



EDWARD LEAR E RENATO POMPEU: POSSÍVEL DIÁLOGO PARA UM NONSENSE REINVENTADO

Fernanda Marques Granato*
Vera Bastazin**

* femarquesgranato@gmail.com
Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados
em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Graduação
em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. Lattes:
<http://goo.gl/AB8yDv>
** vbastazin@uol.com.br
Professora Doutora e atual coordenadora do Programa
de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica
Literária da PUC-SP. Lattes: <http://goo.gl/Bn1CMN>

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

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

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

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

***NONSENSE*: UMA HISTORIOGRAFIA DO GÊNERO**

A elaboração deste ensaio nasce de nossa motivação frente ao gênero *nonsense* – constituído, em meados do século XIX, no contexto de uma sociedade britânica, marcada prioritariamente pelo valor da tradição – e sua contribuição no âmbito dos estudos literários, além do fato de ser um fenômeno de linguagem que se inscreve no tempo e, enquanto tal, relevante para pensarmos as estéticas artísticas que o sucederam, assim como as produções literárias contemporâneas, aqui representadas por Renato Pompeu.

O *corpus* de investigação é formado pela obra de Edward Lear, *Viagem numa peneira* - compilação de textos escritos em 1846 - e pelo romance de Renato Pompeu, *Quatro-olhos*, de 1976. A obra de Lear é aqui analisada em relação ao original em inglês, buscando-se preservar a riqueza da poeticidade de sua versão primeira. Nosso objeto de interesse é o *nonsense* como gênero literário que habita a obra de Lear e que, conforme nossa hipótese, é recuperado pela narrativa de Pompeu.

Assim, a partir de um desdobramento de nossa hipótese, afirmamos que o *nonsense* pode ser compreendido como ruptura da tradição da linearidade narrativa, sendo dessa forma um precursor da tendência contemporânea da fragmentação.

Nossos objetivos, portanto, centram-se na identificação dos elementos que caracterizam o gênero *nonsense*, assim como sua delimitação. Abordamos o modo como a tradição

do *nonsense* sobreviveu ao seu tempo e as mudanças ocorridas, chegando à sua ressignificação na obra de Renato Pompeu que é uma expressão da literatura e da sociedade contemporânea.

Para iniciar nossa reflexão, optamos por abordar conceitualmente o *nonsense* no contexto geral de gênero literário. Baseando-nos no pensamento da Grécia Antiga, vemos que Aristóteles¹ reflete detidamente sobre a questão da imitação e a entende como uma transformação da forma, uma recriação, ou seja, uma possibilidade de nova visão de mundo. A mimese criativa é assim entendida como uma forma de tornar presente o modelo representado, sendo também, concomitantemente, a denúncia de sua ausência.

Ao refletir sobre a mimese associada às manifestações artísticas, Aristóteles² propõe - como consequência da proposta de Platão, que divide as produções em poesia e prosa - a seguinte divisão dos gêneros: o dramático (tragédia e comédia), o lírico (expressão emocional do poeta) e o épico (a fala do poeta como fala do povo).

Ao focarmos a categorização aristotélica, percebemos três elementos importantes no que diz respeito aos gêneros: *a normatividade*, pois a manifestação de um gênero deve seguir regras de composição que o caracterizam; *a hierarquia*, segundo a qual haveria gêneros inferiores, como a comédia, e superiores, como a tragédia e a epopeia; e *a pureza*, que se contrapõe à hibridização de gêneros e defende a imobilidade

1. ARISTÓTELES. *Poética*.

2. ARISTÓTELES. *Poética*.

das formas. O pensamento de Aristóteles revela, em todo seu conjunto, uma sistematização sobre a questão dos gêneros, sem prever, ainda, rupturas que pudessem apontar para o *nonsense*.

No período pós-renascimento diversos teóricos escreveram sobre os gêneros. Brunetière³ e Croce⁴ se destacam dentre os demais. Enquanto Brunetière defende que os gêneros – da acepção latina, geração (*genus-eris*) – se transformam tal como as espécies naturais, apresentando certa evolução da forma, Croce avança na reflexão e afirma que as obras deveriam ser consideradas sempre a partir dos elementos que a compõem, colocando, assim, a categorização de gêneros como uma questão problematizada e importante para o crítico e para o historiador literário.

A partir da definição de gênero de Croce, adentramos à questão do *nonsense* e sua etimologia: *non* + *sense*, ou seja, sem sentido; linguagem ou situação ilógica, absurda, desprovida de sentido ou de coerência. De acordo com Sewell⁵, a palavra pode ter vários significados, dentre eles a descrição das contradições em um sistema; a descrição de sentenças que não se adequam às regras da linguagem; a declaração de uma ideia falsa ou de qualquer coisa que não faça sentido. Conforme Stewart⁶, o *nonsense* é utilizado no cotidiano para determinar a ação de loucos, pessoas senis, crianças, ou aqueles que brincam em geral com a palavra. Assim, o *nonsense* pode ser visto,

num primeiro momento, como uma linguagem negativa, de acordo com o autor, por ser uma linguagem que “não conta” aos olhos do discurso normativo do senso comum.

