic conception of metaphorical language to establish itself everywhere, despite the ambiguities that persist in aesthetic theory and poetic practice. But this symbolical style will never be allowed to exist in serenity; since it is a veil thrown over a light one no longer wishes to perceive, it will never be able to gain an entirely good poetic conscience. (Blindness 208)

⁴Para uma descrição mais alargada da posição teórica de Goethe sobre o assunto conferir Tzvetan Todorov, Teorias do Símbolo (Lisboa: Edições 70, 1979) 204-10.

⁵Este breve apontamento crítico apoia-se na secção “Allegory and Symbol” do capítulo “The Rhetoric of Temporality”. Conferir Paul de Man, Blindness and Insight (London: Routledge, 1993) 187-208.

No plano mais localizado, cabe uma nota em relação à face significativa do símbolo cuja opacidade não diminui a significação: a intransitividade articula-se com o seu sintetismo, isto é, a exigência romântica da unidade dos contrários. O estatuto paradoxal do símbolo resolve-se, assim, no objecto simultaneamente idêntico e não idêntico a si próprio. Além disto, a faceta típica no simbólico menoriza na função representativa da linguagem a relação de semelhança veiculada pelo mimetismo artístico, por oposição à densidade simbólica da função semântica da linguagem, a cuja interpretação é facilitada a atribuição de novos valores. Daí, na natureza do texto poético, o símbolo, estruturalmente condensado, afigurar-se como um elemento de grande operatividade pois, embora seja referido o particular, quem apreende recebe o geral, ou seja, o simbólico, ainda que inconscientemente e numa fase *a posteriori* de re-interpretação que, aliás, é o móbil da descoberta da diferença entre símbolo e alegoria, mesmo quando esses diferentes tipos de trabalho são determinados e impostos ao receptor pela obra.

Em suma, os dois tipos de desvio significativo distinguem-se pelo processo de produção/recepção de que são a consequência ou o ponto de partida ou, por outras palavras, simbolização e interpretação são processos paralelos, porquanto um texto ou discurso só se torna simbólico mediante um trabalho interpretativo que lhe desvende um sentido indirecto. Para tal, é o próprio enunciado que tem de indicar a sua natureza simbólica, exibindo uma série de propriedades incontestáveis pelas quais o leitor active a interpretação, essa leitura particular que, no horizonte dos mecanismos de produção do enunciado cômico, é omnipresente na formulação e actualização das várias questões por este levantadas.

Na passagem, agora, para a relação do símbolo com as estruturas do imaginário, convém, obviamente, assumir de antemão o essencial sobre o processo de simbolização que, reproduzindo uma *relação com*, entretecida não raro numa bipolaridade contraditória, indica a dualidade, a complexidade e indeterminação do símbolo que, por seu turno, visceralmente anti-canónico e pluridimensional, pretextualiza a transição para uma outra ordem de numerosas dimensões, ou seja, a vida imaginativa. A dinâmica organizadora do

sistema simbólico radica na própria estrutura do imaginário, nomeadamente, na actividade de deformação e renovação da percepção do real, sabotadora dos modelos de estabilidade pragmática.

Se por um lado, o domínio da imaginação é avesso a esquemas classificativos, por outro, até as produções mais espontâneas, usualmente remetidas para o campo do irracional, atendem a leis internas que repudiam a desordem e a anarquia. É, então, na tentativa de dilucidação das estruturas do imaginário que os símbolos se tornam instrumentos facilitadores da prospecção do desconhecido e do inconsciente.

O símbolo e o sonho integram-se mutuamente, na medida em que este último difunde e cria símbolos, dos quais revela a complexa essência representativa e emotiva. O sonho simboliza as peripécias individuais que, profundamente isoladas no interior da consciência, escapam ao seu próprio autor: sob a forma de um símbolo vivo, o sonho pode ser interpretado como uma imagem, por vezes, insuspeitada da situação existencial do sujeito. Pelo contrário, a essa revelação acresce o movimento de dissimulação do sujeito em imagens de valor simbólico, diferentes de si mesmo, e que se fundem com outras, oriundas especialmente dos meios psíquico, pessoal e social, também eles portadores de símbolos. É a súpula de todas essas componentes que permite a interpretação assisada da experiência e da vida, em geral, no plano do imaginário.

A análise dos símbolos oníricos baseia-se numa reflexão tripartida: primeiro, a exploração do conteúdo do sonho, ou seja, a composição das imagens oníricas; depois a definição da estrutura do sonho, exigindo a distinção das várias imagens no conjunto formal das suas relações; finalmente, a apreensão do sentido do sonho, isto é, a sua finalidade e orientação intrínseca.

Acompanhando, então esse traçado de exploração dos meandros oníricos, o exame parte da matéria do sonho equacionada a partir de cinco tipos de operações espontâneas: a transformação de dados do inconsciente em imagens actuais; a *condensação* de vários elementos numa imagem única ou, em alguns casos, numa sequência de imagens; o *deslo-*

camamento ou transmissão da afectividade para as imagens de substituição, através de identificação, recalcamiento ou sublimação; a dramatização do conjunto formado pelas imagens e cargas afectivas num trecho da vida de assinalável veemência; por último, a simbolização que esconde, sob imagens do sonho, realidades diferentes daquelas directamente representadas.⁶

Por meio destas formas dissimuladas por operações do inconsciente, a análise onírica procura o conteúdo não aparente das manifestações psíquicas que logram camuflar opressões, conflitos, pulsões, ambivalências, ou aspirações alojadas na intimidade mais profunda. Desse modo, no conteúdo do sonho localizam-se quer as representações, quer a dinâmica e tonalidade ou carga emotiva respectivas.

Não é difícil decompor fantasmagorias diferentes em conjuntos articulados a partir do mesmo esquema profundo e, inversamente, imagens semelhantes podem aparecer em estruturas diferentes. Uma espécie de temática invariável com sequências de imagens diferentes a obedecer à mesma orientação, ainda que revelando sentimentos e preocupações frequentes, é delineada a partir de inúmeras comparações de imagens e situações sonhadas que localizam a existência de uma rede de comunicação interna, acordada entre os vários planos e impulsos psíquicos do conteúdo latente do sonho.

A estrutura do sonho é comparada a um drama pelo modo como os acontecimentos são vividos pelo sonhador de forma *realizante*, ou seja, como se realmente existissem fora da sua imaginação, em jeito de representação cénica e com uma economia dramática a ditar uma disposição quadripartida: o acto inicial introduz as personagens, situa no tempo e no espaço e apresenta os cenários onde, já num segundo acto, se anunciam e desenvolvem os acontecimentos do drama, cujas peripécias constituem o corpo do penúltimo acto que, registando a evolução da acção para o seu termo, antecede o acto conclusivo.

⁶Freud considera a *condensação* e o *deslocamento* as duas grandes operações a que se deve essencialmente a forma dos sonhos, ou seja, trata-se dos dois processos fulcrais na transformação do material dos pensamentos latentes do sonho no seu contrário (Freud, *Mot* 123).

Posto isto, no quadro desta breve reflexão sobre a gramática onírica, conclui-se que a solução estratégica de interpretação dos sonhos não ignora a modelização simbólica, percebida ou despercebida, mas sempre animando o inconsciente.

Do mesmo modo que, sob a espontaneidade superficial que associa imagens diferentes no imaginário onírico se delineiam normas internas, mesmo que conducentes a esferas de aparente desrazão, também a forma espontânea como Carroll constrói as suas fantasias não é tão fácil como aparenta, já que nestas é possível desvendar nexos de significação simbólica articulados com os mecanismos de funcionamento do sonho.

O verso que abre AW é, desde o início, indiciador da escrita e situações oníricas narradas por Carroll que se regem pelo carácter de plasticidade da imaginação infantil presente no nonsense:

Anon, to sudden silence won,

In fancy they pursue

The dream-child moving through a land

Of wonders wild and new,

In friendly chat with bird or beast –

And half believe it true. (AW 23, sublinhados meus)

Embora o sonho transporte a pessoa adormecida para um mundo diferente, afastando-a da esfera consciente da vigília, não permite a exclusão total da vida real, sendo notória a dependência entre um e a outra. Esta oposição irreductível condiciona o material dos sonhos, constituído a partir da experiência vivida cuja ligação ao conteúdo do sonho é, porém, dissimulada porque este extrai apenas alguns elementos das reproduções de acontecimentos.

Assim, é possível traçar uma relação de homologia entre o funcionamento onírico, através da condensação, ou combinação espasmódica de imagens e experiências díspares, e o modo de construção fragmentária de AW e TLG, com repercussões evidentes na narração que, apoiada numa sintaxe dramática, opera a mudança de cenas sem uma verdadeira progressão lógica da intriga, muitas vezes, resolvida numa transição elementar: “As she said this she came suddenly upon an open place with a little house in it about four feet high” (AW 77). Este tipo de causalidade onírica, representada pela transformação imediata de uma imagem noutra, é facilmente verificado nas duas obras onde, na maior parte dos casos, a relação causal não é indicada de maneira nenhuma, ficando encoberta pela sucessão dos elementos que se produz inevitavelmente no processo de ficção dos sonhos de Alice.

O facto de a cadeia sintáctica dos episódios narrativos não ter uma ligação causal já era previsível quando Carroll, em “Alice on the Stage”, para além de explicar a fragmentaridade do seu discurso em termos de uma matriz onírica, confessava ter enviado a sua heroína pelo buraco da toca de um coelho, sem a menor ideia do que sucederia depois, apenas impulsionado pela vontade de agradar a uma criança e de inovar o conto tradicional (Gray, Alice 280). Igualmente, no País do Outro Lado do Espelho, a acção desenvolve-se na aparente acumulação de segmentos episódicos, com a agravante de tudo estar humoristicamente invertido e de Alice descobrir a confusa obrigatoriedade de recuar sempre que quer avançar no tabuleiro de xadrez.

Em TLG, apesar de a topografia xadrezística do espaço onírico aparentemente assegurar a coerência da progressão de Peão a Rainha que controla os movimentos de Alice, a viagem é sobretudo metafórica, uma vez que, segundo Jean Chevalier, o tabuleiro de xadrez, com a sua extensão coerente de casas brancas e pretas a motivar a repercussão de umas peças sobre as outras, é uma representação do mundo inteligível que simboliza a aceitação e prevalência tanto das imensas ligações que podem figurar num só conjunto, como da alternância nos “actos realizados pelo ser humano no tabuleiro dos seus recursos e ambições” (703):

“I declare it’s marked out just like a large chess-board!” Alice said at last. “There ought to be some men moving about somewhere – and so there are! . . . It’s a great huge game of chess that’s being played – all over the world – if this *is* the world at all, you know. Oh, what fun it is! How I *wish* I was one of them! I wouldn’t mind being a Pawn, if only I might join – though of course I should *like* to be a Queen, best”. (TLG 207-08)

Na respectiva entrada do Dicionário dos Símbolos, outras informações sobre o importante simbolismo do jogo de xadrez merecem aqui um reparo, como antecipação de aspectos desenvolvidos posteriormente: “O tabuleiro de xadrez simboliza a tomada do controlo, não só sobre os adversários e sobre um território, mas também sobre si mesmo, pois a divisão interior do psiquismo humano é também o teatro de um combate” (703), ou seja, a trajectória onírica de Alice no País do Outro Lado do Espelho será uma luta constante contra a adversidade do espaço, dos seus habitantes e da sua própria inadaptação ao meio. Também Martin Gardner, anotando o passo citado de TLG, repara na recorrência literária da comparação da vida a um enorme jogo de xadrez, no qual, por vezes, os jogadores são os próprios homens procurando manipular os seus semelhantes da mesma forma que se manobram as peças daquele jogo (TLG 208).

É nesta perspectiva que o mecanismo simbólico é aproximado ao simbolismo linguístico pela teoria freudiana:

Os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho surgem-nos como duas revelações dos mesmos factos em duas linguagens diferentes; ou melhor, o conteúdo [manifesto] do sonho surge-nos como uma transcrição dos pensamentos [latentes] do sonho numa outra forma de expressão, de que apenas podemos conhecer os sinais e as regras quando tivermos comparado a tradução e o original.

(Freud, Interpretação 2: 101)

Trata-se de um argumento de proporcionalidade: os pensamentos latentes seriam para a transposição onírica o que o sentido próprio é para o sentido transposto ou tropo,

daí que se possa dizer, com Todorov, que “o sonho fala por tropos” (Teorias 276), tendo como conhecimento prévio os princípios da retórica tradicional, sobretudo a explicação do processo de interacção metafórica que, segundo a Poética de Aristóteles, é basicamente uma operação de transposição: “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (1457b).

Na génese da transposição está a expressão de uma realidade por outra que lhe é afim sob qualquer aspecto que, estabelecendo uma forte relação de semelhança, organiza um raciocínio analógico, por forma a destacar precisamente esse ponto comum através do qual se dá a fusão de planos. Por isso, quando Alice repara no traçado xadrezístico do cenário imaginário do País do Outro Lado do Espelho, não hesita em fazer crer na evidência subjectiva do tabuleiro como uma prefiguração simbólica do mundo: “It’s a great huge game of chess that’s being played – all over the world...” (TLG 207-08). Este jogo de semelhanças entre significações, até aí distanciadas, determina uma proximidade de sentidos e apenas em certa medida das próprias coisas, uma vez que a metáfora não instaura uma relação de similitude entre os referentes mas de identidade sémica entre os conteúdos das expressões, isto é, a semelhança entre propriedades de dois sememas não implica a semelhança empírica.

De qualquer forma, na *visão com*, da semelhança criada pelo enunciado metafórico, surge uma visão indirecta também metafórica que, fixando-se entre os termos, em detrimento da sua distância, prolonga a noção de transporte, agora rematada com a ideia de aproximação. Neste processo, só após uma reacção interpretativa se compreende o enunciado metafórico como um fenómeno de conteúdo cuja ligação mediata à referência, não procedendo como parâmetro de validade, faculta uma nova maneira de ver as coisas nos termos elaborativos previstos por Umberto Eco em Les Limites de l’Interprétation: “En ce sens, l’interprétation métaphorique... ne découvre pas la similarité, mais elle *la construit*” (156).

Deste modo, Freud, depois de ter notado no sonho a ausência de certas relações lógicas, aproxima os processos oníricos da metaforização que, segundo Aristóteles, faz

perceber o semelhante (1459a): “Apenas uma das relações lógicas –a *semelhança*, a *concordância*, ou *contacto*, o ‘assim como’–, é favorecida pelo mecanismo de formação do sonho, podendo ser representada de inúmeras formas” (Freud, Interpretação 2:135). Assim sendo, a representação das relações lógicas no sonho é expressa por construções metafóricas a partir de sequências episódicas que, geralmente reproduzidas numa justaposição de elementos indicadora da sua associação no pensamento onírico (por assim dizer uma forma de simultaneidade), apoiam-se, então, na estrutura básica da metáfora, nomeadamente no estatuto lógico da semelhança do processo metafórico.

