

ELSON DIAS DE OLIVEIRA

**ABSURDO EXISTENCIAL E POÉTICA DO
NONSENSE EM *VACA DE NARIZ SUTIL* E A
CHUVA IMÓVEL, DE CAMPOS DE CARVALHO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS/MG
Março/2018**

ELSON DIAS DE OLIVEIRA

**ABSURDO EXISTENCIAL E POÉTICA DO
NONSENSE EM *VACA DE NARIZ SUTIL* E A
CHUVA IMÓVEL, DE CAMPOS DE CARVALHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Telma Borges da Silva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS/MG
Março/2018**

- Oliveira, Elson Dias de.
- O48a Absurdo existencial e poética do Nonsense em *Vaca de nariz sutil* e a *Chuva imóvel*, de Campos de Carvalho [manuscrito] / Elson Dias de Oliveira. – Montes Claros, 2018.
119 f.
- Bibliografia: f. 114-118.
- Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2018.
- Orientadora: Profa. Dra. Telma Borges da Silva.
1. Tradição e modernidade. 2. Absurdo existencial. 3. Nonsense literário. 4. Desrazão. 5. Carvalho, Campos de, 1916 - 1998. I. Silva, Telma Borges da. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada ***ABSURDO EXISTENCIAL E POÉTICA DO NONSENSE EM VACA DE NARIZ SUTIL E A CHUVA IMÓVEL, DE CAMPOS DE CARVALHO***, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Elson Dias de Oliveira**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª Dr.ª Telma Borges da Silva – Orientadora (Unimontes)

Prof. Dr. Geraldo Noel Arantes (FACAMP)

Prof. Dr. Antônio Wagner Rocha (Unimontes)

Prof.ª Dr.ª Ivana Ferrante Rebello e Almeida

Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 20 de abril de 2018.

Para Zethy, com amor de amizade;
parce que c'était elle, parce que c'était moi.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Telma Borges, pela aposta em meu trabalho, pela acurada e valiosíssima orientação, sempre atenta ao todo e aos pequenos detalhes.

À minha família, pela força e pelo apoio incondicional, perdendo as minhas ausências, compreendendo o meu “cavernoso” período de estudos.

Aos professores Alex Fabiano e Wagner Rocha, pelas criteriosas e relevantes contribuições no meu exame de qualificação.

Aos professores Noel Arantes e Rodrigo Guimarães, membros externos, e aos professores Wagner Rocha e Alex Fabiano, membros internos, por terem aceitado o convite para comporem a comissão julgadora do mestrado.

À escritora e ensaísta Vilma Arêas, leitora e admiradora da literatura de Campos de Carvalho, pela concessão de entrevista que resultou em publicação científica.

Ao corpo docente e aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários, pela experiência do aprendizado e pela troca de conhecimentos.

Ao Instituto Federal de Educação do Norte de Minas Gerais – IFNMG pela concessão de bolsa através do Programa de Bolsas para Qualificação de Servidores – PBQS.

À FAPEMIG, à CAPES e ao CCRAV, pelo apoio financeiro para participação eventos científicos.

Aos servidores e gestores do IFNMG – Campus Pirapora, pela estima e pelo constante incentivo à minha formação acadêmica e qualificação profissional.

Aos colegas de trabalho Cleiton Mota, Eliane Magalhães, Kéu Soares, Leandro Teixeira, Azenaide Mendes e Ramon Veloso, pelo apoio e companheirismo durante esta jornada.

Aos amigos conterrâneos Cilma Pereira, Zethy Avelar, Lucas Oliveira, Eudes Moreira, Michelly Taynara, Kelly Daiane, Geraldo Coutinho, Joyce Pires e Silene Teixeira, anfitriões da república CERP (Casa de Estudantes Riopardenses, em Montes Claros), pelo apoio, pela força, pela amizade, pela cumplicidade, pelo afeto e pela guarida durante toda a temporada do mestrado, sobretudo nos períodos em que cursei as disciplinas e quando dos eventos científicos.

Minha lógica era perfeitamente lógica, e isso os desnorteava e a mim principalmente. Tinham me ensinado tanta e tanta coisa que eu me julgava um animal pensante, capaz de criar pensamentos para enfrentar esta ou qualquer vida, como um deus em miniatura, com alma imortal e tudo; de súbito fui virado pelo avesso, quem me virou não sei, o médico disse que fui eu mesmo, e as coisas mais simples se tornaram terrivelmente complexas, como viver por exemplo.

Campos de Carvalho

RESUMO

Este estudo analisa, em *Vaca de nariz sutil* e em *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, a figuração do absurdo existencial a partir da poética do nonsense. Lidamos com uma esfera temática, numa perspectiva filosófica, e com uma esfera expressiva, numa perspectiva estético-literária, as quais se acham intimamente ligadas ou mesmo interdependentes nas obras em estudo. Partindo da necessidade de compreender um conceito de origem filosófica, buscamos inicialmente explicitar e problematizar a noção de absurdo existencial e suas implicações, que aparece mormente no pensamento de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, cada um à sua maneira. Realizamos, ainda, um estudo da história, da constituição estética e da visão de mundo da linguagem nonsense, ancorando-nos nos estudos teóricos de Wim Tigges e nos estudos da linguagem de Gilles Deleuze e Jean-Jacques Lecercle, dentre outros. Uma análise pormenorizada da narrativa nos revela uma série de temas e procedimentos, os quais podemos chamar de nonsênsicos por se constituírem na tensão entre sentido e não-sentido. É possível vislumbrar, em ambas as narrativas em estudo, um movimento de mão dupla: a poética do nonsense corrobora e é corroborada pelo sentimento do absurdo. Os efeitos de linguagem à maneira nonsense correlacionam-se, estruturalmente, com a condição de mal-estar de dois narradores-protagonistas em dissensão social e absurdez existencial. A poética do nonsense surge como uma técnica narrativa que, por explorar os limites lógicos da linguagem, tem um estranho poder de figurar a incompreensibilidade da existência e da ordem social, o frenesi dos tempos modernos e contemporâneos e o automatismo do homem em situação pós-guerra.

Palavras-chave: Tradição e modernidade; Absurdo existencial; Nonsense literário; Desrazão.

ABSTRACT

This study analyzes, in *Vaca de nariz sutil* and *A chuva imóvel*, by Campos de Carvalho, the figuration of existential absurdity from the poetics nonsense. We deal with a thematic sphere, in a philosophical perspective, and with an expressive sphere, in an aesthetic-literary perspective, which are closely linked or even interdependent in the works under study. Starting from the need to understand a concept of philosophical origin, we initially sought to clarify and problematize the notion of existential absurdity and its implications, which appears most in Jean-Paul Sartre and Albert Camus' thoughts, each one in their own way. We also have studied the history, the aesthetic constitution and the worldview of nonsense language, anchoring ourselves in the theoretical studies of Wim Tigges and the language studies of Gilles Deleuze and Jean-Jacques Lecercle, among others. A detailed analysis of the narrative reveals a number of themes and procedures, which we may call nonsense because they constitute the tension between sense and nonsense. It is possible to glimpse, in both narratives under study, a two-way movement: the nonsense poetics corroborates and it is corroborated by the feeling of the absurd. The language effects in the nonsense manner correlate, structurally, with the malaise condition of two narrators-protagonists in social dissension and existential absurdity. The poetic nonsense arises as a narrative technique that, by exploiting the logical limits of language, has a strange power to figure the incomprehensibility of existence and social order, the frenzy of modern and contemporary times, and the automatism of man in post-war situation.

Keywords: Tradition and modernity; Existential absurdity; Literary nonsense; Unreasonable.

SUMÁRIO

Uma literatura de lugar nenhum	10
Capítulo 1	
Uma existência absurda	15
1.1 O singular, a angústia, o desespero.....	17
1.2 O ser, o nada, a náusea.....	20
1.3 Sísifo, a pedra, a montanha.....	33
Capítulo 2	
Uma linguagem absurda	43
2.1 O nonsense vitoriano.....	45
2.2 Linguística do nonsense.....	48
2.3 Nonsense e outras poéticas.....	57
2.4 Filosofia do nonsense.....	63
Capítulo 3	
Um ex-soldado absurdo	68
3.1 Fundo abismo sem fundo	69
3.2 Absurdo e impreciso.....	73
3.3 Absurdo e simultâneo.....	78
3.4 Absurdo e arbitrário.....	80
3.5. Absurdo e infinito.....	83
3.6. Absurdo e invertido.....	84
Capítulo 4	
Um arquivista absurdo	91
4.1 Centauro a cavalo.....	94
4.2 Anti-Sísifo.....	97
4.3 O vagalume continua aceso.....	100
4.4 Doralice, não Alice.....	106
4.5 O desertor no deserto.....	109
Considerações finais.....	112
Referências	116

UMA LITERATURA DE LUGAR NENHUM

Epígrafes não podem ser simples fragmentos, elas têm o poder de impactar tanto quanto o texto que antecede, e podem levar o leitor extasiado a explorar, incansavelmente, o terreno de onde brotou aquela citação. Pois bem, tudo começou num fim de tarde quente, pelas vias de uma leitura desprentensiosa do conto de Ronaldo Cagiano, intitulado “Fosso, Fossas”, constante na página 30, edição julho/agosto de 2014, do Suplemento Literário de Minas Gerais que, minutos antes, havia sido entregue pelos Correios. Eis o pequeno recorte que ali figurava: “...basta-me este silêncio aqui de fora, o meu silêncio, não preciso que me atirem pelo rosto nenhum outro silêncio, nem tenho um rosto para que me atirem, nem tenho um rosto, apenas este silêncio no lugar do rosto” (*A chuva imóvel*). Gratos somos a Cagiano, pois esse fragmento constitui o primeiro contato, a gênese de um perdurável estado de assombro e fascínio, e de um constante processo de exploração. Nossa atitude imediata foi adquirir o livro a fim de esmiuçar o contexto originário daquele excerto, e logo nos vimos adentrando em um terreno viscoso e nos questionando: Que ficção é essa? Que linguagem é essa? Que prosador é esse?

A referida epígrafe diz do silêncio um tanto absurdo do personagem, mas o que nos inquietou foi o silêncio, ou melhor, o silenciamento da crítica em face de uma literatura tão densa e robusta. Naqueles dias, indagamos até mesmo a alguns professores da graduação e da pós-graduação em Letras se eles conheciam a obra de Campos de Carvalho, e, dentre os interrogados, os caríssimos Anelito de Oliveira e Telma Borges responderam afirmativamente e num tom de admiração. Fato é que esse estranho apagamento continuou nos incomodando, ainda mais quando tivemos conhecimento da opinião de Nelson de Oliveira, para quem Campos de Carvalho “fez parte, ao lado de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, da santíssima trindade da prosa brasileira” (OLIVEIRA, 1999, p. 77) no início da segunda metade do século passado. Mas, o porquê de Lispector e Rosa terem ascendido ao cânone e nosso autor ao escanteio é uma questão ampla ou não muito pertinente; haveria que cotejar uma infinidade de minúcias. De qualquer modo, se é verdade que as obras literárias consagradas devem ser apreciadas pela grandeza que lhes é própria, em virtude da qualidade e originalidade, não é menos verdade que as obras relegadas ao segundo plano também podem se nos revelar como exímias em termos de qualidade estética e valor conteudístico. É o caso das obras de Campos de Carvalho, o qual, apesar de não ter recebido nenhum prêmio Jabuti nem estar “assentado” em alguma Cátedra, vem conquistando leitores enlevados pelo insólito, pelo humor negro, pelo nonsense, pela irreverência da linguagem, pela promessa de desnudamento da frágil condição humana.

Walter Campos de Carvalho (1916-1998) nasceu em Uberaba/MG, mas passou a maior parte da vida na capital paulista, onde se formou em direito, trabalhou como procurador do estado de São Paulo e se embrenhou no meio artístico-literário; viveu ainda muitos anos no Rio de Janeiro. Publicou, inicialmente, duas obras: *Banda da forra* (1941), ensaios humorísticos, pela Gráfica Cruzeiro do Sul, e o romance *Tribo* (1954), pela Irmãos Pongetti, ambos renegados pelo próprio autor e que, portanto, não se encontram facilmente disponíveis (edição esgotada), podendo ser encontrados em pouquíssimas bibliotecas e acervos pessoais. Posteriormente, lançou quatro romances pela editora Civilização Brasileira, quais sejam: *A lua vem da Ásia* (1956), cuja tradução francesa, em 1976, contém prefácio de Jorge Amado, o qual se declarava admirador e apoiador da literatura de Campos de Carvalho; *Vaca de Nariz Sutil* (1961); *A chuva imóvel* (1963), traduzido para o francês em 1980; e *O púcaro búlgaro* (1964). Em uma fase de redescobrimento do autor, os romances foram reeditados como obra completa pela José Olympio, em 1995, e se encontram na quarta edição. Em 2008 foram publicados separadamente, a edição que utilizamos aqui. Tendo colaborado com o jornal *O Pasquim*, teve seus textos reunidos, postumamente, na coletânea *Cartas de viagem e outras crônicas* (2006).

Ainda são escassas as investigações e leituras críticas acerca da literatura de Campos de Carvalho. Há que se destacar os seguintes trabalhos: a dissertação *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados* (2005), de Noel Arantes (UNICAMP); a tese *O desertor no deserto: a trajetória do eu na obra reunida de Campos de Carvalho* (2000), de Roberval Pereira (UNICAMP); a tese *Campos de Carvalho: literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX* (2010), também de Noel Arantes (UNICAMP); a tese *A trajetória ética e estética dos narradores da obra reunida de Campos de Carvalho* (2013), de Josiane de Oliveira (UNESP). No que tange aos compêndios de história literária, nosso autor aparece em apenas dois: *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, e em *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés. O texto de Bosi menciona timidamente a obra de Campos de Carvalho, justapondo-a à literatura de Murilo Rubião: ambas “à parte, tentando galgar a fronteira do suprarrealismo” (BOSI, 2015, p. 449). Massaud Moisés empenha-se um pouco mais e formula um parágrafo sobre a obra de Campos de Carvalho, à qual confere uma brisa de surrealismo substancialmente revoltado: “o desrespeito à verossimilhança euclidiana, o truncamento dos planos temporais e espaciais, a rejeição do sensato e do bem comportado resultam dum desejo palpável de violência, mas de violência edificante” (MOISÉS, 1989, p. 477).

Um tanto significativo, e que tem servido tanto como convite ou iniciação quanto como análise apurada, é o livro de Juva Batella intitulado *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* (2004), único dedicado inteiramente ao autor uberabense. Nele, Batella apresenta detalhes

polêmicos da vida do escritor, um panorama da recepção crítica, agenciamentos do processo criativo e uma apreciação dos quatro principais romances de Campos de Carvalho. Na tentativa de situar a obra carvaliana no rol dos movimentos artístico-literários, o crítico ajuíza que tal literatura “pertence aos pantanosos terrenos que caracterizam o romance chamado *psicológico*, ou *introspectivo*, ou *intimista*” (BATELLA, 2004, p. 50). Problemática, no entanto, é qualquer intenção classificatória, e o próprio Batella reconhece isso. Não porque a escritura em questão escape a todos os agrupamentos artístico-literários, mas porque tais agrupamentos são como que insuficientes. O próprio autor se autodenominou surrealista em entrevistas, mas difícil seria avaliar essa confluência, pois, conforme ponderamos no segundo capítulo deste estudo, a empreitada surrealista é ampla demais e deve ser encarada como uma visão de mundo, um estado de espírito, uma ética do processo criativo. De qualquer maneira, em Campos de Carvalho há tendência surrealista, há poética do nonsense, há existencialismo, há niilismo, há marcas do grotesco, há escrita automática, há intimismo psicologizante, há realismo fantástico, há afinidades outras, de modo que todas essas propriedades aparecem, estética e ideologicamente, em consonância, de forma que há um pé em todos eles e em nenhum.

“Minha literatura é de lugar nenhum” já afirmou Campos de Carvalho em entrevista, quando indagado sobre seu estilo, sua filiação, seu projeto literário. Mas é exatamente esse estilo insurreto e desenquadrado, e, destarte, congruente em face das poéticas contemporâneas, que torna a sua obra extraordinariamente provocativa. Vilma Arêas observou, arguta, que o escritor mineiro, submetendo a tradição clássica aos ritmos de vanguarda traduzidos no compasso brasileiro “se alinha entre os grandes satiristas que com indignação genuína vergastaram a irracionalidade e os abusos com que o homem vem escrevendo sua história” (ARÊAS, 1995, p. 76). Carlos Felipe Moisés ajuíza que ele “é um marginal que de fato incomoda, pois escreve admiravelmente bem. Subverte, desmonta, contesta, desfigura, mas, ao contrário dos arrivistas da marginalidade, conhece a fundo o que está subvertendo, desmontando”. E acrescenta: “Por isso, aliás, foi vítima de todas as injustiças, de todas as perseguições políticas, da direita e da esquerda” (MOISÉS, 1995, p. 77). Vê-se, pois, que o “lugar nenhum” da literatura de Campos de Carvalho tem a ver com toda uma postura e, por que não dizer, uma estética de insubordinação; tem a ver com uma lucida transgressão dos interditos, quer dizer, daquilo que se esconde hipocritamente para que sobressaia o lado dito “humano” e os humanismos. O que ele faz é combater os disfarces e hipocrisias, e o faz não pelas vias do bom senso, da polidez, da cortesia, da “urbanidade”. É a desrazão, ou a razão insensata, inimiga das amenidades e livre de entraves, que dita as regras em suas narrativas.

Seu processo narrativo privilegia o chamado “monólogo interior”, por meio do qual a trama ou ação muito frequentemente cai para o segundo plano, cedendo espaço aos fascinantes devaneios, desabafos e confissões – ao fluxo de consciência, em suma – dos sujeitos narradores. Por vezes confundem-se e nos confunde quanto aos momentos antes vividos e ao momento de recontar, numa sobreposição de tempos. O ingrediente cômico entra, extravagantemente, nesses “devaneios conscientes”, que são ataques ao mundo, aos seus familiares, à sociedade, a si próprio existencialmente. Por mais que haja tédio e pessimismo, das entrelinhas ou das grandes linhas poderá surgir um risível embaraço. Mas é um humor sério, se nos permite dizer, no sentido de uma zombaria sarcástica. Ou é “só” humor mesmo, mas um humor subversivo. Ou “só” seriedade, mas uma seriedade escandalosa. O desencanto aqui é, pois, violento, obscuro e sem meios-tons. Certos valores metafísicos caem do alto dos pedestais.