Voltando a Sewell⁷, “in *nonsense* all the world is paper and all the seas are ink⁸”. Assim, não faz sentido discuti-lo em relação a uma realidade que lhe é exterior, pois seu mundo real está limitado ao seu próprio universo, isto é, o universo da linguagem. Como ponto de partida, poderíamos afirmar, então, que a poesia ajudaria a entender o *nonsense*, ou vice-versa, exatamente pelo fato de ambos apoiarem-se na quebra da lógica discursiva da linguagem.

Aqui, levantamos a hipótese de que a lógica do jogo, entendida como ação lúdica, possa ajudar na elucidação do *nonsense*, tal com ocorre na poesia. Para Sewell⁹, o *nonsense* pode ser uma tentativa de reorganização da linguagem baseada não nas regras da prosa, mas nas do jogo, considerado como um sistema independente que tem a sua própria estrutura de relações. Pelo fato do *nonsense* ser construído *pela e na* linguagem, os objetos que o constituirão são as próprias palavras, cuja natureza – parcialmente concreta – afeta os tipos de jogos nos quais elas poderão se envolver.

Ainda conforme Sewell¹⁰, o jogo pode ser definido como a manipulação de certo objeto realizada no interior de um espaço e durante um período de tempo limitado, de acordo com regras que devem produzir um determinado resultado.

3. BASTAZIN. *Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis*.

4. BASTAZIN. *Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis*.

5. SEWELL. *The field of nonsense*.

6. STEWART. *Nonsense: aspects of intertextuality in folklore and literature*.

7. SEWELL. *The field of nonsense*, p. 17.

8. No *nonsense*, o mundo é de papel e os oceanos são de tinta. (Tradução livre)

9. SEWELL. *The field of nonsense*.

10. SEWELL. *The field of nonsense*.

Para o jogo acontecer, é fundamental que haja alguém capaz de manipular os objetos que tem sob seu controle. As letras e as palavras, estando sob o controle da mente humana, podem ser objeto de jogo, sendo unidades facilmente discerníveis como diferentes umas das outras.

11. SEWELL. *The field of nonsense*.

Lembrando Sewell¹¹, o *nonsense*, visto de forma genérica, constitui uma desordem à semelhança do que acontece na enunciação de um sonho. Entretanto, a palavra *desordem* pode complicar essa afirmação, pois as palavras usadas pelo *nonsense* não estão *desordenadas*, e tampouco rompem, necessariamente, com as regras gramaticais. A desordem que pode ser reconhecida no *nonsense* é a da referência, ou seja, é a desordem causada quando uma palavra é utilizada sem que se possa traçar a referência ao mundo que ela carrega. Sewell¹² coloca ainda que a sequência de eventos e de referências, no *nonsense*, é uma realidade desordenada da linguagem. A desordem que existe no *nonsense* deve ser entendida como um rearranjo da série de referências das palavras, um aspecto necessário para se jogar um jogo. Posicionando o *nonsense* ao lado da ordem, o autor afirma que, a desordem se colocaria como oponente, sendo a tensão uma das características deste jogo.

12. SEWELL. *The field of nonsense*.

A luta entre a ordem e a desordem, vista no *nonsense*, conforme Sewell¹³, não conduz à resolução da tensão gerada. O *nonsense* é bem sucedido ao se posicionar contra a força

13. SEWELL. *The field of nonsense*.

da desordem por meio do jogo contínuo, situação na qual a tensão não encontra um fim. Se o campo do jogo do *nonsense* é a linguagem, e jogos necessitam de limitação espaço-temporal, além de regras, conforme Huizinga¹⁴, para que o jogo do *nonsense* funcione, as palavras devem ser rigidamente selecionadas e arranjadas. A questão das referências retorna aqui, pois a variabilidade que permeia as palavras pode comprometer a limitação requerida pelo jogo. Apesar das possibilidades não serem infinitas, a associação livre que acontece na mente do leitor é uma realidade inquestionável.

14. HUIZINGA. *Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural*.

Retomando, ainda, as proposições teóricas de Sewell¹⁵, o *nonsense* se caracteriza pela permanente tensão entre a ordem e a desordem, e, nesse sentido, é possível observar em relação às duas obras que compõem o *corpus* deste ensaio, que, nelas, a ordem é representada pelo sistema da língua e a desordem o seria pela referência externa ao mundo, mas, apesar de ambas respeitarem as normas da gramática e da sintaxe linguística, elas desconstruem referências externas o que vem a apontar, em ambos os casos, para a constituição do *nonsense*.

