

SENTIDOS DO NÃO-SENTIDO: CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO SOBRE A ESCRITA NONSENSE.¹

- What do they say?
- They talk about their lives.
- To have lived is not enough for them.
- They have to talk about it.
- To be dead is not enough for them.
- It is not sufficient.

Silence

SAMUEL BECKETT. *Waiting for Godot*

1. Num ensaio intitulado «Nonsense», Anthony Burgess define o carácter do discurso do «não-senso» como «um modo bizarro de fazer sentido», integrando-o numa tradição peculiarmente britânica, com raízes periodológico-literárias no século XIX vitoriano e reflexos de influência nas escritas surrealistas: «I conclude that there is as much sense in nonsense as there is nonsense in sense».² No entanto, a discussão dos problemas inerentes à natureza do discurso literário *nonsense* está longe de ser simples e sumária, pelo que, de modo geral, a crítica mais especializada tem adoptado consensualmente um ponto de vista eminentemente prático quanto à determinação de um *corpus* de textos *nonsense*, estabelecendo como eixos paradigmáticos as obras de Carroll e Lear. Nesta pers-

¹ Ensaio desenvolvido a partir de alguns aspectos relacionados com o problema do *nonsense* literário, tratados no cap. II. 2. da dissertação de doutoramento da autora sob o título: «*That's What I Said*»: *Dimensões do Sujeito na Poesia de Walter de la Mare*, Porto, 1995, p. 332-447.

pectiva, a importância da referência autoral na definição da tipologia discursiva *nonsense* não é unicamente de ordem estrutural, ou seja, enquanto determinante da organização de escritas similares de autorias diversas, mas fundamentalmente de ordem periodológica, relevando o problema histórico-cultural do relacionamento do autor com a sua contemporaneidade. Com efeito, nesta visão histórico-literária da gênese da obra *nonsense*, afigura-se como essencial o modo como o escritor perspectiva a sociedade em que vive e nela se integra, pois em regra, trata-se de um tipo de escrita que surge como via de protesto subjectivo relativamente a um mundo, face ao qual já se tornou céptico. Em todo o caso, o processo de enunciação *nonsense* não surge como reacção psicológica primária, mas corresponde, pelo contrário, a uma evidente distanciação crítica nos juízos de valor subjectivos, marcada, não raro, pelo tom humorístico dos discursos. Assim, é precisamente na equação do fenómeno literário *nonsense* com a tradição oitocentista, pós-romântica, de onde parece ter sido originário, que pode colocar-se a questão da presença do *nonsense* nos parâmetros de uma poética surrealista, segundo a posição de Burgess.

2. Todavia, muito embora esta esteira crítica tenha produzido trabalhos importantes no estudo do *nonsense* literário, julgo conveniente fazer uma rotação no ângulo de focagem do problema: do historicismo literário para os domínios da poética e teorização literárias. Assim, parece-me pertinente equacionar traçados de escrita *nonsense*, tanto no século XIX (com Carroll, como exemplo paradigmático³) como no século XX, (tomando Beckett, na correlação das poéticas surrealistas com a problemática do absurdo) com uma evolução da linguagem poética e do conceito de género no largo período pós-romântico. Consciente da amplitude da reflexão proposta para o espaço exíguo de um ensaio, limitar-me-ei a um exposição mais ou menos esquemática dos seus aspectos mais relevantes, tendo em vista uma fundamentação poético-retórica, tanto quanto possível sistemá-

² TIGGES, Wim (ed.) – *Explorations in The Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 21.

³ A abordagem da escrita profundamente lírica dos limericks de Lear seria outra hipótese a considerar, mas foi preterida em favor da de Carroll, não só pelo facto dos textos de *Alice* serem mais amplamente conhecidos, mas também em virtude da componente pictórica complementar que caracteriza a produção do autor, dificultando tecnicamente a sua reprodução neste espaço.

tica, da articulação do texto *nonsense* com várias fronteiras-limite do fenómeno literário: enquanto problema de linguagem e de representação, enquanto problema de conhecimento. Se referência a Carroll irá centrar-se na problemática narrativa em *Alice's Adventures in Wonderland*, em Beckett fará sentido atentar na dramaticidade profundamente lírica de peças como *Waiting for Godot* e *Happy Days*.⁴

Partir do enunciado lírico-dramático de Beckett para chegar a um entendimento do conceito de *nonsense* em literatura facilita o desdobramento da questão em três aspectos fundamentais. O primeiro a considerar é de natureza poético-retórica, o segundo, epistemológica, e o terceiro, de natureza histórico-literária. A reflexão sobre o problema na sua complexidade entende-se unicamente no confronto dos dados obtidos na análise dos três aspectos acima referidos, pelo que só num primeiro momento poderá justificar-se o seu tratamento isolado, num intuito metodológico quanto à sua possível definição ou delimitação de sentido.

2.1. De uma perspectiva poético-retórica, o enunciado lírico-dramático pressupõe uma anterior ruptura na consciência subjectiva, de forma a permitir uma subsequente autonomia crítica das partes desintegradas, tal como a instauração do diálogo o evidencia. Em si, o diálogo estabeleceu-se esquematicamente como uma sequência de enunciados alternados de pergunta e resposta, resultante de uma espécie de necessidade intrínseca da consciência subjectiva, solitária, se abstrair da finitude dos seus limites, dispersando-se na criação de outras personagens, e produzindo, assim, espaços subjectivos vários, «exotópicos»: «*Questions et réponses* ne ressortissent pas à un même rapport (catégorie) logique: on ne saurait les loger en une seule et même conscience (unique et refermée sur elle); toute réponse génère une nouvelle question. Questions et réponses supposent une exotopie respective».⁵ A estrutura narrativa de *Alice*, é um exemplo paradigmático deste tipo de clivagens na unidade do género: a narrativa constrói-se em desdobramentos de sequências dramáticas que não são mais do que monólogos a várias vozes de uma mesma consciência infantil, quando

⁴ CARROLL, Lewis – *Alice's Adventures in Wonderland*, Harmondsworth, Penguin, 1984. BECKETT, Samuel – *Waiting for Godot*. London: Faber, 1956; *Happy Days*. London, Faber, 1966.