Todas as narrativas de Campos de Carvalho são decerto contaminadas por uma visão pessimista do ser humano, por um vertiginoso sentimento do absurdo. Os narradores são seres apátridas e absolutamente desprendidos. Podemos dizer que há, também, em *A lua vem da Ásia* (2008b) e em *O púcaro búlgaro* (2008c), o primeiro e o quarto romance, a visão de que a existência é, digamos, uma gratuita brincadeira de mau gosto. O descontínuo e a violência da linguagem, à maneira nonsense, também aparece sempre. Todavia, uma leitura atenta nos revela que *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, a despeito de serem menos criticados e apreciados, expressa ou reflete de maneira mais pungente o absurdo existencial ou sentimento do absurdo dos sujeitos narradores, um ex-soldado “sem nome” e um arquivista suicida. A figuração pessimista do abandono de tudo quanto existe, da inadequação entre o homem e o mundo exterior, da insensatez do cosmo, da falta de uma contrapartida transcendental para os esforços humanos, é mais manifesta no segundo e no terceiro romances de Campos de Carvalho.

Nesse sentido, o presente estudo analisa, em *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, a figuração do absurdo existencial a partir da poética do nonsense, numa perspectiva filosófica e estético-literária. Partindo da necessidade de compreender um conceito de origem filosófica, no primeiro capítulo buscamos explicitar e problematizar a noção de absurdo existencial e suas implicações, que aparece mormente no pensamento filosófico de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus, cada um à sua maneira, naturalmente, e na medida em que esses pensadores se embrenharam também no campo da literatura e da crítica literária. Em Sartre, a sensação de gratuitidade da existência humana aparece exemplarmente figurada no romance *A náusea* (1938). Em Camus, o romance *O estrangeiro* e a peça *Calígula* é que dão mostras do absurdo.

Já o arranjo formal desse estado de consciência, especificamente nas narrativas de Campos de Carvalho, exige-nos um estudo da história, da constituição estética e da visão de

mundo da linguagem nonsense. É o que propomos no segundo capítulo, ancorados, sobretudo, nos estudos teóricos de Wim Tigges e nos estudos da linguagem de Gilles Deleuze e Jean-Jacques Lecercle. A questão que se nos coloca é como situar e compreender essa estética subversiva, que é, inclusive, um dos pontos de distanciamento das referidas narrativas de Sartre e de Camus. Realizamos um panorama do chamado nonsense vitoriano, apresentamos as especialidades ou a linguística do nonsense, distinguimos o nonsense de outras poéticas, e focalizamos a problemática da intuição filosófica e da percepção de mundo do nonsense.

No terceiro capítulo, demonstramos como se dá, em *Vaca de nariz sutil*, essa revolução criativa, essa corrupção lógica e linguística, a qual tratamos como poética do nonsense verbal, de modo a evidenciar como seus efeitos convergem para a figuração do sentimento do absurdo. A história é a de um ex-combatente “sem nome” (ou se esqueceu, como ele próprio diz), que, tendo se defrontado com a morte e com outras cruezas da guerra, não sabe mais como lidar com a própria existência diária. A paradoxalidade será uma constante no testemunho ficcional desse sujeito: “ressuscitado mais morto do que nunca” (CARVALHO, 2008d, p. 15)¹. Incluir-se-ão outras inúmeras combinações de elementos opostos ou arbitrariamente combinados.

O último capítulo segue na esteira do precedente, com a diferença de que, em *A chuva imóvel*, os dispositivos nonsênsicos são mais dominantes. O romance trata da angústia existencial de um sujeito na iminência do suicídio, descrente da humanidade e de si, decidido a dar seu testemunho. O narrador personagem André, como homem absurdo num mundo absurdo, se vale de uma linguagem “absurda” para narrar sua revolta, seu descontentamento. A evasão *thanática*, apesar de admitir e sancionar a absurdez da existência, por um lado, é também uma proclamação de sua vida e de sua existência, por outro lado. E a poética do nonsense, com os recursos que lhe são próprios, acaba por realçar a inevitabilidade dessa dialética.

Em suma, foi possível vislumbrar um movimento de mão dupla: a poética do nonsense corrobora e é corroborada pelo dito sentimento do absurdo. Graças à inventividade artística do romancista, os dispositivos nonsense são, pois, fatores estéticos determinantes na figuração do sentimento do absurdo. Do mesmo modo, a compreensão do sentimento do absurdo não deve prescindir do jogo estético que tratamos como poética do nonsense verbal. A lógica subversiva do nonsense correlaciona-se, estruturalmente, à antilógica do sentimento do absurdo. A corrupção da linguagem casa com a condição de mal-estar de dois narradores-protagonistas em dissensão social e absurdez existencial, na medida em que a poética do nonsense oferece condições de dizer o indizível, de revelar o avesso da vida, de comunicar o incomunicável.

¹ Como utilizamos a edição de 2008 dos quatro romances, as referências seguem por ordem alfabética: *A chuva imóvel* (2008a), *A lua vem da Ásia* (2008b), *O púcaro búlgaro* (2008c), *Vaca de nariz sutil* (2008d).

CAPÍTULO 1

UMA EXISTÊNCIA ABSURDA

A palavra “Absurdo” surge agora sob minha caneta; há pouco no jardim não a encontrei, mas também não a procurava, não precisava dela: pensava sem palavras, *sobre* as coisas, *com* as coisas. O absurdo não era uma ideia em minha cabeça, nem um sopro de voz, mas sim aquela longa serpente morta aos meus pés, aquela serpente de lenho. Serpente ou garra, ou raiz, ou gafa de abutre, pouco importa. E sem formular nada claramente, compreendi que havia encontrado a chave da existência, a chave de minhas Náuseas, de minha própria vida. Absurdo: ainda uma palavra; debato-me com as palavras.

Jean Paul Sartre

Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é o importante.

Albert Camus

O problema do absurdo existencial e suas implicações, tal como aparece, *nonsensicamente*², em *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, coloca-nos diante de um vasto arcabouço histórico, seja do ponto de vista crítico-filosófico, seja do ponto de vista artístico-literário. Não são poucos os pensadores e artistas a se debruçarem, cada um à sua maneira, sob esse áspero terreno; alguns até mesmo acusados de se servirem do instrumental literário, mormente o romance, com vistas a apresentarem versões práticas de seus apontamentos teóricos; outros laureados por fazerem de seus escritos ficcionais profundas lições acerca da absurda condição humana. Decorre daí o generalizado rótulo “romance existencial” e o desgastado adjetivo “kafkiano” – referente ao escritor tcheco Franz Kafka e usado com referência a tudo que soa absurdo, paradoxal, grotesco, animalesco etc.

Confunde-se, com frequência e à revelia, as expressões: “absurdo existencial” ou sentimento do absurdo, um estado de consciência, numa acepção filosófica; “absurdo literário”, inerente a determinadas narrativas em que há a representação do absurdo da existência, podendo apresentar uma realidade absurda; “nonsense literário”, linguagem de certo modo “absurda”, por vezes reivindicando a categoria de gênero literário; além de outros muitos equívocos, por exemplo, quando se utilizam os termos mencionados para se referir à narrativa fantástica (gênero). Não se trata de defender uma ortodoxia de gêneros e conceitos, mesmo porque eles podem aparecer juntos, imbricados numa narrativa. O que pretendemos é, estrategicamente, elucidar essa maquinaria conceitual, com vistas à análise dos *corpora* em estudo.

Trataremos de explicitar e problematizar as noções de absurdo literário e nonsense literário – operações desempenhadas mormente no campo estético-formal – no segundo momento desta investigação. Por ora, centrar-nos-emos na questão do absurdo existencial e, para tanto, adentraremos o discurso filosófico, em estreito contato com o literário (alguns pensadores valeram-se da arte literária, como veremos). Não o faremos com o intuito de subjugar o fato literário a certos princípios filosóficos, nem com a sensação de que o romancista foi buscar nos ensaios filosóficos temas inspiradores para sua criação – ainda que um personagem de Campos de Carvalho, em *Tribo* (1954) tenha se declarado “irmão” de Nietzsche, por exemplo. Interessa perceber uma zona de contato, na medida em que o texto literário, em sua autonomia e imanência, remete-nos a determinada maneira de interpretar as coisas; a partir daí, se os juízos (não) coincidem, em que eles (não) convergem, caberá ao crítico demonstrar. Se é assim, verifiquemos até onde o pensamento filosófico nos acompanha nesta travessia.

² Considerando a linguagem *nonsense* como basilar para esta investigação, optamos por utilizar o adjetivo *nonsênsico* e o advérbio *nonsensicamente*, ambos aportuguesados. Além disso, o termo *nonsense* será usado ora como substantivo (exemplo: o *nonsense* de Alice) ora como adjetivo (exemplo: a literatura *nonsense* de Carroll).

1.1 O singular, a angústia, o desespero

Não obstante numerosos pensadores, desde a antiguidade clássica à nossa contemporaneidade, terem focalizado questões relativas ao sentido da existência humana individual, em seus vários aspectos, somente no século XX é que veio a se instalar uma espécie de corrente filosófica, não sistemática, centrada exclusivamente na análise da existência. O “existencialismo” – designação controversa, assumida por alguns e renegada por outros – não é nenhuma doutrina com teses e conceitualizações claras e bem arranjadas, de vez que seus antecedentes são vários, suas vertentes são múltiplas e a quantidade de componentes incerta. Tanto assim que se tem preferido falar em “filosofias da existência”, cujos principais representantes despontaram no contexto pós-moderno da “era das incertezas”, como diria Eric Hobsbawm (referindo-se ao século XX), sob as conjunturas históricas das grandes guerras.

O sonho da modernidade, como diz o crítico João-Francisco Duarte Júnior, era “um progresso ilimitado derrotando a miséria, afastando os temores, derrubando a ignorância, vencendo os malefícios e ocupando o vasto continente da vida feliz e farta de benesses e sentidos”. Mas o que constata, posteriormente às revoluções industriais, tecnológicas, bélicas etc., é uma espécie de decepção generalizada, “por verificarmos à nossa volta praticamente o inverso daquilo em que chegamos a acreditar, num processo de crescente infelicidade e incerteza quanto ao amanhã que vem sendo forjado” (DUARTE JÚNIOR, 1999, p. 12). É nesse cenário, de mal-estar e frustração, que emergem as principais filosofias da existência (com reverberações na teologia, na literatura e em outras artes), com preeminência na Europa, particularmente na França. É também nesse contexto de crise que surgem as obras de Campos de Carvalho (décadas de 50 e 60), narrativas que versam sobre traumas típicos dos tempos modernos, com destaque para a questão das guerras civis e atômicas: “Quem resistiu a tantas guerras há de resistir a mais esta, e a outras tantas: para isso apenas embrenho-me no desconhecido, monto de novo minha infância e nela me monto, vou nu sobre o seu dorso [da infância] e apenas me lembro das coisas (CARVALHO, 2008d, p. 108). Quem diz é o narrador de *Vaca de nariz sutil*, massacrado física e psicologicamente pela experiência da guerra.

Dentre tais filosofias, destaca-se a do filósofo francês Jean Paul Sartre encabeçando a vertente ateia. Sartre comungou diretamente das ontologias fenomenológicas de Edmund Husserl e Martin Heidegger. Nomes importantes são também Gabriel Marcel e Karl Jaspers, numa perspectiva cristã, uma vez que correlacionaram seus postulados a preceitos teístas. O pensador argelino Albert Camus, notável mais por sua produção literária do que pelas abstrações filosóficas, também é visto, de soslaio, como participante desse ideário. Outros

nomes, mesmo que indiretamente, integram esse grupo e são, às vezes, classificados como “existencialistas”, quais sejam: o espanhol Miguel de Unamuno, que deu ênfase ao sentimento trágico da vida; o francês Merleau-Ponty, com sua fenomenologia da percepção; a companheira de Sartre, Simone de Beauvoir, propondo uma ética existencialista com sua teoria feminista; o austríaco de origem judia Martin Buber, entranhado na teologia; dentre outros.

Em tese, as filosofias da existência nascem do *revival*, por assim dizer, do filósofo Søren Aaabye Kierkegaard, considerado por muitos como uma espécie de precursor ou primeiro representante dessa linha de pensamento, dadas suas reflexões sobre a vida subjetiva, o conceito de angústia, a impotência da razão, o desespero humano etc., a despeito de seu profundo enraizamento cristão. Muitos críticos apontam, também, Friedrich Nietzsche como influenciador indireto do existencialismo ateu, consideradas a “fé nietzschiana” no homem e a emblemática “morte de Deus” – suas severas críticas aos valores morais e religiosos que protegem o homem do “cuidado de si”. Cumpre-nos mencionar, ainda, certos ficcionistas que foram chamados de “existencialistas”, mesmo alguns tendo vivido bem antes do surgimento do termo. Referimo-nos, por exemplo, a Dostoiévski, a Franz Kafka, a T. S. Elliot e a Samuel Beckett, cujas criações literárias figuram, de um modo ou de outro, o absurdo da condição humana “lançada” no mundo; o trágico da existência frente à iminência da morte; bem como os desdobramentos em torno da (im)possibilidade da existência de um “ser superior”.

Não é nosso propósito, portanto, realizar um exame minucioso e abrangente dessa trajetória filosófico-literária, porquanto não caberia nestas páginas, e nos desvirtuaria do fio de Ariadne que nos levará à leitura e à análise da ficção de Campos de Carvalho. Limitar-nos-emos a tratar de alguns aspectos das concepções de Sartre e de Camus, particularmente no que se refere à noção de absurdo existencial – ou sentimento do absurdo, ou, ainda, náusea existencial – e suas implicações, na medida em que esses pensadores se embrenharam no campo da literatura e da crítica literária. Não nos interessa aprofundar, por exemplo, no vasto campo da ontologia fenomenológica de Sartre. O que não nos impede de fazermos, primeiramente, e sucintamente, algumas observações sobre um precursor ou influenciador dessa corrente: Kierkegaard, naquilo que ele nos oferece relativamente à matéria desta investigação.

É patente a presença de Kierkegaard, ora sendo refutado ora sendo corroborado nos escritos dos filósofos da existência do século XX, tais como Sartre e Camus. Um dos principais motivos que levaram ao “renascimento” de seus postulados foi sua insistência em afirmar que a existência não pode ser reduzida ao pensamento intelectual, afrontando, dessa maneira, o idealismo absoluto e abstrato de Hegel. A existência humana, em sua concretude, em sua opacidade e absurdez, não poderia ser explicada por meio de categorias completamente

abstratas. A existência individual é, destarte, para ser vivida, captada em sua manifestação subjetiva, em seu inacabamento: “Um homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda” (KIERKEGAARD, 1984a, p. 195). Contra todo abstracionismo filosófico, contra a supremacia da razão universal sobre a subjetividade, Kierkegaard assevera que as escolhas que somos obrigados a fazer não derivam de critérios racionais e universais. Decorre daí um pensamento voltado para o lado paradoxal e vertiginoso do existente. Kierkegaard parte do aspecto nadificante do “poder ser” (do “tornar-se”), algo angustiante e desesperador. O destino é, pois, o nada da angústia que, por sua vez, é “uma antipatia simpática e uma simpatia antipática”, afirma Kierkegaard em *O conceito de angústia* (2015, p. 45). A angústia domina as relações do homem no mundo. Ela o leva a perceber que a “possibilidade” afeta e solapa as expectativas humanas, além de nos pôr diante de algo totalmente inesperado. Angústia e desespero, segundo Kierkegaard, são o que nos move, são a vertigem da liberdade, são os catalisadores do agir. Em *O desespero humano*, diz-se que a superioridade do homem sobre o animal está em ser suscetível de se desesperar. Não há quem esteja imune ao desespero, o qual, não estando ligado necessariamente a uma irritação exterior, acontece mesmo em meio à mais absoluta calma. Por que o homem se desespera? “Desesperar duma coisa não é ainda, por consequência, verdadeiro desespero, é o seu início. Depois declara-se o desespero: desesperar-se de si próprio” (1984a, p. 200).

Acontece que Kierkegaard era tanto fervoroso arauto do cristianismo quanto filósofo. Defendia que Deus é a única fonte capaz de realizar o homem plenamente. Em meio à angústia e ao desespero, oriundos da contingência do indivíduo, este deve dar um “salto qualitativo” para a fé; deve suspender os prazeres estéticos, ultrapassar os indicadores éticos, e entregar-se totalmente ao caminho religioso. A razão deveria ser posta de lado, dando lugar à súplica da graça divina, ao anseio pela eternidade. Mas a certeza da fé não é, em si, uma certeza, não dá nenhuma segurança, não retira o homem de seu drama existencial. O absurdo da existência, aqui, dá lugar a outro tipo de absurdo, qual seja, o dito salto para a fé, à maneira de uma conversão. Em *Temor e tremor*, o filósofo-teólogo assevera: “Reconhece, pois, a impossibilidade e, ao mesmo tempo crê no Absurdo; porque, se alguém imagina ter fé sem reconhecer a impossibilidade de todo o coração e com a paixão da sua alma, engana-se a si próprio” (1984b, p. 136). Logo, o “salto” continua sendo uma incerteza e, por conseguinte, um “pulo” um tanto inverossímil. Esse salto de Kierkegaard para a fé é, segundo Albert Camus, mais uma ilusória alternativa para esta dura e absurda realidade. Camus é severo em suas críticas à saída religiosa (que encontramos não só em Kierkegaard, mas também em Marcel,

em Jaspers, dentre outros) para o problema do absurdo existencial, chamando-a de evasão medíocre, de vez que pretende dar à vida uma fórmula tanto ilusória quanto salvadora. Mais adiante nos debruçaremos com maior afinco sobre os apontamentos e críticas camusianos.

De toda maneira, há que se reconhecer o legado kierkegaardiano no que tange ao afrontamento do poderio da razão, tendo perscrutado a lógica da existência individual, que permanecerá sempre inacabada e inacabável, a despeito de todo filosofar que retira a existência humana de seu caráter concreto. O crítico francês France Farago avalia que Kierkegaard, tal como Nietzsche, não hesitando em afrontar baluartes da filosofia ocidental, “deixou sua inquietação infiltrar a certeza melhor assentada, a coerência dos sistemas de pensamento melhor estabelecidos, cuja impecável estrutura é inóspita para a certeza singular em devir, como é o homem de carne e osso” (2006, p. 20). Interessa, sobremaneira, a esta investigação, que desembocará nos anti-heróis absurdos de *Vaca de nariz sutil* e de *A chuva imóvel*, ter ciência desse histórico desenraizamento filosófico do indivíduo, que é também um desabrigo e um desamparo, em face da razão universal, absoluta e abstrata. Podemos afirmar, pois, sem hesitação, que o pensador dinamarquês foi um emblemático contraventor da razão, quando defendeu que não existem quaisquer critérios lógico-rationais ou ordenamentos objetivos que levem o homem a optar por esta ou por aquela forma de vida; indo de encontro a uma orgulhosa e envaidecida (não menos decadente) tradição; abrindo caminho para os existencialismos, os humanismos, os niilismos, os descontrutivismos pós-modernos.