15. SEWELL. *The field of nonsense*.

A obra de Lear, composta por pequenos poemas chamados *limericks* ou simplesmente *nonsense*, é considerada pela crítica como poemas cômicos que vêm sempre acompanhados de desenhos. Atribui-se ao nome, também, o fato de ser uma forma poética, cuja origem aconteceu em uma cidade

da Irlanda, chamada Limerick. Os poemas, compostos por uma única estrofe de quatro ou cinco versos, apresentam uma reiteração entre o primeiro e o último verso, caracterizando uma forma poética circular. Geralmente, os desenhos ou ilustrações que acompanham os *limericks* contradizem ou realizam, mesmo, um questionamento crítico sobre o que está sendo representado pela palavra, constituindo o universo do *nonsense*. Na obra de Lear, as personagens, objetos e palavras que aparecem nos *limericks* fazem referências a noções, ideias e conceitos que não são passíveis de associação com o mundo real. As palavras de Lear não podem ser apreendidas como representações de formas verossímeis, pois não há reciprocidade entre o que se diz e o que se encontra na realidade do mundo exterior. A desordem do *nonsense* de Lear, portanto, conforme diria Sewell, está centrada na questão da referência.

Na obra de Pompeu - apesar de ser um texto que salta mais de um século no tempo em relação a Lear - inscreve-se, de forma semelhante, uma gramática que responde ao sistema da língua, sem contudo criar, necessariamente, referências de representação com o mundo real. A trama romanesca tece fios que precisam ser recompostos pelo leitor, buscando estabelecer uma lógica que ofereça clareza e conforto ao processo de significação. Enunciado e enunciação se enovelam desafiando uma leitura de sentido lógico,

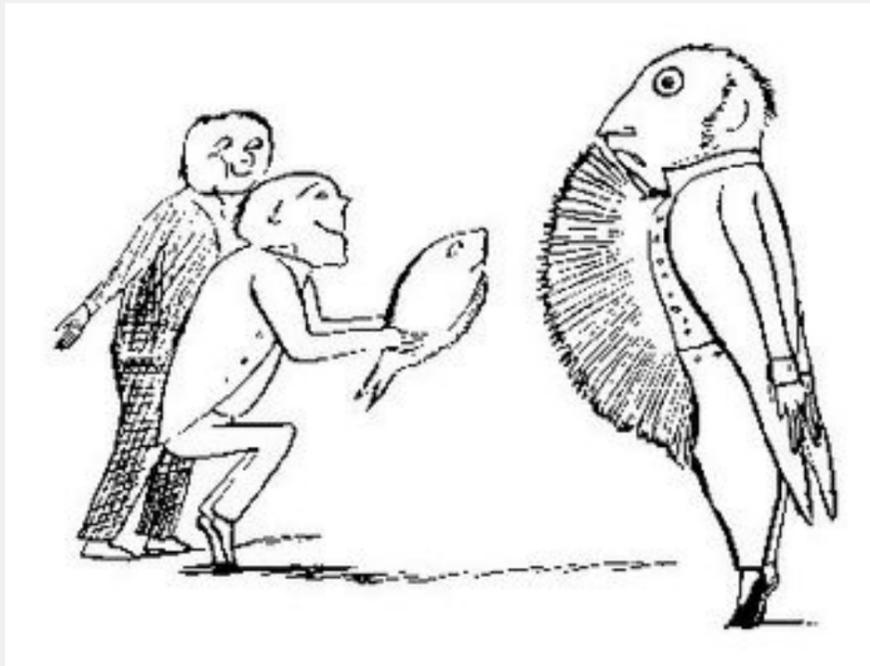
de forma que as inquietações vão se construindo e permanecendo na mente do leitor.

É certo que, em relação ao leitor, a maneira de enfrentamento dos textos se diferencia substancialmente, isso porque o leitor adulto vive o desconforto da decodificação do romance, que fica obscuro, sem sentido, marcado por constantes rupturas lógicas e espaço-temporais. Em Lear, ao contrário, o leitor em geral, e em especial o infantil, flui na leitura, a despeito da incompreensão entre os versos ou da semântica textual. O que parece prender o leitor ao texto é a diversão do jogo causada pela sonoridade, rimas e reiterações, entre os versos e a ausência dos sentidos, entre a palavra e a imagem.

Em Pompeu, diferentemente, ocorre uma percepção de mundo, por parte do protagonista da narrativa, que se diferencia das demais personagens pelos referenciais que se afastam de uma percepção lógica. A sua mente faz conexões, produz relações com o mundo e percebe as coisas de uma forma diferente, forma essa que não é capturada pelos demais e que fica visível em seu uso da linguagem que, apesar de gramaticalmente correto, é insuficiente para representar o que o protagonista quer expressar. O protagonista de Pompeu, ao se colocar como sujeito, habita a linguagem, e não pode ser compreendido fora dela. Da mesma forma, os personagens de Lear existem apenas enquanto seres que se

caracterizam por idiossincrasias e peculiaridades, mas não existem fora delas. Os personagens de Lear também se colocam em um mundo que não os abarca de forma diferenciada se comparada aos demais sujeitos, entretanto não são compreendidos pela falha no processo referencial e habitam esse espaço da permanente tensão entre a ordem da língua e a desordem da referência que caracteriza o *nonsense*.