⁵ BAKHTINE, M. – *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 391.

submetida aos critérios de reordenamento, subversão ou mesmo metamorfose do real característicos do sonho. Por seu turno, a estrutura dramática das peças de Beckett obedece a ritmos repetitivos de enunciação claramente líricos, com o recurso a técnicas essencialmente prosódicas na selecção e arranjo das sequências faladas, não descurando o seu encaixe – dir-se-ia, «coreográfico» – com as «pausas», os «silêncios», os movimentos e os gestos em cena. Em *Waiting for Godot*, é significativa, a este respeito, a referência à dissolução da multiplicidade das vozes dos mortos no murmúrio indistinto de sons na natureza: o das asas, das folhas, da areia, das cinzas: «– All the dead voices. / – They make a noise loke wings. / – Like leaves. / – Like sand. / – Like leaves. / (*Silence*) / – They all speak together. / -Each one to itself. / (*Silence*).» (II). Em *Happy Days*, o diálogo é praticamente fictício entre as personagens de Winnie e Willie, uma vez que cabe à figura feminina de Winnie desdobrar dramaticamente o seu longo monólogo, – *I say I used to think that I would learn to talk alone* (II)– dirigindo-se frequentemente a si própria – *I say I used to say, Winnie, you are changeless* (II) – e requerendo apenas do companheiro um hipotético ouvido: «Well I don't blame you, no, it would ill become me, who cannot move, to blame my Willie because he cannot speak. [Pause] Fortunately I am in tongue again. (...) Have you gone off on me again? [Pause.] I do not ask if you are alive to all that is going on, I merely ask if you have not gone off on me again.» (I). Curiosamente, tal como em *Waiting for Godot* se mencionam as vozes indistintas dos mortos, também em *Happy Days* fazem-se ouvir gritos confusos e indeterminados dentro da cabeça de Winnie, como a passagem do vento: «No no, my head was always full of cries. [Pause.] Faint confused cries. [Pause.] They come. [Pause.] Then go. [Pause.] As on a wind. [Pause.] That is what I find so wonderful. [Pause.] They cease. [Pause.].» (II).

2.2. Em segundo lugar, em termos epistemológicos, a questão da ruptura (no sentido latino de *crisis*) – evidenciada no parágrafo anterior como constituinte do diálogo – estabelece-se no seio da própria relação sujeito/objecto e demarca pontos de viragem fundamentais nos modos de pensar, conhecer e representar de uma comunidade cultural. Equacionado com a natureza da representação do absurdo, o enunciado lírico-dramático do teatro beckettiano apresenta alguns modelos linguísticos de desconstrução das referências objectivas semelhantes aos dos enunciados *nonsense*, sobretudo, se se atender à usual desarticulação das relações lógico-linguísticas que

determinam os sentidos estabelecidos entre as coisas e os signos. No entanto, ao longo desta exposição serão apontados limites importantes desta aproximação que, em nada, pode ser encarada com ligeireza.

Na sua definição mais consensual, porque essencialmente abrangente e vaga, o discurso *nonsense*, traduzido à letra por «não-sentido», é aquele que se opõe ao sentido estabelecido e aceite normalmente como a «verdade» institucional de um determinado código político e moral de valores, dentro uma dada cultura. É nestes parâmetros que, em regra, as sociedades estabelecem as fronteiras entre o juízo e a demência, o discurso da razão e o da desrazão, do verdadeiro e do falso. A este respeito, o pensamento de Foucault, em obras paradigmáticas como *L'Archéologie du Savoir*, *Les Mots et Les Choses* e *L'Ordre du Discours*, apresenta-se como um estudo sistemático das estruturas de clivagem que determinam o sentido da história da cultura ocidental, sobretudo pós-Renascimento, em áreas como as do pensamento, do saber, das mentalidades, da representação (na importância linguística e semiológica dos códigos respectivos). Do mesmo modo, no tratamento de dimensões da existência, configuradas em relações humanas como a sexualidade e a loucura, são conhecidas as posições de Foucault em obras já clássicas como *Histoire de la Sexualité (I, II, III)* e *Histoire de la Folie à l'Age Classique*. Cito apenas um excerto desta última obra, por me parecer de extrema lucidez para o desenvolvimento posterior desta reflexão sobre a natureza confluyente, embora distinta, dos enunciados «absurdos» do texto lírico-dramático de Beckett, em *Waiting for Godot* e *Happy Days* e dos enunciados *nonsense* de Carroll:

(...) la folie est absolue rupture de l'oeuvre. (...) par la folie, une oeuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler sons non-sens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit; par la folie qui l'interrompt, une oeuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est contraint de s'interroger. (...) dans le temps de cet oeuvre éffondré dans la démence, le monde éprouve sa culpabilité. (...) le voilà requis par elle, contraint de s'ordonner à son langage, astreint par elle à une tâche de (...) rendre raison de cette déraison et à cette déraison.⁶

⁶ FOUCAULT, M. – *Histoire de la Folie à l'Age Classique*, Paris, Plon, 1961, p. 303.

Repare-se que a cisão de «demência» provocada no seio das relações do homem com o mundo pela obra do não-sentido é aquela que se inscreve na dramaticidade dos seus enunciados e se propõe como uma espécie de abertura de inquérito sobre a culpabilidade, muitas vezes ignorada ou oculta, dos sentidos aceites. Reporto-me à leitura do passo de *Happy Days* acima transcrito, no qual Winnie, que não pode mexer-se, não culpabiliza Willie por este não falar. Recordo igualmente a existência de gritos ecoando na cabeça de Winnie, normalmente um traço psicopatológico, sintomáticos, porém, da força imperativa dos não-sensos no reacordar de novos sentidos na razão do destino humano.