A associação dos processos onírico e metafórico é corroborada por Eco que aponta, como solução para recuperação do tratamento referencial da expressão metafórica, a projecção do seu conteúdo num *mundo possível*, onde fosse permitido entendê-la literalmente, contrariando o absurdo e falsidade da literalidade empírica (Limites 160-61). Na noção semiótico-textual de mundo possível, explicada amplamente em Leitura do Texto Literário, enquanto esquema conceptual dependente da atitude proposicional de leitor-modelo na dinâmica da cooperação interpretativa com a estrutura do texto, entrevê-se igualmente a proposta de um mundo fantástico como estado alternativo de coisas ao chamado mundo real da referência (122-38).⁷ Por isto se diz que a aceitação do impossível na ficção onírica indica que os episódios surreais são entendidos metaforicamente. A interpretação de certas metáforas, que permitem ver aspectos da realidade construídos pela própria produção metafórica, ajuda a imaginar mundos possíveis onde, por exemplo o sol e a lua disputam a posição sobre o mar ao mesmo tempo, tal como nas duas primeiras estrofes do poema recitado por Tweedledee, “The Walrus and the Carpenter” (TLG 236-37):

⁷ Ao esclarecer as condições de utilização da noção de mundo possível, no âmbito da semiótica textual resolvida num quadro extensional, Umberto Eco salvaguarda o empréstimo do termo (com as devidas precauções) à metafísica e às discussões da lógica modal onde foi elaborado para contornar problemas ligados à intensionalidade. Conferir Umberto Eco, Leitura do Texto Literário (Lisboa: Presença, 1993) 131.

“The sun was shining on the sea,

Shining with all his might:

He did his very best to make

The billows smooth and bright –

And this was odd, because it was

The middle of the night.

The moon was shining sulkily,

Because she thought the sun

Had got no business to be there

After the day was done –

‘It’s very rude of him,’ she said,

‘To come and spoil the fun!’ (TLG 233)

Naturalmente que, neste quadro da semântica lógica do mundo possível, é a realização discursiva, representada por um conjunto de possibilidades válidas apenas para tal universo, que integra os contextos do não-sentido carrolliano colocado pelo movimento onírico de disjunção cômica. Ora, vê-se de imediato que, uma vez decidida a leitura preferencial no plano cômico, antes de mais, se perfila uma análise componencial do conjunto de instruções semânticas para situar o mundo alternativo mobilado pelo (não-)possível fantástico. Então, a partir da estrutura discursiva actualizada em AW e TLG inferem-se, como universos correferenciais de investigação do mundo possível, a fantasia irónica do sonho infantil, as paródias carnavalescas, a alegria excessiva do louco e o jogo nonsense, confluindo todos estes num modelo de relação assente no objectivo comum (ainda que definido de maneira diferente) de atribuição às referências do espaço simbólico uma consistência ontológica semelhante à do real.

No que respeita à fantasia onírica, no círculo das várias categorias de pesquisa do mundo possível, a crença nas possibilidades fantásticas serve como um recurso irónico,

sob o efeito do qual o cenário noturno do poema de Tweedledee não tem nada de estranho porque é visto pela perspectiva da ironia, cujos esquemas virtuais de transposição são tantos quantos os sistemas de planos que se possam distinguir na vida. Neste caso, em que a transposição se realiza de um plano meramente real para um plano fictício, a ironia adquire contornos de delírio imaginativo, ou não fizesse a imaginação parte da ironia, quer como factor subsidiário, quer como elemento genético, contribuindo para a definição do mundo irónico como aquele que promove o real ao nível do sonho. Quer isto dizer que as metáforas que criam uma perspectiva *outra* são incluídas na ironia metafórica, um dos processos usados para a representação simbólica do real no universo onírico: o mundo criado pela ironia está para a realidade como o sonho está para a vida. A ironia metafórica é então evasão criadora, pela capacidade de comunicar vida aos fantasmas da imaginação onde, tal como na criação estética, se fundem o real e o imaginário que adquire, desta forma, existência real.

O paralelismo, em termos de veracidade, entre as imagens do sonho e as da realidade radica no afastamento do mundo exterior que impede a sujeição das imagens oníricas à prova de garantia da realidade, principalmente, através da comparação com outras impressões. É essa consciência obliterada das realidades que alucina e dissolve o sentimento de identidade de Alice que já não sabe se é ela que sonha que está no País do Outro Lado do Espelho, ou se é o Rei Preto que sonha com ela:

“He’s dreaming now,” said Tweedledee: “and what do you think he’s dreaming about?”

Alice said “Nobody can guess that.”

“Why, about *you*!” Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. “And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?”

“Where I am now, of course,” said Alice.

“Not you!” Tweedledee retorted contemptuously. “You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!”

"If that there King was to wake," added Tweedledum, "you'd go out – bang! – just like a candle!"

"I shouldn't!" Alice exclaimed indignantly . . . "I *am* real!" said Alice, and began to cry . . . "If I wasn't real," Alice said – half-laughing through her tears, it all seemed so ridiculous – "I shouldn't be able to cry."

"I hope you don't suppose those are *real* tears?" Tweedledum interrupted in a tone of great contempt.

"I know they're talking nonsense," Alice thought to herself: "and it's foolish to cry about it." So she brushed away her tears, and went on, as cheerfully as she could . . . (TLG 238-40).

A questão do significado que se pode atribuir ao enigma do *sonho no sonho* reaparece posteriormente quando, após o episódio com o mensageiro Anglo-Saxão, o Leão e o Unicórnio, Alice pondera a natureza das suas experiências atestando a sua realidade apenas com base na evidência do grande prato onde estivera o bolo de ameixa: "So I wasn't dreaming, after all," she said to herself, "unless – unless we're all part of the same dream. Only I do hope it's *my* dream, and not the Red King's! I don't like belonging to another person's dream . . ." (TLG 293). Assim, o que é estimado como sonho compreende a figuração da realidade, simbolizando o sonho ulterior, inversamente, apenas o desejo do sujeito. Deste modo, a inclusão de determinado conteúdo no sonho corresponde ao desejo de que o facto, assim descrito como sonho, não tivesse sucedido, ou por outra, a representação, no sonho, de acontecimentos que aparecem também como um sonho, atribui-lhes uma significação real e traduz uma peremptória afirmação.

A inversão onírica do par real/irreal no discurso nonsense é perfeitamente lógica visto que, se o irreal é visto como real, é natural a tendência que examina o real como irreal após um trabalho frustrado de impor sentido à realidade empírica. Todavia, a anuência à não significação desta última é já uma afirmação com sentido, na medida em que, o postulado de uma visão da realidade como não significante assinala o senso do não-sentido.

Esta dialéctica de cariz irónico sustem uma lógica antitética e paradoxal que não permite uma síntese definitiva. A técnica literária da ironia que, prosseguindo indefinidamente o movimento de vaivém entre opostos, opta, muitas vezes, pela aposição descontínua de fragmentos discursivos como modo de expressão de ideias contraditórias, articula-se com a estratégia de linguagem do enunciado metafórico, mediante uma reformulação da respectiva estrutura conceptual da semelhança. Para tal, basta que se repare na sobreposição da identidade e da diferença na mesma organização lógica que, contraditoriamente, provoca a percepção do semelhante em detrimento da diferença, para que a tensão e a contradição se evidenciem como o reverso da espécie de aproximação pelo qual a metáfora faz sentido. Com efeito, exceptuando o caso particular da metáfora *in absentia*, cuja aproximação dos dois termos abole a sua dualidade (o termo transposto substitui o termo próprio), a metáfora equaciona a alteridade porque frequentemente as expressões não são substituídas, mas colocadas *in praesentia* na manifestação linear do texto, onde é visível a tensão entre os dois termos.

Esta combinação é a estrutura básica do paradoxo, do qual depende a escrita nonsense de Carroll que segue a *lógica do sonho*, a forma como Bakhtine designa a coexistência de contrários dialógicos descobertos por Freud no espaço inconsciente e onírico (*Poétique* 15).⁸ O texto dialógico, e por inerência o texto nonsense, ao assentar no confronto de instâncias discursivas reunidas num conjunto polifónico (o discurso é um discurso a propósito de outro discurso), torna-se plural e incoerente no modo como, à maneira do sonho, reúne elementos contraditórios e admite situações impossíveis, sugerindo um conflito insolúvel de tensões entre o sentido e o não-sentido de algo, num desdobramento procedente da obliquidade do campo de referências da visão infantil. De facto, esta, ao contrário da do adulto, admite a crença num universo de possibilidades fantásticas face à contingência do mundo real, na sequência da alternância das referências, uma vez deslocados os polos de interesse individual.

⁸ Conferir Julia Kristeva, introduction, *La Poétique de Dostoievski*, by Mikhail Bakhtine (Paris: Seuil, 1979) 5-21.

Em moldes semelhantes ao processo tensional da ironia metafórica, o sonho exprime a oposição e contradição de um modo peculiar: não as expressando de facto, opta quer pela reunião, quer pela representação dos contrários num só objecto através da formação de imagens compósitas que, introduzindo elementos que nunca foram objecto de percepção, dão ao sonho o seu tão frequente cunho fantástico. Este tipo de formação onírica pode ser obtida de múltiplas maneiras: desde a mais simples, a figuração das qualidades de um objecto, acompanhada da noção de que se refere simultaneamente a um outro, até à técnica mais complexa que congrega, numa nova imagem, os traços de um e de outro objecto, utilizando habilmente as semelhanças reais.

A não admissão da alternativa justifica a interpretação das relações disjuntivas como uma conciliação dos elementos que a compõem, equivalentes entre si, mesmo que mutuamente exclusivos, como no exemplo do sonho do Rei Preto no sonho de Alice que alcança uma dimensão mais complexa se se tiver em mente que a realidade do choro e das lágrimas de Alice – “*I am real!*” (TLG 239) – não invalidam a sua paradoxal contingência de coisa – “*a sort of thing in his dream!*” (TLG 238). As oposições ligadas a uma substituição ou troca podem ser figuradas pela identificação, ao passo que os contrastes, que formam nos pensamentos do sonho as classes *inversamente*, *ao contrário*, são representados de um modo único e, muitas vezes, cómico num elemento próximo pertencente ao conteúdo já formado que é invertido como *a posteriori*.

A transformação no contrário, uma das técnicas mais utilizadas na deformação onírica evidente no trabalho de simbolização do real, é a matriz de AW e TLG, cuja modelização feita a partir da concepção do *mundo às avessas* e da sua específica figuração geográfica antipodal, é o exemplo paradigmático, na literatura ocidental, da inversão radical de perspectiva favorecida pela literatura de viagens trezentista, onde a parte mais inferior do hemisfério sul e os seus habitantes, que se movimentam de cabeça para baixo, segundo a

perspectiva europeia, são designados como os antípodas (Reichertz 37).⁹ Na comédia social, os antípodas funcionam como uma forma de avaliar a realidade conhecida que, através da comparação contrastiva, passa a implicar posturas distintas: desde o distanciamento cómico, passando pela crítica, a aceitação, a subversão, até à avaliação da realidade julgada incorrecta e, por isso, requerendo alterações.

Nos séculos XVIII e XIX, a descoberta e colonização da Austrália e da Nova Zelândia – os Antípodas – reavivou esta inversão clássica e, quando o tópico do mundo às avessas entra na literatura infantil, no início do século XIX, permanece a tendência para privilegiar a comparação dos espaços antipodal e quotidiano como meio de crítica ou aprovação deste último, em desfavor da distorção cómica. De qualquer modo, embora proporcionalmente em menor número, os livros dedicados a essa temática comprovam a sua presença na literatura infantil, tal como acontece em AW onde os antípodas concretizam a noção de mundo possível já abordada anteriormente no quadro da conceptualização de Eco:

“How funny it’ll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think—” (she was rather glad there *was* no one listening, this time, as it didn’t sound at all the right word) “— but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma’am, is this New Zeland or Australia?” (AW 28)

A antiga convenção, alterada mas ainda corrente no século XIX, constitui o veículo estrutural rentabilizado por Carroll nas suas fantasias satíricas, na medida em que lhe forneceu os temas e uma estratégia para a paródia e a sátira, tradicionalmente associadas à apreciação da realidade, feita em AW e TLG sob o matiz irónico decorrente da perspectiva

⁹Reichertz apresenta uma resenha histórica do motivo do mundo às avessas e, em particular, do uso dos antípodas nas sátiras seicentistas e setecentistas. Conferir Ronald Reicherstz, The Making of the Alice Books (Montreal: McGill-Queen’s UP, 1997) 33-51.

infantil do real. As duas obras são fantasias satíricas que, com uma estrutura onírica de inversão montada a partir da concepção e vivência infantis, mostram a luta de uma criança num mundo feito à medida do adulto, reportando a frustração infantil em face da actuação ilógica dos adultos, nomeadamente, o seu excessivo didactismo e comportamento contraditório. O aproveitamento feito por Carroll da visão hiperbólica do mundo real, através da representação de um mundo possível às avessas, particularizado na localização nos Antípodas, formula um alerta tanto ao leitor infantil, como ao leitor adulto, para os problemas mútuos. Segundo Lewis Carroll, o desejo da criança é que o mundo em que está integrada faça sentido e, por isso, o que a contraria não são as ordens e proibições, mas a incapacidade de detectar um modelo consistente de ligação das várias ordens.

A ubiquidade do conflito criança/adulto nas aventuras de Alice controla as características mais marcantes das duas obras – desde a textura do diálogo e a ocorrência dos incidentes, até à concepção e relação das personagens. Esta categoria da narrativa atende, não só à complexa dinâmica da significação onírica, como também ao requisito da sátira antipodal, movimentando, por isso, uma galeria de figuras-tipo ridículas, personagens de impossibilidades que servem propósitos simbólicos, por vezes contraditórios como, por exemplo, Humpty Dumpty que pode querer representar um adulto idiota ou uma criança obstinada com pouco senso, na fusão onírica do bom senso com o não-senso que caracteriza muitos elementos das duas obras. As personagens-tipo, porta-vozes de ideias e valores relacionados com relações sociais tradicionalmente invertidas, desfilam ao longo do livro, sobretudo quando Carroll inverte a relação quotidiana de Alice com os animais, perfeitas caricaturas subversivas dos adultos e do seu comportamento incoerente para com as crianças.

À excepção do Gato de Cheshire – o único a admitir a sua loucura e a aceitar Alice como igual – todas as personagens se comportam, perante ela como adultos em relação à criança: são peremptórias nas suas ordens, por vezes, condescendentes mas, regra geral, confundem-na assustadoramente. O epítome da falta de razoabilidade adulta é a Duquesa que, no primeiro encontro com Alice, a rejeita com grosseria – “If everybody minded their

own business,” the Duchess said, in a hoarse growl, “the world would go round a deal faster than it does” (AW 84) – e depois, no jogo de croquet, muda radicalmente a sua atitude e opinião:

“The game’s going on rather better now,” she said, by way of keeping up the conversation a little.

“ ’Tis so,” said the Duchess: “and the moral of that is – ‘Oh, ’tis love, ’tis love, that makes the world go round!’ ”

“Somebody said,” Alice whispered, “that it’s done by everybody minding their own business!”

“Ah well! It means much the same thing”, said the Duchess, digging her sharp little chin into Alice’s shoulder . . . (AW 120-21).

Na concepção de uma personagem-tipo como a Duquesa, ridicularizada na forma como preza e pratica a moralidade – “Everything’s got a moral, if only you can find it” (AW 120) – e gradualmente mais extravagante e insana na aplicação de axiomas a tudo o que Alice faz ou diz, subentende-se a denúncia clara da atitude adulta incoerente, desnecessariamente didáctica e, sobretudo, inútil na resolução das melindrosas dúvidas de Alice que, por sua vez, contrasta as amiudadas situações em que se vê destrutada e levada a obedecer a ordens com a sua vivência anterior: “How queer it seems,” Alice said to herself, “to be going messages for a rabbit! I suppose Dinah’ll be sending me on messages next!” (AW 56). Assim, a dupla visão é transmitida principalmente nos comentários de Alice que, ao comparar o País das Maravilhas e o País do Outro Lado do Espelho com o mundo real, desenvolve momentos de crítica quer da realidade antipodal, quer da realidade quotidiana.