As questões até aqui levantadas podem lançar luzes para uma leitura mais adensada das obras em referência. Vejamos alguns excertos.



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

Havia um velho de Dourados,
Que usava camisa com babados,
Mas disseram-lhe: “Não se queixe,
você não parece um peixe,
Obsequioso velho de Dourados?”¹

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

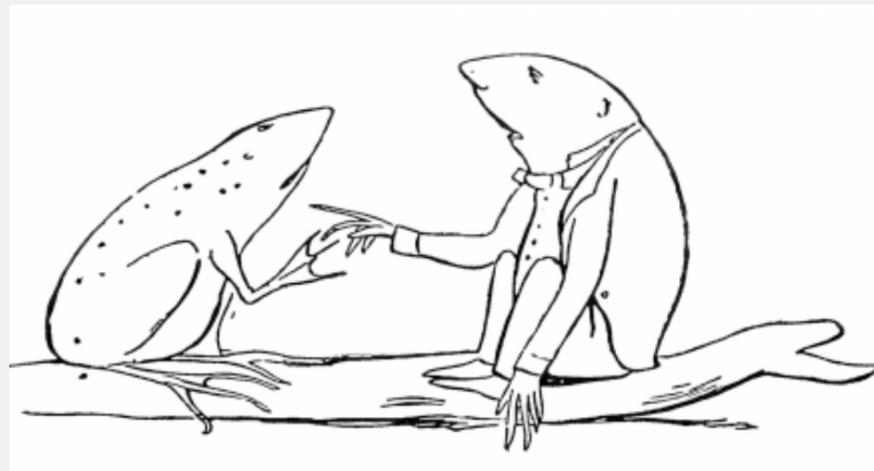
ainda que, enquanto a figura maior apresenta-se na ponta dos pés, ampliando sua própria dimensão, a figura menor, também nas pontas dos pés, sugere quase um encolhimento – o que lhe reduz ainda mais a estatura. É de se estranhar ainda, ou acima de tudo que, enquanto um dos pequenos homens segura um peixe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

Avançando, agora, para o texto verbal, parece-nos que os enigmas se repropõem ou mesmo se ampliam, pois os versos designam os seres como “um velho de Dourados” e (disseram-)“lhe” sem, contudo esclarecer nenhum significado para tais denominações. Ao contrário, tudo se torna ainda mais nebuloso e enovelado: quem é “o velho de Dourados”?; por que “usava camisa com [tais] babados”? Qual a relação entre os babados e as barbatanas de um peixe que, aliás, não existem no próprio peixe representado nas mãos da outra

personagem? O que significa a negação “você não parece um peixe”, quando as evidências mostram exatamente ao contrário, – o homem tem o olho, a boca e os babados de sua camisa tal como um peixe? As perguntas não indicam respostas.

Detendo-nos mais no caráter formal do texto, podemos ver que o *limerick* é formado por uma estrofe composta por quatro/ ou cinco versos, com reiteração entre o primeiro e o último: “... velho de Dourados”. A repetição se repropõe pela composição sonora que apresenta forte marcação rítmica, tanto no original, com as rimas AABBA, Brill/frill/wish/fish/Brill, quanto na tradução, pois as rimas são recuperadas na versão de Dirce do Amarante: Dourados/ babados/queixe/peixe/Dourados. No tocante ao caráter lexical, percebemos que, no original em inglês, temos que o homem *comprou* uma camisa com babados, enquanto que na tradução o homem *usava* a camisa. Há diferença semântica aqui, pois *comprar* implica uma atividade específica e localizada no tempo, enquanto que *usava* simboliza uma atividade continuada no tempo, algo que veio a se tornar um hábito. A palavra *obsequious*, que caracteriza o homem em ambas as versões, significa *benevolente, amável*, alguém dado a conceder favores e fazer boas ações. Essa palavra contrasta semanticamente com o que vemos na imagem, pois o homem se coloca separado dos demais, em postura diferente, vestindo roupas finas e camisa de babados que não se aproxima do que vem à

nossa mente quando pensamos em alguém que é obsequioso. No que diz respeito à questão da norma, da pureza e da hierarquia em relação aos gêneros, podemos afirmar que neste texto a forma do *limerick* foi preservada, com seus versos, rimas e musicalidade mantidos. Todavia, todo o trabalho estrutural e de detalhamento verbo-visual não resulta numa constituição lógico-formal, ao contrário, rompe expectativas e deixam ao leitor o prazer de uma sonoridade e riqueza visual que intriga, sem esclarecer; *diverte* sem acomodar.



