

Nonsense

Lúcia Kopschitz Xavier Bastos*

Abstract

This work presents a discussion of the construction of meaning through the use of nonsense. The investigation probes the nature of what is being denied and shows that this effect is based upon the form, on the one hand, and on the other, occurs just because we always look for plausible explanations for everything.

De acordo com o filólogo alemão E. R. Curtius¹, remontam a Arquíloco os primeiros escritos sobre as coisas impossíveis, em grego *adynata*². Diante de um eclipse pensou que nada seria impossível depois que Zeus obscurecera o Sol. Também em *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, encontramos *adynata* nessa mesma acepção: Diante do impossível não posso obstinar-me. Verso 1370. Na Idade Média foram famosos os *adynata* ou *impossibilia* de Virgílio.

Na verdade, a tópica do mundo às avessas teria sido parte mesmo da linguagem cotidiana latina: “os impossibilia ou *adynata*, conhecidos na poesia antiga, egípcia ou grega eram freqüentes na linguagem familiar latina (...). Assim Virgílio (...) provavelmente não imitou ninguém, não é preciso buscar os precedentes de Arquíloco ou Rufino para explicar os seus versos”.³ Como parte desse cotidiano, marca presença também na literatura da Idade Média em latim, por exemplo, nos *Carmina Burana*, coletânea encontrada em 1803 na Abadia beneditina de Beuern, no sul da Alemanha, cujos autores não eram senão “a confraria dos

* UNICAMP

¹ CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, MEC. Instituto Nacional do Livro, 1957. p.98-99

² *Impossível* é um dos sentidos registrados para *adynatos* em BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette, 1950.

³ Id. *ibid.*, p.40.

estudantes e clérigos que, séculos a fio, rumaram pelas estradas da cristandade européia, o alaúde a tiracolo, sustentando-se com a apresentação de um repertório de canções amorosas, satíricas e boêmias.⁴ No campo dos *adynata*, Curtius cita também Aristófanes: *Revolução das Mulheres* (representada pela primeira vez em Atenas em 382 a.C.), *A Greve do Sexo* (representada em 411 a.C.) e *Pluto* (representada em 388 a.C.) são exemplos do paralelismo entre os motivos cômicos e os *adynata* apontado por Curtius. Lisístrata tinha a intenção de promover o fim de uma guerra, mas a Pluto não se deve atribuir outra intenção senão a de divertir. Pelo menos é essa a opinião do tradutor e autor da introdução e das notas de Pluto para o português, a partir do texto grego, Américo da Costa Ramalho.⁵

Abro parênteses: os monstros, reeditados comercialmente nos últimos tempos, não fariam parte de uma antologia do *nonsense*. Especialmente presente na Idade Média, "o monstro perpetua-se através dos séculos, das civilizações".⁶ Aparece com maior ou menor frequência conforme a necessidade que se tem dele e, ao contrário das criaturas do *nonsense*, que nada têm a ver com o medo, "sabe ser útil ao recolher e exprimir tudo o que faz medo; sabe até fazer rir do medo".⁷ No *nonsense*, o que se tem é a negação do senso, no monstro, a negação da ordem pela desordem: "o monstro é (...) uma manifestação da desordem. É desordem por carência ou por "superfluidade", sendo o critério a forma inicial, forma de homem, de animal ou de vegetal, forma perfeita tal qual Deus criou. Portanto, por natureza, é "imperfeito". (...) Esses animais não passam de arremedo, falsificação, criação alterada".⁸

Apesar de suas origens remotas, a vinculação da poesia *nonsense* à literatura infantil é o que primeiro salta aos olhos em qualquer antologia do *nonsense*. Talvez porque a brincadeira com sentido e palavras, sons e significados, parte da infância, não faça mesmo parte só dela. Além disso, também muitas vezes esse tipo de poesia é encarado como sendo apenas *nonsense*, uma coisa menor. Veremos, no entanto, que o *nonsense*, quer se trate de poesia ou de prosa é, como bem colocou Hugh Haughton em sua introdução a *The Chatto Book of Nonsense Poetry*,