As experiências de Alice, combinando a atracção pelo insólito com o mal-estar físico e social para criarem um todo antitético, estabelecem uma tensão entre a comédia pura e a sátira correctiva para construir uma fantasia com elementos subversivos que é, afinal, reparadora. O cómico surge pelo contraste entre as circunstâncias ou limitações da esfera real e a existência fictícia procurada em si mesma, pelo prazer puro da ficção.

Em TLG, no confronto entre o mundo real – “*our country*” – na voz de Alice, e o espaço antipodal – “*here*”, na perspectiva da Rainha Preta, sai claramente desfavorecida a realidade quotidiana e o seu esquema de organização, cujas falhas são supridas pelo espaço antipodal:

“Which reminds me . . . we had *such* a thunder-storm last Tuesday – I mean one of the last set of Tuesdays, you know.”

Alice was puzzled. “In *our country*,” she remarked, “there’s only one day at a time.”

The Red Queen said “That’s a poor thin way of doing things. Now, *here*, we mostly have days and nights two or three at a time, and sometimes in the winter we take as many as five nights together – for warmth, you know.”

“Are five nights warmer than one night, then?” Alice ventured to ask.

“Five times as warm, of course.”

“But they should be five times as *cold*, by the same rule –”

“Just so!” cried the Red Queen. “Five times as warm, *and* five times as cold – just as I’m five times as rich as you are, *and* five times as clever!” (TLG 323-24)

A ideia corrente de tempo é substancialmente alterada em duas fórmulas mais satisfatórias que resumem o jogo desconcertante com a progressão lógica do tempo. A primeira é precisamente a substituição, a bel-prazer, da sucessão linear de um dia após outro, por um conjunto de dias ou de noites. A outra fórmula é “viver às arrecuas” que, tal como explica a Rainha Branca, tem a vantagem de expandir as capacidades da memória a cujo funcionamento retroactivo se acrescenta a facilidade prospectiva em *recordar* factos futuros:

“Living backwards!” Alice repeated in great astonishment. “I’ve never heard of such a thing!”

“–but there’s one great advantage in it, that one’s memory works both ways.”

“I’m sure *mine* only works one way,” Alice remarked. “I can’t remember things before they happen.”

“It’s a poor sort of memory that only works backwards,” the Queen remarked. (TLG 247-48)

É ainda em TLG que Humpty Dumpty faz um reparo ao crescimento de Alice, totalmente apoiado na quebra das leis mais rígidas da experiência real, ao sugerir a hipótese de ser possível travar o crescimento (e implícita e obviamente o tempo): “Seven years and six months!” Humpty Dumpty repeated thoughtfully. “An uncomfortable sort of age. Now if you’d ask *my* advice, I’d have said, ‘Leave off at seven’ – but it’s too late now” (TLG 266). Em termos gerais, a noção empírica de temporalidade é arruinada, como se pode comprovar neste passo que trata da personificação e *assassinato* do tempo, o qual, aliás, justifica a perene hora do chá:

“I think you might do something better with the time,” she said, “than wasting it in asking riddles that have no answers.”

“If you knew Time as well as I do”, said the Hatter, “you wouldn’t talk about wasting *it*. It’s *him*! . . . I dare say you never even spoke to Time!

“Perhaps not,” Alice cautiously replied; “but I know I have to beat time when I learn music.”

“Ah! That accounts for it,” said the Hatter, “He won’t stand beating. Now if you only kept on good terms with him, he’d do almost anything you liked with the clock. For instance, suppose it were nine o’clock in the morning, just time to begin lessons: you’d only have to whisper a hint to Time, and round goes the clock in a twinkling! Half- past one, time for dinner!” . . .

“Is that the way *you* manage?” Alice asked.

“Not I!” he replied. “We quarrelled last March – it was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing:

‘Twinkle, twinkle, little bat!

How I wonder what you’re at!’

“Well, I had hardly finished the first verse . . . when the Queen bawled out: ‘He’s murdering the time!’ . . . And ever since that”, the Hatter went on in a mournful tone, “he won’t do a thing I ask! It’s always six o’clock now.” (AW 97-99)

A visão temporal finita e personificada é uma subversão cómica do tempo infinito, impessoal, ordenado e autônomo, concebido a partir de uma noção arbitrária e, por isso, inválida e desacreditada pelo juízo nonsense através de dois jogos de palavras: primeiro com o verbo bater que, na acepção de marcação dos tempos na música justifica a acusação da Rainha ao Chapeleiro que assassinou o tempo porque não imprimiu o ritmo certo à canção; depois com a própria palavra tempo, ou seja, o tempo da música (os ritmos) e o tempo real que com ele é confundido no diálogo.

Nesta mesma linha de orientação, o espaço físico não se restringe a uma figuração convencional. Por exemplo, a casa é concebida à margem dos padrões reais: “she came in sight of the house of the March Hare: she thought it must be the right house, because the chimneys were shaped liked ears and the roof thatched with fur” (AW 91). No capítulo II. “The Garden of Live Flowers” de TLG, Alice, após uma acelerada corrida de mãos dadas com a Rainha Preta, apercebe-se de que, curiosamente, permanecera no mesmo lugar e comenta:

“Well in *our* country,” said Alice, still panting a little, “you’d generally get to somewhere else – if you ran very fast for a long time as we’ve been doing.”

“A slow sort of country!” said the Queen. “Now, *here*, you see, it takes all the running *you* can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that. (TLG 210)

Em todos estes momentos de transposição encontra-se a sobreposição de planos diferentes e a simultaneidade de aspectos distintos, cuja convergência cria uma impressão de inadequado advinda obviamente da heterogeneidade dos elementos associados. Esta última pode ser explicada como uma forma de transposição analítica, da qual resulta o efeito do contraste que, gerando a sensação de incongruência e do imprevisto, intervém constantemente na ironia de AW e TLG sobre panos de fundo que são os cenários reais e imaginários da visão e experiência habituais do tempo e do espaço. A capacidade expres-

siva da transposição humorística, coadjuvada pela respectiva percepção do deslocado, faz daquele processo uma das fontes mais ricas do cómico, cuja intensidade está obviamente na proporção inversa da equivalência real das naturezas entre as quais se estabelece a correspondência.

Assim, tendo presente o esbatimento dos limites epistemológicos entre o real e o fictício, o sonho funciona a partir da descentração da coerência referencial empírica, apoiada nas operações de deslocação ou deformação aplicadas às referências objectivas e, sublinhe-se, na vincada inflexão na ordem e hierarquia usuais das leis estruturais do próprio mundo. É esta forma onírica de descentração enunciativa que orienta a subversão de paradigmas de estabilidade, elaborando a visão cómica de uma realidade compósita, que permite experimentar os extraordinários universos do País das Maravilhas e do País do Outro Lado do Espelho.

As dificuldades que Alice tem com esta lógica paradoxal do sonho estão, como se viu, ligadas à sua existência no espaço e no tempo, duas categorias que se ressentem do processo de desconstrução simbólica. A sua funcionalidade correlativa – o *cronótopo* na terminologia de Bakhtine – é um factor de especificidade da narratividade (Bakhtine, *Dialogical*, 86) que, por via destes dois aspectos, se encontra intimamente ligada ao conhecimento que o sujeito possui e elabora sobre a realidade. Ora, tendo em conta o objectivo do texto nonsense, ou seja, a subversão cómica de paradigmas estáveis, é, em larga medida, a referência equívoca das dimensões de espaço e tempo, relacionada com uma pulverização dos nexos causais, que provoca a alteração de valores caracterizadora da transformação do real na ficção onírica e no nonsense.

Em vista disso, a versão radicalmente cómica dos padrões referenciais e conceptuais está também enraizada na ironia paródica, ao interceptar e manipular para os seus próprios fins, os códigos modelares do mundo real. Como consequência, no alinhamento das operações que tornam cómicas as estruturas de um discurso, e por inerência o discurso nonsense, surge, em primeiro lugar, a repetição através da transposição de um pré-construído para uma tonalidade que lhe era à partida estranha, uma fórmula que se aplica à paródia como género de discurso literário.

O que faz o cómico específico da paródia é justamente a detecção de um enunciado escondido sobre o qual outro foi moldado. Se, por um lado, o conhecimento da expressão paradigmática permite a transmissão da tonalidade da expressão de base à expressão inovadora, por outro, acentua o sentimento do contraste e da deformação, já que o cómico de repetição de uma forma consagrada cede lugar ao cómico de desvirtuamento, nascido da distância a que a forma actual está da forma virtual. O efeito cómico é tanto mais intenso quanto mais definido for o conhecimento que se tem do texto em que assenta a imitação parodística.

É, de facto, importante notar que, embora as narrativas de Carroll sejam apresentadas sob a forma espontânea de sonhos, registam-se passos de deliberada coerência resultantes do uso consciente e intencional do cómico, nomeadamente da paródia. A caracterização de Lecercle (citada no capítulo precedente, p. 52) do texto como um patchwork, pela via da aglutinação paródica de discursos, contribui para a detecção dos traços idiossincráticos da visão onírica de Carroll, uma vez que a paródia estimula a imaginação cómica do autor consolidando o processo de desconstrução do real.

A faceta paródica do texto nonsense equaciona os preceitos do pensamento imaginativo infantil, nomeadamente o seu carácter fantástico e irracional, que contornam uma nova atitude de escrita desobrigada do propósito racional e didáctico da literatura vitoriana própria para crianças. Apoiado numa percepção do mundo infantil anti-canónica, precisamente porque adstrita às referências da criança, o nonsense infantil surge, assim, como uma via de subversão do *corpus* da literatura infantil da época, evocando um processo de assimilação criativo das palavras de outrem.

No capítulo V de AW, “Advice from a Caterpillar”, Carroll parodia a virtude e moralidade contidas no poema de Robert Southey, “The Old Man’s Comforts, and How He Gained Them”, um sermão aos mais novos de preparação para uma velhice socialmente aceite e respeitada. Na declamação feita por Alice do poema “You Are Old, Father Williams”, a figura do Father Williams, vigorosamente jovem na sua avançada idade pela prática de exercícios excêntricos, reverte a inversão clássica juventude/velhice, por norma

recorrendo à reivindicação da maturidade prematura dos mais novos que disciplinam ou ensinam um adulto ou professor:

“You are old, Father William,” the young man

said,

“And your hair has become very white;

And yet you incessantly stand on your head –

Do you think, at your age, it is right?”

“In my youth,” father William replied to his

son,

“I feared it might injure the brain;

But, now that I’m perfectly sure I have none,

Why, I do it again and again.” (AW 70)

À paródia literária em “You Are Old, Father Williams” podem associar-se, por exemplo, outros dois passos paródicos – “How Doth the Little Crocodile” e “’Tis the Voice of the Lobster” – transposições cómicas, respectivamente, de “How Doth the Little Busy Bee” e “’Tis the Voice of the Sluggard” da obra Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of Children (1715) de Isaac Watts, ainda memorizadas pelas crianças, em meados do século XIX. O conjunto assinala uma das características mais marcantes de AW e TLG, ou seja, a forte reacção ao moralismo, cuja inversão é ilustrada em diversos episódios que ridicularizam a solenidade e a prática de incutir aos mais novos versos instrutivos.

É prosseguindo esta oposição entre literatura imaginativa e literatura didáctica que Carroll expande, em TLG, o motivo das inversões, recorrendo ao espelho como fenómeno-limiar que define os limites entre o real e o imaginário. O “faz de conta” didáctico do capítulo I. “Looking-Glass House”, não só determina a lógica da fantasia que se segue,

apresentando a importante topografia do tabuleiro de xadrez e algumas personagens, como também introduz a ligação à lógica do “livro espelho,” ao sugerir uma expansão do tema da inversão, para além do óbvio aspecto físico do espelho, do qual se aproveita a ilusão de que a imagem especular é de simetria invertida, para fazer Alice entrar dentro do espelho (TLG 180-81).

A tradição do “livro espelho” para crianças, que usa a narrativa como um espelho exemplar para ensinar através de modelos positivos ou de conselhos, tem um papel estrutural e temático importante em TLG, evidenciado quer no uso que Alice faz do espelho como uma forma de modelo e correcção, quer na recorrência da palavra espelho no título e no primeiro capítulo, ambos reforçando as inversões físicas e literárias resultantes do seu uso. Estas atribuem ao núcleo onírico a sua lógica parcialmente articulada na topografia de um tabuleiro de xadrez onde se torna possível uma série de movimentos, incluindo recuar para poder avançar.

Os dois tipos de inversões em TLG advêm do facto de Alice, mesmo depois de ter entrado num mundo de reflexos de um espelho, manter a sua perspectiva do real intacta, quer sob um ponto de vista físico (evidente no desajuste social e físico), quer literário. É a respeito deste último que se aponta à personagem uma postura didáctica impeditiva da reacção apropriada a formas de literatura infantil fantasista do núcleo onírico como, por exemplo, as nursery rhymes, das quais Humpty Dumpty é o porta-voz mais genuíno ao recitar um poema escrito expressamente para divertir Alice (TLG 273). Por conseguinte, é na transferência da predisposição didáctica de Alice para o enquadramento fantástico que se encontra a justificação para a sua incapacidade em aceitar os destinos e atitudes das personagens das nursery rhymes, inexoravelmente condicionados e pré-determinados pelas respectivas origens literárias, como muito bem o mostra a afirmação de Tweedledum: “We *must* have a bit of a fight, but I don’t care about going on long” (TLG 243), numa clara dependência da nursery rhyme sobre o desentendimento dos irmãos Tweedle: “Tweedledum and Tweedledee / Agreed to have a battle” (TLG 230).

Então, ainda que aparentemente as paródias carrollianas se aproximem do espírito

da anterior literatura infantil do mundo às avessas, na qual a estranheza resultante da inversão é sobrevalorizada em detrimento da correcção satírica, é sublinhada também uma atitude correctiva que se estabelece por oposição à tradicional visão moralizadora, nomeadamente a sua esterilidade no desenvolvimento psíquico da criança. As várias recitações, mal sucedidas, de textos familiares ao público vitoriano salientam a falta de firmeza da identidade de Alice que, ao articular palavras que não são suas, sintomaticamente parece não ter controlo sobre elas:

“I’ll try and say ‘*How doth the little – ’*” and she crossed her hands on her lap, as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come as the same as they used to do: –

“How doth the little crocodile

Improve his shining tail,

And pour the waters of the Nile

On every golden scale!

“How cheerful he seems to grin,

How neatly spreads his claws,

And welcomes little fishes in,

With gently smiling jaws!”

“I’m sure those are not the right words,” said poor Alice, and her eyes filled with tears again.

(AW 38)

O mesmo tipo de subversão é encontrado no momento em que Alice se vale dos conhecimentos de geografia e de matemática para recuperar a sua identidade perdida na ameaçadora estranheza do País das Maravilhas. A geografia é reduzida ao sem-sentido quando os conjuntos de países e capitais são confusamente trocados e as tabelas de multiplicação “não significam” (AW 38). Carroll ataca a utilidade dos livros informativos, como a série de “catecismos” informativos de William Pinnock, por meio do mesmo tipo de

lógica paródica – a conversão nos opostos – que usa para os livros moralisadores, desprovendo Alice de dois modos de posicionamento *honrado* no mundo adulto.