1.2 O ser, o nada, a náusea

Na direção proposta, destinaremos algumas páginas a discussões acerca de uma filosofia intensamente pautada na absoluta contingência da existência humana. Referimo-nos ao pensamento daquele que tomou para si, com hesitação, o atributo de “existencialista”. O filósofo francês Jean-Paul Sartre, no posto de “líder” do existencialismo ateu, navegou não só pelas águas da filosofia – ontologia, fenomenologia, epistemologia, ética e política –, mas também da criação e da crítica literária. Sem dúvida, foi um grande ficionista, a despeito de “encarnar-se” em alguns personagens, deixando às vezes o excesso de conceitos e elucubrações filosóficas afetarem o desenvolvimento da trama, como acontece no romance *A náusea* (1938).

Estamos diante de um vasto plano filosófico e de ideias, bem como de inúmeras circunstâncias do meio e do tempo: ensaios, tratados, romances, peças teatrais, entrevistas, conferências, recrutamento militar, recusa do Nobel, humanismo, pró-marxismo, polêmicas, dissidências etc. Cumpre-nos salientar, por isso, que não pretendemos abarcar, nem tampouco

resumir o extenso e sinuoso pensamento sartreano. Nosso esforço consiste em problematizar alguns aspectos (tanto filosóficos quanto literários) que consideramos substanciais para este estudo, sabendo que alguns deles serão amplamente admitidos e outros, de certo modo, rechaçados, quando da imersão no universo ficcional de Campos de Carvalho.

É pela ontologia, enquanto propósito, e pela fenomenologia (de origem husserliana), enquanto método, que Sartre condensa seu pensamento filosófico no longo *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica (1943), mas é em torno da “existência” e pelo viés da “consciência” que giram todas as ideias. Admite abertamente a influência de Kierkegaard, de Husserl e de Heidegger em sua formação filosófica, os quais aparecem, sobremaneira, em *O ser e o nada*. Considerando que a estrutura e a linguagem da obra seguem os mais rigorosos selos cartesianos, tomamos o cuidado de evitar a fraseologia lógico-metafísica (“em-si” ou “si-mesmo”, “para-si”, “consciência de si”, “consciência reflexiva”, “fenômeno” etc.), que vem, sobretudo, de Hegel. Inclusive, na tentativa de esclarecer alguns pontos obscuros e polêmicos é que Sartre publicará *O existencialismo é um humanismo* (1946), vindo a se arrepender disso depois. Além desses dois textos, daremos especial atenção ao romance *A náusea*, cuja figuração do absurdo existencial adquire contornos poéticos altamente expositivos e detalhistas.

O ser é incompatível com o nada, o nada não tem significância, não nos interessa, dizia a longa tradição escolástica. O ser é o nada, o nada é idêntico ao puro ser, não há nada entre o céu e a terra que não contém em si o ser e o nada, enunciava a cultuada dialética hegeliana. O ser está para o nada, o ser está frente à possibilidade de não-ser, o ser está frente à impossibilidade, a consciência pensa o “possível” nada enquanto nulidade, defendia Heidegger. Contestando esses postulados, Sartre formula uma nova posição: o ser contém o nada, o ser contém o não-ser em seu seio: “A consciência é um ser para o qual, em seu próprio ser, acha-se a consciência do nada de seu ser” (SARTRE, 2008, p. 598). Se toda consciência é consciência de algum “objeto” que não é ela mesma, como dizia Husserl, e o ser do “objeto” define-se como não-ser (como falta, como aquilo que se esconde e jamais será dado por completo), então não há, para a consciência, a identidade consigo mesma, substancialmente. Contra Hegel, diz-se que o não-ser não é o contrário do ser, mas o seu contraditório: não é possível que ser e não-ser sejam conceitos de igual conteúdo. Contra Heidegger, diz-se que não existe o (temível e nadificador) nada para além da subjetividade consciente: o nada não advém senão do próprio ser. A consciência, defende Sartre, é que faz surgir o nada, pela negação do mundo.

Não quer dizer, porém, que o nada seja um tipo estranho de coisa, que o nada se corporifique e se nos apresente. Significa, ao contrário, que a consciência pensa o nada enquanto abstrai um objeto que é não-ser e que se dá por perfis evanescentes. A apreensão do

mundo é, pois, segundo Sartre, “nadificadora”: aquilo que se nos apresenta mostra-se como sendo senão “aquilo” mesmo (não é muitas outras coisas), posto que nesse momento negamos o restante do mundo; esse restante só nos aparece como um “fantasmagórico” pano de fundo, como um nada mesmo. *Néantier* é a expressão cunhada por Sartre para designar a capacidade do homem de “criar” o nada por meio da negação, que é uma forma de “nadificação”.

Nessa atividade de abstrair, a consciência transcende em direção ao objeto, ao mesmo tempo em que se conserva e nega o objeto, pois se o assimilasse completamente ela se substancializaria. Sartre não consegue se prender às expressões lógico-metafísicas e recorre a conotações bastante sugestivas: “O homem se anuncia a si do outro lado do mundo, e volta a se interiorizar a partir do horizonte: o homem é um ser das lonjuras” (SARTRE, 2008, p. 59). Quer dizer, o homem possui uma espécie de obstinação ontológico-existencial que é transcender o mundo, que é (querer) suplantá-lo, sabendo que não o fará plenamente e sempre retornará a si. Aqui, a noção de intencionalidade da consciência (emprestada de Husserl) é fundamental. Não se trata de um querer consciente e voluntário como as atitudes humanas, mas de um estar voltado para fora, para “sua” exterioridade, que é o mundo. E quando não está voltada diretamente para determinados entes do mundo? Ela imagina-os, quer ir além da situação presente. Imaginar é não perceber, é negar e nadificar, é “fabricar” possibilidades outras.

Que tem essa enxurrada de abstrações metafísicas a ver com o “empírico” sentimento do absurdo? A faculdade – vamos chamar assim – de transcender, de nadificar as coisas, de imaginar o mundo de modo diverso do que ele é, de nos imaginarmos diferentes do que parecemos ser, propicia uma projeção (incerta, como tal) que, por sua vez, fundamenta a liberdade. A regra é: não há regras, faça as suas. Tudo é gratuito, contingente e, por conseguinte, absurdo. O homem está só, sem escusas. Não há causalidade senão aquela do mundo físico-natural, que não interessa aqui. No âmbito da existência humana e suas relações com o mundo, essa “acausalidade” significa que o alicerce da existência é o nada. O narrador de *A chuva imóvel* ilustra muito bem, do seu modo, essa nadificação: “é em torno de mim que eu giro, não em torno deles, este o meu sistema solar e desafio-os a arrancar-me o sol como podem fazer com o seu, eles que se julguem os donos de tudo e são os donos de nada, e se apavoram com o Nada de que vieram e a que estão sempre voltando” (CARVALHO, 2008a, p. 114).

Para Sartre, é justamente a capacidade de projetar-se livremente que demonstra a posição “atual”, a facticidade (termo caro a Martin Heidegger): “A liberdade é indispensável à descoberta de minha facticidade. Conheço esta facticidade a partir de todos os pontos do futuro que projeto, é com seus caracteres de impotência, contingência, fragilidade e absurdidade que ela me aparece a partir do futuro” (SARTRE, 2008, p. 607). Noutras palavras, a facticidade é

apreendida por meio da liberdade. O homem não “é” primeiro para só depois ser livre. O homem é o que fizer de si, ele é um contínuo projetar-se. É o que gera a angústia. Ou melhor, a angústia é um “sinal de alerta” para a liberdade. Vejamos: “Na angústia, a liberdade se angustia diante de si porque nada a solicita ou obstrui jamais” (SARTRE, 2008, p. 79).

Sartre dá razão a Kierkegaard, na medida em que este distinguia a angústia do medo, uma vez que ter medo é ter medo das coisas do mundo (apreensão irrefletida do objeto) e angustiar-se é angustiar-se diante de si mesmo (apreensão reflexiva de si): “A vertigem é angústia na medida em que tenho medo, não de cair no precipício, mas de me jogar nele” (SARTRE, 2008, p. 73). A consciência em si mesma “sofre”, podemos dizer, no isolamento que lhe é próprio. Angustia-se por não ser completa e substancial, por não pertencer a si mesma, por estar sempre voltada para o mundo. Angustia-se por possuir o nada em seu próprio ser. Seu sofrimento não vem senão de seu existir. Angustia-se por fazer de sua contínua dessubstancialização uma espécie de porto seguro. Um equilíbrio instável, uma tensão permanente.

Quem pode tomar uma decisão *a priori*? Ninguém, diz Sartre, objetando que nenhum código moral tem a resposta para dar: “Nenhuma regra moral genérica pode indicar o que devemos fazer; não existem sinais outorgados no mundo” (SARTRE, 2012, p. 38). A isso o filósofo francês chama de “desamparo”. Por que “desamparo”? Porque o homem está só, desprotegido, com apenas suas limitadas potencialidades. Contrariamente ao que defendia Kierkegaard e outros de base cristã, aqui não se admite a possibilidade de nenhum salto, pulo ou cambalhota para a fé. Não é possível ancorar-se em um “bem” *a priori*, já que não há um “Motor Imóvel” aristotélico ou uma Trindade cristã, em suma, não há um ser perfeito, infinito e supremo. Desaparece toda possibilidade de encontrar valores supra-humanos: “não está escrito em algum lugar que o bem existe, que é preciso ser honesto, que não se deve mentir, pois estamos exatamente em um plano onde há somente homens” (SARTRE, 2012, p. 32).

Considerando esse “desamparo”, o crítico Regis Jovilet, tratando do absurdo ou contingência radical a que o homem está sujeito, sob a perspectiva sartreana, afirma que

[o] homem é sem razão, absurdo como tudo o mais. O homem é uma “paixão inútil”. O pior em sua condição sempre será, pois, sacrificar ao “sério”, ou seja, atribuir ao mundo mais realidade ou valor do que a si próprio, e a si próprio um valor absoluto. No fundo, tudo é indiferente, não somente porque Deus não existe e, “se Deus não existe, tudo é permitido”, mas ainda porque todas as escolhas, quer dizer, todos os valores confluem para o mesmo absurdo e o mesmo nada, onde tudo se equipara. Não há nenhuma diferença, conclui Sartre, entre o homem que se embriaga a sós e o condutor de povos (JOVILET, 1968, p. 36).

A inexistência de Deus é, para Sartre, tão necessária quanto o ato de respirar, não lhe importando qualquer prova ontológica ou demonstrações religiosas a favor. Reza um jocoso e absurdo boato que Sartre teria recebido do próprio Deus a afirmação de sua não existência. O que o filósofo ressalta é que, na verdade, nenhuma crença fideísta pode tirar o homem de seu desespero e de sua angústia de existir, nem justificará seus atos senão ele próprio. Ainda que Deus existisse, defende Sartre, não alteraria a questão, não salvaria o homem de si próprio. Não está Sartre interessado em provar que Deus não existe. A inexistência de Deus não preocupa Sartre, como também não preocupa Camus e outros. Ela é, de certa maneira, ponto de partida, pressuposto, premissa, e não problema que requer análise ou demonstração.

O fato de a realidade humana ser nadificada e nadificadora, falta do ser, carência absoluta de completude, é demonstrado pelo desejo: este só pode ser explicado como falta do ser que deseja, ou seja, como uma necessidade de se essencializar. É dessa problemática que surge a máxima “a existência precede a essência”, exposta em *O existencialismo é um humanismo*. Não há, para Sartre, uma “natureza humana”, pois, de início, o homem não é nada. Não há Deus para conceber essa dita “natureza”. “O homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida” (SARTRE, 2012, p. 25), eis a síntese do existencialismo sartreano, posicionando-se totalmente contra aquela velha visão de que o homem seria possuidor de uma “natureza” que se encontraria em todos os homens, sendo cada um protótipo de um conceito universal. A essência será tudo que o homem apreende como “tendo sido”.

Contra Sartre, Heidegger dirá que aquele fez uma artimanha retórica. Em sua *Carta sobre o humanismo* (1949), assevera que Sartre toma *existentia* e *essentia* no sentido da metafísica tradicional, que desde Platão diz: a *essentia* antecede a *existentia*. Sartre inverte os termos dessa frase, defende Heidegger: “a inversão de uma frase metafísica continua sendo uma frase metafísica. Assim como sua frase, continua ele, com a metafísica, no esquecimento da Verdade do Ser” (HEIDEGGER, 2009, p. 47-48). Noutros termos, é como se o filósofo francês admitisse que o homem, mesmo após a experiência de existir livremente, pudesse se “essencializar”, construir uma “natureza humana”, por isso a inversão da frase. Na verdade, Heidegger não estava interessado em apontar o caminho de um existencialismo. Daí o autor de *Ser e Tempo* recusar a designação de existencialista, pelo menos no sentido da “doutrina” sartreana.

Ao tentar se livrar das acusações e mal-entendidos, censurado por acentuar o lado ruim da vida humana, Sartre publica *O existencialismo é um humanismo*. Após demonstrar ontologicamente a absurdez radical do mundo e do homem, evidenciando a angústia, o desespero e o desamparo, após defender que o homem está condenado a ser livre, que o homem é um projetar-se, o líder do existencialismo ateu confere ao homem uma preocupação com a

humanidade inteira: “Tudo acontece para cada homem como se a humanidade inteira estivesse sempre com os olhos sobre o que ele faz para agir de maneira semelhante. E cada um deve se perguntar: sou eu mesmo o homem que tem o direito de agir de forma tal que a humanidade se oriente por meus atos? (SARTRE, 2012, p. 30). Age apenas segundo uma máxima tal que possa ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal, já apregoava Immanuel Kant. Sartre passa a defender que, no ato de escolher, temos uma responsabilidade direta em relação aos outros homens: “Fazer a escolha por isto ou aquilo equivale a afirmar ao mesmo tempo o valor daquilo que escolhemos, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem sê-lo para todos” (SARTRE, 2012, p. 27).

Os nossos atos, criando o homem que queremos ser, criam uma imagem do homem conforme julgamos que ela deva ser, eis a tese secundária de Sartre. Ora, a relação entre os valores atribuídos individualmente e os valores necessários para a humanidade inteira é que não fica suficientemente clara e concebível. Ser responsável pelo que faz de si mesmo e ser responsável por todos os homens são, segundo Sartre (pelo menos o Sartre tardio, o “Senhor Engajamento”, com um pé no marxismo), termos de igual valor, um imperativo. Não estamos tão certos de que um homem que se embriaga a sós deseja que a humanidade inteira (seu filho, sua mãe, seu chefe de estado, etc.) também se entregue ao delírio dionisiaco. Entre defender que o homem não é outra coisa senão o conjunto de seus atos e defender que o homem é também responsável por todos os homens há um gigantesco abismo. Um fardo sobremaneira pesado.

Essa referida contingência da existência humana aparece exemplarmente figurada no romance *A náusea*, terceira publicação de Sartre, posterior somente aos ensaios *A imaginação* (1936) e *A transcendência do ego* (1937). É bem sabida a importância que teve a literatura no desenvolvimento das ideias existencialistas, evidenciando, de uma forma ou de outra, as contradições e incertezas da existência humana. Encontrar-se-á em *A náusea*, inicialmente intitulada “Melancolia”, a constatação que de tudo é absolutamente gratuito, de que não há critérios pré-determinados que orientem o mundo e as relações humanas, de que a captação da realidade exterior é uma ilusão, de que até mesmo o nosso pensamento é de certo modo incontrolável, de que a existência é radicalmente absurda. Tudo isso acompanhado de uma reação psicofísica arrebatadora, qual seja, a sensação de náusea. A seguir, apresentaremos em linhas gerais o desenvolvimento da trama, com destaque para as excessivas descrições em torno da “descoberta” da gratuidade da existência e em torno do estado nauseante.

A náusea assume internamente a forma de um diário, cujos subtítulos são locais, horários e dias da semana; contém relatos que remetem tanto ao tempo presente, a vivências nos momentos da escrita, quanto a eventos passados. Quem escreve é o historiador Antoine

Roquentin, o narrador-protagonista, tendo se fixado em Bouville para, nessa cidade, concluir suas pesquisas histórias sobre um marquês de Rollebon. “Burguesmente instalado no mundo” (SARTRE, 2011, p. 14), Roquentin reside numa pensão, cuja proprietária lhe concede também esporádicos prazeres sexuais, e se desloca diariamente à biblioteca pública municipal, onde estão os arquivos necessários à feitura de uma biografia sobre o tal marquês. Uma rotina sem nada de extraordinário, um dia-a-dia de um homem comum, como diz a própria epígrafe da obra: “É um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo”, trecho da peça *L’Église*, do escritor francês Louis-Ferdinand Céline – o qual, inclusive, Campos de Carvalho confessadamente lia e admirava, mormente o célebre romance *Viagem ao fim da noite*. De quando em quando, imerso em seu quarto, relembra do passado com a atriz Anny, uma amante que deixara na capital francesa. Diariamente, também frequenta o Café Mably, cujo cenário e acontecimentos aparecerão no diário quando dos enleios existenciais. Na biblioteca, se deparará com uma excêntrica figura, o Autodidata, sujeito assíduo ao ambiente, fissurado com os livros e demais materiais. Após algumas observações, Roquentin perceberá que o Autodidata não tem nenhum método ou matéria específica em mente; seu trabalho consiste em apreender aleatoriamente os conteúdos encontrados; de um material sobre mecânica quântica passa para um escrito religioso contra o darwinismo. Vê-se aí uma espécie de crítica a um intelectualismo sem comprometimento ou interesse com a própria existência, concretamente situada.