A questão da ruptura dramática alcança uma definição mais específica, em termos teórico-literários, na obra de Bakhtine sobre Rabelais, na qual, partindo do princípio dialógico que organiza as estruturas de representação narrativa, se estabelecem as linhas divisórias entre experiências profundamente «reais» como a vida quotidiana e o carnaval, e essencialmente ficcionais como o teatro e a literatura. A parodização da vida, subjacente ao carnaval, não é uma representação ficcional como a cena do teatro ou os quadros, imagens e personagens, evocados pela literatura, mas antes uma vivência peculiar – lúdica – da vida: *Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous (...) c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même.*⁷ Assim, o sentido de paródia carnavalesca não poderia ser o de imitação – *mimesis* – da vida quotidiana, porque se produz, não como uma ficção – no jogo condicionado de signos e códigos dentro do sistema de cada obra – mas como a transformação do jogo na própria vida.⁸ A diferença é que, na paródia carnavalesca se acentuam os mecanismos, os artifícios do jogo, subjacentes à discreção aparentemente plácida e sem ocorrências da vida comum. Não se alteram tempos nem espaços, as figuras, as peças, permanecem as mesmas – «em jogo» transformados, mascarados, fantasiados, percorrem as mesmas ruas, frequentam os mesmos locais, conhecem as mesmas pessoas, as histórias de cada qual são continuidades que a festa apenas iludiu, por momentos, escassos dias. Por seu turno, a ficção pro-

⁷ BAKHTINE, M. – *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁸ Entenda-se *mimesis* na acepção da poética tradicional, como termo essencial de *poesis*. Cf. GENETTE quanto ao conceito de poéticas essencialistas – *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

duz um mundo à parte, no qual a contraparte do jogo é a sua única condição de existência e sobrevivência. Assim, a ficção traça a sua própria cosmogonia; constrói palcos e, entre cenários, bastidores e plateias faz nascer figuras, porque não se contenta com as já existentes: é preciso dizê-las, fingi-las, torná-las mais reais e mais completamente vivas do que aquelas que realmente vivem: *To have lived is not enough for them. / They have to talk about it.*

É no espaço ínfimo desta diferença entre o carnaval e a ficção que se instaura o pensamento e o dizer *nonsense*, o qual, levado até ao limite, enuncia não só o absurdo, mas também o niilismo de todas as fronteiras entre o mundo e a representação, as coisas e nós próprios, o natural e o fantástico, o terror e o riso. Em *Waiting for Godot*, Vladimir, sem contudo se aperceber da ironia em causa, estabelece este balanço na metáfora do tigre que espera instintiva e irracionalmente a ajuda dos seus congéneres, tal como o homem tão irracionalmente espera por Godot:

(...) The tiger bounds to the help of his congeners without the least reflection, or else he slinks away into the depths of the thickets. But that is not the question. What are we doing here, *that* is the question. And we are blessed in this, that we happen to know the answer. Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come – (II).

O jogo do não-sentido sobrepõe-se e perverte o jogo estabelecido da ordem moral e simbólica das coisas, ou seja, do nosso modo de as entender e representar, dentro de um princípio regulador de verdade transcendente. No fundo, o jogo *nonsense* revela a inoperância e inconsistência de todos os jogos, tanto da vida como da ficção, dado à inexorabilidade de uma estratégia desconhecida, para além da verdade e da metafísica, que delinea todos os sentidos da existência e marca os destinos da história e dos seres. Em *Happy Days* os sentidos de perda, inutilidade, esquecimento, rotina, carência de afecto (traduzido na quase ausência de diálogo) encontram um contraponto de estabilidade positiva na energia persistente do monólogo de Winnie, na existência concreta e segura da mala de mão e de todos os objectos que a preenchem, banais e fúteis, e na certeza da imutabilidade do destino do tempo em todas as sequências e continuidades dos nossos actos. Winnie fala de um *timing* para cantar e da tristeza invariável que se lhe segue, a mesma que sucede ao acto sexual:

«And yet it is perhaps a little soon for my song. [Pause.] To sing too soon is fatal, I always find. [Pause.] On the other hand it is possible to leave it too late. [Pause.] The bell goes for sleep and one has not sung. (...) One says, Now is the time, it is now or never, and one cannot. [Pause] Simply cannot sing. [Pause.] Not a note. [Pause.] Another thing, Willie, while we are on this subject. [Pause.] The sadness after song. (...) Sadness after intimate sexual intercourse one is familiar with of course.» (II).

O pensamento grego antigo fez nascer o mito e a tragédia desta estratégia «fatal», designando-a de. Nietzsche, na sequência de Schopenhauer, elabora o conceito de «Vontade de Poder» (*der Wille zur Macht*) e rompe definitivamente com o sentido de verdade metafísica, patente no ocidente desde o idealismo platónico: «wie is also Erkenntnis möglich? Als Irrtum über sich selbst, als Wille zur Macht, als Wille zur Täuschung. (...) Der ganze Idealismus der bisherigen Menschheit ist im Begriff, in *Nihilismus* umzuschlagen – in den Glauben an die absolute *Wertlosigkeit*, d.h., *Sinnlosigkeit*. (...) denn das Leben ist bloss ein *Einzelfall* des Willen zur Macht».⁹

O século XX tem assumido a ruptura metafísica, na morte anunciada de Deus em Nietzsche, com o relativismo atomista que envolve os sentidos de *Wertlosigkeit*, *Sinnlosigkeit* e *Einzelfall*, e determina a posição do sujeito face a face com a sua identidade falaciosa, sem o controlo absoluto dos objectos, outrora à sua disposição.¹⁰ O real objectivo passa a ser «hiper-real», pelo que a sensibilidade subjectiva do século XX ocidental se tem debatido para tentar reencontrar, de novo, a estratégia do jogo que preside e sobrevive às alterações no tempo dos códigos de usos e valores nas sociedades humanas.¹¹ Esta hiper-realidade do objecto, (na variante da

⁹ NIETZSCHE, F. – *Aus dem Nachlass der Achtigerjahre*, «Werke in Drei Bänden», München, Carl Hanser, 1973, 895-896, p. 751.

¹⁰ Ao falar em relativismo atomista refiro-me naturalmente à influência do pensamento de Bertrand Russell, bem como à evolução da física quântica, na determinação de linhas de força inegáveis no perspectivismo da arte modernista, não só no domínio literário, mas plástico, na demarcação dos pressupostos cubistas.