Deste modo, as paródias de Carroll dos poemas moralisadores e da literatura informativa, não imitam apenas as palavras, o estilo e o tom, mas invertem as atitudes e valores do texto parodiado, desvirtuando o que era tido por moralidade e utilidade na literatura infantil dos séculos XVIII e XIX. Por conseguinte, a intertextualidade paródica, como forma de repetição cômica através de um discurso ironizante, não é só uma caricatura de um texto modelar numa dada tradição literária, mas também, e por isso mesmo, um veículo para desacreditar todo o sistema de códigos culturais correlacionados, realizando, de uma paródia a outra, a lenta alquimia das mentalidades: “Carroll undercuts the corrective elements associated with the world upside down by consistently transforming moral and informational didacticism into nonsense through the literary alchemy of parody” (Reichertz 49).

Assim, contrariando a imagem de uma enunciação considerada apenas como uma sucessão de saltos entre um número delimitado de pré-construídos, encontra-se uma concepção espacializada e pluridimensional da enunciação, em que a significação é produzida em direcções diferentes em função do alcance da superposição, mais ou menos variada, de trajectórias de alteridade e identificação. Esta fórmula, que implica a organização, no próprio espaço da enunciação, de uma maneira peculiar de dizer essa alteridade, é assinada no registo particular da literatura carnalizada, uma vez que, sob o ponto de vista da deturpação irónica dos sentidos do mundo real, o carnaval é o ponto de intersecção entre o texto paródico e os processos de criação do cômico nonsense.¹⁰

As estruturas do imaginário carnavalesco podem ser comparadas à mundividência da viagem antipodal, frequente nos circuitos nonsense da fantasia e dos universos simbólicos de possibilidades infantis, cujo alicerce lúdico constitui o ápice desse processo de associação:

¹⁰ Entenda-se a literatura carnalizada no quadro de referência bakhtiniana e nos termos em que a *carnavalização* foi explicada no capítulo I desta dissertação (26-27).

"Who are *You*?" said the Caterpillar. This was not an encouraging opening for a conversation . . .

"I – I hardly know, Sir, just at present – at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then."

"What do you mean by that?" said the Caterpillar, sternly. "Explain yourself!"

"I can't explain *myself*, I'm afraid, Sir," said Alice, "because I'm not myself, you see."

"I don't see," said the Caterpillar.

"I'm afraid I can't put it more clearly," Alice replied very politely, "for I can't understand it myself to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing." (AW 67-68)

A vida carnavalesca é um modo particular de existência que, baseada na sugestão do ludismo, situa-se na fronteira entre a ficção e a realidade, apresentada sob os traços particulares do jogo. Na verdade, durante o carnaval é a própria vida que joga e, por isso, o jogo transforma-se em vida: "Il [le carnaval] se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu" (Bakhtine, Rabelais 15).

Estabelecendo uma espécie de dualidade do mundo, o carnaval cria, num universo contrafactual e paralelo ao do real, uma segunda forma de vida, isto é a paródia do quotidiano, marcada pela lógica das coisas às avessas que recusa a apreensão do real na sua singularidade. Este aspecto duplo da percepção carnavalesca da vida passa pela imagem especular ou a mais-valia de significação que, subordinada à lei dos contrastes ou semelhanças, gera imagens geminadas e ambivalentes que se parodiam mutuamente, formando como que um sistema de espelhos deformantes a desfigurá-las em direcções diferentes.

Como vem sendo ilustrado, na sua essência, as aventuras de Alice simbolizam a comédia carnavalesca da condição absurda da criança num mundo aparentemente sem sentido. Assim sendo, o absurdo das suas peripécias metonimizam o absurdo da experiência do quotidiano real e, portanto, a dissensão em torno da articulação do discurso nonsense com o discurso dos sentidos reais reside no reconhecimento da metamorfose onírica, responsável pela subversão de imagens do mundo adulto. Esta transformação é um desvio esteticamente válido para a revelação da plasticidade lúdica do imaginário infantil que,

por sua vez, se apoia no processo de transposição para criar quadros diferentes dos normais onde situa e desfigura comicamente as realidades.

No âmbito da vida carnalizada do universo nonsense é, desde logo julgado o tipo de metamorfoses que Alice sofre no País das Maravilhas e que, reflectindo as violações espacio-temporais, tem por base intenções parodizantes, nas próprias estruturas de representação figurativa e semântica do enunciado nonsense: “ ‘What a curious feeling!’ said Alice, ‘I must be shutting up like a telescope!’” (AW 31) e, depois, o processo inverso “all she could see, when she looked down, was an immense length of neck, which seemed to rise like a stalk out of a sea of green leaves that lay far below her” (AW 74).

A mudança da identidade para a dualidade é uma projecção do Eu para o outro que acarreta a desintegração do primeiro: “I can’t explain *myself*, I’m afraid, Sir”, said Alice, “because I’m not myself, you see” (AW 67). A noção de identidade é insegura e falaciosa em face da alterização do Eu e a dualidade é vista como um reflexo da condição da própria Alice, envolvida numa descoberta caracterizada por regressões inúmeras como, por exemplo, a dos sonhos paralelos de Alice e do Rei Preto (TLG 238-39): Alice sonha com o Rei Preto, que está a sonhar com Alice, que sonha com o Rei Preto, e assim sucessivamente, tal como dois espelhos que, colocados frente ao outro, multiplicam infinitamente o objecto que cercam provocando um efeito vertiginoso. Assim, uma viagem, inicialmente marcada pela exterioridade, transforma-se rapidamente numa prospecção interior voltada para o reconhecimento de que o exterior e o interior coincidem porque o Eu (Alice) humaniza o outro durante as suas aventuras.

Neste processo de transposição ontológica, Alice reúne várias máscaras que são duplos e multiplicações irónicas de si: ela é respectivamente o jogo de croquet sem regras e o seu árbitro – a Rainha de Copas – no seu desejo de fazer batota e, depois, castigar-se violentamente. É também o mar que quase a afoga, composto pelas suas próprias lágrimas. Globalmente o sonho que, por pouco, a aniquila é composto por fragmentos da sua própria personalidade.

A refracção da imagem do Eu, na figuração de um outro, liga-se ao motivo carna-

lesco da máscara, uma das imagens mais frequentes da ironia que, resolvida no duplo irónico, surge como um reflexo da personagem, obtido através de um espelho deformante a evidenciar a distância irónica em relação a si própria. Traduzindo a preferência pela relatividade, pela negação da identidade, em termos de uma coincidência absurda consigo mesmo, a máscara é a expressão das transformações e das metamorfoses que sabotam as fronteiras naturais entre o humano e o animal, como imagens de alternativas possíveis.

Observem-se, então, outros exemplos de metamorfoses que ocorrem nas obras pela transferência irónica do infra-humano para o humano, tal como a personificação de animais, plantas e objectos (quase todas as figuras são resultado desse artifício – o Coelho, o Gato, as flores, o baralho de cartas, as peças de xadrez...) que acentua nitidamente a transposição, tanto mais cómica, quanto mais típico for o comportamento que se atribui aos animais. A este acrescenta-se o processo inverso de transposição do humano para o infra-humano, como o bebé que é, afinal, um porco:

The baby grunted again, and Alice looked very anxiously into its face to see what was the matter with it “But perhaps it was only sobbing,” she thought, and looked into its eyes again, to see if there were any tears.

No, there were no tears. “If you’re going to turn into a pig, my dear,” said Alice seriously, “I’ll have nothing more to do with you. Mind now!” The poor little thing sobbed again, (or grunted, it was impossible to say which), and she let the little creature down, and felt quite relieved to see it trot away quietly into the wood. (AW 86-87)

A propósito deste passo do texto, note-se que, sob os novos espaços de simbolização favorecidos pela metamorfose, através do sonho, da fantasia infantil e dos disfarces carnavalescos, a alteridade, assim concebida, reenvia para o cepticismo epistemológico, nunca apartado do discurso nonsense e, por isso, a transformação do humano em animal resulta numa projecção do Eu que agudiza a perversão ao extremo da irracionalidade: “If it had grown up ... it would have made a dreadfully ugly child: but it makes rather a handsome

pig, I think.” And she began thinking over other children she knew, who might do very well as pigs . . . “if one only knew the right way to change them . . .” (AW 87).

É nesta moldura ideológica que se entende o disfarce humano no animal, uma espécie de prolongamento do Eu num modo de existência simbolicamente irracional e irresponsável que o transtorna mas, ao mesmo tempo, o desvincula dos constrangimentos usuais. Paul de Man faz reparar como o processo de disjunção ontológica do sujeito, motivado pela metamorfose irónica, é incandescido ao estrato mais complexo da demência:

Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness. Sanity can exist only because we are willing to function within the conventions of duplicity and dissimulation . . . Once the mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily as on the verge of madness. (Blindness 215-16)

A desmultiplicação lúdica do Eu em outras vidas possíveis, a que lógica infantil do faz de conta dá o seu aval, nomeadamente, o jogo de reflexos que transfigura o indivíduo para além dos limites admitidos pela razoabilidade normal, apela ao universo lúdico e irracional do louco como uma outra hipótese de concretização de mundos possíveis:

“But I don’ t want to go among mad peolple,” Alice remarked.

“Oh, you can’t help that,” said the Cat: “We’re all mad here. I’m mad. You’re mad.”

“How do you know I’m mad?” said Alice.

“You must be,” said the Cat, “or you wouldn’t have come here.” (AW 89)

O Gato de Cheshire é um enigma irónico cujo sorriso emblemático da euforia do louco constitui o prelúdio do episódio do chá com o Chapeleiro Louco e a Lebre de Março no capítulo VII. “A Mad Tea Party”. Ele é o único a dar uma resposta concreta à pergunta que Alice incessantemente faz: “Who in the world am I? Ah, *that’s* the great puzzle!” (AW 37). É claro que ela não reage bem ao seu juízo crítico, já que o Gato a identifica drástica e directamente com a loucura do País das Maravilhas.

É nestes moldes que surge a caracterização de Alice como personagem de natureza dupla, que se torna cómica porque o seu carácter infantil, sob um fundo de normalidade apresenta traços de excentricidade, uma categoria especial da percepção carnavalesca manifestada pelo duplo paródico. A aparente normalidade, ou anomalia contraditória, do excêntrico dá a medida da sua excentricidade que, mediante um desvio adquire um cunho cómico.

Tal como a figura do louco – afastada do real empírico e, por isso, facilmente risível sob o ponto de vista quer dos demais, quer de si próprio – Alice cria um mundo próprio, ou melhor, um mundo possível justificado pela fantasia do sonho, onde o seu Eu e actuação têm um sentido metafórico, em virtude das suas várias máscaras que lhe permitem o não enquadramento nas situações convencionais à quais não se adapta, principalmente, através da exteriorização do outro sob a forma de um reflexo pela via do riso paródico. Uma vez que a paródia deriva da máscara, o louco, na sua não conformidade ao comportamento estereotipado, é a forma sintética da exposição paródica dos outros que serve de máscara formal ao posicionamento do autor face às circunstâncias reais. Afinal, é essa a estratégia de denúncia da falácia dos padrões vitorianos que Alice e as outras personagens de Carroll exprimem. A máscara do louco permite, não só confundir os demais, ao hiperbolizar e parodiar a vida, como também concede o direito de não ser tomado à letra, de viver a vida como uma comédia, na qual os outros são os actores:

le fou . . . rappelle à chacun sa vérité; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas de figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie.
(Foucault, Folie 25-26)

Ainda um último reparo sobre a entrada do conceito de loucura no espaço do imaginário nonsense ressalva as reflexões de Michel Foucault em Folie et déraison: Histoire de la folie à l'Âge Classique, a propósito da concepção oitocentista de insanidade que aproxi-

ma o indivíduo doente à criança, no sentido em que a patologia era vista como o corolário de um desenvolvimento psíquico e físico falhados:

la folie ne représente pas la forme absolue de la contradiction, mais plutôt un âge mineur, un aspect d'elle-même, qui n'a pas droit à l'autonomie, et ne peut vivre qu'ente sur le monde de la raison. La folie est enfance. (260-61)

Além disso, as trajetórias da loucura encontram um paralelo próximo com o sonho, na medida em que este, iludindo a vontade racional, reúne elementos contraditórios, sem a menor objecção, numa incoerência que admite situações impossíveis e acusa a debilidade moral. Qualquer pessoa que, acordada, se comportasse e falasse como em sonhos, ou quisesse comunicar acontecimentos semelhantes aos que aí ocorrem, seria considerada como louca. Por fim, a fragmentação, a dispersão e a desordem da representação onírica, cuja falta de coesão se deve à perda do poder lógico do Eu, atinge as ilusões e fraquezas do indivíduo, ocupando a sua autoconsciência. É ainda Foucault que explica que a loucura não é mais do que uma consequência das ilusões e da atitude de auto-reflexão do sujeito (Folie 40). Afinal, a aventura introspectiva de Alice não é um sinal de insanidade, mas desse procedimento que lhe permite aceitar (temporariamente, é certo) a realidade inverossímil do espaço onírico do País das Maravilhas onde a loucura é o “signo irónico que baralha as referências do verdadeiro e do quimérico” (Foucault, Folie 53):

Dans cette adhésion imaginaire à soi-même, l'homme fait naître sa folie comme un mirage. Le symbole de la folie sera désormais ce miroir qui, sans rien refléter de réel, réfléchirait secrètement pour celui qui s'y contemple le rêve de sa présomption. La folie n'a pas tellement affaire à la vérité et au monde, qu'à l'homme et à la vérité de lui-même qu'il sait percevoir (Foucault, Folie 41).

Realmente, Bakhtine em La poétique de Dostoïevski faz corresponder ao herói consciente, por excelência, isto é, inteiramente centrado na tomada de consciência de si e

do mundo, o sonhador e o homem do subterrâneo que se incluem, respectivamente, na representação onírica e fantástica estruturalmente dialógicas e polifônicas. O tema da autoconsciência mobiliza conceitos que representam um desvio e uma nova modalização na abordagem do conceito central do universo teórico bakhtiniano, ou seja, o dialogismo. Tratando-se de um princípio formal inerente à linguagem, é primordialmente um postulado psicológico baseado no diálogo entre o Eu do autor e o Eu da personagem fictícia (o seu duplo linguístico) que interessa ao autor como instância de enunciação de um ponto de vista particular sobre o mundo e sobre si mesma. Ora, como o fundamental é conhecer este duplo critério, na construção da personagem explora-se com minúcia a tomada de consciência da (sua) realidade em detrimento de um desenho físico e psicológico rigoroso (Bakhtine, Dostoïevski 82-84).

A referência ao sonhador e ao homem do subterrâneo enquadram-se na análise feita por Bakhtine da obra de Dostoïevski, a propósito da consciência de si enquanto dominante estética na elaboração da personagem: “Dostoïevski cherchait un héros conscient par excellence, un héros dont la vie eût été entièrement centrée sur la prise de conscience de soi et du monde. C’est à ce moment-là que dans son oeuvre apparurent “le rêveur” et “l’homme du sous-sol”. Leur appartenance au monde du rêve ou du sous-sol est un trait socio-caractérologique, mais il convient à la dominante esthétique de Dostoïevski” (Dostoïevski 86). Todavia, é relativamente fácil aproximar este comentário à dominante estética carrolliana na concepção da personagem, sobretudo em AW (de início Alice’s Adventures under Ground), linearmente a aventura onírica de Alice de exploração no interior da terra mas que, em esferas de simbolismo mais complexo, prefigura um percurso iniciático decalcado do modelo da viagem onírica, como descida em si mesmo, e no decurso da qual se descobre o sentido oculto do próprio destino.