Ao contrário do Autodidata, Roquentin inquieta-se com tudo o que acontece ao redor de si, com tudo o que acontece consigo mesmo. Um exímio observador dos atos humanos, da mecanização desses atos, seja nas ruas ou nas praças, seja no Café ou na biblioteca, seja na pensão ou no seu próprio quarto. Os mais simples acontecimentos, a forma como está situado determinado objeto, o modo como se comporta um casal de namorados, o comportamento de uma velhinha, enfim, quase nenhum detalhe passará despercebido ao cético “raio X existencial” de Antoine de Roquentin. Como diz Albert Camus, “a arte de Sartre é contar o detalhe, acompanhar o movimento monótono de suas criaturas derrisórias. Ele descreve, sugere pouco, mas acompanha pacientemente as personagens e só atribui importância a seus atos mais fúteis” (CAMUS, 2010, p. 139). Mas eis que seu hábito de observar começa a se transformar numa obstinação, causando-lhe desconforto: “Os objetos não deveriam me tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim me tocam – é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos” (SARTRE, 2011, p. 24). Até as conversas e opiniões alheias o afetarão: “Estou só, em meio a essas vozes alegres e sensatas. Todos esses sujeitos passam o

tempo todo se explicando, reconhecendo com satisfação que têm as mesmas opiniões. Deus meu, que importância dão a pensar todos juntos as mesmas coisas!” (SARTRE, 2011, p. 21).

Essa percepção da gratuidade e da contingência de seu próprio “ser no mundo” desencadeará, então, certo “enjoo adocicado”, desagradável, que vem das coisas e passa pelo seu corpo: uma espécie de náusea. Tal sensação o paralisa, o deixa perplexo e, ao mesmo tempo, contemplativo. A náusea advinha da “coisa”, que estava à espera e precipitava-se sobre ele, penetrando-o. A “coisa” não é nada, ou melhor, é o nada. A “coisa” é o próprio Roquentin, é sua existência, desprendida, liberada, demasiada: “Existo. É suave, tão suave, tão lento. E leve: dir-se-ia que isso flutua no ar por si só. Mexe-se. São leves toques, por todo lado, toques que se dissolvem e se desvanecem. Suavemente, suavemente” (SARTRE, 2011, p. 134). Sublinhe-se a superabundância de adjetivações, metáforas, comparações e personificações na tentativa de expressar a veemência das sensações e percepções que vinham à tona.

Há que se destacar o curioso desvelamento em torno do próprio ato de pensar, numa ruminação dolorosa e envolvente a um só tempo. O narrador brinca de transmutar a conhecida máxima descartiana, símbolo do racionalismo clássico: “Existo. Penso que existo!”; “Existo porque penso...” (SARTRE, 2011, p. 135-136). Intrigante é a vontade do narrador de se impedir de pensar. Como lidar o pensamento com o próprio querer não pensar? Acontece que não querer pensar já é um pensamento. Daí a absoluta gratuidade da existência. O pensamento é o próprio “eu”. Não se consegue se impedir de pensar. Odiar a existência, repudiá-la, ter horror a ela já são outras tantas maneiras de se fazer existir, conclui Roquentin. Vejamos: “Os pensamentos nascem por trás de mim como uma vertigem, sinto-os nascer atrás de minha cabeça... se eu cedo, virão para a frente, aqui entre meus olhos – e sempre cedo, o pensamento cresce, cresce e fica imenso, me enchendo por inteiro e renovando minha existência (SARTRE, 2001, p. 136). Quer dizer: os pensamentos nascem como que “involuntariamente”, crescem e se espalham.

Geralmente, vive-se a existência, usufruem-na, mas raramente é “mencionada”, fala-se sobre as coisas, mas não se fala sobre a existência. Dificilmente se questiona sobre sua manifestação e gratuidade. Roquentin é uma exceção, e os personagens de *Vaca de Nariz Sutil* e *A chuva imóvel* também são uma exceção. Não farão parte da multidão que deixa a existência se esconder, se colocarão no centro dela, falarão “dela” e “com” ela. Aliás, suas narrativas não são somente um relato sobre a existência “acontecida”, mas também, e sobretudo, o próprio acontecimento da existência. O narrador de *A chuva imóvel* diz: “Agucei todos os ouvidos, minhas artérias rolavam em catadupas pelo cérebro e pelos intestinos, houvesse um jardim e uma flor e eu seria capaz de ouvi-la respirar: meus cabelos, de repente senti-os crescer, e as minhas unhas” (CARVALHO, 2008a, p. 12). Nos momentos de descortino, de contemplação

dos objetos, a existência para Roquentin se revelará sem atenuantes, excessiva, hiperbólica. Mesmo o lado obsceno e devasso dos acontecimentos fazem parte da existência, porque demasiada: “*Demais*: era a única relação que podia estabelecer entre aquelas árvores, aquelas grades, aquelas pedras. [...] E eu – fraco, lânguido, obsceno, digerindo, revolvendo meus pensamentos – *também eu era demais* (SARTRE, 2001, p. 172, grifo do autor).

Como é possível que exista um mundo ao invés de coisa alguma? Antes do mundo não havia nada? Tais indagações, de cunho absolutamente metafísico, irritam o narrador-protagonista de *A náusea*, já que não há razão para que existam as coisas, desde os mais ilustres e invejáveis dos heróis às pequenas e corrediças larvas que povoam o jardim. E mais: imaginar a possibilidade de não existir nada numa espécie de “antemundo” torna-se apenas uma ideia como todas as outras ideias, pois Roquentin está em pleno mundo. Quer dizer: o nada não está antes do mundo, mas na sua existência pensante. O nada está no mundo, também ali, no jardim de Bouville, num nodoso castanheiro. Absurdo! Sim, irreduzível, inexplicável. Este é o entendimento a que chega o narrador-personagem após seus prolongados momentos de mergulho no estado neuseante. Tamanha a sua imersão nessa contemplação vertiginosa, que só mais tarde, quando das anotações no diário, quando dos momentos de trégua, é que conseguirá formular suas descobertas, atribuir-lhes palavras. É o que nos mostra este denso excerto:

A palavra “Absurdo” surge agora sob minha caneta; há pouco no jardim não a encontrei, mas também não a procurava, não precisava dela: pensava sem palavras, *sobre* as coisas, *com* as coisas. O absurdo não era uma ideia em minha cabeça, nem um sopro de voz, mas sim aquela longa serpente morta aos meus pés, aquela serpente de lenho. Serpente ou garra, ou raiz, ou gafa de abutre, pouco importa. E sem formular nada claramente, compreendi que havia encontrado a chave da existência, a chave de minhas Náuseas, de minha própria vida. Absurdo: ainda uma palavra; debato-me com as palavras; lá eu tocava a coisa. Mas desejaria fixar aqui o caráter absoluto desse absurdo. Um gesto, um pequeno acontecimento no pequeno mundo colorido dos homens não é jamais senão relativamente absurdo: em relação às circunstâncias que o acompanham. Os discursos de um louco, por exemplo, são absurdos em relação à situação em que este se encontra, não em relação ao seu delírio. Mas eu, ainda agora, tive a experiência do absoluto: o absoluto ou o absurdo. Aquela raiz – não havia nada em relação a ela que não fosse absurdo. Oh! Como poderei fixar isso com palavras? Absurdo: com relação às pedras, aos tufo de relva amarela, à lama seca, à árvore, ao céu, aos bancos verdes. Absurdo irreduzível; nada – nem mesmo um delírio profundo e secreto da natureza – podia explicá-lo (SARTRE, 2011, p. 172-173, grifos do autor).

Eis, conforme se nota, a palavra de ordem: absurdo. Roquentin se debate com as palavras, mas podemos dizer que há, nesse caso, uma propensão natural da linguagem para esse termo condensador das percepções e dos sentimentos ora revelados. Quer dizer: nem mesmo o poder

de apanhar as palavras certas tem esse “existente” chamado Roquentin. E que dizer das metáforas e comparações? O poético vem à tona, toma seu lugar, onde o discurso objetivo e objetivante já não consegue se sustentar, onde a linguagem figurativa traduzirá, do seu modo, a experiência vivida. Inscreve-se, ainda, conforme já destacado pelo próprio narrador, o caráter absoluto desse absurdo. O absoluto é o absurdo. O essencial é a contingência, já que nada tem necessidade de existir. Existe-se e pronto. Existir é simplesmente “estar no mundo”. Quem ordenou? Quem predeterminou? Existíamos antes na mente de Deus? Roquentin, assim como Sartre, jamais responderá afirmativamente a essa última indagação. E mais: alfineta dizendo que há pessoas que tentaram superar a contingência inventando um ser (Deus) necessário e causa de si próprio: “Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio” (SARTRE 2011, p. 175). A vaga ideia que temos da perfeição, da eternidade e da atemporalidade, podemos inferir, não nos retira da imperfeição, da mortalidade e da temporalidade, e não nos confere uma participação num plano “extramundano”. O mundo não é a nossa casa, e estamos todos abandonados, dirá o protagonista de *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho: “[...] desde que me vi, desde que não me vi, naquele maldito navio, ou seria eu o maldito, naquele navio abandonado na praça abandonada, eu de todos o mais abandonado, cada um o mais abandonado de todos – abandonado a si mesmo, sem sequer ter a si mesmo” (CARVALHO, 2008a, p. 103).

Assim segue, oscilante e violenta, a náusea existencial de Roquentin. Concede-lhe tréguas, esvai-se temporariamente. Sugestivo é o fato de que, às vezes, a náusea desaparece por ocasião de uma música. A duração da música o enrijecia, devolvendo-o a si. Nesse ínterim, o historiador, ainda que extenuado, profundamente entediado e melancólico, consegue reestabelecer seus afazeres, retomar sua rotina. Sabe que aquela assombrosa sensação, uma vez experimentada, poderá se repetir a qualquer momento, tão pesada e arrebatadora quanto antes, revelando “toneladas e toneladas de existência”, como diz o narrador-personagem. Mas é mister seguir em frente, tocar o bonde, como diz o velho adágio popular. Encerrar-se no cotidiano, forjando um sentimento de pertencimento ao mundo, aos objetos, aos animais, aos humanos.

Se bem que Roquentin não sabe o que é pertencer aos outros. A bem dizer, não se interessa pelos outros, pois sabe que, lá no fundo, está só, e que todos estão sós e desamparados, apesar de aparentemente unidos, íntimos ou familiarizados. Seguem tranquilamente suas vidas, até que percebam, seriamente, o absoluto absurdo: “as pessoas, uma manhã, ao abrirem suas persianas, serão surpreendidas por uma espécie de sentido terrível, pesadamente pousado nas coisas e que parecerá estar à espera. Apenas isso: mas por pouco tempo que isso dure, haverá centenas de

suicídios” (SARTRE, 2011, p. 211). Esse controverso desejo de extirpar-se, de pôr fim à existência, de querer expulsá-la de vez – e que se coloca como uma “cura” em face do absurdo –, será retomado em outros momentos deste estudo, quando tratarmos dos ensaios de Albert Camus e, ainda, quando adentrarmos propriamente às narrativas de Campos de Carvalho: “Necessito urgentemente de umas férias, definitivas como as que toma um morto: ou gostaria ao menos que me enterrassem por uns tempos” (CARVALHO, 2008a, p. 33).

O que esse narrador-nauseado quer focalizar é que, apercebendo-se do absurdo existencial, uma vez sentindo-o – o que é diferente da simples noção dele, como dirá Camus em *O mito de Sísifo* –, até mesmo os homens mais “importantes” e seguros de si poderão se sentir um nada, confusos, desprotegidos, despidos de suas certezas. Assim como alguns pensarão no suicídio, “ver-se-ão outros então mergulhados bruscamente na solidão. Homens inteiramente sós, sós com suas terríveis monstruosidades, correrão pelas ruas, fugindo de seus males e trazendo-os consigo, a boca aberta, com sua língua-inseto batendo as asas (SARTRE, 2011, p. 211). Essa declaração filosófica com ares poéticos vai inteiramente ao encontro desta declaração proferida pelo narrador André, em *A chuva imóvel*: “Quando atinarem com o fato se mostrarão ainda mais desarvorados do que eu, mesmo nus virão para rua aos gritos, e as mulheres darão à luz antes do tempo, e mesmo os homens se sentirão grávidos e se porão a se estrebuchar, de cócoras. Esta calma a mim não me engana” (CARVALHO, 2008a, p. 16). As semelhanças são de natureza filosófica, as diferenças de caráter estético. Roquentin prossegue dizendo que as descobertas científicas mais reverenciadas, os tratados mais “humanistas”, não conseguirão proteger os humanos da dureza do absurdo. Nas palavras de Roquentin: “Encostarme-ei numa parede e lhes gritarei ao passarem: ‘Que fizeram de sua ciência? Que fizeram de seu humanismo? Onde está sua dignidade de caníção pensante?’ Não sentirei medo – ou pelo menos não mais do que nesse momento. Não será tudo [...] variações sobre a existência?” (SARTRE, 2011, p. 211). Nessas rumações, percebe-se uma ponta do ardido humor sartreano. Ou seria melhor dizer que Sartre é quem abusa de seu escárnio filosófico, pelas vias do narrador? De qualquer modo, ambos ridicularizam um certo tipo de humanismo.

Mas o existencialismo não é um humanismo? Se se considerar aquela moral que, como a de Augusto Comte, enobrece a humanidade com um todo, atribuindo valor ao homem em geral a partir dos atos mais nobres de alguns homens, tomando o homem como um fim, cultuando o homem pelos excelsos prodígios, a resposta será negativa. O próprio Sartre redargui jocosamente: “Este tipo de humanismo é absurdo, pois apenas o cachorro ou o cavalo poderiam formar um juízo coletivo sobre o homem e declarar que o homem é admirável fazer, pelo que eu saiba” (SARTRE, 2012, p. 60). Considerando que não há outro mundo senão este, calcado

no humano e na subjetividade, considerando que o homem é um lança-se a si mesmo na tentativa de se encontrar, considerando que ele é um constante projetar-se, um perder-se, um transcender-se a si, é que o existencialismo, na esteira sartreana, pode ser tomado como um humanismo. A experiência ganha aqui o seu quinhão, porquanto “é perfeitamente impossível, fora das circunstâncias que nos revelarão, determinar exatamente o que somos”, defende Sartre em *O que é a subjetividade* (2015, p. 68). Também o desamparo é, destarte, fundamental, na medida em que não há um legislador senão o homem, dispensando “decretos” divinos.

Retornemos ao romance que, mesmo contaminado pelas preleções sartreanas, deve falar por si. Destacávamos a arguta clarividência de Roquentin no que se refere à alheia “descoberta” da náusea existencial e possíveis consequências disso. Mas, e ele, o historiador entediado, o cético observador, o amante desapegado, o homem solitário, o que fez dessa oscilante e violenta epifania? O que fez da absurda e gratuita ligadura entre a sua consciência e a aparição do mundo exterior? Afinal, seu desejo era: “expulsar e existência para fora de mim, esvaziar os instantes de sua gordura, torcê-los, secá-los, me purificar, endurecer, para produzir finalmente o som claro e preciso de uma nota de saxofone” (SARTRE, 2011, p. 230). Terá conseguido expulsá-la de si? Terá conseguido purificar-se do pecado de existir? Ele mesmo lembrou-nos que muitos pensarão no suicídio. Não, não é o caso de Roquentin, ele não optará pela via da morte. Seu dilema é o próprio dilema do pensamento sartreano. A náusea surge, aqui, como um momento privilegiado da consciência, a qual, descobrindo-se contingente, elegerá sua contingência como propulsora da liberdade, num movimento de superação da náusea existencial.

Não que a liberdade venha como a mítica lira de Orfeu, silenciando o canto hipnotizador das “sereias da gratuidade e do absurdo”, evitando naufrágios de navios, tranquilizando os tripulantes do mar da existência. A angústia por ser livre pode ser tão violenta quanto aquela angústia advinda da afirmação do absurdo. Dirá Roquentin: “Meu passado está morto. O sr. de Rollebon está morto, Anny só retornou para me tirar toda esperança. Estou sozinho nessa rua branca guarnecida de jardins. Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte” (SARTRE, 2011, p. 207). Quer dizer: a liberdade não devolve o homem a si; não neutraliza o espetáculo da contingência; ao contrário, o põe em relevo. Para as filosofias existenciais, em geral, a liberdade é uma aposta, um jogo que tende a ser mortal, porque arriscado; um jogo que coloca em cena o humano calcado no vertiginoso projetar-se.

Não podemos deixar de observar, e insistimos neste ponto, que o narrador-protagonista consubstancia em prosa romanesca a filosofia existencial sartreana, ou, pelo menos, o início dessa filosofia. Pois bem, advertido pelo sentimento do absurdo, Roquentin encetará um processo de “conversão”, como um despertar-se após um pesadelo. Reconhece que precisava

ter vivenciado aquilo, por mais dilacerante de tenha sido, podendo surgir novamente. Precisava questionar a existência “exterior”, fora de si, e conclui que “ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é demais em relação à ela. Ela é. E também eu quis ser” (SARTRE, 2011, p. 230). Roquentin, então, não vê mais por que continuar imerso naquela experiência. Ele “quer ser”, e o será preenchendo-se pelas vias da literatura. Seu relacionamento amoroso malogra, mesmo porque nem estava muito interessado. Desiste de escrever a biografia de um morto, pois, segundo ele, jamais poderia justificar a existência de outrem. Ele quer um projeto, uma ambição, um empreendimento para os seus dias, qual seja, a escrita de um livro:

Um romance. E haveria pessoas que leriam esse romance e diriam: “Foi Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafês”. E pensariam em uma vida, como eu penso na dessa preta: como algo precioso e meio lendário. Um livro. Naturalmente, no início seria um trabalho tedioso e cansativo. Mas chegaria o momento em que o livro estaria escrito, estaria atrás de mim, e creio que um pouco de clareza iluminaria meu passado. Então, **talvez** dele eu pudesse evocar minha vida sem repugnância. **Talvez** um dia, pensando exatamente nesse momento, nessa hora sombria em que aguardo, as costas encurvadas, o momento de subir o trem, **talvez** sentisse meu coração batendo mais rápido e dissesse a mim mesmo: “Foi naquele dia, naquela hora, que tudo começou”. E conseguiria – no passado, somente no passado – me aceitar (SARTRE, 2011, p. 234, grifo nosso).