⁴ *Carmena Burana. Canções de Beuern*. Trad. introdução e notas de Maurice van Woensel. São Paulo. Ars Poetica, 1994. p.10

⁵ Pluto pode ser visto de outra maneira, aponta o próprio tradutor. "Para as intenções atribuídas ultimamente à comédia - se é que ela tem alguma - não ser a de divertir - ver um artigo recente de J.H. Barkhuizen, para quem o motivo de *Plutus* é o de "Illusion versus Reality" (...) (ARISTÓFANES *Pluto (A Riqueza)* Introdução, versos do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Instituto de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Coimbra, 1982. p.16)

⁶ KAPPLER, C. *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo. Martins Fontes, 1994. p.7.

⁷ *Id. ibid.*, p.7.

⁸ *Id. ibid.*, p.308.

“menos um gênero do que uma possibilidade, um limite que a poesia toca com maior frequência do que geralmente imaginamos.”⁹ Além disso para se chegar ao *nonsense* não bastam palavras ou rabiscos a esmo. O *nonsense* é formalizado e tem mais padrões do que outros tipos de linguagem, mais do que se pode imaginar.¹⁰

O rompimento com a ordem lógica, ordem que conhecemos, o surgimento de uma outra ordem, o rompimento com a expectativa, além da “invenção de palavras abstrusas e de personagens grotescos”¹¹ é o que se vê na poesia *nonsense*. Seu cerne “(...) é a inconseqüência e um sentimento de absurdo que não possui qualquer pretensão metafísica, muito ao contrário do absurdo kafkiano”¹². Além disso, “é remotíssima a possibilidade de se encontrar finalidade ou intenção naquilo que traduz a poesia *nonsense*”; o que faz com que ela aconteça é o mais irresponsável ludismo”¹³, ludismo gratuito.

Essa discussão nos remete obrigatoriamente à Pragmática Conversacional, teoria que aborda, entre outras coisas, a questão da intenção. Tal teoria considera a existência de princípios que governam a conversação. Obedece-se ou não ao princípio e às máximas da conversação conforme a intenção que se tem. Entretanto, quando se instala o *nonsense*, à primeira vista, não há finalidade e não há como se estar de acordo com um fim e com a direção da troca lingüística. O princípio da cooperação é violado, bem como suas máximas: não há evidências para o que se diz, o que se diz não está relacionado a coisa alguma e não há clareza, pelo contrário, quase sempre o que impera é justamente a obscuridade. No entanto, o *nonsense* é uma possibilidade. É uma forma de engajamento no discurso, embora o seja pela via da reelaboração. Quanto à questão da intenção, esta também pode ser repensada e, na verdade, pode se recuperar no estabelecimento do *nonsense* uma intenção: a da construção de um texto que produza um estranhamento através da negação do próprio sentido, intenção, a bem da verdade, de caráter marcante. A oposição, o desafio ao senso aparecem sempre e vêm acompanhados de um certo gosto: o *nonsense* seria “um protesto contra a arbitrariedade da ordem e uma afirmação do prazer (...)”.¹⁴ E mais: “o *nonsense* recupera nosso prazer antigo em brincar com as palavras e a lógica e, de uma maneira alegre, nos diz algo de nossa infelicidade diante da ordem costumeira. Por várias vezes, com

⁹ HAUGHTON, H. Op. cit., p.8.

¹⁰ Cf. HAUGHTON, H. Op. cit., p.6.

¹¹ FORTUNA, F. “Sentimento do absurdo domina poesia *nonsense*”. *Folha de São Paulo*. 01 setembro 1990.

¹² Id. *ibid.*

¹³ Id. *ibid.*

¹⁴ HAUGHTON, H. Op. cit., p.8.

sua aparência cômica, mexe com as coisas sérias de nossas vidas - desejo e morte, identidade e autoridade, linguagem e significado, divertimento e jogos. E ainda é inerentemente um protesto contra a tirania de uma ortodoxia séria."¹⁵ Em outras palavras, o *nonsense* é contra a ordem ao erigir o impossível através do lúdico.