O episódio de descida ao fundo do buraco da toca do coelho, como modo sintomático de pretextualizar a descida a estratos subterrâneos da consciência, é reproduzido pelo desenho da imaginação nonsense que o adota como tópico paradigmático do seu discurso. O mundo subterrâneo possível do sonho revela as dimensões de um imaginário onde

cabem todos os impossíveis da superfície, em última análise, até aqueles que transpõem o limiar da loucura e que, tão expressivamente, são representados pela incontestável sem-razão e não-sentido do texto nonsense. É incontornável, neste sentido, a figura do Cavaleiro Branco, a versão carrolliana da desrazão quixotesca, que representa, tal como Alice (se a sentença do Gato de Cheshire estava correcta), a loucura dos jogos de aparência que brincam com o equívoco do real e da ilusão, numa trama indefinida e infinita que aproxima e afasta, ao mesmo tempo, a realidade e a ficção:

“Have you invented a plan for keeping the air from being blown off?” Alice enquired.

“Not yet,” said the Knight. “But I’ve got a plan for keeping it from *falling* off.”

“I should like to hear it, very much.”

“First you take an upright stick,” said the Knight. “Then you make your hair creep up it, like a fruit-tree. Now the reason hair falls off is because it hangs *down* – things never fall *upwards*, you know. It’s a plan of my own invention. You may try it if you like.” (TLG 299)

Ainda que apresentem contradições cómicas na ordem da natureza e da sociedade, o carnaval e o sonho, com os seus jogos intermináveis de subversão das verdades experimentais mais conhecidas, são ambos estratégias de incorporação da realidade utilizadas pelo nonsense, no ponto em que este se estrutura na ruína lúdica dos discursos inteligíveis. Nesta sequência, o requisito de afastamento do real objectivo das referências exteriores, ao qual se vinculam as operações de simbolização do enunciado onírico e carnavalesco, acontece igualmente no enunciado nonsense que, pelo seu característico desajuste de lógicas externas e internas, qualifica a distorção ardilosa dos valores tradicionais e do sentido esgotado do senso comum: “Because the nonsense world is a play world, it exists apart from society. Centered in itself, it does not so much actively antagonize the ‘real’ world . . . as ignore it; worse yet, *it sometimes even questions the ‘reality’ of the ‘real’ world itself*” (Ede 60, itálicos meus).

Alice nunca questiona a realidade dos mundos subterrâneo e do outro lado do espe-

lho porque, tal como num sonho autêntico, o que é posto em causa, ao longo das narrativas, é a sua existência real. A dramatização onírica, que organiza as imagens em cenas, representando-as como factuais, coloca Alice no contexto de uma experiência vivida que retém inquestionado todo o paradoxo ou contradição respeitante a leis físicas inerentes à aventura onírica. Da mesma forma que o carnaval é um fenómeno que se vive, também o sonho, com o seu fluxo dramático de espontaneidade incoercível, escapa à vontade e responsabilidade do sujeito que o vive como se ele existisse realmente e fora da sua imaginação. O sonhador acredita não estar a pensar, mas a viver acontecimentos que, quando desperta, são reduzidos a alucinações pelo poder crítico recuperado. Por isso, o enquadramento onírico actua como um mecanismo de salvaguarda da verosimilhança das aventuras simbólicas de Alice cujo nonsense é, todavia, suficientemente evidente de forma a que, no momento de despertar, seja possível distinguir os dois estados de consciência.

Contudo, em AW, mesmo depois do regresso ao mundo da consciência, Carroll força o leitor a acreditar em mais uma impossibilidade quando Alice, ao acordar, conta o sonho à sua irmã que, revivendo-o em seguida, sonha, de novo, com a aventura no País das Maravilhas, tal qual Alice o fizera. Uma vez que recordar um sonho é inventar um outro sonho, a impossível reconstituição fidedigna da viagem onírica de Alice seria um paradoxo extremo a caracterizar a constante oclusão cómica entre o mundo do consciente e do inconsciente. Da mesma forma, em TLG, Alice, após despertar, debate-se com o dilema de decidir se fora ela que fizera parte do sonho do Rei Preto ou o inverso: “Now, Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. This is a serious question You see, Kitty, it *must* have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course – but then I was part of his dream, too! *Was* it the Red King, Kitty?” (TLG 344).

“Which do *you* think it was?” (TLG 344) é também a questão não resolvida proposta ao leitor, a quem o autor se dirige no final, antes da derradeira ironia que formula a vida como equivalente a um sonho:

Children yet, the tale to hear,
Eager eye and willing ear,
Lovingly shall nestle near.

In a Wonderland they lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die:

Ever drifting down the stream –
Lingering in the golden gleam –

“Life, what is but a dream?” (TLG 345, sublinhados meus)

2. Os mundos discursivos de Lewis Carroll

O modo de representação dos referentes do real, continuamente subvertidos no processo de desconstrução onírica da realidade que motiva e estrutura o texto nonsense, é uma via de contestação da teoria da imitação literária que entende a ficção poética como uma simulação da realidade, um equivalente do real fingido.

Em Fiction et Diction Gérard Genette sistematiza a questão, esclarecendo que esta tradição, incluindo reajustamentos vários ao longo dos tempos, remonta, no essencial, aos preceitos de Aristóteles que dominaram durante mais de vinte séculos a consciência literária ocidental (16). Da nomenclatura aristotélica retiram-se dois termos fundamentais da poética tradicional: poiesis e mimesis. O primeiro, ou seja, a criação poética só existe se a linguagem for veículo de mimesis, a reprodução no sentido de simulacro de acções e acontecimentos imaginários.

Nesta sequência, é ainda Genette que em Figures II, no capítulo “Frontières du récit”, adverte para o facto de a imitação, como condição imprescindível da actividade de criação linguística, relegar para um plano inferior outro conceito presente no sistema de classificação do filósofo, a diegesis, ou seja, a narrativa, pelo mesmo motivo que leva Platão a opor mimesis a diegesis: a primeira uma imitação perfeita, a outra imperfeita.¹¹

Ora, como de qualquer forma, a linguagem só pode imitar perfeitamente a linguagem, ou por outras palavras, o discurso só pode imitar ele mesmo, Genette conclui:

¹¹ Para Aristóteles, a narrativa (diegesis) é um dos dois modos de imitação poética (mimesis), o outro sendo a representação directa dos acontecimentos por actores falando e agindo diante do público. Para Platão, o domínio daquilo que ele chama lexis (ou maneira de dizer, por oposição a logos, que designa o que é dito) divide-se teoricamente em imitação propriamente dita (mimesis) e simples narrativa (diegesis) que abarca tudo o que o poeta narra em seu próprio nome. A diferença entre as classificações de Platão e Aristóteles reduz-se assim a uma simples variante de termos, já que, no essencial, concordam sobre a oposição do narrativo e do dramático, que é mais inteiramente imitativo. Os dois sistemas são portanto idênticos, com a única ressalva de uma inversão de valores: para Platão, como para Aristóteles, a narrativa é um modo atenuado de representação literária. Conferir a sistematização de Genette, sobre este assunto em Figures II (Paris: Seuil, 1969) 50-52.

le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi . . . d'événements verbaux . . . La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens ce n'est donc pas le récit plus les "discours": c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais . . . l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite.

Mimésis, c'est *diégésis*. (55-56)

No seguimento desta reorientação da literatura, comportando a representação e a imitação, como representação da expressão, compreende-se a problematização genettiana da ficção/dicção, duas práticas literárias que valorizam respectivamente a figuração imaginativa dos objectos e as características formais da literatura. Se a primeira recolhe na faceta temática (a representação de acontecimentos imaginários) do critério fictício de Aristóteles o seu fundamento, já a segunda fá-lo na tradição romântica, especialmente no formalismo poético de Mallarmé e Valéry.

O postulado oitocentista, que antecipa a noção de função poética da linguagem, segundo Jakobson, releva na tessitura textual, a materialidade do signo linguístico, isto é, a vertente morfossintáctica e fónica do discurso que, introvertido na sua referencialidade interior, vale por si mesmo tornando-se numa mensagem autotélica e intransitiva que acarreta o menosprezo do processo de imitação, ou mais amplamente da representação, em favor da expressão.

O teor deste questionamento e reformulação do fazer literário, realçando o processo de produção e não o produto, envolve o uso romântico da ironia cujos critérios se aproximam do conceito de paródia enquanto estratégia literária de auto-reflexividade, no qual a linguagem parodia-se e relativiza-se, repudiando o seu papel de representação, sem chegar, contudo a desfazer-se dela: "Language in the novel not only represents, but itself serves as the object of representation. Novelistic discourse is always criticizing itself" (Bakhtine, *Dialogical* 49).

O projecto de uma obra como fazer permanente é também o que faz pensar o nonsense como uma hipótese enunciativa para a substituição dos nexos da referencialidade empírica por uma série de referências estritamente intratextuais e desenvolvidas por mecanismos semântico-sintácticos de uma linguagem que é simultaneamente signo e objecto de si própria: “nonsense is, in a unique and special way, a world of words come to life, a world whose insistently self-defined reality is almostly completely linguistic” (Ede 51).

Para este mundo possível que é a linguagem nonsense torna-se vital a dramaticidade da linguagem poética que, no espaço carnavalizado da paródia, escapa à linearidade, passando à tridimensionalidade do drama, o qual, por sua vez, fixado na linguagem, amplia os efeitos da dramatização a todo o discurso poético, por fim, encarado como uma partilha dramática de palavras.

É essa carga elocutória que a tese semântica de Humpty Dumpty ignora, porque subestima as potencialidades da criação poética:

“When I use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean – neither more nor less.”

“The question is”, said Alice, “whether you *can* make words mean so many different things.”

“The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master – that’s all.” (TLG 269)

Realmente, ele não é o *mestre* que se serve da linguagem, mas aquele de que a linguagem se serve: “O sujeito falante não passa de uma máscara utilizada pelo único e constante sujeito da enunciação, a própria linguagem” (Todorov, Teorias 183). Esta permutação de protagonismo filia-se num tipo de elaboração inconsciente e irónica própria do sonho, que resulta exactamente no apagamento do sujeito enunciadador em detrimento das palavras que escreve e que, tal como no sonho, escuta e vê agir totalmente vivas.

No alinhamento dos mecanismos de valorização da palavra como objecto, o diálogo assume a sua importância, não só como espaço da encenação dos sentidos do texto, mas também como manifestação concreta do dialogismo interior ou intercâmbio discursivo do

texto nonsense que, apesar do enquadramento diegético, encaminha-se para um tipo de sintaxe dramática:

The result is that nonsense, not a mimetic genre, does not construct characters, but rather presents eccentricities, more often than not quirks of language. What the texts construct are speech situations, usually ones in which something goes wrong *Not the presentation of characters, but the staging of speech acts, is the aim of the text: illocution and perlocution rather than psychological analysis.* (Lecerle 71, *itálicos meus*)

Relacionando a exposição anteriormente feita sobre a concepção irónica e falha de consistência das personagens, nos universos paródicos do País das Maravilhas e do Outro Lado do Espelho, com a relevância do discurso directo, não é difícil entender o raciocínio de Jean-Jacques Lecerle em Philosophy of Nonsense, bem como antever que a análise do sentido do dizer nonsense é explorada, como tal, sobretudo nos diálogos metalinguísticos cuja construção verbal se caracteriza pelo jogo com o desajuste referencial dos sentidos. Num fluir da conversa, usualmente caótico, revela-se invariavelmente a preocupação constante com a linguagem, nomeadamente o alerta para a falibilidade do acto de comunicação:

“Why is a raven like a writing-desk?”

“Come we shall have some fun now!” thought Alice, “I’m glad they’ve begun asking riddles – I believe I can guess that,” she added aloud.

“Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare.

“Exactly so,” said Alice.

“Then you should say what you mean,” the March Hare went on.

“I do,” Alice hastily replied; “at least – at least I mean what I say – that’s the same thing, you know.”

“Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see’!”

“You might just as well say,” added the March Hare, “that ‘I like what I get’ is the same thing as ‘I get what I like’!” (AW 95)

Neste tipo de construção, em moldes semelhantes aos reflexos de imagens no espelho, o jogo linguístico em torno da inversão de palavras e ideias em frases simétricas (“I see what I eat”/ “I eat what I see”) concentra-se na problemática da ambivalência da significação. O desvirtuamento das relações de significação, no interior dos signos linguísticos utilizados, realça a falta de correspondência total entre as palavras e os referentes, em termos semelhantes à dualidade das imagens especulares. Nesta mudança de óptica, percebe-se que a linguagem não representa os objectos, mas antes os conceitos formados independentemente deles pelo espírito na produção linguística que, como actividade simbólica, articula conceitos e não etiquetas aplicadas às coisas. Afinal, o que o nonsense recria é a refutação da *mimologia* designada e caracteriza por Gérard Genette, em Mimologiques:

ce tour de pensée, ou d’imagination, qui suppose à tort ou à raison, entre le ‘mot’ et la ‘chose’, une relation d’analogie en reflet (d’imitation), laquelle motive, c’est-à-dire justifie, l’existence et le choix du premier . . . nous appellerons mimologie. (9)

A problematização do par meaning/saying, em termos da enunciação como uma imagem especular (ou não) da significação e vice-versa ou, na terminologia genettiana como *mimologismo*¹², pode ser solucionada mediante a constatação da forte dependência

¹² A definição de *mimologismo* é manifestamente dependente daquela outra de *mimologia*: “nous appellerons . . . *mimologisme* le fait de langage où elle s’exerce ou est censée s’exercer, et, par glissement métonymique, le discours qui l’assume et la doctrine qui l’investi.” Conferir Gérard Genette, Mimologiques (Paris: Seuil, 1976) 9.

do sentido da configuração verbal relativamente à sua referencialidade interna que inviabiliza a identidade de sentido entre frases simétricas como “I mean what I say”/“I say what I mean”, sem dúvida diferentes sob um ponto de vista estritamente linguístico. Assim, o texto nonsense, partindo da ruptura com a referencialidade empírica, exterior à obra, consolida-se no seu próprio sentido, interno e alheio a preceitos do senso comum, concentrando-se primordialmente na linguagem, pelo que, na determinação do seu sentido descobre-se que, tanto a distorção das referências reais, como o sem-sentido do enunciado linguístico, radicam numa tensão de sentidos: o sentido do mundo e o sentido *outro* da obra nonsense.

Ignorar essa significação interna é debater-se com a cisão entre o sentido do texto e sentido da referencialidade empírica já que, tendo em conta o postulado de imediata dependência analógica entre o texto literário e um concreto contexto empírico, a perspectiva da referencialidade empírica rejeita o nonsense como um não-sentido à vista da falta de correspondência directa entre as palavras e os referentes, acarretando a produção de imagens desfasadas dos contextos e configurações lógicas da respectiva realidade objectiva. Se, pelo contrário, a realidade linguística for destacada, ao penetrar no espaço interno da obra, lida-se com uma tensão de sentidos interiores ao texto, ou seja, metalinguísticos, repondo-se-lhe um (outro) sentido, com validade limitada ao espaço linguístico formado pelo texto.