Escolheu continuar “burguesmente instalado no mundo”, imergindo nas águas da escrita. “Talvez” isso dê certo. Merece destaque esse termo modificador. É possível que dê certo, quem sabe dê certo, quiçá dê certo... Em face desse “talvez”, segue o absurdo da liberdade, a permanente falta de completude do sujeito, a angústia em face das próprias atitudes. Cumpre destacar que esse livre projeto de si, a feitura de um romance, tem um ponto de referência bastante ancorado no ideário sartreano: o olhar dos outros. Não entraremos aqui no mérito da axiomática expressão “o inferno são os outros”, constante da peça *Entre quatro paredes*, pois delongaríamos nosso estudo. Interessa perceber a defesa do ser-com-outros ou ser-para-outros. O outro há que julgar a criação literária de Roquentin e, mesmo negando-a, terá que reconhecê-la. É a necessária objetificação do outro mediadora da própria existência. Essa dialética da intersubjetividade será um dos focos da chamada psicanálise existencial (oposta à concepção freudiana), rejeitando a conhecida tripartição da consciência e considerando os atos conscientes do homem, a liberdade em situação concreta, as intenções e a responsabilidade. Também não adentraremos esse campo, mesmo porque as narrativas de Campos de Carvalho resistem em evocar, por assim dizer, a psicanálise engajadora de Jean-Paul Sartre.

Vimos que o projeto de escrita emerge como uma libertação. A gestação de um romance dentro do romance enuncia um reestabelecimento da consciência, uma revolta contra a náusea. No dizer de Benedito Nunes, trata-se de uma “humanização da náusea” (NUNES, 2009a, p. 103). Aqui incide um forte parentesco das ideias de Sartre com as ideias de Camus. Aqui incide, também, a divergência de ambos em relação aos personagens absurdos de Campos de Carvalho, ou vice-versa. Não é nosso intento estudarmos a noção de absurdo existencial no pensamento e na criação literária de tais filósofos, com vistas a uma leitura existencialista ou a uma leitura sartreana/camusiana da obra de Campos de Carvalho. O que gostaríamos de assinalar é que a figuração do absurdo existencial em *Vaca de Nariz Sutil* e *A chuva imóvel* remete-nos, até certo ponto, ao pensamento e à literatura existencialista, mormente a de Sartre e a de Camus.

Até certo ponto, porque enquanto o mal-estar relativo ao sentimento do absurdo é, em tais filosofias, uma etapa a ser suplantada, os narradores dos dois romances brasileiros adotarão o estado nauseante enquanto perdurar a narrativa. Ora, é mesmo possível viver suspenso nesse pêndulo vacilante, nesse entorpecimento desagregador? A análise dos elementos *nonsense*, da corrupção operada no campo da linguagem, da (des)organização dos fatos e acontecimentos, dos efeitos de sentido produzidos, dentre outras constatações, nos permitirá responder afirmativamente. Mas ainda é cedo para tais confrontações. Os narradores *nonsênsicos* de Campos de Carvalho nos aguardarão até que façamos essa navegação pelas águas do discurso filosófico. Resta-nos, pois, tratar da noção de absurdo sob a ótica de Albert Camus.

1.3 Sísifo, a pedra, a montanha

Um pensador não-filósofo, por assim dizer, o franco-argelino Albert Camus aparece com pouca frequência nos compêndios de história da filosofia. Como Kierkegaard, suas ideias se erguem e se formam numa atitude de oposição ao tradicional abstracionismo filosófico. Logo nas primeiras linhas do ensaio *O mito de Sísifo*, alfineta: “Nunca vi ninguém morrer por causa do argumento ontológico. Galileu, que sustentava uma verdade científica importante, abjurou a ela com a maior tranquilidade assim que viu sua vida em perigo” (CAMUS, 2008, p. 17). Bem sabemos que o existencialismo sartreano esteia-se, justamente, na ontologia fenomenológica. O próprio Camus negara formalmente vincular-se à doutrina encabeçada por Sartre, ainda que tenham trocado correspondências e mantido uma relação amistosa, ainda que o público os correlacionassem, ainda que alguns elementos de suas filosofias tenham certa equivalência.

Na contramão do que fizera o autor de *A náusea*, os contributos camusianos são de índole mais literária do que filosófica. Não seria enganoso inferirmos duas considerações axiomáticas:

em Sartre, a inspiração literária é filosófica; em Camus, a raiz filosófica é literária. Mesmo em seus tratados filosóficos, este último não economizará alusões e referências a diversos autores, obras e personagens: Kafka, Dostoievski e seus “Karamázov”, Sade, Stendhal, Proust, Lautréamont, dentre outros. A arte literária, por lidar com temas e dilemas próprios da realidade humana concreta, por mimetizar atitudes e comportamentos dos mais triviais aos mais arquetípicos, por figurar a absurdez da existência humana, por não ter que resolver o problema do absurdo existencial, terá uma primazia dentro do espólio discursivo camusiano. De fato, a literatura possui uma vocação para acentuar o conflito entre a consciência e o mundo, para realçar o abismo entre as ilimitadas aspirações e as fracassadas realizações humanas, para assinalar o confronto entre o grito desvairado por clareza e a mudez irracional do mundo.

“Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é”, segundo Camus, “responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois” (CAMUS, 2008, p. 17). Eis o mote de todo seu pensamento, atribuindo ao suicídio o problema filosófico mais sério de todos, conferindo ao sentido da vida a mais premente das indagações. Partindo dessa proposição, toda a literatura e a ensaísta filosófica de Camus girará em torno das noções de “absurdo existencial” e “revolta contra o absurdo”. Mas sem um rigor teórico-conceitual na ordem das ideias; num estilo ensaístico bastante montaigniano, porque solto e tímido teoricamente. A seguir, discutiremos os conceitos de absurdo e revolta, tratados nos ensaios *O mito de Sísifo* (1942) e *O homem revoltado* (1951), além de ponderarmos sucintamente sobre a peça *Calígula* (1941) e sobre romance *O estrangeiro* (1942), com seus protagonistas peculiarmente absurdos.

O absurdo existencial, na esteira camusiana, é fruto do desajuste entre o raciocínio humano e as coisas visadas no mundo incerto e inapreensível. Desajuste que, conforme vimos, está no bojo dos postulados de Kierkegaard, de Heidegger, de Sartre, para ficarmos com esses. Devido ao sentimento de não pertencimento ao mundo, o homem se sente um estrangeiro em sua própria terra. “É um exílio sem solução”, diz Camus, “porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2008, p. 20). O absurdo não está no homem nem no mundo, mas no desatar, no desvencilhar da consciência em relação ao mundo. Todos os seres humanos, mais cedo ou mais tarde, experimentarão o choque assombroso desse sentimento. Acontece que a maioria, em seus empreendimentos diários, sentindo-se tão identificada com o mundo, a ponto de confundir-se com ele, não dá espaço à percepção desse divórcio. Tentam esquivar-se, safar-se. Mas não há escapatória:

Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência (CAMUS, 2008, p. 27).

Todo mundo vive como se ninguém “soubesse” do absurdo, como se ninguém “soubesse” da morte – é o poderio do impessoal que trata a morte alheia como quimera. Mas, quando menos se espera, quando o sujeito se vê naqueles “lugares desertos e sem água onde o pensamento chega aos seus limites” (CAMUS, 2008, p. 23), que pode acontecer numa esquina, numa rua, num automóvel, num quarto, num espaço qualquer, eis que o sentimento do absurdo mostra sua face inapreensível, sua nudez desoladora, seu ruído nadificador. Responder “nada” a um questionamento sobre o que se passa no pensamento pode ser, segundo Camus, um drible mascarador. Mas se a resposta fosse sincera, se conseguisse expressar aquele vazio perturbador, se encontrasse palavras que traduzissem a desconexão entre a mente e o mundo, se vociferasse qualquer protesto por clareza, aí poderia estar instalado o sentimento do absurdo.

Há infinitas formas de manifestação do absurdo, desde o horrorizar-se com uma grande guerra a uma “simples” inquietação diante da própria foto, não reconhecendo, pois, tanta familiaridade com o personagem ali desenhado. O estranhamento frente ao espelho é uma das formas mais clássicas, observa Camus. Vale dizer, inclusive, que a ilusão imagética subjacente à dinâmica dos espelhos será um elemento privilegiado na poética nonsense, especialmente para os narradores de Campos de Carvalho, como o protagonista de *A chuva imóvel*: “Estou diante do espelho: A SALA DENTRO DO ESPELHO. – A sala, o navio: NÃO EU, não o que deveria ser eu: – a sala e a sua penumbra. A menos que... Mas não e NÃO! – recuso-me a ser apenas isso: RECUSO-ME!... Mesmo que tudo não passe de uma farsa” (CARVALHO, 2008a, 100).

Pensando na importância que muitos pensadores, cada qual a seu modo, deram à temática em questão, Camus destaca que alguns, como Kierkegaard e Nietzsche, têm muito em comum com as ideias em torno do absurdo existencial. A despeito dos métodos, ambições e conclusões as mais variadas, “todos eles partiram do universo indizível em que reinam a contradição, a antinomia, a angústia ou a impotência” (CAMUS, 2008, p. 37). Kierkegaard seria, para Camus, o mais interessante de todos, já que, além de descobrir o absurdo, ele o viu e sentiu. A aventura espiritual que o tornou um arauto do cristianismo começou no caos de uma experiência despojada de certezas e idealismos, calcada na dor e no desconsolo – uma espécie de Agostinho de Hipona antes da conversão, acrescentaríamos. Já Nietzsche, com sua espada ceifadora de

deuses, parte justamente do desamparo do homem, com sua moral, seu fardo, sua angústia, seu desespero. Em suma, Camus defende que há um profundo parentesco entre essas mentes e ideias, de vez que subestimam a esperança, denunciam a impotência da razão.

O sentimento do absurdo tende a ser desumano, inumano, anti-humano, sub-humano, pré-humano, e demais correlatos, porque retira o homem de suas certezas quanto à própria natureza e condição, porque o coloca em suspenso, porque o despedaça como a uma estátua de gesso, porque o desterritorializa no seu próprio espaço, haja vista que nenhum código “humano” ou “humanizador” é justificável *a priori*. Afinal, o que é (o) humano? O que é a natureza humana? O absurdo que ora abordamos dessubstancializa tais sentidos e instaura o império da contingência. Segundo Camus, “esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor de nossos dias [referindo-se a Sartre], é também o absurdo” (CAMUS, 2008, p. 29). Contudo, sejam quais forem os jogos de linguagem ou as imagens metafóricas conferidas a esse dramático estado de consciência, sejam quais forem as condições patológicas atribuídas a esse mal-estar, tais revestimentos conceituais não podem, a nosso ver, conferir ao sentimento do absurdo um teor ilusório ou fantasioso, retirando seu caráter real e tangível. Daí a relevância da distinção, frisada por Camus, entre o sentimento do absurdo e a noção do absurdo. Esta não pressupõe aquele, o qual é potente demais para ser confundido com a simples noção.

Simbolicamente, esse pensador se vale do mito de Sísifo, o qual aparece tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, o qual é comumente associado ao ofício dos poetas, o qual é comparado ao drama do homem moderno por Baudelaire – se bem que Baudelaire não se identifica muito com Sísifo, pelo menos não com sua inesgotável potência e heroísmo. Exaltado pela astúcia e sagacidade, esse filho do vento – de Éolo, precisamente – ludibriava deuses e mortais. Tanto assim que, para driblar seu destino, conseguira, até mesmo, aprisionar o impiedoso Tânato, deus da morte, enviado por Zeus. Tapeara, também, o senhor dos infernos, Hades, enganado ao permitir que Sísifo retornasse à terra. Acreditando estar acima de sua condição mortal, viveu ainda longos anos, morando em frente ao mar, até que Hermes viesse buscá-lo definitivamente. Os deuses cansaram de tanta desfeita e sentenciaram que Sísifo deveria rolar um rochedo até o topo de uma montanha, de onde a pedra caía novamente por seu próprio peso. A explicação é a de que os deuses pensaram que não haveria punição mais terrível que um trabalho inútil e monótono. O canto XI primeiro da *Odisseia* assim descreve essa eterna desventura:

Ah! Vi também Sísifo suportando cruéis tormentos: fazia por guindar com ambos os braços um rochedo imenso; forcenjando com as mãos e os pés, empurrava-o até o cimo dum outeiro, mas, na iminência de transpor o topo, uma força o desviara e o impudente rochedo rolava de novo até a planície. Ele, porém, o impelia outra vez, entesado com o corpo escorrendo em suor e uma nuvem de pó subindo da cabeça (HOMERO, 2010, p. 189).

Camus viu nesse herói mitológico o símbolo do absurdo da existência humana, hesitante entre a imensidão de suas aspirações e a limitação das suas realizações, revelando os esforços num certo sentido vãos. Sísifo seria o herói absurdo por excelência, tanto pelas suas paixões como pelo seu desgraçado tormento, tanto por desprezar os deuses quanto por se ver castigado, tanto por empurrar orgulhosamente o rochedo quanto por vê-lo despencar inevitavelmente. Esse espetáculo fútil e infundável representaria, pois, a própria existência humana, esforçando-se por erguer seu mundo-rochedo, lutando desesperadamente por um projeto já fracassado de antemão.

Todavia, urge imaginar Sísifo feliz, consciente de sua tarefa e superior ao seu destino, postula Camus. O orgulho e a alegria por seu trabalho, por mais doloroso seja, significaria uma superação e uma “revolta”. O desespero e a desesperança não seriam eliminados, mas reconhecidos como valores, posto que dignificam o homem absurdo. Comparado ao Édipo de Sófocles, o mito em questão é exemplar porque seu herói é cômico do destino esmagador, o que, para Camus, confere uma grandeza de alma. Diz-se duma espécie de alegria na contemplação do próprio tormento, uma vez que, assim como para Édipo, para Sísifo tudo está bem. Eis, a nosso ver, o orgulho de um réprobo, já imunizado contra o desprestígio. Eis a aceitação e a reconciliação com a inumanidade do destino humano. Eis a libertação de Sísifo. Sem ela esse mito não serviria para Camus. Sem imaginar Sísifo feliz, a analogia perde sua força. Para Pierre Brunel, o Sísifo de Camus, ao aceitar seu rochedo e dizer sim à série de ações sem nexos que se sucedem, quer ser superior à sua tragédia: “Camus lembra-se menos dos manuais de mitologia do que de Nietzsche com seus propósitos paradoxais sobre a serenidade de Édipo [...]; daí a comparação entre Édipo e Sísifo, elevando este último à altura de herói trágico, mas ultrapassando o trágico” (BRUNEL, 2005, p. 846). Ora, acaba por suplantá-lo o trágico porque Camus está interessado em exemplificar seu conceito de “revolta”, que é a alegria da certeza de um destino esmagador, que é a arrogância no meio da tragédia.

Em *O homem revoltado*, Camus se empenhou em destrinchar esse seu conceito-chave, já anunciado em *O mito de Sísifo*. A “revolta” seria o esforço do homem em lutar por uma harmonização, seria o movimento pelo qual um homem se revolta contra a sua condição e contra toda a criação. Revoltar-se, no pensamento camusiano, é querer dar um sentido. O homem reafirma o absurdo da existência, abraçando arrogantemente a incubência imposta pelos deuses.

Suportar uma realidade que atormenta, consciente de que jamais triunfará, de que não sairá vencedor, é, consoante essa filosofia, algo nobre e grandioso. A “revolta” camusiana reivindica a ordem e a clareza no meio do caos e a unidade no seio da fragmentação. Ela “clama, ela exige, ela quer que o escândalo termine e que se fixe finalmente aquilo que até então se escrevia sem trégua sobre o mar (CAMUS, 1996, p. 21). Ela é o reconhecimento do absurdo, a reconciliação com ele. A pretensão e o fim último do raciocínio camusiano é justificar aquilo que oprime e que dilacera numa luta sem tréguas. É contemplar as delícias do desespero humano. É deleitar-se na exaltação da experiência absurda. É saborear o alimento podre e desagradável.

Ora, é mesmo necessário imaginar Sísifo feliz? Na tentativa de embasar seu empreendimento, parece que Camus subverte o mito, ou melhor, reformula-o, de modo que o mito em si não mais interessa, mas somente a releitura que dele faz. Curioso é o fato de que a reflexão sobre o mito que dá título e razão ao extenso tratado ocupa somente três ou quatro tímidas páginas. Incomoda-nos que a conclusão de um complexo respaldo na mitologia se resume em: é preciso imaginar o castigado feliz e orgulhoso de seu castigo. Ou, daria no mesmo: é preciso imaginar o escravo envaidecido e reconciliado com sua escravidão. Acontece que esse novo Homero faz o herói milagrosamente triunfar contra a intransigência do trágico destino, resolvendo um impasse que em tese não haveria resolução. Põe felicidade numa desgraça fatal e final, num desfortuno absolutamente imprevisível e involuntário. Liberta o condenado sem o livrar de sua má sorte. Sutura a pele conservando, internamente, a ferida.

Reconhecemos que Camus não está interessado somente na descoberta da dimensão do absurdo existencial, mas em suas consequências. Daí o tema do ensaio *O mito de Sísifo* ser precisamente a relação entre o absurdo e o suicídio, considerando este como uma possível solução para o problema do absurdo. O contrário do suicídio é o restabelecimento, ou, fazendo jus ao léxico camusiano, a aceitação do divórcio. Afinal, “viver sob este céu sufocante nos obriga a sair ou ficar. A questão é saber como se sai, no primeiro caso, e por que se fica, no segundo” (CAMUS, 2008, p. 43). Mas, com base nisso, onde estaria a possibilidade de Sísifo se matar, eliminando seu tormento? Onde está, no mito em questão, a problemática em torno suicídio ou de uma evasão qualquer (como o tão criticado “salto” religioso)? É permitido a Sísifo ao menos cogitar uma escapatória? Eis porque acreditamos que o mito de Sísifo seja, de certo modo, incongruente com o absurdismo camusiano. Não há, para esse herói grego, a oportunidade de se resignar, de virar as costas para seu destino esmagador, não cabendo uma “revolta” dentro da engrenagem em que se encontra. Camus diz que o suicida confessa que foi superado pela vida ou que não a entende: “morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo

profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (CAMUS, 2008, p. 19). Ora, o empurrador de rochedo reconhece a inutilidade de seu serviço, mas desconhece a possibilidade de extirpar-se e de pôr fim ao sentimento do absurdo.