Traçando sua origem histórica, no que concerne à literatura inglesa, vemos que o *nonsense* aparece sempre aliado à tradição oral e passa a integrar definitivamente a cultura popular da Idade Média e do Renascimento como parte de festas de cunho carnavalesco e de outras festas religiosas, é o que nos ensina H. Haughton na antologia que editou. Edward Lear e Lewis Carroll são, sem dúvida alguma, os maiores expoentes em se tratando do *nonsense* em literatura. Junto com "os trocadilhos das baladas líricas de Thomas Hood, as pilhérias e sátiras de Thackeray, os romances grotescos de Charles Dickens, e os diálogos e peças elegantemente subversivos de Oscar Wilde"¹⁶ criticaram a seriedade do peso da autoridade social e intelectual da época. Para Lear e Carroll o *nonsense* era declaradamente "uma espécie de dialeto da inocência, uma linguagem associada com a infância mas, de algum modo, livre da carga do sentido".¹⁷ Na introdução a *More nonsense*, Edward Lear declara que o objetivo de seus *Limericks* era o *nonsense*, "puro e absoluto", livre de qualquer "significado simbólico". E Lewis Carroll, a respeito de suas intenções ao escrever *The hunting of the snark*, declarou: "Sinto, mas não quis dizer nada, além do *nonsense!*" (embora tenha admitido que "as palavras dizem mais do que pretendemos quando as usamos").¹⁸

Já se falou que Alice é um ser ameaçado e atacado pela linguagem. O que se vê nesses e em outros textos de Lewis Carroll não é a morte do sentido, mas sim uma reativação do processo do sentido em um nível intuitivo, imaginário, aleatório.¹⁹ O *nonsense* de Lewis Carroll joga com regras que afronta, mas que não deixa de considerar e, às vezes, até mesmo respeita. Se assim não fosse, o *nonsense* seria o caos textual. Abandonamos a regra, o gramatical, mas ainda estamos na língua. Há transgressões, mas não completamente arbitrarias: "(...) os textos de *nonsense* combinam um respeito minucioso às regras da gramática com a necessidade compulsiva de transgredi-las todas, além da tentação incessante do

¹⁵ Id. *ibid.*, p.32.

¹⁶ Id. *ibid.*, p.16.

¹⁷ Id. *ibid.*, p.16.

¹⁸ Id. *ibid.*, p.17.

¹⁹ REMY, M. Surréalice? Lewis Carroll et les surréalistes. In: *Europe Revue Littéraire Mensuelle Lewis Carroll*. Août/Septembre 1990. 68^o année. N^o 736-7. Paris, Messidor. p.131.

caos da linguagem. O *nonsense* instala-se nas fronteiras da língua, onde o gramatical e o agramatical se encontram, onde a ordem (sempre parcial) da língua encontra a desordem (nunca total) do que está além dela. Objeto curioso e paradoxal, uma fronteira ou um limite. O que aconteceria, dizia Lucrécio, se tendo chegado às fronteiras do universo, eu atirasse minha lança? Ou ela não atravessaria o limite, porque haveria *alguma coisa* para impedi-la, ou ela o atravessaria, mas neste caso ela passaria dentro de alguma coisa. Há sempre alguma coisa além do ponto último, barreira ou espaço (...).²⁰ Essas considerações de Jean-Jacques Lecerle a respeito do ultrapassar de limites e do transgredir são fundamentais e bastante esclarecedoras para uma definição do texto *nonsense*, para uma possível diferenciação entre o que é *nonsense* e o que é apenas errado, desordenado, caótico. Como a lança de Lucrécio, o *nonsense* ultrapassa um limite. Como não se trata simplesmente de ultrapassar, mas de atravessar, ao ultrapassá-lo, incorpora-o.

É exatamente o que fazem tanto e.e. cummings, como Dylan Thomas, mostra Peter Farb: ultrapassam os limites da gramática inglesa para criar trechos poéticos que soam como inglês pois parecem sentenças gramaticalmente previstas, esperadas. Em *He sang his didn't* (de *Anyone lived in a pretty how town*), de e.e. cummings, o efeito de um verbo se colocar no lugar de um nome é inominável, muito maior do que a regra violada. O mesmo se dá em *A grief ago* (de um poema com o mesmo título), de Dylan Thomas, que soa como *a year ago*. Não se prevê, na gramática inglesa, que um estado de espírito componha uma locução de tempo.²¹ Tempo e lugar trocam de lugar: "Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela. Não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso."²² E o que dizer de "... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos"²³, de Machado de Assis?