¹¹ O termo «hiper-real» é utilizado por Jean Baudrillard como correlativo das significações de «hipotipose» e «espectacularidade», no contexto de um estudo sobre o estatuto da imagem no cinema: «Cinema plagiarises and copies itself, remakes its classics, retroactivates its original myths, remakes silent films more perfect than the originals, etc. All this is logical.» *The Evil Demon of Images*. Sydney, Power Inst. of Fine Arts Pub., 1987, p. 33.

«sobre-realidade» surrealista) como acima se revelou paradigmaticamente na realidade impositiva da mala de mão de Winnie no cenário de *Happy Days*, manifesta-se, muitas vezes, na brutalidade do fascínio pelas imagens, pelo que pode reconhecer-se claramente no cinema e no experimentalismo do teatro, bem como no discurso *nonsense*: *Cinema is fascinated by itself as a lost object just as it (and we) are fascinated by the real as a referential in perdition* (Baudrillard, 1987: 33). Por sua vez, em *Alice in Wonderland*, a hiper-realidade do objecto, a fatalidade da sua existência nos domínios do fantástico onírico, é um dado dos mecanismos auto-referenciais da linguagem, como mais adiante o excerto escolhido para análise o poderá evidenciar.

A questão pode igualmente ser desenvolvida, como o faz Baudrillard, a partir dos conteúdos políticos e morais que definem numa sociedade os sentidos de bem e de mal. Muito curiosamente, as fronteiras estabelecem-se entre os polos de conformidade, representado pelo tradicional instinto de auto-conservação, e de inconformidade, representado por um absurdo instinto de espectáculo, o instinto «imoral», «cínico», o «princípio irónico do Mal». Evita-se a catástrofe nuclear pelo terror da aniquilação do espectáculo e não pelo instinto natural de auto-preservação:

Even revolution can take place only if there is the possibility of spectacle, what people of goodwill deplore is that the media have put an end to the real event. But if we take the example of the nuclear threat, it may be that its destillation in the simulated panic of our daily life, in the spectacular obsessions and thrills that feed our fear, and not the balance of terror (there is no strategic guarantee in deterrence, nor is there, in fact, any instinct of self-preservation), is that in nuclear war the event is likely to eliminate the possibility of the spectacle. *This is why it will not take place.* (...) The drive to spectacle is more powerful than the instinct of preservation, and it is on the former that we must rely. (...) Hail the secret rule of the game whereby all things disobey the symbolic law! (Baudrillard: 1987).

Repare-se que, no fundo, a dramaticidade autotélica de uma linguagem nonsense e absurda assume-se na descoberta da estratégia de jogo que sustenta o espectáculo de todas as ocorrências da vida, indispensável à sobrevivência do homem. Alice precisa de se rever no sonho, no interior da sua consciência, que é o espaço interior da terra, e confrontar-se num pseudo-diálogo com figuras do seu imaginário, no desdobramento dos seus próprios enunciados em silogismos de uma lógica autónoma e heterodoxa.

Estragon e Vladimir, as personagens principais de *Waiting for Godot*, precisam de esperar e sentir a ilusão de serem esperados por Godot, a verdadeira razão – absurda – do jogo dramático da peça. Em *Happy Days*, Winnie fala, unicamente, porque se convence da presença de Willie, como espectador e ouvinte, por mais precário que este se apresente. Muito particularmente no teatro do absurdo, embora já patente no *nonsense* carrolliano, mais importante do que a «lei simbólica» de Baudrillard – explícita na ironia metafísica de Godot e dos «dias felizes» – é a descoberta do questionamento demente que releva a estratégia oculta do destino do homem e das coisas no mundo, como o espectáculo trágico-cómico que normalmente se entretence nas múltiplas formas de designar o amor. Baudrillard prefere falar da corrupção da lei simbólica pelo princípio irónico do mal. Leia-se Beckett, em *Happy Days*: «Is it me you're after, Willie... or is it something else? [Pause.] Do you want to touch my face... again? [Pause.] Is it a kiss you're after, Willie... or is it something else? [Pause] There was a time when I could have given you a hand. [Pause.] And then a time before that again when I did give you a hand. [Pause.] You were always in dire need of a hand, Willie.» (II).

2.3. Do ponto de vista histórico-literário, a questão poético-retórica e a epistemológica, ligadas à problemática do *nonsense* literário, como que encontram uma espécie de síntese hegeliana no traçado das poéticas ocidentais pós-românticas, num período que se estende por toda a segunda metade oitocentista e se prolonga pelo século XX modernista, até se pulverizar nas vanguardas surrealistas dos anos 40 e na literatura do absurdo do pós II Grande Guerra. Nesta perspectiva, justifica-se uma sucinta reflexão sobre estes planos de evolução diacrónica do *nonsense* no âmbito da tradição literária britânica.

Em termos ideológicos generalizantes, o *nonsense* literário inscreve-se na esteira da poética romântica ocidental, no momento de desencanto idealista que subverte as relações epistemológicas entre sujeitos e objectos, como anteriormente referido. É neste enquadramento que, no âmbito da linguística histórica, ao idealismo romântico, que observa a língua na genuinidade das suas raízes filológicas, como a expressão mais fiel da subjectividade idiossincrática de um povo e, por inerência relativa, de um indivíduo, se substitui um positivismo historicista para o qual a linguagem é um potencial de recursos a explorar. A crise epistemológica sofrida pelo sujeito, no momento em que se processa a autonomização dos objectos,

marca analogamente o seu modo de conceber e usar a linguagem, sobretudo nos domínios da expressão poética, numa profunda alteração dos padrões de representação e do sistema dos géneros. A referência do mundo empírico, tal como outrora era percebida pelo sujeito (por isso, uma referência subjectiva) e transmitida como conteúdo ideológico através da forma linguística, vai sendo substituída pela referência linguística, acentuando-se o carácter significante da linguagem e enunciando-se uma tendência para a transformação dos discursos em metadiscursos, como o exemplo citado do cinema e do teatro o explicita com clareza. Algo de semelhante se passa com o carácter repetitivo, dobrado, de estruturas da composição dramática das peças «absurdas» de Beckett, no intuito de se explicarem reciprocamente. Por exemplo, em *Waiting for Godot* e *Happy Days*, a existência de dois actos, mostrando o mesmo cenário (com ligeiras alterações, todavia significativas), é determinante da *quase* inexistente progressão da situação inicial: a confirmar este processo saliente-se a natureza «pendular» das sequências dialogadas, remetendo cada fala invariavelmente para a estrutura frásica, para as palavras e os ritmos de enunciação, da anterior, lembrando afinidades com a composição da lírica e da música: «– What am I to say? / – Say, I am happy. / – I am happy. / – So am I / – So am I. / – We are happy. / – We are happy. (*Silence.*) What do we do now, now that we are happy? / – Wait for Godot. (*Estragon groans. Silence.*) (...)» (*Waiting for Godot*, II).