Desprendendo-nos, pois, do mito e considerando o pensamento camusiano como um todo, veremos que Camus deposita na “revolta” todo o valor do absurdo. Esta revolta, conforme vimos, não se confunde com uma evasão, mas em fazer com que o absurdo subsista. Em termos prosaicos, tudo se resume em: viver a vida, ou melhor, vale a pena viver o absurdo. “Eu me revolto, logo existimos” (CAMUS, 1996, p. 35). Tanta filosofia para isto, diriam os narradores de Campos de Carvalho – se bem que Camus nem se considerava um filósofo, a despeito de fazer e falar de filosofia. Mas não simplifiquemos nem vulgarizemos tanto, não é nosso intento. O conceito de revolta é bastante problemático. O homem revoltado não carregaria o sentimento de pertencimento ao mundo. Nas palavras de Camus: “toda a ciência da Terra não me dirá nada que me assegure que este mundo me pertence” (2008, p. 33). A “razão cega”, seja universal, prática ou moral, que pretende explicar tudo e determinar muitas coisas, esquivar-se-ia à maior das verdades que é, segundo Camus, a de estarmos acorrentados. De outro lado, os fideístas esconder-se-iam atrás de uma esperança forçada, que seria uma forma de evasão, inautêntica como tal. Contrariamente, a perspectiva camusiana indica como premissa uma asserção tanto insólita quanto problemática, qual seja, a ausência total de esperança. Noutras palavras, aceita-se a vida nesse caos-cosmos absurdo, mas essa aceitação não significaria resignação, já que faz do próprio desconsolo uma regra de vida, numa espécie de masoquismo metafísico ou ascetismo às avessas. De certa maneira, o dilaceramento torna-se confortável, ou até prazeroso.

O homem revoltado, rejeitando o suicídio, quer reclamar uma unidade, quer resolver a contradição, quer reivindicar uma ordem, mas o faz no seio da desordem e da fragmentação, já que só podemos compreender em termos humanos, já que só temos esta vida absurda para realizarmos qualquer projeto. Ora, ao aprofundarmos nas especulações camusianas, parece-nos que, além de repisarmos as mesmas ideias, desembocamos na obviedade. Além disso, não sabemos onde se encerra a tão prezada desesperança e onde se inicia uma espécie de otimismo clarividente ou uma valentia hercúlea. Conforme nos mostra o crítico Denis Huisman, “O pessimismo filosófico subjacente à totalidade da obra de Camus, do romance ao teatro passando pelo ensaio filosófico, deve, entretanto, ser relativizado pelo amor que o autor devota ao *homem como ele é*, com toda a sua miséria e suas amarguras” (2001, p. 161, grifos do autor). Noutros termos, exalta-se a paixão do homem diante do que o esmaga. Nesse estranho humanismo, festeja-se a absurdez do mundo-rochedo e da existência. Racionaliza-se o absurdo. Mas, e o tal divórcio? Parece dar lugar uma nova união com todas as delícias nupciais.

Com efeito, o raciocínio camusiano, por mais que aposte numa tensão e numa revolta contra as engrenagens do absurdo e dê um sentido humano à existência absurda, acaba por desembocar num ensinamento, numa lição positiva, numa mensagem filosófica creditadora das potencialidades humanas, numa promessa de felicidade. No entendimento de Benedito Nunes, trata-se de um renovo tardio do estoicismo no pensamento contemporâneo:

É também a anulação, aprendizado filosófico, que ensinava a superar o individual pelo universal, e a neutralizar, por força da disciplina superior do conhecimento racional, que tem por objeto a verdade imutável, os sentimentos e as paixões. Mas a disciplina superior do conhecimento, que a filosofia atualmente pode dar-nos, é a negação de que a determinada forma de conhecimento se possa atribuir superioridade incontestável. Nem a própria filosofia conserva o poder que a sabedoria estoica lhe outorgava, de desprender-nos do Tempo, de conciliar-nos com a vida e de abrigar-nos na Razão. Seu poder está unicamente no jogo do pensamento com a existência, da existência com as probabilidades de ser, até o extremo do paradoxo e do absurdo (NUNES, 2009c, p. 24-25).

Devemos observar que a velha sabedoria estoica, a despeito de se consolar pelo desolamento e pela desesperança, resguardava-se sob a égide da razão universal, do *cogito* abstracionista, da equanimidade do cosmos. Ora, num certo sentido, podemos fazer esta mesma leitura da “sabedoria” camusiana e de outras filosofias existencialistas. Camus concilia o homem com mundo-rochedo, faz da “autopunição” uma via de acesso à universalidade da existência, por meio de uma positivação do absurdo. A diferença é que, enquanto os estoicos tentavam se isentar do desgaste das paixões, os “novos Sísifos” mantêm-se num desassossego, numa virtual revolta, numa força de recusa ao absurdo existencial. Retiram-se de um refúgio “intemporal” (do absurdo instintivo e inumano) para engajá-lo na história. Conforme Nicola Abbagnano, “o homem revoltado é símbolo de um novo individualismo à face do qual *nós estamos* perante a história e ela deve prestar suas contas a estes *nós estamos* que, por sua vez, se deve manter na história. O *nós estamos* significa a defesa da nossa comum dignidade humana (ABBAGNANO, 2001, p. 47). Por nossas palavras, a revolta camusiana sobrepuja o viés instintivo e intuitivo do absurdo para que emergja o desenvolvimento da racionalidade mantenedora da ordem universal, mantenedora dos “valores”, da “justiça”, da “humanidade” – entre aspas, sim, considerando a indeterminação inerente a cada uma dessas acepções.

Com Benedito Nunes, e também com os narradores de Campos de Carvalho, inquietamo-nos diante de qualquer pretensão de nos (re)conciliarmos com a vida, de nos engajarmos na História, de nos refugiarmos nas “verdades” universais. Dizemos “com os narradores...” porque a arte literária pode magnificamente traduzir essa insubmissão, essa irreconciliação, na medida em que não oferece uma saída: “até o extremo do paradoxo e do absurdo”, conforme dito por

Benedito Nunes. No discurso poético, em versos ou em prosa, inscrevem-se também a contradição, a desrazão, a maldição, o nonsense, o entrelugar, a terceira margem, o deslizamento de sentidos, a ebriedade dos signos, a demência dos seres, a fantasmagoria dos existentes, a monstruosidade dos homens, o ódio pela humanidade, o elogio ao assassinato e ao suicídio etc. E não precisamos ficar só com Lautréamont, Artaud, Beckett, Breton, Ionesco, Genet, Kafka e demais clássicos. Podemos nos deleitar e/ou nos espantar com outros malditos – em forma e em conteúdo – fora do cânone, como Campos de Carvalho.

Surpreende-nos que o próprio Camus tenha construído personagens irreconciliados com a vida e não emancipados em face do absurdo. Calígula, protagonista da peça de mesmo nome, é um grande exemplo, posto que não consegue se libertar da revelação do absurdo existencial. A experiência da morte de Drusila, sua endeusada irmã e amante, coloca-o num estado de constante repugnância pela existência, já que “os homens morrem e não são felizes”. O desprezo e o horror preencherão os seus dias. Seu ódio pelos deuses e pela ideia de destino será seu alimento e sua mola impulsionadora. Rejeitará as relações amigáveis e a solidariedade humana, elegendo o assassinato e a perversão dos valores humanos. Segundo Eduardo Guimarães, “foi a imagem do espelho, a humanidade, que fez a falência de Calígula [...]. Não soube da grandiosidade de viver sabendo da morte. Não soube ser médico” (GUIMARÃES, 1971, p. 35). Quer dizer: não conseguiu manter aquela complacência que a humanidade vem cultivando mesmo sabedora da iminência da morte. Calígula não é ilógico, mas segue uma antilógica, desmascaradora de hipocrisias calcadas na razão. Não se trata de um simples tirano, autoritarista e devasso, mas de um tirano coercitivo, de um autoritarista sedutor e de um devasso consciente.

Já o narrador-protagonista do romance *O estrangeiro*, apesar de sua tranquilidade em nada semelhante a Calígula, revela-se ainda mais problemático e controverso. Não se debate contra a (des)ordem absurda da existência, ao mesmo tempo em que se sente apegado a ela. Camus nos apresenta a história de um homem que, tendo cometido um assassinato, é preso e passa por um julgamento. Apesar do crime, o que chama a atenção das pessoas, e do leitor, é a indiferença do personagem Meursault. Os investigadores descobriram que ele dera provas de insensibilidade no dia do enterro da própria mãe, num asilo, dias antes do assassinato. Descobriram que ele não chorara uma única vez, que não se recolheu junto ao túmulo, que partira rapidamente e que no outro dia foi assistir a um filme cômico. Era acusado agora de matar moralmente a mãe. E sua indiferença estendia-se também a Deus: perguntaram-lhe se acreditava em sua existência, respondera que a pergunta parecia sem importância.

Abrindo-se à indiferença do mundo e dos valores morais, Meursault se incomoda com o absurdo existencial, mas também não se furta a ele, não se debate como o fez Calígula. Tendo

o padre perguntado se já lhe ocorrera pensar em outra vida, Mersault disse que sim, mas que isso era tão importante quanto desejar ser rico ou nadar muito depressa, quer dizer, algo trivial. E na hipótese de haver essa outra vida? Ele grita: “Uma vida na qual eu pudesse me lembrar desta” (CAMUS, 2016, p. 123). Sua indiferença não excluiu o amor pela vida. Sua sinceridade negativista foi que o condenou à morte. Meursault é um estrangeiro porque lhe falta a dimensão de plena aceitação da vida, e é um “revoltado” porque faz da indiferença seu porto-seguro, porque assume viver e morrer com a certeza do absurdo. Esvaziou-se de (quase) toda esperança, mas, estando certo de tudo o que fizera, sentia-se satisfeito por ter tido esta vida. Não possui o heroísmo do Sísifo camusiano, mas possui um forte sentimento de pertencimento a este mundo. Meursault é um dos personagens mais controversos da literatura filosófica camusiana.

Podemos, então, concluir que a abordagem camusiana do absurdo existencial interessamos parcialmente. Reconhecemos o legado desse absurdismo, mas também não hesitamos em nos contrapor a alguns aspectos da releitura do mito de Sísifo, bem como do movimento de “revolta” salvadora. Veremos que a necessária grandeza e a pretensa felicidade atribuídas ao homem-Sísifo empurrador do mundo-rochedo, tão aclamadas pela crítica e pelos leitores dessa filosofia literária, vão de encontro à percepção dos narradores de Campos de Carvalho, dada a incapacidade de gerir, ou mesmo de digerir, o absurdo existencial. O narrador de *Vaca de nariz sutil* alfinetará: “Na hora de filosofar todos querem filosofar, a verdade é que nos deixam com esta solidão dentro da noite, dentro do útero, como um feto podre” (CARVALHO, 2008d, p. 40). Ao contrário de Roquentin, o nauseado de *A náusea*, e de Meursault, o indiferente de *O estrangeiro*, a dimensão de não-aceitação do absurdo comandará os personagens absurdos de *Vaca de Nariz Sutil* e *A chuva imóvel*, porque calcados na desrazão e no nonsense.

Não se pretende, neste estudo filosófico-literário, negar a racionalidade e declarar o irracionalismo e o total “sem sentido”. Vale dizer que o homem pode ser razão, mas ele não é somente razão. A velha máxima de Hamlet – “Há mais coisas, Horácio, em céus e terras, do que sonhou nossa filosofia” (SHAKESPEARE, 2010, p. 75) – vem a calhar bastante bem, porque aponta a instabilidade, a irracionalidade, a absurdez e a precariedade da existência do “ser-lançado-no-mundo”. A dependência do homem em relação ao mundo não pode conferir uma plena identificação, como se o homem estivesse plantado no mundo e na História. O fato de o homem estar no mundo não implica necessariamente que o homem se identifica com ele, que o homem pertença a ele, que o homem está enraizado nele. Paradoxalmente, o mundo é o mundo do homem, mas o homem não é do mundo numa relação de plena equivalência.

CAPÍTULO 2

UMA LINGUAGEM ABSURDA

Mas essa caracterização da linguagem [comunicar], vaga e insatisfatória como ela é, é em si uma abstração. Ignora deliberadamente várias experiências de linguagem que fazem parte de cada orador: as palavras muitas vezes nos falham, isto é, não expressam o que queremos dizer; elas exprimem o que recusamos a reconhecer, o que preferiríamos não ter dito. Em outras palavras, a linguagem torna-se manchada pelo desejo, pelas ações e paixões de nosso corpo, por suas pulsões instintivas. A linguagem perde sua capacidade de comunicação. Pode também, ao mesmo tempo, aumentar seu poder: deixa de ser controlado pelo sujeito, mas, ao contrário, domina sobre ele. Em vez de verdade, temos ficção; em vez de sentido, temos nonsense e absurdez.

Jean-Jacques Lecercle

Se a reflexão em torno do absurdo existencial, ou sentimento do absurdo, requer uma ancoragem no discurso filosófico, conforme demonstramos no capítulo precedente, o arranjo desse estado de consciência, especificamente nas narrativas de Campos de Carvalho, exige-nos um estudo da história, da constituição estética e da visão de mundo da linguagem nonsense. Não estamos num terreno diverso e apartado da filosofia, porquanto a linguagem, sendo uma condição da existência do homem, sempre foi/é matéria de crítica filosófica. Ocorre à maioria dos filósofos da linguagem enaltece-la como instrumento de comunicação, como entidade unicamente representativa, inclusive no universo literário. Que dizer, porém, quando essa máquina de produção de sentido já não fornece mecanismos “lógicos” para a exteriorização do pensamento e, literariamente, passa a estabelecer relações muito estreitas com o não sentido? Que dizer quando as palavras saem tresvariadas e os signos não conseguem domesticar significantes e significados? Que dizer, ainda, quando a fissura entre a consciência e a realidade exterior é tamanha que a própria linguagem humana entra num conflito identitário? Eis-nos aportados na poética do nonsense verbal, o qual, a nosso ver, fornece elementos fundamentais para a figuração do absurdo existencial em *Vaca de nariz sutil* e em *A chuva imóvel*.

Garimpamos basicamente três estudos em língua portuguesa sobre o nonsense, com destaque para o conceituado trabalho *Rima e solução*: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear (1995), da pesquisadora mineira Myriam Ávila; e para a consagrada obra de Gilles Deleuze *Lógica do sentido* (2011), a qual busca estabelecer uma teoria do sentido a partir da obra de Carroll, mas não se prende somente a este. Mapeamos, ainda, um artigo de Filomena Aguiar de Vasconcelos: “Sentidos do não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense” (1998). À vista dessa escassez, fomos então buscar suporte em alguns reputados estudos disponíveis em língua inglesa³, quais sejam: o abrangente e minucioso trabalho *An anatomy of literary nonsense* (1998), do holandês Wim Tigges; a obra *Explorations in the field of nonsense* (1987), organizada por Tigges e que reúne importantíssimos ensaios, dentre os quais nos serão proveitosos os capítulos “Nonsense”, de Anthony Burgess, “An introduction to the nonsense literature of Edward Lear and Lewis Carroll”, de Lisa Ede, e “Situational nonsense in postmodern american fiction”, de Esther Peze; além de duas valiosas produções na linha da filosofia da linguagem, *Philosophy of nonsense: the intuitions of victorian nonsense literature* (1994) e *Philosophy through the looking-glass: language, nonsense, desire* (2017), do filósofo da linguagem francês Jean-Jacques Lecercle. No desenrolar das nossas reflexões, aparecerão ainda outros críticos da arte, da linguagem e da literatura.

³ Todas as citações decorrentes desses trabalhos em língua inglesa são de tradução nossa.

2.1 O nonsense vitoriano

A questão que se nos coloca é como situar e compreender essa estética subversiva, que é, inclusive, um dos pontos de distanciamento das referidas narrativas de Sartre e de Camus. Estamos convictos de que os procedimentos utilizados por Campos de Carvalho advêm de uma profunda consciência autoral, de uma maturidade como exímio leitor e severo crítico de uma tradição. Nas palavras de Vilma Arêas, ele “está longe de ser um escritor ingênuo ou inconsciente da complexidade do que escolheu como meio de expressão” (ARÊAS, 1995, p. 76). Não se trata de brincar de corromper e de carnavalizar a linguagem. Essa corrupção linguística resulta, antes, de um sério e acurado processo criativo, não tanto insurreto e marginal quanto sintetizador dos melhores malditos e subversores. Daí ser necessária a construção de um traçado conceitual que assinale as matrizes literárias a que remete a linguagem nonsensica empregada nas duas narrativas em estudo, que distinga essa linguagem como que “absurda” de outros absurdismos artístico-literários, e que aponte a singularidade da escrita carvaliana em meio a literaturas, estéticas, linguagens, discursos e formas de expressão familiares.

Jogar com a linguagem nunca foi uma novidade no universo da criação literária, uma vez que faz parte da própria natureza da literatura enquanto jogo figurativo, metafórico, metonímico, irônico, intertextual, polissêmico etc. No domínio da poesia, especialmente, encontrar-se-á um poder extraordinário de transmutar e transfigurar a linguagem comum. “A criação poética”, segundo Octavio Paz, “tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e mistérios habituais” (PAZ, 2012, p. 46). Os celebrados movimentos modernistas e pós-modernistas, inclusive, levantam insurreições radicais no campo da linguagem, no sentido de arrancá-la de seu emprego ortodoxo, erigindo formas de produção literária cada vez mais contestadoras e insubmissas. É preciso ter em conta, portanto, que a literatura já carrega em si uma propensão natural ou disposição de espírito à desobediência linguística.

Mas quando lidamos com textos como *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* estamos diante de tessituras nas quais muitos jogos com a linguagem são tão extremados e inventivos que, ao transcender ao máximo os limites do raciocínio lógico e da representação, mantêm uma extraordinária tensão entre a presença e a ausência de sentido. Desenha-se, assim, uma participação naquilo que historicamente se denomina “nonsense literário”, que nos reporta ao contexto inglês da chamada Era Vitoriana, no século XIX, e que tem nos trabalhos dos escritores Lewis Carroll, autor de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, e

Edward Lear, grande propagador dos *limericks*⁴, tanto um registro fundador quanto uma referência canônica. O nonsense pode ser tomado como uma reação pós-romântica, herdando um pouco da liberdade formal e uma leve dose de escapismo, mas rechaçando lirismos, sentimentalismos e idealizações, num esforço bem diferente para subverter a realidade material.

É praticamente consenso entre os críticos considerar o caráter ímpar e exclusivo do nonsense vitoriano. Tratam-no como nonsense completo, nonsense puro, nonsense genuíno, nonsense canônico, etc. Quando se trata, porém, de dizer sua ancestralidade e suas influências posteriores, as opiniões divergem. Alguns reconhecem certo parentesco do nonsense tal como concebido por Carroll e Lear com algumas expressões literárias anteriores, notadamente com alguns trabalhos de François Rabelais, Shakespeare e Laurence Sterne. Do primeiro, muito se sabe de seu método carnavalesco e obsceno e sua alma anárquica, mas pouco se diz de seu pioneirismo no plano da corrupção verbal, com “as vizinhanças mais insólitas e imprevistas de palavras”, na expressão de Bakhtin (2010, p. 291). Em Shakespeare, podemos destacar, por exemplo, a abundância de trocadilhos, sobretudo nas peças humorísticas, como *A comédia dos erros* e *Noite de Reis*. O irlandês Sterne, tido como iniciador do chamado fluxo de consciência, já abusava de certas intermitências verbais e interrupções semânticas no romance *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Ressalte-se, contudo, que não se trata propriamente de nonsense, e sim de antepassados indiretos, de amostras primitivas, considerando que certas atitudes em relação à linguagem prepararam terreno para o advento do nonsense.