A maneira como essas transgressões são feitas, como esses limites são ultrapassados, já foi objeto de uma discussão longa e interessante feita por George Pitcher, a respeito de Wittgenstein, *nonsense* e Lewis

²⁰ Id. *ibid.*, p.58.

²¹ Cf. FARB, P. *Word Play: What happens when people talk*. New York. Bantam Books. 1976. p.137-9, para uma análise detalhada dessas transgressões gramaticais, bem como para uma análise do *Jabberwocky* (p.315-6), que mostra a maneira como o poema encanta e espanta Alice, preservando estruturas gramaticais, intactas, fazendo variar, por exemplo, as regras de formação de palavras.

²² ASSIS, M. de. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Vol 1. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1986. p.534.

²³ Id. *ibid.*, p.536.

Carroll. Este é, aliás, o título do artigo em que Pitcher, através de exemplos de textos dos dois autores em questão, mostra muitas semelhanças entre eles no que concerne ao tratamento do nonsense. As considerações de Wittgenstein a respeito desse assunto aparecem muito mais em seus escritos posteriores. No *Tractatus Logico-Philosophicus* o nonsense é considerado de maneira técnica: "uma combinação de palavras torna-se nonsense quando não é possível entendê-la, pelo fato de que nenhum sentido pode ser (a não ser trivialmente) dado a ela."²⁴ Pitcher, em seu artigo, mostra, portanto, o que há de paralelo na maneira de tratar o nonsense por parte de Lewis Carroll e por parte de Wittgenstein no que diz respeito, principalmente, a seu trabalho em *Investigações Filosóficas*, em que mostra que o nonsense tem aparência plausível e ar de naturalidade, de tal forma que pode iludir até mesmo um homem sensato.²⁵

Ainda segundo Pitcher, Wittgenstein, tendo vivido na Inglaterra na época em que viveu, não poderia ter deixado de ler Lewis Carroll e, como seus editores e amigos contaram, em algumas ocasiões se teria referido a passagens de *Alice* e de *Sylvie e Bruno*. Embora tenham mencionado também que essa admiração não tivesse durado até o fim de sua vida, sigamos o raciocínio de Pitcher: tanto Carroll como Wittgenstein eram lógicos e se preocupavam, por exemplo, "com os significados de termos e sentenças, com as diferenças (lógicas) que existem entre os vários tipos de termos, com o fato de que as sentenças que têm a mesma forma gramatical (pelo menos aparentemente) algumas vezes expressam proposições de formas lógicas radicalmente diferentes, e assim por diante."²⁶

Alguns dos pontos levantados por Pitcher em sua comparação interessam-nos sobremaneira, já que podemos vê-los reeditados no material com que trabalhamos, além de irem compondo uma definição do nonsense. O primeiro deles diz respeito ao fato de que "não devemos nos deixar seduzir e pensar que entendemos uma determinada frase simplesmente porque é gramaticalmente correta e consiste inteiramente de palavras conhecidas; a frase pode, de fato, não fazer sentido algum (...)"²⁷ É uma frase do inglês, aparentemente perfeita - dizia Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* - ou soa como inglês, parece inglês, nos *Cadernos Azul e Marron*. Em *Alice* e em *Sylvie and Bruno Concluded* aparece exatamente o mesmo estranhamento. Em *Alice*:

²⁴ PITCHER, G. Wittgenstein, Nonsense, and Lewis Carroll. In: ROSENBAUN, S. P. (Ed.) *English Literature and British Philosophy: A Collection of Essays*. Chicago, The University of Chicago Press, 1971.

²⁵ Id. *ibid.*, p. 230.

²⁶ Id. *ibid.*, p. 232.

²⁷ WITTGENSTEIN, L. Apud PITCHER, G. p. 232.

Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet was certainly English. "I don't quite understand you," she said, as politely as she could.²⁸

E em *Sylvie and Bruno Concluded*:

"(...) I hope you'll enjoy the dinner O such as it is; and tat you won't mind the heat - such as is isn't."
The sentence **bounded** well, but somehow I couldn't quit understand it (...)²⁹

Podemos observar o mesmo fenômeno em exemplos de Chomsky para discutir a questão da gramaticalidade. Um falante de inglês reconhece *Colorless green ideas sleep furiously* como gramatical mas sabe também que a frase não faz nenhum sentido, assim como *Furiously sleep ideas green colorless*. Ambas são "equally nonsensical"³⁰, mas só a primeira é gramatical. O fato de uma frase ser gramatical não significa necessariamente que tenha sentido. O que Chomsky quer mostrar nesse momento é que não é possível uma definição de gramaticalidade com base na semântica. E não é à toa que é em um capítulo intitulado *The independence of grammar* que, discutindo a relação entre a sintaxe e a semântica, estabelece que tal relação só pode ser examinada se pensarmos a estrutura sintática de maneira independente.

Outra das preocupações de Wittgenstein diz respeito à relação entre "o que uma coisa (qualidade, processo, etc.) é e a maneira como é chamada".³¹ Uma das maneiras absurdas de se considerar essa questão - pensar que aquilo que uma coisa é realmente é totalmente diferente e independente do modo como é chamada - aparece mais de uma vez em Lewis Carroll, aponta Pitcher:

"Well, then" the cat went on, "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now I growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad." / "I call it purring, not growling," said Alice. / "Call it what you like," said the Cat."³²

²⁸ CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. In: *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chancelor Press, 1989. p.68.

²⁹ CARROLL, L. *Sylvie and Bruno Concluded*. In: *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chancelor Press, 1989. p.614.

³⁰ CHOMSKY, N. *Syntactic Structures*. The Hague, Mouton & Co'S - Gravenhage, 1957. p.15.

³¹ PITCHER, G. Op. cit., p.238.

³² CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. In: *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chancelor Press, 1989.

A arbitrariedade do signo é novamente tomada ao pé da letra numa discussão entre Alice e O Cavaleiro Branco em *Alice Através do Espelho*:

"- (...) The name of the song is called **"Haddocks'Eyes"**. / "Oh, that's the name of the song, is it?" Alice said, trying to feel interested. / "No, you don't understand," the Knight said, looking a little vexed. "That's what the name is called. The name really is **"The Aged Man."** / "Then I ought to have said "That's what the song is called? Alice corrected herself." "No, you oughtn't: that's quite another thing! The song is called **"Ways and Means"**: but that's only what it's called, you know! / Well, what is the song, then?" said Alice, who was by this time completely bewildered. / "I was coming to that," that Knight said. "The song really is **"A - sitting On A Gate"**: and the tune's my own invention."³³

Wittgenstein reconhece a possibilidade de que alguém atribua significados bastante particulares às palavras, mas isso não quer dizer que fazê-lo seja realizar um ato mental particular. O argumento de Wittgenstein é contrário à idéia de que dizer é uma coisa e querer dizer (um ato mental ou um sentimento particular ou o que quer que seja) é outra.³⁴ Em Lewis Carroll, Alice, Humpty-Dumpty, a Duquesa e a Lebre de Marco tomam suas posições nessa disputa:

"- (...) There's glory for you!" / "I don't know what you mean by "glory", "Alice said. / Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't - till I tell you. I meant "There is a nice knock-down argument for you!" / "But glory" doesn't mean "a nice knock-down argument", Alice objected. "When I use a word," Humpty Dumpty said, in a rather 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."³⁵ "Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves."³⁶

³³ Id. *ibid.*, p. 209.

³⁴ Cf. PITCHER, G. *Op. cit.*, p. 242-4.

³⁵ CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. In: *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chancellor Press, 1989, p. 184.

³⁶ Id. *ibid.*, p. 84.