Por seu turno, no âmbito dos estudos literários, a sequência histórica destes condicionalismos ideológicos revela a preocupação crescente com a perspectiva teórico-crítica, dando origem, já no século XIX decadentista e simbolista ao interesse de poetas como Poe, Baudelaire e Mallarmé na reflexão sobre problemas específicos da linguagem poética, como objecto autónomo; de igual modo, nas primeiras décadas novecentistas, não é fortuito nem ocasional o surto cientificizante das poéticas formalistas e estruturalistas, assentes nos pressupostos de «literariedade» como a *differentia specifica* da linguagem poética relativamente à linguagem da comunicação comum.¹²

Assim, o discurso *nonsense* emerge deste complexo contextual que, sumariamente, indicia a perda de controle do sujeito dos objectos da sua

¹² Esta questão é complexa e de extrema amplitude, pelo que só é aqui abordada em contornos muito esquemáticos, como um dado meramente operacional, na sequência do desenvolvimento geral do ensaio.

referência, a perda dos usuais padrões e suportes do conhecimento e da representação subjectivos, a assunção do papel determinante da linguagem, na tentativa de reorganização de um mundo de imagens fragmentadas. Tal como o princípio irónico do mal, na reflexão de Baudrillard, se o *nonsense* comunica sem utilizar os modelos convencionais de uma gramática de enunciação e comunicação dos referentes exteriores é porque, antecipadamente, como uma espécie de saber visionário, tomou consciência da inoperacionalidade dos processos de comunicação vigentes. O porquê de um discurso anti-norma neste espaço vitoriano tem a ver com os esquemas de estereotipização e conseqüente dissolução patentes nessa realidade social e cultural. A inversão do idealismo romântico, numa forma de racionalismo, através das correntes utilitaristas, bem como a noção de progresso industrial e capitalista, aniquilaram de vez a transcendência romântica, transformando-a nas formas domesticadas do sentimentalismo melodramático.

Mais acima aludi ao facto de o *nonsense* se situar na estreita faixa que delimita os domínios da paródia no carnaval e na ficção. No fundo, todo o sistema de inversões, perversões, radicalizações, levado a cabo pelo discurso *nonsense* não é senão o jogo altamente sofisticado de uma estratégia ainda mal vislumbrada que anseia tornar mais presentes, mais vivamente sentidos, mais verdadeiramente concretos e plásticos, todas as coisas, as palavras, os conceitos e as morais, as pessoas e os seus jeitos de ser. A este respeito, é curiosa a comparação de Tigges das fábricas e das grandes superfícies comerciais a dicionários: «Factories and department stores have become the concrete equivalents of dictionaries, with their infinite series of simultaneously presented goods of the utmost variety»¹³

Naturalmente, não é possível alhear a transformação económica registada no mundo oitocentista das alterações radicais sofridas pela sociedade de então. A industrialização e a conseqüente estrutura político-social capitalista constrói-se a partir de um esquema de oposições de elementos anti-téticos, fundamentalmente, aqueles que indiciam níveis de prosperidade económica e aqueles assentam em conflitos sociais latentes, activando uma desestabilização nos modelos do poder político e administrativo. Estes contextos de mudança identificam-se, nos planos da vida pública e da vida privada dos indivíduos, com a distribuição dos seus tempos de trabalho e de lazer. Repare-se que é nesta dimensão de mudança que se verificam alterações de estatutos e papéis sociais desempenhados por homens, mulheres

¹³ TIGGES, Wim – *Anatomy of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 233.

e crianças, pelo que, no plano laboral, as tensões se articulam entre as funções sócio-estratégicas do patrão, do empregado e do desempregado. Acentua-se a ruptura entre modos de vida e códigos comportamentais do campo e da cidade, constatando-se, sobretudo, o facto de o meio urbano gerar mais oportunidades de lazer, com o apoio consumista de uma classe média laboriosa e de uma burguesia capitalista em ascensão.

Este contexto cultural massificado, comercializável, enraiza o declínio, no estereótipo, e preconiza a paródia dos seus próprios modelos, ou seja, de formas literárias de uma tradição institucionalizada e banalizada. O fenómeno é visível relativamente a autores românticos consagrados, como por exemplo, Wordsworth e Keats, sobretudo, ou a autores vitorianos, de reminiscência romântica, como Tennyson.¹⁴ Deste modo, a literatura *nonsense* instaura-se como reacção contra a mentalidade que gera o tipo de moldura socio-cultural da Inglaterra vitoriana: contra o discurso estereotipado dos epígonos dos grandes nomes; contra a falta de sentido crítico de uma atitude massificada da literatura e das artes, em geral; contra o desajuste evidenciado por essa sub-arte, na sua consideração e representação de formas alteradas de um relacionamento humano e social.

Em síntese, a evolução da estética pós-romântica é elucidativa, em termos teóricos, do modo como uma consciência epocal marcada pelo ceticismo pode denunciar processos desconstrutivos em arte. No caso da literatura, o discurso *nonsense* é uma forma de desmontagem da lógica referencial, através do sistema linguístico, nas suas operações semântico-sintáticas de representação.¹⁵

3. É precisamente com base nestas premissas que deve compreender-se a ligação implícita de correntes e movimentos artísticos com relevância na arte novecentista, como por exemplo o Dadaísmo e o Surrealismo, com o conceito *nonsense* enquanto destituição de significados, desmontagem e deslocamento de campos referenciais. Nesta acepção pode, então,

¹⁴ Pelo facto de estes autores serem alvo de imitações epigonais menores, tornando-se a sua escrita como que «parodizada» nos seus traços poético-estilísticas mais idiossincráticas, não lhes retira mérito artístico, no contexto geral da literatura romântica inglesa. Yeats designa a geração de poetas que incluem Tennyson, Browning, Swinburne e ele próprio de «os últimos românticos» e, com certeza, não num sentido pejorativo.