Somente mais tarde, na Inglaterra da segunda metade dos oitocentos, é que o nonsense se corporifica e adquire órgãos, sobretudo cabeça, coração e mãos. Tal comparação é feita por Wim Tigges (1988, p. 151). A cabeça é o nonsense à maneira carrolliana, porque mais formal: joga bastante com contradições lógicas, com falácias linguísticas, com códigos e enigmas, com paradoxos e inversões etc. Logo no início de suas aventuras subterrâneas, Alice teme beber algo que poderia fazê-la sumir completamente, como uma vela: “‘Nesse caso, como eu seria?’ E tentou imaginar como é a chama de uma vela depois que a vela se apaga” (CARROLL, 2013a, p. 14). No clássico julgamento de Alice, o Coelho Branco traz uma carta escrita por um prisioneiro para alguém, no que o Rei de Copas diz: “Disso não há dúvida, a menos que tivesse sido escrita para ninguém, o que não é comum, como sabe” (CARROLL, 2013a, p. 97). Esses

⁴ *Limericks* são poemas de uma estrofe e cinco versos, com um esquema de rima rígidos (aabba), o que proporciona ritmo regular e musicalidade. Sua origem remonta à Inglaterra no início do século dezoito. Foi bastante popularizado por Lear (*Book of nonsense*) numa forma mais jocosa e efetivamente nonsensica, embora ele não usasse o termo *limerick*. A despeito do esquema rígido, o jogo com as palavras, o embaralhamento, as incongruências semânticas, o efeito enigmático, as palavras-valise e outras agramaticidades são uma constante nos *limericks* de Lear, gerando a “nonsensidade” (*nonsenseness*). À guisa de informação, vale dizer que o site *nonsenselit.org* (em inglês) traz uma infinidade de poemas de Lear, inclusive fotografias de originais.

dois casos, que se referem à chamada “classe nula” ou “conjunto sem membros”, exemplificam muito bem a especificidade da técnica de Carroll, um excêntrico professor de matemática da Universidade de Oxford bastante decidido em adulterar e alargar os raciocínios lógicos habituais e, exagerando o sentido, deformar literariamente a realidade e denunciar sua absurdez. Vale acrescentar, também, que Carroll se vale mais de prosa do que de verso, em estilo mais dialógico, com inusitadas interações entre personagens. Optamos por utilizar neste estudo os escritos carrollianos, considerando essa predominância da prosa, que é também a forma de expressão própria das obras de Campos de Carvalho.

O coração e as mãos são o nonsense do tipo Lear, porque mais emocional e poético. A livre associação e a falta de direcionamento semântico imperam nesse modelo. Enquanto os versos e as narrativas de Carroll atentam para uma lógica interna, ainda que para “desmascarar” a lógica comum, os versos de Lear carregam uma indiferença lógica e material que permite as mais tresloucadas construções imagéticas. Aqui, lançam-se ao vento quaisquer códigos e regularidades, à exceção, é claro, das rimas e métricas que contribuem para a própria “nonsensidade” do texto. Segundo Myriam Ávila, “a rima como processo formador do texto deve ser tomada como pressuposto no nonsense, como condição *sine qua non*, que não pode ser questionada” (ÁVILA, 1995, p. 159). Resulta justamente daí o fato de o nonsense vitoriano ser tanto revolucionário quanto conservador. De qualquer modo, a imaginação linguística, em Lear, é mais selvagem, mais aleatória ou imprevisível e, digamos, mais irracional.

Afora essas marcas peculiares, ambos mantêm os elementos formais essenciais que, conforme veremos, caracterizam o gênero nonsense, além de compartilharem uma ideologia, à época marginal e vanguardista, bastante similar, no sentido de revirar de cabeça para baixo: a sociedade inglesa-vitoriana, em vias de um pretenso progresso científico; a linguagem humana, que fala à revelia sem de fato nos falar; os comportamentos coletivos, que às vezes não passam de atos mecanizados; as multidões uniformes, propensas a “varrer” as excentricidades, seja concretamente ou psicologicamente; as leis físicas, com seus efeitos sempre altamente ilusórios. Um e outro tipos de nonsense expõem um universo fraturado, divorciado do bom senso ou senso comum, assassino do tempo cronológico, questionador de identidades fixas, etc.

Ao desestruturar esses aspectos através daquilo que estamos chamando de corrupção verbal ou linguística, o nonsense vitoriano questiona a própria possibilidade de sentido e comunicação. Daí a sua influência direta e inegável nos processos de renovação estético-ideológica do modernismo, e até mesmo do pós-modernismo, antecipando vários “desvios”. É nesse sentido que as obras de Campos de Carvalho, ao expor o pendular absurdo existencial de seus deslocados narradores, comungam relativamente tanto da categoria estética quanto da

“intuição filosófica” ou “dialética da transversão” do nonsense, nas palavras de Lecercle (1994, p. 102), quer dizer, de sua natural disposição metafísica para profanar valores. Aliás, o nonsense em si, pela tensão entre sentido e não sentido, por contrariar a noção de representação, por dispor mesmo em prosa o avesso das palavras e as palavras ao avesso, já é uma verdadeira profanação, das mais transgressoras literariamente. Ao final deste capítulo, retornaremos com mais afinco a essa problemática da intuição filosófica e da percepção de mundo do nonsense.

A postura metodológica desta investigação requer que explicitemos, sem demora e claramente, os elementos formais do nonsense. Não podemos ziguezaguear ou redigir de traz para frente como faz Alice do outro lado do espelho: para se aproximar da Rainha de Copas, anda às avessas. Não podemos ir logo aos incrementos sem lidarmos, antes, com o elementar, diferentemente dessa mesma rainha que dá primeiro a sentença e só depois o veredito. O processo de organização desta pesquisa não permite que deixemos o essencial para mais tarde, ao contrário do que faz a Rainha Branca quando diz: “A regra é geleia amanhã e geleia ontem... mas nunca geleia hoje” (CARROLL, 2013b, p. 162). Quer dizer, da mesma forma que hoje nunca é amanhã, agora também nunca seria mais tarde. Já que este estudo não pode ter a onipresença de Alice ou do narrador “sem nome” de *Vaca de nariz sutil* ou de André de *A chuva imóvel*, ele precisa dar conta, nesse estágio da pesquisa, dos traços formais do nonsense.

2.2 Linguística do nonsense

Afinal, como se dá essa linguística do nonsense? O que se constata de sua plasticidade verbal que nos faz relacioná-lo, hermeneuticamente, à configuração do absurdo existencial nas narrativas de Campos de Carvalho? Por ora, vale dizer que o prefixo “non”, a despeito de literalmente significar “não”, “sem”, “privado de” etc., não deve ser tratado somente como tal. Pelos próprios exemplos dados no parágrafo anterior, já se percebe que uma expressão nonsense tem um “relacionamento” bastante controverso com o não sentido, “aperta-o sem o abraçar”, como diz o espirituoso ditado. Cabe dizer também, de antemão, que não se trata de uma relação entre verdadeiro e falso, certo e errado, verdade e mentira, porquanto “não pode ser concebida simplesmente como uma relação de exclusão” (DELEUZE, 2011, p. 71). O ser humano (adulto) possui uma tendência natural para (tentar) enrijecer significados e sentidos, daí serem necessárias essas prévias colocações. Esquece-se, até mesmo nos estudos da linguagem, que o sentido está para o não-sentido numa relação de plena contiguidade. Como destaca Anthony Burgess, “há tanto sentido no nonsense quanto há nonsense no sentido” (BURGESS, 1987, p. 21). O que o nonsense faz é estreitar ainda mais esse laço, ou embaraçá-lo, produzindo um

efeito de linguagem. Libertando-nos do pendor para o enrijecimento, apeguemo-nos, desde logo, aos efeitos mentais decorrentes do paradoxo, da contradição, da arbitrariedade.

Na definição de Deleuze, o nonsense “é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando uma doação de sentido” (DELEUZE, 2011, p. 74). O nonsense opera, pois, como um jogo de corrupção lógica e linguística. Ele nega o sentido e o exagera a um só tempo. Se bem que ele nega, na verdade, é a cristalização do sentido: é e não é, há e não há, já foi e ainda será, tenho e não tenho etc. Deleuze faz uma comparação interessante: “Assim como Jakobson define um fonema zero não possui nenhum valor fonético determinado, mas que se opõe à *ausência de fonema* e não ao fonema, da mesma forma o não-senso não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido” (DELEUZE, 2011, p. 74, grifo do autor). Não se trata de impor algo que não tem sentido, o que seria inconcebível e fora de questão, mas de produzir um efeito ótico por meio da circulação entre sentido e não sentido. A autorreflexividade semântica, infensa à clássica noção de mimeses, é garantida pela tensão, pela polissemia, pela profusão de sentidos.

Optamos por lançar mão, especialmente, da minuciosa definição de Wim Tigges, em sua anatomia do nonsense literário. Segundo Tigges, o nonsense é

um gênero de literatura narrativa que equilibra uma multiplicidade de sentidos com uma ausência simultânea de sentidos. Este equilíbrio é efetuado por jogar com as regras da linguagem, da lógica, da prosódia e da representação, ou uma combinação destes. A fim de ser bem-sucedido, o nonsense deve, ao mesmo tempo, convidar o leitor à interpretação e evitar a sugestão de que há um sentido mais profundo que pode ser obtido considerando conotações ou associações, porque estes levam a nada. Os elementos da palavra e imagem que podem ser utilizados neste jogo são principalmente aqueles de negatividade ou espelhamento, imprecisão ou mistura, repetição infinita, simultaneidade e arbitrariedade (TIGGES, 1988, p. 47).

A característica essencial, portanto, é a presença de uma tensão dialética, de um equilíbrio entre sentido e não sentido. O convite à interpretação é um convite enganador e dissimulado, dissimulação, aliás, que provoca desconfiança, dúvida, incerteza e embaraço por parte do leitor. Este não sabe se desperta e sepulta o que acabou de ler, já que não encontrou um sentido, ou se imerge no jogo dos paradoxos. Nem um nem outro. O que ele consegue, no máximo, é frustração, por não poder assimilar as ilogicidades nem as rechaçar de vez. Não encontrou “um” sentido porque há sentidos demais, e, como diz Tigges, eles “não levam a nada”, isto é, não têm uma (única) direção. Não pode aterrissar, o próprio jogo louco não permite. Talvez o leitor, a essa altura já zangado e metido a sensato, exclame como Alice: “Mas

não quero me meter com gente louca!”. E o Gato de Cheshire responderá: “Oh! É inevitável, somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca” (CARROLL, 2013a, p. 51).

A negatividade ou espelhamento, mencionado por Tiggles, diz respeito a essa falta de (uma única) direção. Negatividade, aqui, é no sentido de conversão, de contrariedade, de sobreposição, de espelhamento mesmo. Já é bem sabido que num espelho as imagens assimétricas aparecem ao contrário. Essa dinâmica especular é, pois, um prato cheio para a poética do nonsense, e os trocadilhos são uma boa amostra disso. O bolo, no mundo do espelho, é primeiro servido e só depois partido. A Rainha de Copas oferece um biscoito para matar a sede (e não a fome) de Alice. Já dissemos que essa Rainha dá primeiro a sentença (condenação) e só depois o veredito (constatação do crime). A Rainha Branca deve gritar de dor antes de ferir o dedo: ““Mas por que não grita agora?” Alice perguntou. ‘Ora, já gritei o que tinha que gritar’” (CARROLL, 2013b, p. 165). Sobre esse viver às avessas, a Rainha Branca declara: “... mas há uma grande vantagem nisso: a nossa memória funciona nos dois sentidos”. Alice objeta e diz que não pode se lembrar de coisas antes que elas aconteçam. A Rainha conclui: “É uma mísera memória essa sua, que só funciona para trás”. E consegue se lembrar melhor de coisas “que aconteceram daqui a duas semanas” (CARROLL, 2013b, p. 162). Em *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, o narrador André põe-se a escrever palavras pelo avesso, ao inverso: “*eâm, eu, passava horas e horas escrevendo, às vezes no ar, amla, etnoreconir, aérdnA*, aquilo me dava uma ideia do absurdo de tudo e de todos, andava com um espelho no bolso para poder ler os letreiros, as placas dos falsos doutores” (CARVALHO, 2008a, p. 75). Para além desses exemplos, o nonsense pode utilizar o espelhamento de muitas outras formas. A reversão entre causa e feito também é uma constante. As letras podem aparecer espelhadas ou invertidas. Metáforas e outras expressões de teor conotativo podem ser tomadas ao pé da letra. Há que mencionarmos também a zoomorfização e a antropomorfização. Enfim, o que nos cabe ressaltar, sob esse prisma, é a negação, a inversão e a reversão de categorias do mundo usual, que aparecerá virado de cabeça para baixo, de trás para frente, da esquerda para a direita, etc.

A imprecisão ou mistura se refere à obliquidade das imagens do discurso. Ocorre que nem sempre impera o contraste, a negação, o entrecruzamento de sentidos incompatíveis, mas um leve bordejar tanto para um quanto para outro, sem pender para nenhum. A questão fica em aberto, num tortuoso deslizamento: é isso ou é aquilo? O que é, de fato? Os sentidos seguem errantes, perambulantes, sem eira nem beira. A palavra de ordem, aqui, talvez seja ofuscamento, no sentido de uma incapacidade de distinção. No campo da física, o ofuscamento não é um desconforto visual ou uma redução da capacidade de enxergar, decorrente da presença de luzes indesejadas? Ora, o nonsense faz justamente isso, em termos verbais. As significações brilham

tão intensa e excessivamente que reduzem a capacidade de distinção do significado visado. Vejamos: “‘Está bem’, disse o Gato; e dessa vez desapareceu devagar, começando pela ponta da cauda e terminando com o sorriso, que persistiu algum tempo depois que o resto de si fora embora. ‘Bem! Já vi muitas vezes um gato sem sorriso’, pensou Alice; ‘mas um sorriso sem gato!’” (CARROLL, 2013a, p. 53). É bem provável que o leitor tente criar uma imagem mental da boca sorridente do Gato de Cheshire, sem o restante do corpo. Mas não foi isso que Alice pensou. Ela viu o gato se ir “de ré”, e quando o corpo desapareceu, somente o sorriso ficou, como uma sensação imaginária de vulto. O gato não era, pois não estava mais ali. Ou era? É possível imaginar um sorriso sem boca, sem corpo? Eis um grande exemplo de imprecisão, que se assemelha, inclusive, à seguinte declaração do narrador de *A chuva imóvel*, referindo-se ao seu irmão, um falecido entregador de cartas: “23 anos dos quais 23 montado a bicicleta, no sonho e fora do sonho, pedalando e ofegando, ofegando e pedalando, o riso fácil que nem depois de morto abandonou” (CARVALHO, 2008a, p. 68). Nem depois de morto.

A repetição infinita, por sua vez, corresponde à listagem de sentidos, justapostos sequencialmente, circularmente, aleatoriamente ou casualmente etc. Alice bem que tenta resistir às ilogicidades e desordens com as quais se depara e insiste em querer ter controle sobre a linguagem, tendo como referência seu mundo escolar. Mas já era tarde demais: “Vou experimentar para ver se sei tudo o que sabia antes. Deixe-me ver: quatro vezes cinco é doze, e quatro vezes seis é treze, e quatro vezes sete é... ai, ai! Deste jeito nunca vou chegar a vinte” (CARROLL, 2013a, p.18). Em nota explicativa à edição, Martin Gardner arrisca dizer que Alice nunca vai chegar a vinte porque a tabuada de multiplicar sempre para em doze; “levando essa progressão absurda adiante – 4 vezes 5 é 12, 4 vezes 6 é treze, 4 vezes 7 é 14, e assim por diante – terminamos com 4 vezes 12 (o mais longe que ela pode ir) é 19 – faltando apenas 1 para 20” (GARDNER, 2013, p. 263). Seja como for, esse exemplo ilustra bem o dispositivo da repetição, arbitrária no caso da tabuada de Alice, já sem o controle da própria linguagem. Vê-se que esse mecanismo se relaciona bem, mas não necessariamente, com números, contagens, quantias etc. Pode também aparecer associado à noção de tempo, ou à subversão dele.

A simultaneidade é, segundo Tigges, o dispositivo semiótico mais forte na literatura nonsense e inclui o par mal combinado. Essa combinação que não combina não precisa ser necessariamente de elementos usualmente opostos. Aliás, quanto maior a incompatibilidade, bem encaixada no contexto da narrativa, tanto maior será o zumbido a arranhar os tímpanos do lógico e sapiente leitor. Na clássica cena em que Alice se senta à mesa com a Lebre de Marco, o Chapeleiro e o Caxinguelê para tomar chá, o Chapeleiro interrompe bruscamente a conversa e pergunta: “Por que um corvo se parece com uma escrivinha?” (CARROLL, 2013a, p. 55).

Há quem diga que é porque Adgar Alan Poe escreveu sobre ambos: sobre o corvo, em seu célebre poema, e também sobre a mesa, em seu ofício de escritor. Em nota, Gardner comenta que o escritor Adous Huxley “defendia a ideia de que questões metafísicas, como ‘Deus existe?’ ‘Temos livre-arbítrio?’ ‘Por que há sofrimento?’ são tão desprovidas de sentido quando a pergunta do Chapeleiro Louco” (GARDNER, 2013, p. 286). Portanto, caro leitor, não tente decifrar esse enigma, o próprio Carroll dizia não ter a resposta. Ou melhor: tente, faz parte do jogo, mas não queira dogmatizar vosso achado. É como diz Lecercle: “não se quer saber o que significa, eles [ambos os sentidos] querem que isso não signifique, o que eles significam não significa. [...] como uma expressão sem um significado, do qual o enigma sem resposta é o emblema, é um objeto escandaloso” (LECERCLE, 1994, p. 98). Quer dizer: por meio da simultaneidade de sentidos justapostos, sabemos o que eles significam, mas não interessa saber o que a junção deles significa. O mistério, mantido pela tensão não resolvida, é que é a excelência desse jogo. Outro caso bastante conhecido de simultaneidade são as chamadas palavras-valise, que é a formação de uma palavra por meio da contração de outras duas.