O paradoxo da linguagem intransitiva reside na forte carga de sentido do enunciado que nada exprime de exterior a si mesmo sob a perspectiva de que, na linguagem poética, a virtualidade expressiva do significante linguístico leva à superabundância de sentidos e, até mesmo, à potenciação do inefável, e consequentemente a um processo de interpretação infinita. Deste aspecto resulta que a intransitividade da linguagem nonsense acompanha a afirmação da coerência, na sugestão de que a falha de finalidade externa do texto é compensada pela evidente finalidade interna ajustada em AW e TLG pelo modelo da coerência onírica.

Convém, neste momento, acrescentar algumas considerações que, embora de apa-

rência lateral, evitam seguramente deduções errôneas a respeito da harmonia narracional de AW e TLG. Tal como o sonho, apesar da sua aparência desconexa, se inscreve numa continuidade, também a detecção de coesão interna nas obras não é prejudicada pela disseminação aparente das unidades porquanto os textos constroem fragmentos de uma totalidade. Assim, AW e TLG são histórias completas, com princípio e fim, uma protagonista e personagens recorrentes. A tensão entre a unidade e a sua falta no texto nonsense não é, aliás, de estranhar tendo em conta a natureza dialéctica do mesmo.

Ainda assim, o princípio estético da verosimilhança não sai incólume da contextura onírica da narrativa, já que o verosímil em AW e TLG só é vislumbrado internamente, nessa filigrana de sentidos que sabotam uma interpretação literal baseada no real concreto. Mais ainda, o texto faz todo o possível para encorajar uma linguagem propensa a justificar a correlação entre referentes causais e referentes de efeito. Naturalmente, a realidade ficcional é criada pela própria linguagem que simultaneamente representa essa realidade, como exemplifica o passo seguinte, num momento de determinação do mundo através da linguagem:

“Maybe it’s always pepper that makes people hot-tempered,” she went on very pleased at having found out a new kind of rule,” and vinegar that makes them sour – and camomile that makes them bitter – and – and barley-sugar and such things that make children sweet-tempered.” (AW 119-20)

Esta específica concepção referencial de linguagem poética é regida pelo conceito de desdobramento da referência que radica precisamente na análise dos sentidos contraditórios do texto. A dialéctica dos opostos, nomeadamente o paradoxo lúdico sentido/não-sentido, realiza-se num enunciado simbólico cujo sentido literal, ainda que constitua um desafio semântico, é superável pelo sentido metafórico que, percepcionando o semelhante em detrimento da diferença, ultrapassa a colisão entre os termos opostos. No fundo, remete-se aqui para a análise da metáfora, tendo em conta os pressupostos já focados na reflexão sobre Aristóteles que designa o semelhante pelo mesmo, na convicção de que ver o mesmo na diferença equivale a ver a semelhança (Cf. p 76-77).

Nestes termos, alinha-se em síntese pelo sentido de metáfora que Paul Ricoeur expõe em La Métaphore Vive: “la métaphore est ce qui fait d’un énoncé auto-contradictoire qui se détruit, un énoncé auto-contradictoire significatif. C’est dans cette mutation de sens que la ressemblance joue son rôle” (246). Tal é o esquema da referência desdobrada que, fazendo corresponder à metaforização do sentido uma metaforização da referência caracteriza a estratégia do discurso nonsense que visa obter a abolição da referência empírica para evitar a auto-destruição do sentido dos enunciados metafóricos, inevitável numa interpretação literal. Todavia, essa auto-destruição é apenas o reverso duma renovação de sentido de todo o enunciado, obtida pela rotação do sentido literal das palavras:

C’est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive. Ne tenons-nous pas du même coup la clé de la référence métaphorique? Ne peut-on pas dire que l’interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite *aussi* une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l’abolition de la référence correspondant à l’interprétation littérale de l’énoncé? (Ricoeur 289)

As conjecturas de Ricoeur são validadas pela alteração profunda da ligação da linguagem à realidade através do jogo da ambiguidade da mensagem poética “como uma sistemática lenificação desrealizante da carga e da energia referenciais, ideológico-pragmáticas e históricas da mesma mensagem” (Aguiar e Silva 71), na qual figura o autêntico sentido das coisas do mundo, não obstante a vinculação à escrita ironizante dos modelos de representação oblíquos e analógicos.

A função poética liga-se à função lúdica porquanto a actividade metalinguística daquela se revela, de modo especial, nos jogos verbais explorados na componente cômica do nonsense que, na apropriação do signo/referência, se desvia da modelização recta e discursiva, por meio da deformação e metamorfose onírica do mimetismo de representação:

“But do cats eat bats, I wonder?” And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, “Do cats eat bats? Do cats eat bats?” and sometimes, “Do bats eat cats?” for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it. She felt she was dozing off, and had just begun to dream she was walking hand in hand with Dinah, and was saying to her, very earnestly, “Now, Dinah, tell me the truth: did you ever eat a bat?” (AW 28-9)

Assim como a actividade lúdica conjuga a regra e a liberdade de acção, também na linguagem, embora submetida a vínculos, existe a ideia de elasticidade que permite confundir cat e bat mediante a troca das consoantes oclusivas iniciais. A linguagem é um jogo, ou seja, uma estrutura que contém em si mesma a sua própria subversão, na medida em que as suas regras são falsificáveis por operações que resultam na transformação cómica das proposições ou discursos.

Porém, todas as manifestações lúdicas da palavra acusam uma linguística inata e intuitiva, dado que o jogo requer o conhecimento de regras e a forma de as contornar, explorando a ambiguidade que caracteriza a linguagem, bem como a criatividade que ela permite. Na confusão entre cat/bat está implícito o domínio da classificação fonética das consoantes [k] e [b], não só quanto ao idêntico modo de articulação (ambas são oclusivas), mas também quanto às diferenças no papel das cordas vocais (uma é surda e outra sonora) e no ponto de articulação (velar e bilabial respectivamente). Carroll partiu, então, de um aspecto comum para depois poder jogar com disparidades mais localizadas entre as duas unidades.

Em suma, o jogo de palavras supõe uma correcta aquisição do código de representação lógica, no qual se sustenta e apoia, para depois validar a perversão de referências instituídas. Especificamente, no jogo nonsense de impossibilidades reais é fundamental, para a interpretação da própria estrutura do texto, uma coerência regulada por contingências internas ao sistema. Neste ângulo de análise, o discurso nonsense, enquanto construção auto-reflexiva que destrói as referências da experiência empírica, joga com a literalidade das expressões em dois planos diferentes: o primeiro reside na obliteração da interpreta-

ção literal da relação empírica signo/referência, por meio de aproximações inusitadas sob a ponto de vista de um relacionamento mimético das referências internas do texto com as referências externas do senso comum. Na conversa entre o Grifo e Alice, as referencialidades de sentidos difusos e refractados inerentes ao trabalho lúdico das palavras equívocas (whiting, soles e eels) releva uma perspectivação oblíqua do campo de referências como a metodologia para atingir o sentido legítimo das coisas:

“Do you know why it’s called a whiting? . . . *It does the boots and shoes,*” the Gryphon replied very solemnly.

Alice was thoroughly puzzled. “Does the boots and shoes!” she repeated in a wondering tone.

“Why, what are *your* shoes done with?” said the Gryphon. “I mean, what makes them so shiny?” . . .

“They’re done with blacking, I believe.”

“Boots and shoes, under the sea,” the Gryphon went on in a deep voice, “are done with whiting. Now you know.”

“And what are they made of?” Alice asked in a tone of great curiosity.

“Soles and eels, of course,” the Gryphon replied, rather impatiently: “any shrimp could have told you that.” (AW 136-37)

No sentido inverso, interpretando literalmente a significação metafórica, capta-se uma frase cujo raciocínio se volta contra o próprio interlocutor, de maneira que tenha dito o que não queria dizer e que venha a cair na própria armadilha da linguagem como, por exemplo, no efeito cômico da materialização das metáforas lexicalizadas que as operações lógico-semânticas nonsense propõem quando, descurando penetrar no espírito, ficam presas à letra:

“Where’s the servant whose business it is to answer the door?” she began angrily

“To answer the door?” he said. “What’s it been asking of?” . . .

“I don’t know what you mean,” she said.

“I speaks English, doesn’t I?” the Frog went on. “Or are you deaf? What did it ask you?”

“Nothing!” Alice said impatiently. “I’ve been knocking at it!”

“Shouldn’t do that – should’t do that –” the Frog muttered. “Wexes it, you know . . . You let it alone . . . and it’ll let *you* alone, you know.” (TLG 328-9)

O jogo nonsense, na sua revolta contra o cliché, a redundância, o estereótipo, tudo aquilo que faz com que a palavra funcione como um automatismo, sem prever o pensamento, sem ter significado, exprime a sua preferência pela deliberada ausência de sentido a esse tipo de significância paradigmática da lógica dos pressupostos, da implicação e das incompatibilidades do senso comum: “You may call it ‘nonsense’ if you like . . . but I’ve heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary!” (TLG 207).

O desvio das metáforas lexicalizadas “answer the door” e “knock the door” consiste na negação dos respectivos valores figurados, tomando-as por realidades concretas em vez de expressões transpostas. Neste diálogo entre Alice e a Rã, esse desvio dilata-se porque não só se tomam expressões metafóricas no sentido real, como também se lhes comunica vida própria, na qual se apoia uma sucessão imaginosa de factos. É esta que, numa tonalidade acentuadamente irreal de forma a atribuir valor simbólico à congeminação, faz o simbólico perder essa índole, ao passo que o concreto o adquire. Nesta rotação dos planos semântico-simbólicos (sublinhe-se rotação e não anulação, como poderia fazer crer a estratégia de retoma da literalidade da metáfora), toda a sequência de ideias oscila entre o sentido próprio e o figurado, aproximando-se do jogo de palavras. É por isso que muitas vezes, a concretização da metáfora e a simbolização do concreto se combinam e completam, pairando o leitor num terreno intermédio entre o irreal metafórico e o real concreto que, nas suas interferências recíprocas, provocam um clima de absurdo.

A este respeito, um breve reparo para o facto de, no encadeamento das ideias que guiam Alice na direcção lógica que a Rã toma, ser o remate absurdo que, por razões diversas, produz e intensifica o cómico: em primeiro lugar pela surpresa da novidade criada

pelo raciocínio irônico (“To answer the door? What’s it been asking of?”); depois a consciência de um esforço (“I don’t know what you mean”) que atinge o vácuo e, por fim, a impressão de que o arranjo das ideias deixa de se tornar meio de atingir as verdades, para ser explorado por si mesmo, pelo puro gosto de construção mental (“Shouldn’t do that ...Vexes *it*”). Esta última circunstância é particularmente aguda neste caso em que, embora não se atingindo propriamente o absurdo, nega-se o senso comum através de uma construção lógica, para produzir um “neologismo de inteligência” (Paiva 158): “you let *it* alone and it’ll let *you* alone.”

O diálogo de Alice com a Rã é sustentado pelo jogo homonímico da construção verbal que, recuperando a literalidade primitiva da significação transposta, explora igualmente a polissemia característica da ambiguidade linguística, pela via do recurso cômico do pun, aliás típico no exercício de humor inglês:

A favourite quarry for nonsense in this respect are dead metaphores One has to choose, in fact between a metaphorical and a non-metaphorical reading, which can be taken even one step further by positing that nonsense is frequently presented as a metaphor that “does not work”, as literal meaning and figurative meaning are not allowed to meet by overlapping connotations. One could also say that the pun is the metaphor of nonsense. (Tigges, Anatomy 64)

Entender o pun como uma específica metáfora nonsense é uma forma hábil de contornar os equívocos teóricos em torno da sua distinção do jogo de palavras, já que, por gradações imperceptíveis, se passa daquela técnica ao jogo de palavras que, traindo um desvio momentâneo da linguagem – por isso se torna engraçado – combina dois sistemas de ideias numa única e mesma palavra ou frase, explorando a diversidade de sentidos que podem assumir, na sua passagem do sentido próprio ao sentido figurado. Realmente, não existe uma distinção precisa entre o pun e o jogo de palavras, a fazer pensar num desleixo da linguagem que, descurando por um momento a sua verdadeira missão, parece pretender, por si própria, ditar normas às coisas em vez de a elas se sujeitar. Em qualquer dos

casos, trata-se de um recurso de cunho exterior e formal, com inversão da relação entre o pensamento e a palavra que deixa de exprimir o pensamento, passando a comandá-lo:

“Why, there they are!” said the King triumphantly, pointing to the tarts on the table. “Nothing can be clearer than *that*. Then again – ‘*before she had this fit* –’ you never had fits, my dear, I think?” he said to the Queen.

“Never!” said the Queen, furiously, throwing an inkstand at the Lizard as she spoke . . .

“Then the words don’t *fit* you,” said the King, looking round the court with a smile. There was a dead silence.

“It’s a pun!” the King added in an angry tone, and everybody laughed. (AW 160)

Os esquemas do pun são variados podendo basear-se na diferença de sentidos da mesma palavra, cuja regra da transferência semântica cria a polissemia geradora da ambiguidade, mas também na homofonia e paronímia, respectivamente causadoras da comicidade dos extractos seguintes do capítulo IX de AW “The Mock Turtle’s Story”:

“When we were little . . . we went to school in the sea. The master was an old Turtle – we used to call him Tortoise –”

“Why did you call him *Tortoise*, if he wasn’t one?” Alice asked.

“We called him Tortoise because he *taught us*,” said the Mock Turtle angrily. “Really you are very dull!” (AW 126-27, *itálicos meus*)

“I only took the regular course.”

“What was that?” enquired Alice.

“*Reeling and Writhing*, of course, to begin with,” the Mock Turtle replied; “and then the different branches of Arithmetic – *Ambition, Distraction, Uglification and Derision*.” (AW 129, *itálicos meus*)

Neste dois casos, o pun consiste na aproximação na cadeia sintagmática de dois

termos, com significados distintos, mas cujos significantes se assemelham, gerando um efeito semântico. Neste processo de simbolização, é ponderada uma ordem de sentidos que disciplina a significação dupla, característica do humor – parte-se de um sentido dado, evidente, para a descoberta de um sentido novo que se sobrepõe ao primeiro. De notar que este artifício linguístico só é possível dada a ausência de paralelismo rigoroso entre significante e significado, o que permite o jogo entre Ambition, Distraction, Uglification e Derision e os respectivos termos-base parodiados Addition, Subtraction, Multiplication e Division. Afinal este desfasamento entre as duas faces do signo linguístico é uma das características essenciais da linguagem, cuja exploração paródica prova a reflexão metalinguística a que o nonsense se vota.

A perspetivação do discurso nonsense como jogo linguístico, conjugando várias hipótese de verbalização, numa leitura entrecortada de sentidos, é legitimada também pelo neologismo, outro exemplo dessa caracterização discursiva:

“I never heard of ‘Uglification’,” Alice ventured to say. “What is it?”

The Gryphon lifted up both its paws in surprise. “Never heard of uglifying!” it exclaimed.