¹⁵ Cf. BERRIO, García – *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 269 ss.

entender-se a conclusão enunciada por Breton, nos *Manifestos do Surrealismo*, acerca do poder germinador da linguagem poética: «(...) du fait que l'ènonciation est à l'origine de tout, il s'ensuit qu' «il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi il est faux». ¹⁶ É no âmago do procedimento originário da linguagem poética nos discursos do não-sentido e do absurdo que se entende a real a relação de espectacularidade necessária, e não de verdade, entre sujeitos e objectos. Daí, a dramaticidade dos enunciados e o sentido de paródia que lhes está implícito: simultaneamente trágica e humorística, por vezes, transgressivamente estúpida e violenta:

There is something stupid in the raw event, to which destiny, if it exists, cannot help but be sensitive. There is something stupid in the current forms of truth and objectivity, from which a superior irony must give us leave. Everything is expiated in one way or another. Everything proceeds in one way or another. Truth only complicates things.» (Baudrillard: 1987).

Esta alteração dos modelos de representação literária na viragem do século XIX para o século XX corresponde, na análise de Kristeva, ao fim da narrativa romanesca romântica, enquanto totalizante do processo significante da linguagem, através da utilização das personagens e das intrigas, cedendo o lugar à «era da linguagem poética» e à respectiva perda de domínio do sujeito da unidade do processo de enunciação:

(...) personne – aucun personnage, aucun unité linguistique, discursive ou rhétorique, ne peut embrasser l'unité 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 partie de notre siècle, l'ère du langage poétique.¹⁷

Assim, a linguagem poética que se estabelece na esteira da tradição teorizada por Mallarmé, praticada nas escritas de Lautréamont, Rimbaud, e distendida pelas vanguardas novecentistas do Dadaísmo e Surrealismo, afigura-se como um espaço quase laboratorial de experiências, no qual se joga com as possibilidades de transgressão das próprias estruturas regulamentares da língua, na deslocação dos enunciados para estratos sub ou

¹⁶ *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 166.

¹⁷ KRISTEVA, J.– *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 615.

inconscientes da percepção subjectiva. Acima de tudo, este processo de desmontagem das finitudes estruturais da cultura humanista visa atingir os respectivos planos de significação e, como tal, os mitos, as ideologias, as posições e estratégias socio-políticas, na medida em que, paradoxalmente, na pulverização e dissolução dos sentidos enunciados, na admissão do silêncio, a linguagem poética se apresenta *limitada* no tradicional papel de metalinguagem ou contemplação filosófica do mundo.

Fundamentalmente, a diferença que increve o discurso *nonsense* no interior dos limites da paródia carnavalesca e da ficcional é paradigmática da limitação da linguagem poética ao longo do século XX, na representação do sujeito e do mundo. Aos índices de dramaticidade que a enunciação poética se compraz em incrementar nas estruturas já fluidas da narrativa e da lírica, continuando a lenta corrupção romântica da clássica tríade de géneros, corresponde, quase paradoxalmente, uma crescente indiferença, um anonimato ou, noutros casos, um *heteronimato*, muitas vezes silêncios e vazios de identidade subjectiva.

É nesta linha de continuidades que se instaura o absurdo do teatro beckettiano, no qual, frequentemente, o jogo pantomímico dos actores em cena é dissonante com as falas proferidas; por seu turno, as personagens da peça são tão construídas absurdas que já não são mais elementos de uma ficção levada à cena, uma vez que, praticamente, não existem conteúdos diegéticos definidos. As personagens, sejam elas Vladimir, Estragon, Pozzo ou Lucky de *Waiting for Godot*, Winnie e Willie de *Happy days*, são os próprios actores durante o tempo da sua permanência em cena – não enquanto pessoas. Assim, tornam-se irrelevantes pormenorizadas descrições físicas e psicológicas das personagens a interpretar na peça: de Winnie, por exemplo, faz-se um esboço esquemático da sua aparência física – *plump* – da idade aproximada – 50 anos – e deixa-se ao critério do encenador escolher, de preferência, uma actriz loira. Mais importante é a indicação de cena quanto à situação da actriz no palco, tanto no I como no II acto: «*Embedded up to above her waist in exact centre of mound, Winnie.*»(I); «*Scene as before. Winnie embedded up to neck, hat on head, eyes closed. Her head, which she can no longer turn, nor bow, nor raise, faces front motionless throughout act. Movements of eyes as indicated.*»(II). A peça depende da representação em palco, da performance, mais do que dos próprios sujeitos, em si e por si. E neste aspecto, como a citação de *Happy Days* o evidencia claramente, Beckett é exímio e rigoroso nas indicações de cena que interpõe substancialmente aos textos das falas das personagens.

gens. Repare-se na sequência de uma das falas de Winnie no II acto – aliás, todo o texto é essencialmente um monólogo da figura feminina, em quase simulação de diálogo com a presença abstracta do marido, Willie:¹⁸

(...) [Pause] And now?[Long pause.] The face.[Pause.] The nose. [She squints down.] I can see it... [squinting down]... the tip... the nostrils... breath of life...that curve you so admired... [pouts]... a hint of lip... [pouts again]...if I pout them out...[sticks out tongue]... the tongue of course... you so admired... if I stick it out... [sticks it out again]... the tip... [eyes up]... suspicion of brow... eyebrow... imagination possibly... [eyes left]... cheek... no... [eyes right]... no... [distends cheeks]... even if I puff them out... [eyes left, distends cheeks again]... no... no damask. [Eyes front.] That is all. [Pause.] The bag of course... [eyes left]... a little blurred perhaps... but the bag. [Eyes front. Offhand.] The earth of course and sky. [Eyes right.] The sunshade you gave me... that day... [pause.]... that day... the lake... the reeds. [Eyes front. Pause.] What day? [Pause.] What reeds ? [Long pause. Eyes close. Bell rings loudly. Eyes open. Pause. Eyes right.] (...)