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

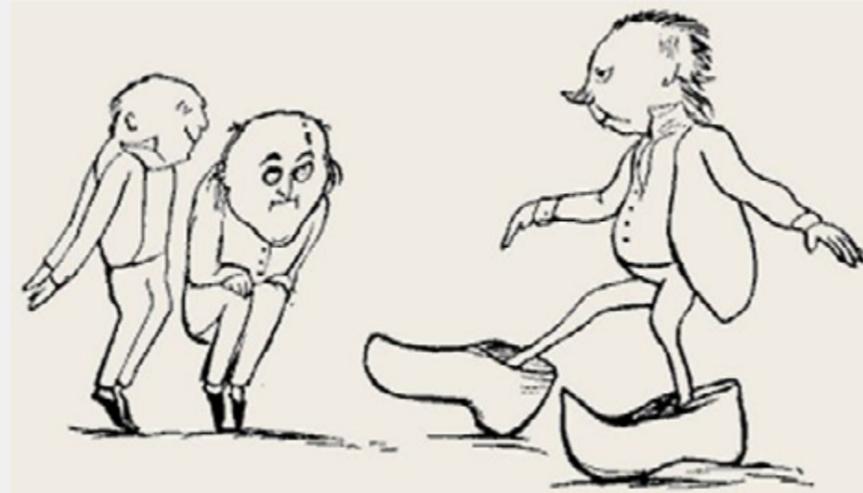
Havia um velho num banhado,
Que era fútil e mal-educado,
Num tronco se sentou e a uma rã cantarolou,
Esse instrutivo velho num banhado.²

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

Em relação ao texto verbal, destaca-se, novamente, a reiteração que se apresenta no primeiro e no último versos

– “velho num banhado” –, e que é reforçada pela marcação das rimas **Banhado/mal-educado**, podendo remeter sonoramente ao coaxar de um sapo e/ou ao barulho de um tronco na água – alternativa essa encontrada pela tradutora para recriar os significados do original em inglês, que também rimam entre si - *marsh* e *harsh*, e expressam, respectivamente, pântano/ou brejo e severo, áspero, desagradável. As palavras *log* e *frog* também rimam entre si e remetem ao coalhar do sapo, tal como acontece com as rimas em português.

As rimas são, ainda, recuperadas na tradução quando se opta pelas palavras *sentou* e *cantarolou*, construindo marcação rítmica e, portanto, certa musicalidade. O homem recebe também a qualificação de *instrutivo* em ambas as versões, o que é semanticamente interessante, pois na ilustração, verifica-se que o mesmo parece instruir o sapo, seja por estar com a boca entreaberta tal como quem fala, seja por ter a sua mão direita levantada como quem indica um ensinamento. Novamente, a norma a respeito do *limerick* e seu formato usual são mantidos, todavia, a relação homem e sapo e as possíveis formas interpretativas, mesmo que fragmentadas, não conduzem a uma lógica significante. Forma e conteúdo não se encontram, não produzem referenciais externos, não conduzem a um pensamento, apenas existem como formas textuais que insistem em esvaziar interpretantes, numa ação própria do gênero *nonsense*.



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

Havia um velho de Barcelos
Que comprou novos chinelos;
Quando perguntaram: “O solado é macio?”, respondeu: “Não
nesses dias de frio!”.
Esse túrbido velho de Barcelos.³

Nesse terceiro e último *limerick* selecionado, temos dois conjuntos de imagens que, assim como no primeiro

analisado, não criam conexões lógicas e sugerem oposições. O primeiro conjunto de imagens que se coloca à esquerda na ilustração é caracterizado por dois homens. O homem mais à esquerda da figura está na ponta dos pés e tem os braços esticados, posição expansiva que aparenta ampliar a dimensão de sua figura. Em seu rosto é possível observar certo sorriso, pelos cantos dos lábios em traçado ascendente. Ao lado deste homem, à direita, temos a figura de outro homem que, diferentemente, apresenta postura prostrada e constrita, sugerida pelos joelhos flexionados, pelos braços e mãos que se apoiam nas pernas e pela ausência de pescoço. A proximidade da cabeça em relação ao peito aliada aos olhos grandes sugere alguém contido, além do que o fato de estar na ponta dos pés parece comprovar isso, pois dá a impressão de que ele vai, a qualquer momento, fazer algo inesperado, apesar do leitor não ter ideia do que seja. A posição encolhida em que ele se encontra também sugere que o personagem espera algo e está se preparando, ou tentando se proteger de algo; seus olhos que se dirigem ao terceiro homem, à esquerda, também abrem espaço para expectativas. O segundo bloco da ilustração é caracterizado por um terceiro homem, caracterizado como “velho de Barcelos”, que é, aliás, quem primeiro atrai nosso olhar. No chão, sua base de apoio, são dois grandes tamancos que o colocam em posição mais alta em relação aos dois outros homens. Seus braços formam linhas diagonais harmônicas que sugerem a busca de equilíbrio.

A feição deste homem transmite domínio, determinação e mesmo certa leveza, o que se contrapõe à qualificação da personagem que no verso é designado como “túrbido”, ou seja, alterado, confuso, perturbado.