"... 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 things as "I get what I like"!"³⁷

Discutindo seus conceitos, Wittgenstein descreve mundos e situações, no mínimo diferentes do comum: uma cadeira que aparece e desaparece, pessoas que mudam de tamanho, de formato, têm um comportamento aleatório, ou não externam sinais de dor.³⁸ Para Pitcher, o espírito de muitas situações em Lewis Carroll é wittgensteiniano, como no caso do Gato de Cheshire que aparece e desaparece ou da Rainha Branca que grita *antes* de ter espetado seu dedo ou mesmo do Outro Professor "ao explicar que a ação dos nervos é lenta em algumas pessoas":

"(...) I had a friend, once, that if you burnt him with a red-hot poker, it would take years and years before he felt it!" / "And if you only **pinched** him?" queried Sylvie./ "Then it would take even so much longer, of course. In fact, I doubt if the man **himself** would ever feel it, at all. His grandchildren might."³⁹

Por fim, Pitcher apresenta o que chama de uma fragilidade humana particular, que é a maneira como nós "nos equivocamos (...) com a gramática de nossas expressões."⁴⁰ Essas confusões e mal-entendidos "provocados entre outras coisas, por certas analogias entre as formas de expressão em diferentes domínios da nossa linguagem"⁴¹, Wittgenstein toma como uma tendência, aponta Pitcher: "Quando as palavras em nossa linguagem ordinária têm gramáticas análogas à primeira vista, tendemos a tentar interpretá-las de maneira análoga, isto é, tentamos fazer com que a analogia persista". Pitcher, com seus exemplos, vai mostrando como Lewis Carroll explora essas semelhanças e diferenças que nos iludem e cita, dos dois autores em questão, trechos que mostram formas

³⁷ Id. *ibid.*, p. 67

³⁸ Cf. respectivamente, de Wittgenstein: *Investigações Filosóficas*, seção 80, Cadernos, p. 62 e *Investigações Filosóficas*, seção 257.

³⁹ CARROLL, L. Sylvie and Bruno. In: *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chacellor Press, 1989. p. 324

⁴⁰ WITTGENSTEIN, L. Apud PITCHER, G. Op. cit. p. 245.

⁴¹ WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Trad. de José Carlos Bruni, 2. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1979. p. 50.

de expressar - o tempo, ninguém, agora e hoje, entre outras coisas, responsáveis pelos mal-entendidos.

Enquanto Wittgenstein propõe que imaginemos uma língua em que fosse possível dizer "Encontrei o Sr. Ninguém na sala" (e preocupasse com "os problemas filosóficos que surgiriam de uma convenção como essa"⁴²), embora não seja exatamente uma convenção, essa possibilidade ocorre na conversa entre Alice, o Rei e o Mensageiro:

"(...) Just look along the road, and tell me if you can see either of them."

"I see nobody on the road," said Alice. / "I only wish I had such eyes," the king remarked in a fretful tone. "To be able to see Nobody! And at that distance too! Why, it's a much as I can do to see real people, by this light!"⁴³ / "Who did you pass on the road?" the King went on holding out his hand to the Messenger for some hay. / "Nobody," said the Messenger. / "Quite right," said the King, "this young lady saw him too. So of course Nobody walks slower than you." / "I do my best," the Messenger said in a sullen tone. "I'm sure nobody walks much faster than I do!" / "He can't do that," said the King, "or else he'd have been here first."⁴⁴

É do jogo entre a possibilidade e a impossibilidade da ocorrência de *ninguém* como nos diálogos acima que se valeu Ulisses para se livrar do gigante Polifemo, um ciclope que devorava estrangeiros. Respondendo ao ciclope que pergunta seu nome, Ulisses diz:

"(...) Meu nome é Ninguém. Minha mãe, meu pai, todos os meus companheiros me chamam de Ninguém."⁴⁵

Ao que Polifemo responde:

"Ninguém, serás o último a ser comido, depois de teus companheiros: sim, a todos comerei antes de ti: será esse meu presente de hospitalidade."⁴⁶

⁴² WITTGENSTEIN, L. The Blue and Brown Books. Apud PITCHER, G. Op. cit. p.249.

⁴³ CARROLL, L. Through the Looking Glass. In: *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chancelor Press, 1989. p.192.