A importância da performance do actor em cena sobre os conteúdos de sentido das falas é igualmente marcante ao longo do texto de *Waiting for Godot*, como se pode ler no exemplo a citar de seguida, a longa «tirada» de Lucky (cerca de página e meia de texto) que aparece como uma espécie de lengalenga de «cassete», sem pontuação, nexos difusos, mas com a força impositiva de algo que tem de ser dito, necessariamente:

During Lucky's tirade the others react as follows: 1) Vladimir and Estragon all attention, Pozzo dejected and disgusted. 2) Vladimir and Estragon begin to protest, Pozzo's sufferings increase. 3) Vladimir and Estragon attentive again, Pozzo more and more agitated and groaning. 4) Vladimir and Estragon protest violently. Pozzo jumps up, pulls on the rope. General outcry. Lucky pulls on the rope, staggers, shouts his text. All three throw themselves on Lucky who struggles and shouts his text.

LUCKY: Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extention who from the heights of apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but the time will tell and suffers like the divine Miranda with those

¹⁸ Estas presenças quase ausentes, ou mesmo ausentes, são peculiares na dramaturgia de Beckett, como é o caso flagrante da figura de Godot em *Waiting for Godot*.

who for reasons unknown but time will tell are plunged in torment plunged in fire (...) the labours left unfinished crowned by the Acacacademy of Antropopopometry of Essy-in-Possy of Testew and Cunnard (...)

Esta mesma noção de performance elaborada da figura, num contexto cénico altamente construído e artificial, pode transpor-se para o âmbito do *nonsense* típico da tradição carrolliana, ao evidenciar-se essencialmente o jogo linguístico que se descentra de, inverte, perverte as significações usuais dos objectos da sua referência, fazendo uso de personagens como Alice da mesma forma que o teatro de Beckett utiliza os actores. Leia-se Carroll num excerto de *Alice in Wonderland* e atenda-se à sua estrutura narrativa constituída significativamente por sequências puramente dramáticas:

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

«Only mustard isn't a bird», Alice remarked.

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

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

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

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

«I quite agree with you», said the Duchess; «and the moral of that is – «Be what you would seem to be» – or if you'd like it put more simply – «Never imagine yourself not to be otherwise than what might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you have been would have appeared to them to be otherwise.» (AWL. 107-108).

Em relação aos textos «absurdos» de Beckett, a grande diferença do *nonsense* característico de Carroll e, igualmente de Lear, encontra-se na preocupação destes na estruturação de um sentido de coesão e motivação linguísticas internas à composição no seu todo, independentemente da falta de nexos com o exterior das referências. Na literatura do absurdo a coesão do todo é um dado que *quase* se dilui na fragmentaridade e dispersão dos não-sentidos violentamente, displicente e arrogantemente introduzidos nos enunciados, como é o caso flagrante de muitas sequências de *Waiting for Godot*:

VLADIMIR: Ceremonious ape!

ESTRAGON: Punctilious pig!

VL.: Finish your phrase, I tell you!

EST.: Finish your own!

Silence. They draw close, halt.

VL.: Moron!

EST.: That the idea, let's abuse each other.

They turn, move apart, turn again and face each other.

VL.: Moron!

EST.: Vermin!

VL.: Abortion!

EST.: Morpion!

VL.: Sewer-rat!

EST.: Curate!

VL.: Cretin

EST.: (*with finality*). Critic!

Detenho-me na apreciação das estruturas de coesão e coerência internas do texto propriamente *nonsense* e regresso a Carroll, ao passo citado de *Alice*. A distorção das imagens aí reflectidas não se identifica inteiramente com um jogo de reflexos e simetrias simples de estruturas sintácticas, como acontece em grande parte dos enunciados *nonsense*, inclusive em *Alice in Wonderland*. Em causa está, neste diálogo entre as personagens de Alice e da Duquesa, um equívoco radical, por parte desta, relativamente às referências objectivas. A fala final da Duquesa reflecte nitidamente esta problemática: *Be what you would seem to be*. De tal modo que objectos de natureza diversa são classificados dentro de uma mesma categoria existencial apresentando, por conseguinte, características semelhantes: assim, na visão da Duquesa, os flamingos e a mostarda são aves. Por sua vez, ao considerar a fala de Alice, não pode argumentar-se uma completa destituição de sentido referencial à identificação da mostarda com um mineral, ainda que de modo oblíquo, uma vez que o aspecto granulado da especiaria pode lembrar a aparência arenosa, a que certos minerais podem ser reduzidos. Daí resulta a falta de convicção da criança, ao tentar enquadrar a mostarda no grupo vegetal.

Voltando à última fala da Duquesa, no fragmento de *Alice* acima transcrito, a condicionalidade patente a toda a estrutura sintáctica – *would* – alerta para os termos do aparato conceptual comum a um tipo de moralidade tradicional, que de bom grado optaria pela máxima da Duquesa, con-

tudo, sem o condicional: *Be what you seem to be*. A razão de espectacularidade entre o ser e o parecer, o bem e o mal, a vida e o carnaval, a verdade e o destino, é da mesma ordem hiper-real, ou sobre-real, daquela que se verifica nas peças absurdas de Beckett.¹⁹ Freud é naturalmente perspicaz na percepção que faz do problema em termos da análise ao «dito de espírito», referindo-se à essencialidade do terceiro termo – o do receptor ou espectador – para o efeito de ironia cômica produzida no diálogo espirituoso: «Si j'arrive, par la communication de mon mot d'esprit, à provoquer le rire chez autrui, je me sers en réalité de ce tiers pour éveiller mon propre rire.»²⁰ No entanto, é fundamental o jogo de deslocamentos operado no curso do diálogo quanto às expectativas de recepção iniciais: «Le déplacement joue toujours entre un discours et une réponse, dont la suite des idées prend un cours différent de celui qu'indiquait le discours initial.» (Freud:1971,78). Em *Alice*, este desvio é facultado e justificado convenientemente pelo sonho que enquadra a narrativa da criança no interior da terra; em *Waiting for Godot* e *Happy Days* os descentramentos são de imediato provocados pelo arranjo esquemático do palco e pelos posicionamentos controversos das personagens em cena, coadjuvados por um número elevado de enunciados deliberadamente disparatados.