Na tradução dos versos o que nos parecem tamancos, pela ilustração, aparece como “new pair of shoes”, rimando com Toulouse, em oposição à tradução “novos chinelos” que, por sua vez, rima com Barcelos. As rimas se repropõem nos versos seguintes em pleasant/ present; e macio/ frio. Todavia, todas as buscas por equivalências, oposições e/ou reiterações, não nos impulsionam, como leitores, a nada além da instigação das imagens ou musicalidade das rimas, visto que, mais uma vez, não existe uma articulação lógica, seja verbal, seja visual que conduza a produção de sentidos interpretativos ao poema.

O percurso de leitura pelos três limericks reforça a ideia de contradições dentro de um sistema seja ele verbal, seja visual, assim como a ausência de relações lógicas entre objetos – palavras e/ou imagens – e suas representações externas ao texto. O respeito às regras da língua não garantem significados coesos ou resposta às questões que se colocam nos versos e ilustrações. Na constituição textual, pode-se afirmar, existe uma negativa lógico racional e o que se instaura é um jogo livre de articulações por vezes divertidas, mas sempre sem finalidade precisa ou imediata. Aliás, se o universo das

palavras é o papel, por que buscaríamos fora dele uma dimensão outra para a palavra?

**A PALAVRA E O NONSENSE: LIMERICKS E ROMANCE
– COMO SE SITUA O LEITOR?**

Em *Quatro-olhos*, narrativa longa que se distingue, na sua essência de gênero, dos *limericks* propostos por Lear, é possível destacar características de uma contemporaneidade romanesca que carrega consigo não apenas as marcas de seu tempo, mas também traços do *nonsense*.

A narrativa tem como eixo a vida de um homem que é preso, no lugar de sua mulher que, por ser comunista, foge da perseguição policial. A prisão de *Quatro-olhos* é acompanhada da apreensão de manuscritos de um livro inacabado que provoca no protagonista uma busca obsessiva até as últimas linhas do romance.

Nem todas as personagens têm nome na obra. Mas, o protagonista é denominado “Quatro-olhos” - uma alusão ambígua que indica *visão em excesso* e, concomitantemente, *deficiência*, pois quem faz uso de óculos tem, sem dúvida, uma carência de visão. A relação entre *olhar*, *ver* e *enxergar* e suas nuances de significados podem sugerir ao leitor uma atenção maior para o que se irá *ver na obra*, todavia, desde o início se perceberá que tudo pode ser um alerta ardiloso, isso porque, por mais que procuremos com olhos atentos, não

teremos mais informações do que a narrativa já nos coloca às claras: há uma polícia que procura uma mulher que foge e um homem que se perde entre suas buscas por algo que não se sabe até que ponto realmente existe.

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

Mais ou menos dos 16 aos 29 anos ...

... passei no mínimo **de três a quatro** horas ...

... **todos os dias, com exceção de ...**

... **um ou outro sábado** e de **certa segunda-feira**

... escrevendo não me lembro bem se **um romance ou um livro de crônicas**

... **não me lembro bem** [...] **recordo com perfeição**

... **condição humana universal** [...] **dimensões nacionais e de momento**¹⁶

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

16. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 110.

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

Muito naturalmente, assim, aos 16 anos, [...] me pus a escrever, para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia. Nesse livro eu punha coisas que vinham de fora de mim e passava a fazer parte do mundo real que eu criava no livro, em contraposição às ilusões do mundo externo. Portanto, algumas horas do dia eu não fazia concessões às falsidades da vida, como comer e arranjar dinheiro, mas só vivia a verdade.¹⁷

Verdade e fantasia, realidade e ilusão, mentira e criação constituem binômios que, nesta obra, se tornam verdadeiros paradigmas para uma reflexão bem interessante. Vejamos. O trecho em destaque apresenta uma articulação narrativa bem marcada pela linearidade – “aos 16 anos me pus a escrever”. A fala no tempo presente traz à memória um tempo passado sobre o qual discorre em função da relevância de um fato: escrever. Do passado ao presente esse fato, é um marco de significado, visto que os manuscritos perdidos geram uma busca obsessiva. Todavia, na linearidade narrativa, outra realidade se inscreve – aquela que é externa à própria

narrativa: a vida *lá fora*. Dentro e fora dialogam, criam espaços, entrecruzam-se, perdem-se e reencontram-se. O que é um mundo correto e um mundo falso? Em qual deles vive o escritor – narrador do romance? Onde está a ilusão de quem escreve? Na mente que projeta ou no “mundo externo” como afirma o protagonista? Em que medida comer ou ganhar dinheiro compõem a “falsidade da vida”?

Talvez possamos chamar a *superfície narrativa do texto* como uma escrita *nonsense*, que *na realidade*, ela realmente não deixa de ser. Mas a armadilha também se (re)faz quando situamos a obra no seu contexto histórico.