“You know what to beautify is, I suppose? . . . Well, then”, the Gryphon went on, “if you don’t know what uglify is, you *are* a simpleton.” (AW 129)

O uso do neologismo revela dois aspectos distintos: primeiro, a observância de regras estruturais, mesmo que de forma cómica (neste caso de morfologia – o processo de formação de palavras por derivação). De facto, um termo novo contém sempre uma nota de choque passível de provocar o cómico, desde que se isole no tema, na desinência ou na ligação de ambos, algum elemento de dissonância ampliado pela percepção da novidade. O neologismo é, por isso, mais um recurso da ironia, podendo até afirmar-se que a neologia é sempre virtualmente irónica.

O outro aspecto é a combinação de sentidos, sem restrições prévias, que, novamente, aproxima o nonsense dos mecanismos de simbolização do sonho, tal como acontece

com o portmanteau, um tipo especial de neologismo que, no contexto ficcional da referência inverosímil de “Jabberwocky” (TLG 191-97), menoriza as leis naturais, em benefício da expressividade verbal. Resulta, desta inversão, uma invenção poética sem sentido (pelo menos para o senso comum), porque as palavras não existem: “Inventing things is to change them, and to change the world” (Tigges, Anatomy 79):

“Well, ‘*slithy*’ means ‘lithe and slimy.’ Lithe is the same as ‘active.’ You see it’s like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word.”

“I see it now,” Alice remarked thoughtfully: “and what are ‘*toves*’?”

“Well, ‘*toves*’ are something like badgers – they’re something like lizards – and they’re something like corkscrews.”

“They must be very curious-looking creatures.” (TLG 271)

Contendo elementos do pun e de criação lexical propriamente dita, o portmanteau, tal como o neologismo, é uma invenção humorística que, ilustrando o processo de condensação onírica no plano linguístico, é explicada em termos da amálgama de duas palavras unidas por um segmento comum, sem que este seja forçosamente, um morfema, isto é, uma unidade morfológica dotada de sentido.

Esta forma nonsense de síntese lexical gera, tal como o pun, uma tensão de sentidos pela disparidade das conotações e associações de cada vocábulo que integra a formação compósita. Na interpretação de palavras desconhecidas ou inventadas mistura-se a relação com palavras e, portanto, com significações já existentes na língua: a associação dos sons de uma palavra desconhecida com os de uma palavra conhecida desencadeia uma associação de sentido, interna à língua, explicitada e racionalizada por Humpty Dumpty.

Na demonstração que vem sendo feita dos mecanismos de produção de um enunciado simbolizante, o processo de recepção do nonsense, ou seja, a correspondente interpre-

tação da conexão descentrada entre signos verbais e referentes exteriores, não deixa nunca de estar latente, quando se equaciona a questão do(s) sentido(s) do texto.

De facto, na interpretação dessa desarticulação semântica, é através da figura do receptor que acontece a transposição das expectativas regulares para os sentidos irregulares do efeito de sem-sentido. Dado o incontornável efeito da recepção, especificamente a importância da decepção de sentidos do receptor na construção do texto nonsense e na reconstrução do sentido ambíguo da enunciação, o leitor/narratário é interiorizado no texto como um outro narrador, uma espécie de espelho que estranhamente não reflecte uma imagem, mas antes a refracta devido ao desdobramento do enunciador.

A encenação do narrador no enunciado desvenda, a seu modo, a consciência do jogo, a razão de ser do nonsense literário. O narrador dramático, intrometido, com liberdade de movimentos e aparecendo como centro do acto comunicativo entre autor e leitor, visualiza a história que conta e, mais do que isso, mostra a história ao narratário, que a recebe através da sua perspectiva irónica. É a ironia, ou melhor a ironia romântica, que marca a perspectiva teatral do texto, o qual apresenta um Eu que protagoniza conscientemente um dizer, um contar, num diálogo com um tu, receptor/emissor, um duplo do mesmo Eu, ou seja, o leitor. Desta forma, o conceito de ironia romântica remete novamente para a questão da dramaticidade da linguagem poética, assinalando a presença do narrador como mais uma instância da preponderância da carga elocutória e dos efeitos da dramatização do discurso:

Down, down, down. Would the fall *never* come to an end? “I wonder how many miles I’ve fallen by this time?” she said aloud. “I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think –” (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a very good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) “– yes, that’s about the right distance – but then I wonder what Latitude or Longitude I’ve got to?” (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say). (AW 27, sublinhados meus)

No campo da ironia a expressividade dos parênteses é mais acentuada quando se tira partido da sua capacidade de oposição. Normalmente, no conjunto do período, é apenas a feição deslocada da expressão parentética que, assegurando a intromissão directa do autor, acentua pontos de vista ou movimentos divergentes. Remetendo para o texto de Carroll, o valor do esclarecimento dos parênteses redonda em comicidade porque encerra algo que contradiz o que está contido no período, tornando-se uma forma de antífrase irónica particularmente expressiva.

No discurso irónico, que implica uma intenção e a sua revelação, o próprio recurso expressivo concretiza a intenção de se fazer ironia. O carácter elocutivo da ironia é justificado pela sua manifestação linguística: o que a figura diz, mesmo significando o contrário do que fica dito, ultrapassa sempre o que fica expresso, graças ao muito que fica pressuposto na partilha de subentendidos entre emissor e receptor. Então, a intenção irónica é uma manifestação de dualidade e ambiguidade que traduz uma propositada incerteza significativa, a partir da qual se revela o nonsense apresentado nos sonhos cómicos de Carroll:

In order to make us into children, he [Carroll] first makes us asleep. "Down, down, down, would the fall *never* come to an end?" Down, down, down we fall into that terrifying, wildly inconsequent, yet perfectly logical world where time races, then stands still; where space stretches, then contracts. It is the world of sleep; it is also the world of dreams. Without any conscious effort dreams come . . . It is for this reason that the two *Alices* are not books for children; they are the only books in which we become children

Only Lewis Carroll has shown us the world upside down as a child sees it, and has made us laugh as children laugh, irresponsibly. Down the groves of pure nonsense we whirl laughing, laughing. (Woolf, 48-49)

O riso obriga sempre a uma mudança: mudança exterior à pessoa observada e mudança atribuída às coisas e geradora de surpresa. No que respeita ao nonsense, o riso ambivalente da paródia, envolvido na carnavalização literária, onde estão derogadas de

forma irónica todas as leis e interdições da estrutura da vida quotidiana, mostra o aspecto cómico das coisas, sempre perspectivado pelo olhar infantil da protagonista ou infantilizado do leitor, na óptica de Virginia Woolf.

É sob um conceito geral de paródia, como um espelho para a ficção na forma irónica da imitação da arte na arte, que Carroll, não só se desvincula de modelos anteriores, mas também procura alterar e aperfeiçoar o horizonte de expectativas do leitor relativamente à crença da imitação do real na literatura, aumentando a sua consciência quanto à forma como recebe os textos literários e como o mundo está neles representado. O efeito deste dois aspectos nos processos usuais de percepção e validação do conhecimento do leitor acontece através dos estádios de reconhecimento que levam ao riso e à destruição de expectativas, bem como a uma possível mudança na noção da coisa observada e na maneira de a observar.

Deste modo, paralelamente à sua colaboração no texto, o leitor distancia-se em virtude da observação crítica da ficção e da consciência do carácter fictício da obra. Essa postura surge em conformidade com a do autor, que também se afasta da ficção que produz, uma vez ciente da sua dupla natureza de criador e observador da criação. Por conseguinte, as configurações simbólicas dos enunciado nonsense e oníricos produzem, não só a frustração de expectativas do receptor, como também o afastamento do real, a sensação de estranhamento que convém também à atitude de denúncia do emissor que transmite um procurado distanciamento atingido pelo uso do tom humorístico. José Pierre em “Lewis Carroll, précurseur du Surréalisme” afirma:

Le rêve, ainsi conçu, n'est pas une fuite devant la vie réelle, mais au contraire prise de conscience de toute l'ampleur de nos actes, de nos paroles et de nos pensées, lorsque cesse de peser sur nous la semelle de plomb des contraintes sociales et culturelles. Révélation qui risquerait de se traduire par de graves perturbations en nous et autour de nous si l'humour ne venait à chaque instant «limiter les dégâts» et réintroduire le rire, même s'il s'agit d'un rire sur des ruines. (56)

Em conclusão, o texto nonsense, tal como este se revela paradigmaticamente em AW e TLG, mostra que, paradoxalmente para o senso comum, o sentido pode existir à parte do locutor, o qual requer uma referência e um objectivo de comunicação, e que, pelo contrário, o sem-sentido pode ser o resultado daquela intenção do locutor. Todavia, como se viu, o sem-sentido é apenas uma outra forma de sentido que, perverso e polimorfo, é sobretudo vulnerável. Na associação tensiva som/sentido, um pequeno toque desfaz o equilíbrio porque o laço que liga o significante e o significado é muito frágil. Além disso, dada a prioridade atribuída pelo nonsense ao som puro, a ausência de sentido é uma possibilidade mas, mais uma vez, na trama discursiva, o sentido tanto se perde como se pode criar:

'Twas brillig, and the slithy toves,

Did gyre and gimble in the wabe:

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.

“Beware the Jabberwock, my son!

The jaws that bite, the claws that catch!

Beware the Jubjub bird, and shun

The frumious Bandersnatch!” (TLG 191)

“Jabberwocky” mostra que o sentido não se apoia apenas nas palavras, mas também na cadeia sonora que tem significado, não pelo seu valor simbólico propriamente dito, mas enquanto evocação ou símbolo. Este facto deve-se à organização gramatical da sequência, independentemente das palavras que podem ser substituídas por outras inventadas: “It seems very pretty . . . but it’s *rather* hard to understand! . . . Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don’t exactly know what they are! However, *somebody* killed *something*: that’s clear, at any rate –”(TLG 197). Alice detecta algum sentido, não

através do som, mas da gramaticalidade assegurada pela sintaxe e morfologia de “Jabberwocky”: “En effet, le jeu de miroirs entre le sens et le son absorbe en quelque sorte le mouvement du poème qui ne se dépense plus au-déhors, mais au-dedans Le poème est” (Ricoeur 283).

No texto poético, como no nonsense literário, os mecanismos processuais da escrita levam à distinção entre a referência e o sentido, que se impõe *a posteriori*, a partir, muitas vezes, do sem-sentido ou da violação do senso comum. Tomando, por exemplo, a adivinha sem resolução proposta a Alice pelo Chapeleiro Louco – “Why is a raven like a writing desk?” (AW 95) – , como sinédoque do tipo de sentido do texto nonsense poder-se-á questionar:

This is the very *core* of *nonsense*. Is not, after all, a nonsense text non-sense; i.e. a text which is said, and certainly not meant, or only paradoxally so, as it means not to mean? (Lecerle 124)

A partir da tensão insuperável entre o postulado do não-senso – “it means not to mean” – e a faculdade da significação ambivalente, decorrente dessa ausência inicial de senso, deve equacionar-se o fenómeno do texto nonsense, no seu modo de funcionamento interno, como uma perene frustração de expectativas, a propósito da ambiguidade de sentido, em articulação com a escrita cômica que, sobretudo na amálgama de textos e discursos entrelaçados pelo concurso da paródia, alertam para a verdade metafórica própria de um enunciado simbólico e descomprometido da referência do real:

La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n’oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé et, de plus, une référence dédoublée – ce qui souligne nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fées: ainsi, par exemple, l’exorde habituel des conteurs majorquins: “*Aixo era y no era*”. (Jakobson 238-39)

“Aixo era y no era”: eis o paradoxo nonsense da ilusão tornada realidade ou da realidade vista como ilusão, ambos irónicos porque sínteses literárias impossíveis do par realidade/ficção que o trabalho paródico procura reflectir através do seu característico relato cómico do mundo e das coisas.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

“If there’s no meaning in it,” said the King, “that saves a world of trouble, you know, as we needn’t try to find any.”

(Lewis Carroll, AW, cap. XII)

Une technique déceptive du sens, qu’est-ce que cela veut dire? Cela veut dire que l’écrivain s’emploie à multiplier les significations sans les remplir ni les fermer et qu’il se sert du langage pour constituer un monde emphatiquement signifiant, mais finalement jamais *signifié*. (Barthes, Essais critiques 265)

Se na introdução se afirmou o gosto pessoal pela obra de Lewis Carroll como antecedente deste trabalho, na conclusão confirma-se o incremento dessa mesma inclinação, como procedente das leituras e investigações que permeiam o conjunto dos dados e reflexões incluídos neste exercício, mesmo que subordinado à distanciação imposta pelas limitações do rigor e objectividade científicos. Entretanto, a dificuldade na localização de documentação bibliográfica determinou um critério de pensamento primordialmente suportado pela observação dos textos carrollianos e, como tal, não toldado pela amálgama de informações de amiudada dissemelhança.

Mesmo assim, o esboço da definição conceptual do fenómeno literário nonsense elaborado no primeiro capítulo, pediu e apoiou-se em informações teórico-críticas, as quais, não convergindo numa universalidade de princípios, impuseram a abertura de uma perspectiva possível que recaiu na simulação de nexos do cómico ponderados depois, quer na contextualização, quer na análise do discurso nonsense de AW e TLG. Deste modo, o tratamento da problemática que subjaz a esta dissertação aconteceu de forma progressiva

mas sem uma solução única em mente, o que afinal acabou por não influenciar negativamente, nem a regular consecução do estudo, nem o comentário conclusivo de um trabalho em aberto e formalmente circular.

Tal como aconteceu na introdução, mais uma vez, as palavras de Roland Barthes, que iniciam esta última parte da dissertação, estão em sintonia com a linha de rumo adoptada para a exploração do “sentido deceptivo” do nonsense carrolliano. De facto, embora a reflexão transcrita se insira na explicação barthesiana do fenómeno literário em geral, considera-se a sua evocação uma forma de elevação do nonsense ao estatuto de objecto literário irremediavelmente contido nos pressupostos canónicos da poética oitocentista. De facto, ao invés do carácter de desvio das tradições poéticas, acentuou-se uma tipologia de concretização linguística reflexiva e refractária dos próprios modelos de representação e relação da linguagem com a referencialidade correlativa:

Est-ce ainsi pour *toute* littérature? Oui sans doute, car définir la littérature par sa technique du sens, c'est lui donner pour seule limite un langage contraire, qui ne peut être que le langage transitif . . . qui vise à transformer immédiatement le réel, non à le *doubler*. . . mais . . . dès lors qu'il se met à raconter, à *réciter* le réel, devenant ainsi un langage *pour soi*, il y a apparition de sens seconds, reversés et fuyants, et par conséquent institution de quelque chose que nous appelons précisément *littérature*. (265-66)

A multiplicação de sentidos “revertidos e fugazes” que o não-sentido pode convocar redime a dificuldade em fazer representar as coisas do real, a partir do qual se sente a deslocação e descentramento do discurso nonsense. Além disso, nas (im)possibilidades figuradas pelo jogo de verbalizações que desafia os padrões apriorísticos da lógica do senso comum, os “sentidos segundos” a que Barthes alude cobram a colaboração da construção paródica que, por sua vez, surpreende no reconto cómico do real a emergência da linguagem intransitiva que sustenta a literatura nonsense.

A opção subjectiva de circunscrever o campo de acção ao sentido do cómico foi, não

apenas uma resolução de cariz pragmático, mas uma estratégia imprescindível na delimitação da *desconstrução* da visão onírica enquadrada no processo de *reconstrução* e consolidação da realidade da linguagem. Mais ainda, a linha de subversão que a linguagem atinge no sonhos cómicos de AW e TLG é de tal modo incontornável que, percorrendo e retomando essa postura de sabotagem das normas e padrões instituídos, vários autores revisitaram o testemunho literário de Carroll subvertendo a sua própria matriz de subversão.