Dentro desta perspectiva, torna-se esclarecedor um confronto renovado com texto de Carroll, no diálogo citado, no momento em que depois de reflectir sobre a identificação efectuada pela Duquesa, da mostarda com um pássaro, Alice decide que a mostarda não é um pássaro mas um mineral:

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

Assim, para além de uma evidente deslocação dos referentes textuais, quanto à sua referência externa, explícita, por exemplo, no equívoco das significações (a mostarda é pássaro / mineral), assiste-se igualmente a uma alteração da ordem estabelecida na hierarquia dos valores. Este facto releva,

¹⁹ Seria pertinente apenas lembrar a importância das artes plásticas de tradição surrealista na clarificação muito explícita deste tipo de expressão dramatizada do espectáculo que põe em causa as usuais fronteiras do real e da representação.

²⁰ *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1971, p. 179.

essencialmente, da utilização do equívoco em palavras homónimas, como *mine*. Por um lado, na primeira acepção referida pelo texto, *mine* designa mina, na sequência da identificação da mostarda com um mineral. Por outro lado, na segunda acepção, *mine* é o pronome possessivo na primeira pessoa do singular. Note-se que, em termos sintáctico-morfológicos, a alteração é significativa, pois denota a mudança de acento característica do discurso simbolizante tal como Freud o descreve na *Interpretação dos Sonhos*.²¹ A importância contextual do substantivo, a mina, relativamente ao seu partitivo (*de* mostarda), converte-se na importância contextual do pronome possessivo, enquanto este funciona como uma espécie de partitivo do sujeito, determinando-lhe uma supremacia relativa, face a qualquer outro sujeito oponente: *The more there is of mine, the less there is of yours*. Neste sentido, o problema da alteração de acento torna-se fundamental na mudança radical proposta pelo texto quanto aos conteúdos morais que o motivam internamente, diversos dos conteúdos de uma ordem moral, nas estruturas do mundo exterior. Segunda esta última, torna-se incoerente equacionar-se *mine* (mina de minerais) com *mine* (meu), na sequência das falas de Alice com a Duquesa. Segundo a ordem (moral) interior ao texto, a coerência aparente firma-se no jogo da homonímia, deixando ler subrepticamente uma lógica de associações simbólicas, a partir da denotação de mina. Deste modo, a «mina» pode enunciar simbolicamente «riqueza», um bem, um valor, algo que pode ser pertença de alguém (meu: *mine*). Daí a «moral» extraída pela Duquesa, relativamente aos seus eventuais pertences.

4. Num sentido mais vasto, a noção de «efeito» de recepção do dito de espírito, contido nos enunciados linguisticamente elaborados dos textos *nonsense* e absurdos, as noções de espectáculo e paródia intrínsecas ao ser dramático dos enunciados *nonsense* e absurdos, relaciona-se com o poder evocativo de discursos eminentemente simbólicos, como os dos textos míticos, destinados a forçar no receptor um entendimento mais profundo e, porventura, desestabilizador, do mundo habitual.²² Assim, em *Alice*, o

²¹ Uma breve alusão deve ser feita ao tratado de Freud sobre a interpretação psicanalítica dos sonhos, descrevendo promenorizadamente as operações de desconstrução do real efectuadas na simbolização onírica, articuladas essencialmente nos eixos da condensação e deslocação das referências reais. Cf. FREUD, Sigmund – *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth, The Pelican Freud Library, 4, 1976.

²² Esta posição crítica é assumida por William A. MADDEN, relativamente a *Alice in*

motivo mítico da busca de algo, levada a efeito pelo herói, segundo as modelizações dos contos populares de uma tradição folclorista, pode encarar-se como uma das significações adstritas à já mencionada viagem onírica de iniciação de Alice, após a descida pelo buraco do coelho. Em Beckett, as viagens transformam-se em paragens em que a acção se esgota na espera indeterminada por alguma coisa, alguém, que nunca chega a aparecer (*Waiting for Godot*), ou na dispersão de nexos que ligam o presente de uma mulher, cada vez mais enterrada num buraco da terra, a uma mala de mão e a um marido praticamente inconsistente, à memória pulverizada e banal do seu passado. Em *Waiting for Godot*, o cenário dos dois actos é um caminho e uma árvore, mas a cena decorre à margem do caminho, tendo como ponto de partida a atenção dada às botas de Estragon. Em *Happy Days*, a cena imobiliza-se sobre a tensão do monólogo (dramático) da figura feminina, limitada de movimentos, uma vez que aparece literalmente enterrada na terra, tanto no I como no II acto, no qual só se vê a cabeça. Os únicos movimentos de Winnie resumem-se a uma inspecção cuidadosa e repetitiva de todos os objectos acumulados anarquicamente dentro da mala de mão, incluindo um revólver. Por sua vez, a figura masculina do marido, quase uma ausência de falas ao longo da peça, é o único a movimentar-se – de gatas – antes do fecho da cortina: apenas num sussuro, articula parte do nome da mulher – Win – olhando-a abstracto: algo que ela quer entender como uma declaração de amor. Só agora é chegado o tempo destinado para cantar, ao jeito das caixinhas de música:

Though I say not
What I may not
Let you hear
Yet the swaying
Dance is saying,
Love me dear! (...) (Final do II Acto)

É que tanto nos não-sentidos como nos absurdos, nas paródias carnavalescas e nas fantasias dos sonhos, na espectacularidade dos efeitos espe-

Wonderland de Carroll, num ensaio intitulado *Framing the Alices*, «PMLA», 101: 3 (May 1986) p. 362-373: «The language here approximates the description of the effect attributed to «mythtexts», texts designed to force us into modifying our conventional understanding of reality.» (p. 364).

FILOMENA AGUIAR DE VASCONCELOS

ciais da hiper-realidade, nos princípios do mal e do amor, de todos os terrores e de todas as comédias, há uma espécie de sublimação demente e ingénua na crença de uma estratégia para o jogo das infinitas possibilidades do destino.

Oh this *is* a happy day, this will have been a happy day! [Pause] Afer all.[Pause.] So far.

Filomena Aguiar de Vasconcelos