O Brasil dos anos 60 vivia a ditadura militar e, com ela, as inscrições literárias incorporavam em registros poéticos as marcas de sangria de seu povo. As prisões, as torturas, os desaparecimentos, os manicômios, as mortes – toda essa pintura social e política acaba por se presentificar nas pinceladas do narrador. Pensando nesta direção, não seria correto apontar o *nonsense* como recurso de linguagem poética usado, simplesmente, para encobrir uma realidade histórica concreta, mas, é interessante observá-lo, sim, como escritura que caracteriza não só os *limericks*, mas também outras formas literárias.

No *limerick*, o *nonsense* desconstrói a leitura lógica e deixa ao leitor o espaço de movimento sem interpretações. Ele produz a desarticulação de um pensamento diretivo e

17. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 110.

concluso para constituir uma escritura poética que caminha em zig-zag, quebrando a ilusão do linear que ao se romper, transforma-se em fragmentos, deixando em aberta a busca pela significação, cujo propósito pode ser o de expor ou ocultar, brincar com a lembrança ou esquecimento, revelando, assim, a própria memória como uma caixa de surpresas.

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase.¹⁸

Apesar da ordem sintática e gramatical serem respeitadas no romance, existe uma certa desordem que é característica do *nonsense*. É, novamente, a desordem da série de referências que nos faz decodificar o mundo, um acontecimento, uma sentença. Em diversos momentos, percebe-se o protagonista norteado por uma lógica interna, uma lógica diferente da compartilhada pelos demais e que não pode ser representada. A linguagem tenta reproduzir a realidade interna vivida pela personagem, mas as palavras acabam por negar sua própria representação.

Por vezes, era medido com preocupação **o exato peso do sol** sobre ombro específico, lançado em aventuras não de todo

destemidas, com o devido desconto da já de si pouco perceptível gravidade das roupas que, em determinado momento, cobriram as espáduas e ameaçaram inclusive esconder as clavículas daqueles ombros (eram mais de um).¹⁹

Neste pequeno excerto é possível perceber como a percepção do protagonista se realiza na linguagem por meio de figuras, por vezes, metafóricas, como “medido com preocupação o exato peso do sol” e, por outras, metonímicas “[d] aqueles ombros eram mais de um”, obstruindo qualquer forma de significação automatizada.

A questão temporal, por sua vez, também altamente ambígua e desordenada no romance, é tratada desde o início, de forma a situar e, ao mesmo tempo, confundir o leitor que, em uma tentativa de entender o procedimento de organização do livro, supõe apreender a lógica do jogo entre a ordem e a desordem:

Dizem que foi assim que a coisa começou mas, no livro, eu espiamente fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético, uma das sutilezas infindáveis da obra. Vinha assim, antes, episódio posterior – pelo menos era o que o leitor em certo momento podia julgar. Aliás essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranquila notícia ao mundo. Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando; muito embora julgue prevenir aci-

18. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 15.

19. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 16.

20. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 28.

dentes dever de todos, ou seja, a condenação do presente deve ser marcada em nome do futuro – na verdade, não encontro, no fundo do meu coração até onde posso ir, não encontro em meu coração qualquer outro recurso.²⁰

O percurso de leitura leva-nos a constatar, conforme o Índice do romance, que a narrativa é dividida em três partes, recebendo cada uma delas uma denominação, sem que isso implique em nomeação dos próprios capítulos que são apenas numerados sequencialmente em algarismos romanos. A primeira parte da narrativa, **Dentro**, apresenta o protagonista tentando se lembrar de seu livro e buscando onde poderia tê-lo perdido. Em suas tentativas de rememoração, observa-se o ato de escrita sendo referenciado pela metaficção, elemento que nos faz perceber que tanto o livro, quanto o sujeito e sua trajetória não existem fora da linguagem:

Como disse, nesse capítulo escrito no caminhão, a rosa era citada pela primeira vez, aliás mui de passagem, como objeto das virtudes de um pesticida recomendado por mim no trabalho. Esquecia-me de esclarecer que, para financiar a edição do livro, tinha tido a ideia de nele introduzir discreta propaganda comercial de um que outro produto.²¹

21. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 42.

Na segunda parte do livro, **Fora**, temos o protagonista internado, evidenciando seu isolamento no dia-a-dia, no manicômio. A personagem está fora do mundo e não participa de

seus acontecimentos, motivo provável do nome desta parte. No excerto, a percepção do protagonista, quando de sua estada no hospital, também é marcada pela linguagem e pela inversão da lógica que perpassa alguns momentos narrativos, figurando a desordem das referências de sua realidade.

Agora não estava mais sozinho, amontoava-se pela escada a sombra rasteira de Estanislau Descadeirado, os olhos procurando a luz já mais forte no céu, Estanislau só pode andar sentado, pernas para frente, braços no chão movendo o corpo, a coluna vertebral destroncada puxando o rosto. Estanislau só fala de lado, mas no momento nada tem a dizer. Outras figuras já dançam por outras portas, vomitadas do escuro para o prateado artificial.²²

22. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 140.