⁴⁴ Id. *ibid.*, p.193-4.

⁴⁵ HOMERO. *Odisséia*. Intr. e Notas de Méderic Dufour e Jean Raison. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Abril, 1981. p.87.

⁴⁶ Id. *ibid.* p.87.

Depois de ter seu olho furado por Ulisses com uma estaca de oliveira incandescente, Polifemo chama aos gritos outros ciclopes, que querem saber:

*"Que dor te oprime, Polifemo, e por que, em plena noite imortal, assim gritaste, a ponte de nos acordar? Será que um mortal, mau grado teu, te arrebatou os rebanhos? Ou tentam matar-te por astúcia ou por violência?"*⁴⁷

O diálogo que se segue entre Polifemo e os outros ciclopes salva Ulisses e seus companheiros; posto que os ciclopes vão embora, concluindo que ninguém molestava Polifemo:

*"Amigos, Ninguém me está matando por astúcia; por violência, não." (...) "Se Ninguém te violenta e se estás só, quer dizer então que o grande Zeus te envia uma doença inevitável. Invoca, pois nosso pai, o poderoso Posídon!"*⁴⁸

Voltando aos exemplos de Pitcher, para Wittgenstein "Agora não é uma especificação de tempo, apesar das aparentes semelhanças entre *The sun sets at six o'clock* e *The sun is setting now*"⁴⁹ e, igualmente, "A palavra *hoje* não é uma data, mas não é nada semelhante também."⁵⁰

A Rainha Branca ignora (provavelmente de propósito) a advertência de Wittgenstein quando, querendo contratar Alice oferece "dois pence por semana e doce todos os outros dias":

*"It's very good jam," said the Queen. / "Well I don't want any to-day at any rate." / "You couldn't have it if you did want it," the Queen said. / "The rule is, jam to-morrow and jam yesterday - but never today." / "It must come sometimes to "jam to-day", " Alice objected. / "No, it can't" said the Queen. "It's jam every other day. today isn't any day, you know." / "I don't understand you," said Alice. "It's dreadfully confusing!"*⁵¹

Durante todo o tempo, Alice é impotente perante o *nonsense* com que se depara e ouve. Ela *nunca* vence, Pitcher aponta e acrescenta,

⁴⁷ Id. *ibid.* p. 87

⁴⁸ Id. *ibid.* p. 87

⁴⁹ WITTGENSTEIN, L. *The Blue and Brown Books*. Apud PITCHER, G. *Op. cit.*, p. 249

⁵⁰ Id. *ibid.* p. 249

⁵¹ CARROLL, L. *Through the Looking Glass*. In *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London, Chancellor Press, 1989. p. 170-1.

por fim: "Como Alice, o filósofo é uma vítima impotente da loucura (o *non-sense*), até que, também como Alice, acorde, ou seja acordado, para a sanidade."⁵²

Resta dizer que o *nonsense* é um uso criativo da linguagem, muito embora inesperado, que, como vimos, ao mesmo tempo em que rompe com o limite da regra lingüística, desafiando-a, a incorpora. Rompe-se com a expectativa, palavras novas e mesmo outros mundos são criados. Esse certamente não é um exercício simples. É preciso um certo traquejo, pois o *nonsense* não é um desorganização lingüística aleatória - as formas certas devem aparecer nos momentos certos. Como bem colocou Hart Crane, "é preciso estar mergulhado em palavras, literalmente encharcado, para que as palavras certas se coloquem nos lugares certos no momento certo (...)."⁵³ Assim, o que parece casual não o é.

Se, por um lado, o *nonsense* se dá exatamente porque buscamos sempre interpretações plausíveis para tudo, porque esperamos sempre encontrar, na linguagem um sentido, por outro, ir contra o sentido é uma tentação vertiginosa. Assim como o sentido o é, o *nonsense* também é constitutivo da linguagem. Bem o disse T. S. Eliot:

*"Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still."*

T.S. Eliot, Burnt Norton

⁵² PITCHER, G. Op. cit., p.250.

⁵³ Apud LIPTON, J. *An Exaltation of Larks. Or, the Venereal Game*. New York, Penguin Books, 1977.