Efectivamente, e como Carroll ainda pôde constatar, da estrutura onírica e aplicação lúdica da simbologia nonsense presentes nas aventuras da *sua* Alice, surgiram diferentes interpretações consubstanciadas no modelo original: “since it [*AW*] came out, something like a dozen story-books have appeared, on identically the same pattern. The path I timidly explored . . . is now a beaten high-road: all the way-side flowers have long been trampled into the dust” (Carroll, Illustrated Carroll 257).¹ À parte as óbvias particularidades, todas estas narrativas que comentam os textos carrollianos, bem como as reacções críticas aos mesmos, assemelham-se entre si porque atendem a princípios que Carroll adoptou sobretudo em AW: um ou mais protagonistas de conduta e actuação semelhantes a Alice; a transição da real para a fantasia do sonho onde decorrem as aventuras; a linguagem nonsense interpolada com paródias de nursery rhymes, poemas e canções; e, regra geral, o regresso à realidade do cenário doméstico de partida.

Contudo, da colecção que o autor ainda fez desses livros que chamava “do tipo de Alice”, nem todos são degenerescências artísticas desprovidas de originalidade e interesse, pelo contrário, firmando-se em alguns a radicalidade da intenção paródica de Carroll dilatada num grau de subversão que nem o próprio autor teria previsto. Realmente, o conhecimento de algumas respostas literárias às questões colocadas no circuito do País das Maravilhas e do Outro Lado do Espelho, revela uma maior reprobção na crítica à literatura infantil de cunho moralizador e didáctico do que naquela intentada por Carroll,

¹ Lewis Carroll, preface, Sylvie and Bruno, by Carrol, ed. Alexander Woolcott (London: Wordsworth, 1997) 255-63.

onde se detectam ainda traços conservadores da mundividência vitoriana, tal como a faceta domesticada de Alice, um dos aspectos mais acometidos pela contrapartida de protagonistas que mostram controlar as fantasias que protagonizam : Mopsa em Mopsa the Fairy (1869) de Jean Ingelow; Amelia em Amelia and the Dwarfs (1870) de Juliana Horatia Ewing; Flora em Speaking Likenesses (1874) de Christina Rossetti; Merle em Wanted – a King or How Merle Set the Nursery Rhymes to Right (1890) de Maggie Browne e, por fim, Alice Lee em A New Alice in the Old Wonderland (1895) de Anna Matlack Richards.²

Em tom conclusivo, recolhe-se, o comentário de Carolyn Sigler a propósito destas obras, na introdução de Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books: “Alternately enchanting, experimental, satiric, and subversive these *Alice*-inspired, books reveal how variously Lewis Carroll's celebrated *Alice*'s fantasies were read, reinscribed, and resisted in the late nineteenth and early twentieth centuries” (xi). Aliás, no extenso número e variedade de respostas críticas e literárias permitidas pela forma e conteúdo de AW e TLG, simultaneamente divertidas e enigmáticas, pode estar a resposta para a questão que os críticos incessantemente procuram solucionar, ou seja, os motivos que permitem às duas obras carrollianas ultrapassar fronteiras linguísticas e temporais para conquistar crianças e adultos de gerações diversas, incluindo aquela directamente envolvida nas grandes inovações e ousadias literárias do início do século XX. Realmente, tal como Juliet Dusinberre mostra em Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art, Virginia Woolf, T.S.Eliot e James Joyce leram, apreciaram e foram influenciados por AW e TLG: “Carroll's books ran in the bloodstream of that

² O critério de selecção desta pequena lista foi adoptado a partir da consideração da produção literária contemporânea de Lewis Carroll incluída na antologia de Carolyn Sigler, ed, Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books (UP of Kentucky, 1997). Alguns desses textos como, por exemplo, Wanted – a King or How Merle Set the Nursery Rhymes to Right, foram lidos e incluídos pelo autor na sua colecção de livros “do tipo de Alice”; já em relação a A New Alice in the Old Wonderland, a reacção de Carroll à sua publicação foi de tal modo negativa, que chegou mesmo a pensar impedi-la por meios legais, o que acabou por não fazer pelo receio de prejudicar a sua reputação e privacidade.

generation Radical experiments in the arts in the early modern period began in the books which Lewis Carroll and his successors wrote for children” (2-5).

Ora, à favorável e duradoura recepção crítica das narrativas nonsense de Carroll subjaz, numa sólida parcela, a manifestação cômica da *outra* visão das circunstâncias reais, em si mesmas estranhando o registo paródico dos mundos simbólicos que a fantasia procura sublimar nas paisagens discursivas unicamente habitadas pela linguagem que não se enuncia mas *é*.

Se o registo do cômico não sugere o novo, nem o exclusivo na abordagem do discurso nonsense, a espiral dos seus sentidos imagina a trajectória mais simples e desinibida para a descoberta da vontade maior de Lewis Carroll – a *celebração* da linguagem poética:

“Pray don’t trouble yourself to say it any longer than that,” said Alice.

“Oh, don’t talk about trouble!” said the Duchess. “*I make you a present of everything I’ve said as yet*”. (AW 122, sublinhados meus)

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA *

1. Bibliografia Primária

Carroll, Lewis. The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. Ed. Martin Gardner. London: Penguin, 1970.

---. The Complete Illustrated Lewis Carroll. Ed. Alexander Woolcott. Hertfordshire: Wordsworth, 1997.

Gray, Donald J., ed. Alice in Wonderland. 2nd. ed. New York: Norton, 1971.

2. Bibliografia Secundária

2.1. Bibliografia sobre Lewis Carroll e Literatura Nonsense

Auden, W.H. "Today's 'Wonder-World' Needs Alice." 1962. Phillips, 3-12.

Avery, Gillian, and Julia Briggs, eds. Children and Their Books: A Celebration of the Work of Iona and Peter Opie. Oxford: Clarendon, 1989.

Bettelheim, Bruno. Psicanálise dos Contos de Fadas. Trad. Carlos Humberto da Silva. Venda Nova: Bertrand, 1995.

Bibliothèque Publique d'Information. Visages d'Alice. Paris: Gallimard, 1983.

Blake, Kathleen. Play, Games and Sport. Ithaca: Cornell UP, 1974.

Bloom, Harold, ed. Lewis Carroll. Modern Critical Views. New York: Chelsea, 1987.

Burgess, Anthony. "Nonsense." 1986. Tigges, Explorations 17-21.

Carpenter, Humphrey. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. London: George Allen, 1985.

* Ao longo desta dissertação, todas as referências bibliográficas foram efectuadas segundo os princípios gerais constantes de Joseph Gibaldi, MLA Handbook for Writers of Research Papers, 4th ed. (New York: MLA, 1995).

- Clark, Beverly Lyon. Lewis Carroll. Starmont's Reader Guide 47. Mercer Island: Starmont, 1990.
- Dusinberre, Juliet. Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art. New York: St. Martin's, 1987.
- Ede, Lisa E. "An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll." 1975. Tigges, Explorations 47-60.
- Hunt, Peter, ed. Literature for Children: Contemporary Criticism. London: Routledge, 1992.
- Jones, Jo Elwyn, and J. Francis Gladstone. The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books. New York: New York UP, 1998.
- Knowles, Murray, and Kirsten Malmkjaer. Language and Control in Children's Literature. London: Routledge, 1996.
- Lecerle, Jean-Jacques. Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature. London: Routledge, 1994.
- McGavran, James Holt Jr., ed. Romanticism and Children's Literature in Nineteenth-Century England. Athens: U of Georgia P, 1991.
- Meigs, Cornelia, et al. A Critical History of Children's Literature. New York: Macmillan, 1953.
- Muir, Percy. English Children Books: 1600 to 1900. London: B.T. Batsford, 1954.
- Nikolajeva, Maria. The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Childrens. Stockholm: Almqvist, 1988.
- Parisot, Henri, ed. Lewis Carroll. Paris: Herne, 1971.
- Phillips, Robert, ed. Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen Through the Critics' Looking-Glasses. London: Victor Gollancz, 1972.
- Pierre, José. "Lewis Carroll, Précurseur du Surréalisme." Visages d'Alice. Bibliothèque Publique d'Information. Paris: Gallimard, 1983. 56-57.
- Rackin, Donald. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense and Meaning. New York: Twayne, 1991.

- Reichertz, Ronald. The Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature. Montreal: McGill-Queen's UP, 1997.
- Sigler, Carolyn, ed. Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books. Kentucky: UP of Kentucky, 1997.
- Stoffel, Stephanie Lovett. Lewis Carroll and Alice. London: Thames, 1997.
- Sutherland, Robert D. Language and Lewis Carroll. Paris: Mouton-the Hague, 1970.
- Tigges, Wim. An Anatomy of Literary Nonsense. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Tigges, Wim, ed. Explorations in the Field of Nonsense. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- Woolf, Virginia. "Lewis Carroll" 1939. Phillips, 47-49.
- Wullschlager, Jackie. Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame and A.A. Milne. London: Methuen, 1995.
- Yaguello, Marina. Alice no País da Linguagem: Para Compreender a Linguística. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1990.
- Zadworna-Fjellestad, Danuta. Alice's Adventures in Wonderland and Gravity's Rainbow: A Study in Duplex Fiction. Stockholm: U of Stockholm, 1986.
- Zipes, J. Les contes de fées et l'art de la subversion. Trad. François Ruy-Vidal. Paris: Payot, 1986.

2.2. Bibliografia teórica consultada

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. Teoria da Literatura. 4ª ed. Coimbra: Almedina, 1982.
- Aristóteles. Poética. Trad. Eudoro de Sousa. 2ª ed. Estudos Gerais-Série Universitária. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990.
- Austin, J.L. How to Do Things with Words. Oxford: OUP, 1962.
- Bachelard, Gaston. La poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1978.
- . La poétique de l'espace. Paris: PUF, 1984.

- Bakhtine, Mikhail. Esthétique de la création verbale. Trad. Alfreda Aucouturier Paris: Gallimard, 1984.
- . La Poétique de Dostoïevski. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.
- . L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Trad. André Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- . The Dialogical Imagination. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1990.
- Barros, Diana Luz Pessoa. "Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso." Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido. Ed. Beth Brait. Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997. 27-38.
- Barthes, Roland. Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.
- . S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Baudelaire, Charles. Curiosités esthétiques. Lausanne: La Guilde du Livre, 1949.
- Bergson, Henri. O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico. Trad. Nathnael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- Bertrand, Denis. "Humour et ironie." Cruzeiro Semiótico 10 (Janeiro 1989): 91-98.
- Booth, Wayne C. A Rhetoric of irony. Chicago: U of Chicago P, 1975.
- Brait, Beth, ed. Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- Breton, André. Manifestes du Surréalisme. Paris: Gallimard, 1975.
- Brooke-Rose, Christine. A Rhetoric of the Unreal: Studies in the Narrative and Structure, Especially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Chaucer, Geoffrey. The Canterbury Tales. Trans. into modern English. Nevill Coghill. London: Penguin, 1977.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1982.

- Dane, Joseph A. Parody: Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne. Norman: U of Oklahoma P, 1988.
- Delcroix, Maurice, et Fernad Hallyn. Introduction aux études Littéraires. Paris: Duculot, 1990.
- Deleuze, Gilles. Logique du Sens. Paris: Minuit, 1969.
- Derrida, Jacques. "La différance." Théorie d'Ensemble. Michel Foucault et al. Paris: Seuil, 1968. 41-66.
- Ducrot, Oswald, et al. Les mots du discours. Paris: PUF, 1980.
- Ducrot, Oswald. Le dire et le dit. Paris: Minuit, 1984.
- Eco, Umberto, et al. Carnival! Ed. Thomas A. Sebeok. Berlin: Mouton, 1984.
- Eco, Umberto. Sobre os Espelhos e Outros Ensaio. Trad. Helena Domingos e João Furtado. Lisboa: Difel, 1989.
- . Les Limites de L'Interprétation. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1992.
- . Leitura do Texto Literário. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1993.
- Eliade, Mircea. Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux. Paris: Gallimard, 1952.
- Escarpit, Robert. L'Humour. Paris: PUF, 1976.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. Rev. ed. London: Methuen, 1974.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- Foucault, Michel. Folie et déraison: Histoire de la folie à l'Âge Classique. Paris: Plon, 1961.
- . Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.
- . L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel, et al. Théorie d'Ensemble. Paris: Gallimard, 1968.
- Freud, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. Trad. Lubélia Magalhães. 3 vols. Lisboa: Pensamento, 1989.

- . Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. Trad. Marie Bonaparte et M. Nathan. dixième éd. Paris: Gallimard, 1930.
- . Genette, Gérard. Fiction et Diction. Paris: Seuil, 1991
- . Figures II. Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1969.
- . Introduction à l'architexte. Paris: Seuil, 1979.
- . Mimologismes: Voyage en Cratylie. Paris: Seuil, 1976.
- . Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris. Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, et al. Théorie des genres. Paris: Seuil, 1986.
- Gibaldi, Joseph. MLA Handbook for Writers of Research Papers. 4th ed. New York: MLA, 1995.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms. London: Methuen, 1985.
- Jakobson, Roman. Essais de Linguistique Générale. Trad. Nicolas Ruwet. Vol. 1. Paris: Minuit, 1963.
- Kristeva, Julia. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- . La révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974.
- Mallarmé, Stéphane. Oeuvres Complètes. Ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.
- Man, Paul de. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2nd ed. Rev. London: Routledge, 1993.
- The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia UP, 1984.
- Markiewicz, Henryk. "On the Definitions of Literary Parody" To Honor Roman Jakobson. Paris: The Hague-Mouton, 1967.
- Muecke, D.C. Irony. The Critical Idiom London: Methuen, 1970.
- . The Compass of Irony. London: Methuen, 1980.
- Paiva, Maria Helena de Novais. Contribuições para uma Estilística da Ironia. Publicações do Centro de Estudos Filosóficos 12. Sá da Costa, 1961.
- Ricoeur, Paul. La métaphore vive. Paris: Seuil, 1975.

Schaeffer, Jean-Marie. "Du texte au genre: Notes sur la problématique générique." Théorie des Genres. Eds. Gérard Genette et

Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1986. 179-205.

Schoentjes, Pierre. Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche. Paris: Gent, 1993.

Shakespeare, William. The Complete Illustrated Shakespeare. Ed. Howard Staunton. New York: Gallery, 1989.

Sterne, Laurence. The life and opinions of Tristram Shandy. London: OUP, 1971.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães. "Literatura infantil: Uma Literatura na Literatura." Palavras 13 (Primavera 98): 61:89.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.

---. Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique. Paris: Seuil, 1981.

---. Os Géneros do Discurso. Trad. Ana Mafalda Leite. Coleção Signos 34. Lisboa: Edições 70, 1981.

---. Symbolisme et interprétation. Paris: Seuil, 1978.

---. Teorias do Símbolo. Trad. Maria de Santa Cruz. Coleção Signos 22. Lisboa: Edições 70, 1979.

Valéry, Paul. Oeuvres. Ed. Jean Hytier. Vol. I. Paris: Gallimard, 1957.

Wittgenstein, Ludwig. Investigações Filosóficas. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

"Xadrez (jogo e tabuleiro)." Dicionário de Símbolos. Ed. 1982.