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

eles, apesar de representar apenas parcialmente o que o sujeito consegue ver.

Quatro-olhos estava tendo a entrevista de alta. O médico era um dos que os internos chamavam de “cara legal”, mas mesmo assim havia um fosso entre eles, havia coisas que Quatro-olhos sentia que um psiquiatra jamais poderia alcançar. Do mesmo modo, Quatro-olhos não conseguia ver a realidade com os olhos do doutor. Afinal, Quatro-olhos estava oficialmente catalogado como “doente mental” e isso o punha numa categoria especial de seres. Ele só se sentia à vontade com os outros pacientes.²³

No momento em que o narrador coloca que o protagonista fora *catalogado* como doente mental e participará de um *grupo especial*, fica evidente a questão da linguagem na obra, na caracterização do sujeito, na definição e figuração do *nonsense*. A obra de Renato Pompeu, assim dividida em três partes, **Dentro, Fora e De volta**, também pode ser entendida com vínculos com o *nonsense*, tal como a própria obra de Lear. Se pensarmos, conforme Sewell²⁴, o *nonsense* como um campo de jogo da linguagem, podemos entender que ambas as obras são representativas do gênero, pois caracterizam-se pela dinâmica da linguagem e são permeadas pelo aspecto lúdico do seu jogo composicional. O romance de Pompeu,

em cada uma de suas partes, revela um momento de escrita; ou ainda, um instante de constituição do gênero *nonsense*.

Seguindo a teorização de Sewell²⁵ de que o *nonsense* é uma tentativa de reorganização da linguagem de acordo com as regras do jogo, podemos dizer que ambas as obras têm por base a lógica do jogo, ficando presas, porém, na tensão entre a ordem gramatical e a desordem em relação ao mundo cujas associações não se sustentam. No mundo do *nonsense* de Lear, os personagens existem apenas enquanto figurações da língua (verbais e visuais) que devem respeitar a rima, o encadeamento das palavras e a cadência da poesia. No mundo de Pompeu, os eventos seguem a estrutura de um romance que se constrói a partir de regras fixas das quais o mundo de Quatro-olhos será ordenado e desconstruído na mente de seu protagonista.

Por outro lado, há diferenças importantes que podem ser notadas entre Lear e Pompeu. A obra de Lear foi produzida em um contexto histórico da era vitoriana na Inglaterra, e caracterizada fundamentalmente pela poesia e pelo verso. Ela fica incompleta sem suas ilustrações, faz uso da rima, dos versos, do paralelismo, da reiteração, e nela persiste, conforme a teorização de Pound, a melopeia – musicalidade rítmica – e a fanopéia – cujas imagens constituem seu foco principal. Ao contrário da obra de Lear, a obra de Pompeu foi produzida em um contexto histórico brasileiro de ditadura militar e tem

25. SEWELL. *The field of nonsense*.

23. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 186.

24. SEWELL. *The field of nonsense*.

um forte caráter autobiográfico – pelo fato do autor ter sido preso, torturado e hospitalizado durante o período ditatorial.

Assim, podemos perceber que, no romance de Pompeu, há índices de reinvenção do *nonsense*, seu protagonista tal como o homem da nossa contemporaneidade tem uma “singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”²⁶. Pompeu, ao apresentar um personagem organizando o mundo pela linguagem e vendo a linguagem como jogo, nos traz um sujeito que não compreende o seu tempo de forma similar aos seus demais contemporâneos, mas pode estar está à frente de seu tempo. Quatro-olhos, exatamente por não “coincidir muito plenamente com a época”²⁷ da qual é fruto, é capaz de observá-la e de analisá-la detidamente. Podemos entender que Pompeu se apropria do gênero *nonsense* e o reinventa, ao seu tempo, com a sua experiência, na construção de uma prosa romançada que articula a política e os jogos linguísticos que pautam sua contemporaneidade literária.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Imagem e forma: dois aspectos dos limericks de Edward Lear. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**, [S.l.], n. 6, p. 45-59, mai. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49388>>. Acesso em: 10 Nov. 2013.

_____. O nonsense de Lear através do espelho. In: **As antenas do caracol**: notas sobre literatura infanto-juvenil. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BASTAZIN, Vera. Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis. In: **Recortes machadianos**. Org. Maria Rosa Duarte de Oliveira e Ana Salles Mariano. 2ª edição. São Paulo: Nankin; EDUSP; EDUC, 2008.

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

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

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

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

26. AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 59.

27. AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 59.

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

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

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

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

NOTAS NOS POEMAS

1 LEAR. **Viagem numa peneira: poesia e prosa**, p. 64.

2 LEAR. **Viagem numa peneira: poesia e prosa**, p. 60.

3 LEAR. **Viagem numa peneira: poesia e prosa**, p. 57.