Temos, por fim, a arbitrariedade. Mas os dispositivos anteriores não fazem todos uso bastante arbitrário da linguagem comum? Certamente, por isso que esse mecanismo deve ser tomado genericamente. Tigges o chama, ainda, de embaralhamento e diz também que a simultaneidade é um dos seus principais efeitos. O que entendemos por arbitrariedade é, lançando mão de mais um ditado popular, o ato de “forçar a barra”, quer dizer, gerar um efeito de linguagem à custa de corrupções verbais as mais variadas. Quando Alice estava “caindo, caindo, caindo” no poço, relembra de sua gata de estimação: “Dinah, minha querida! Queria que você estivesse aqui embaixo comigo! Pena que não haja nenhum camundongo no ar, mas você poderia apanhar um morcego, é muito parecido com um camundongo (CARROLL, 2013a, p. 11). O raciocínio de Alice é, como se vê, arbitrário: ela associou a semelhança visual com a cadeia alimentar. No âmbito da poesia, isso pode se dar, por exemplo, quando a musicalidade, ou a combinação de sons, melhor dizendo, deve sobressair em detrimento das mais monstruosas combinações semânticas. Sob a égide da arbitrariedade, muitas expressões aparecem travestidas ou desvirtuadas de seu lugar comum. Tigges (1988, p. 70) nos recorda um trecho de *Os cantos de Maldoror*, em que Lautréamont justapõe uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de dissecação. Essa co-instalação forçada de objetos, expressões e eventos diversos, poderemos detectá-la também nas narrativas de Campos de Carvalho. Aliás, outro mecanismo arbitrário citado por Tigges e que constatamos na ficção do autor mineiro, mormente em *Vaca de nariz sutil*, é o da perversão de provérbios. Adulterando-os, acaba por denunciar a fragilidade do senso comum, a mecanização de máximas e a tendência à solidificação de sentidos.

Versamos brevemente sobre os principais dispositivos nonsênsicos. Mas há, ainda, um ponto importantíssimo na definição feita por Tiggles, que devemos esclarecer: a questão do gênero literário. A maioria dos críticos do nonsense diz da tentação de encará-lo em sentido amplo, como o conceito de sátira, que tem perdido o caráter de modalidade literária e de ofensiva aos maus costumes e às instituições – tão caro aos gregos e aos latinos, ou mesmo a um Molière ou a um Gregório de Matos – e que, a nosso ver, já soa quase como uma figura de linguagem/pensamento. Não se trata de condenar o uso indiscriminado desses termos, mas de mostrar que um efeito satírico isolado ou um leve estilo satírico não faz do texto uma sátira. Do mesmo modo, conforme aponta Tiggles, deixando uma página em branco em um livro, como Sterne faz em *Tristram Shandy*, não faz a obra pertencer ao gênero nonsense. Todavia, há “rebentos” textuais em que os “genes” são tão fortes, e ainda assim peculiares, que estamos lidando com uma forma de reelaboração, bastarda como tal, mas de inegável filiação.

A terceira margem, por assim dizer, encontrada por Tiggles é, pois, a despeito de encarar o nonsense vitoriano como “completo” e canônico, rastrear quantitativa e qualitativamente um conjunto de características desse nonsense em textos posteriores, procurando descobrir o que eles têm em comum com essa literatura fundadora. É o que ele faz com algumas obras de autores do século vinte, dentre os quais o alemão Christian Morgenstern, o estadunidense Edward Gorey e o irlandês Flann O’Brien, reconhecendo, ainda, a possibilidade de outros textos serem legitimamente inseridos no repertório do nonsense literário. Valorizando em outros trabalhos os dispositivos nonsênsicos, Tiggles foge da institucionalização do nonsense, não o encarando como um gênero firmemente normativo de literatura e não o sepultando no século dezenove.

Ora, é esse o método de análise que nossa investigação adota e no qual se baseia. No caso da literatura brasileira, podemos encontrar esses dispositivos em narrativas de Campos de Carvalho e, ainda, em muitos contos presentes em *Tutameia (Terceiras estórias)*, de João Guimarães Rosa. Daí que a tarefa do crítico deva ser a de examinar se esses dispositivos, propositalmente arranjados, são fracos ou dominantes, se ocorrem apenas em situações isoladas ou se, do início ao fim, preponderam em alto grau, seja num conto ou num poema ou num romance etc. Eis que entramos, indiretamente, na problemática acerca da mesclagem e, por conseguinte, da flexibilidade de gêneros textuais, nesse caso os literários. Apoiamo-nos, pois, naquele velho princípio teórico de que as obras comportam certo número de propriedades composicionais que remetem, de mais ou de menos, a um ou mais conjuntos de obras.

Cumpre-nos dizer que, em se tratando das duas narrativas em estudo, a presença de situações nonsense, ou o grau de nonsensidade, dá-se de maneira diversa. Valendo-nos dos termos de Tiggles, constatamos que o nonsense em *Vaca de nariz sutil* é ornamental, parcial,

enfim, situacional: toma algumas partes, mas não é dominante, não mantém a necessária tensão entre senso e não-senso. Já em *A chuva imóvel* os dispositivos são tão dominantes estética e conteudisticamente que até mesmo o entendimento global da narrativa permanece inacessível plenamente; são nonsênsicos tanto os devaneios internos quanto o devaneio geral. Defendemos que a progressão nonsênsica, por assim dizer, entre essas duas narrativas sequenciais – publicadas uma após a outra – é proporcional à dimensão do sentimento do absurdo existencial. Quanto maior o abismo entre o sujeito-narrador e seu mundo tanto maiores serão os efeitos de linguagem, ou vice-versa. Quanto maior a incapacidade de ser (o camusiano) Sísifo e suportar o peso da existência, tanto maiores serão as anomalias verbais. Mas esses achados ficarão para os capítulos seguintes. Ainda há muito da teoria do nonsense a explorar e a esclarecer.

Ao nos apoiarmos nos estudos de Wim Tigges, nos distanciamos do posicionamento de Myrian Ávila, segundo a qual não há nonsense depois de Carroll e Lear, tendo-os como únicos produtores e representantes. Analisando textos em verso, unanimemente classificados como nonsense, a pesquisadora brasileira se empenha na delimitação do nonsense enquanto gênero de mão única, concebendo-o como fenômeno isolado que não deixou filhos, netos ou quaisquer outros herdeiros. Trata-se de uma eminente análise das estruturas formais do nonsense “em estado puro”. Ela não reconhece, portanto, essa consanguinidade – bastarda, como queiram – com a qual estamos lidando, à luz dos fundamentos crítico-teóricos expostos. Há que assegurar, sim, o caráter único do nonsense vitoriano, ainda que tendo influenciado diversas revoluções empreendidas no campo da linguagem. Certamente, a escrita carvaliana não comunga fielmente desse nonsense inglês, nem condiria esse “engessamento” com a postura estético-ideológica arrojada e insurreta do autor mineiro. O que buscamos demonstrar é que, em Campos de Carvalho, há uma espécie de releitura ou reelaboração, com dispositivos formais, ornamentos e temas decorrentes do nonsense literário, o que, a nosso ver, conflui para a intensificação do estado de consciência filosoficamente pendular e febril dos sujeitos-narradores.

Voltando à questão das propriedades do nonsense, há que dizermos da curiosa “falta de envolvimento emocional”, que não é um dado formal, mas que depende dos arranjos formais. Por conta da tensão entre presença e ausência de sentido, uma expressão nonsense tende a não suscitar um “envolvimento emocional” por parte do leitor. Segundo Lisa Ede, “uma expressão única da tensão dialética no nonsense envolve uma ambivalência básica entre o desejo de apresentar emoção, com sua dor e confusão concomitante, e a tendência de se recusar a admitir que tais realidades desconfortáveis existem” (EDE, 1987, p. 60). Já nos referimos à sensação de desconfiança, de dúvida, de estranheza, em face da paradoxalidade verbal, da ausência de um ponto de repouso para os significados visados. O leitor sente-se deslocado, porque não tem

sequer o direito de apoiar-se nos indícios e se sensibilizar. Tal efeito decorre, pensamos nós, do próprio escopo do nonsense de não usar a linguagem como instrumento transparente da ficção, ou melhor, de usá-la, mas para não comunicar, para não representar.

A verborragia do narrador de *A chuva imóvel*, por exemplo, é tamanha que não conseguimos nos comover com seu mal-estar existencial, com sua desintegração identitária, com seu derrotismo sem tibieza, com sua morte em vida, com seu (aparente) suicídio rejuvenescedor. No entanto, essa dita falta de envolvimento emocional, ou anticatarse, podemos chamar assim, não pode ser tomada no sentido geral de gozo, gosto ou deleite estético. Naturalmente, a “experimentação” da obra de arte provoca reações e estímulos os mais variados. O que desejamos assinalar é que a leitura do nonsense prescinde – não absolutamente – do comprazimento, da piedade, da lástima etc. Aliás, o que o nonsense tem de imoral ele tem de amoral, porque desconexo e irrefletido moralmente. O que tende a subsistir é a perplexidade e a hesitação, não somente em relação ao que (não) está sendo enunciado, mas também e, sobretudo, em relação à condição de “impenetrabilidade” do discurso.

Não se tratando de um dispositivo, mas de um tema recorrente do qual não podemos nos esquivar, o rearranjo do tempo do nonsense é um dos procedimentos mais contestadores da lógica e do bom senso. Aparece subvertido e metamorfoseado das mais variadas formas: ao avesso ou espelhado, impreciso ou oblíquo, infinito, simultâneo, arbitrário etc. Do outro lado do espelho, por mais depressa que Alice e a Rainha de Copas corressem, não ultrapassavam nada, era preciso correr ainda mais rápido: “Pois aqui, como você vê, você tem que correr o mais que pode para continuar no mesmo lugar. Se quiser ir a alguma outra parte, tem de correr no mínimo duas vezes mais rápido!” (CARROLL, 2013a, p. 135). É pura contradição lógica: correr para ficar no mesmo lugar e correr em dobro para sair do lugar. No País das Maravilhas, o Chapeleiro Louco e a Lebre de Março acabaram por assassinar o tempo, eliminaram o futuro, por isso é sempre seis horas, a hora do chá. Eles não têm mais tempo nem mesmo para lavar a louça nos intervalos. Sentados à mesa, ficam mudando de um lugar para outro em círculos. “Mas o que acontece quando chegam de novo ao começo?” Alice se aventurou a perguntar. ‘Que tal mudar de assunto?’ Interrompeu a Lebre de Março, bocejando” (CARROLL, 2013a, p. 58-59). O tempo passou como que a “correr parado”, ressuscitando um eterno presente. O mais do mesmo sem trégua nem repouso. Alice, e certamente o leitor, questiona sobre o momento em que deveriam se sentar novamente nos mesmos lugares de antes, cujas xícaras ainda deveriam estar sujas. Mas, como a tensão entre senso e não senso não pode ser resolvida, como os sentidos não podem aterrissar, o melhor mesmo é mudar de assunto, é se entregar ao não-tempo, que também é tempo, mas aquele que não se perde a si mesmo, imorredouro.

A experiência do tempo do nonsense é menos a do Cronos e absolutamente mais a do Aion, conforme sublinha Deleuze. “Aion é o passado-futuro em uma subdivisão infinita do pensamento abstrato, que não cessa de se decompor nos dois sentidos ao mesmo tempo, esquivando-se para sempre todo presente” (DELEUZE, 2011, p. 80). É, pois, o tempo do acontecimento, já passado e ainda futuro. O paradoxo é seu alimento: antes e depois, cedo e tarde, véspera e amanhã, “já é” e “ainda não”, antigo e contemporâneo, atualizado e antiquado etc. Não se trata da unificação ou do apaziguamento, vale dizer, mas da coexistência conflitante. Meio-termo não; ainda continuam sendo dois termos, duas dimensões. Não uma, mas duas forças concêntricas, dois anéis de Saturno. O narrador “sem nome” de *Vaca de Nariz Sutil* confessa: “Por trás destes óculos existem o troglodita e o seu tataraneto, e o tataraneto do seu tataraneto, e ainda o meu bisneto e o seu bisneto, até o homem das cavernas do século XXX” (CARVALHO, 2008, p. 29). Não é um homem das cavernas “no” século tal, e também não é um homem do século tal “semelhante” ao homem das cavernas. É o homem das cavernas “do” século trinta. As possíveis ilações devem partir dessa contradição. Os narradores de Campos de Carvalho, conforme veremos, são mestres na arte de destemporalizar o tempo.

Há que tratarmos, ainda, de outra característica essencial do nonsense. Não é um dispositivo formal nem um tema recorrente, mas um efeito geral resultante do uso da linguagem. Referimo-nos à sua natureza predominantemente verbal: “o enredo e os episódios da trama estão ‘lá’, e ainda assim são ‘apenas linguagem’” (TIGGES, 1988, p. 97). Já fizemos alusão diversas vezes a essa autossuficiência literária e linguística que fere de morte da ideia de representação. Conforme Rosvitha Blume, no texto com elementos *nonsense* “a palavra move-se autônoma em um mundo que ela própria cria e desfaz, soberanamente. A palavra já não é elemento de coesão, mas de dissolução” (BLUME, 2004 p. 11). Enfim, o mundo nonsense é das palavras, bastante revoltadas e embaralhadas, cansadas de seu ordenamento canônico. É uma expressão que, absurdamente, podemos dizer, multiplica e embaralha os sentidos.

Aqui, a palavra tem precedência sobre a realidade. Lisa Ede define nonsense como “uma construção verbal autorreflexiva que funciona através da manipulação de uma série de tensões internas e externas” (EDE, 1987, p. 87). O real tornou-se o deslocamento da realidade, ou a realidade deslocada. Ela permanece implícita ou contestada num universo outro, construído sob suas próprias leis, sob o selo do paradoxo. Mas esse recuo da realidade é para profaná-la, para bulir na sua sagrada presunção de ser lógica e, digamos, bem-comportada. Ainda conforme Ede, o nonsense, “centrado em si mesmo, não tanto agoniza ativamente o mundo ‘real’ (embora muito do trabalho de Lear e Carroll contenha muito que seja explicitamente antissocial) como ignora-o; pior ainda, às vezes até questiona a ‘realidade’ do próprio mundo ‘real’” (EDE, 1987,

p. 60). Para nós, esse retraimento, esse “centrar-se em si mesmo”, produz um efeito pendular que corrobora a “descontextualização” existencial dos narradores de *Vaca de Nariz Sutil* e de *A chuva imóvel*. Como um pêndulo girando sob seu próprio eixo, tais personagens encontram-se divorciados existencialmente, em desacordo com o mundo circundante. E para narrar esse “ensimesmamento”, nada mais próprio do que uma linguagem “ensimesmada”. Esther Peze destaca que, como o herói das histórias nonsense “parece não entender os mecanismos da sociedade, ele cria sua própria “sociedade” dentro da maior. É claro que há confrontos entre o mundo interior e exterior. Como o herói ‘não entende nada’, e muitas vezes nem sequer tenta entender, ele continua suas andanças pela vida” (PEZE, 1987, p. 220). Pela morte em vida, acrescentamos, no caso dos narradores carvalianos em questão, anti-heróis, aliás.

2.3 Nonsense e outras poéticas

Essa qualidade do nonsense, de ser antes de tudo uma aventura de linguagem, de palavras, de signos, mantendo necessariamente a tensão entre a presença e a ausência de sentido, conduz-nos a outra questão indispensável a este estudo, qual seja, o problema das margens e vizinhanças conceituais. À luz do estudo de Tigges, urge deslindarmos as semelhanças e as diferenças entre o nonsense e outras poéticas, e outras estéticas, o que nos permitirá, além de compreender o quadro distintivo do nonsense, destacar as singularidades da escritura de Campos de Carvalho em meio a determinadas formas de expressão. E o primeiro desafio que se nos apresenta diz respeito à sinuosa relação entre nonsense e humor literário. Com base nas leituras críticas realizadas, formulamos os seguintes termos: nem todo humor literário é nonsensico, nem todo nonsense é humorístico. A primeira asserção parece óbvia, de vez que existem infinitas maneiras de manifestação do humor na literatura, não só o humor de caráter nonsensico. A segunda, porém, não é tanto conhecida e precisa ser enfatizada. Dizer que o humor não é um elemento necessário no nonsense significa dizer que as incongruências e arbitrariedades manifestas não precisam vir carregadas de um efeito risível, já que a tensão entre sentido e não sentido não é liberada. Na expressão de Tigges, “podemos rir do fato de que não há um ponto, mas não necessariamente dos eventos relatados” (TIGGES, 1988, p. 96). Por nossas palavras, podemos até achar graça na falta de direcionamento ou de aterrissagem dos sentidos, mas em relação aos dados ou conteúdos expressos o riso é mesmo dispensável. Isso tem a ver com a referida “anticatarse” e com o estado de perplexidade e hesitação. Acresce que, se o nonsense não tem de ser necessariamente jocoso, não podemos pensá-lo como uma subcategoria do humor. Não são a mesma coisa nem absolutamente dependentes um do outro.

Passemos agora a um painel conceitual cujas demarcações são mais problemáticas, não pela falta de elementos específicos a cada categoria, mas pelo uso indiscriminado dos termos; comumente são tratados como bastante próximos ou até mesmo equivalentes. Cuidemos de distinguir nonsense de alegoria, de fantástico e de fantasia ou maravilhoso. Com relação aos dois primeiros, talvez não haja tanto engano ou confusão. Valendo-nos das clássicas lições de Tzvetan Todorov, entendemos que a alegoria “é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2014, p. 69). O segundo sentido pode ser indicado sutil ou explicitamente, contanto que subsista. O que vale não é tanto o que se diz, mas o que se quer dizer, o sentido outro, o alegórico. Em vista desse repouso, dessa aterrissagem do sentido, alegoria não equivale a nonsense. O fantástico talvez se distancie ainda mais daquele. Apesar da imprecisão com que o termo “fantástico” é utilizado em falas academicamente informais, quando se trata de análises cuidadosas de produções literárias ele se refere a um gênero de literatura narrativa que apresenta uma hesitação entre as leis ditas naturais e um acontecimento aparentemente sobrenatural. Senão, vejamos: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sêlfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2014, p. 30). Como no nonsense, aqui também há hesitação do leitor, conquanto entre natural e sobrenatural e não entre senso e não-senso. Ademais, trata-se de uma linguagem representativa, no sentido de evocar referentes na realidade “real”, sem arbitrariedades semânticas, o que por si só nos faz distinguir nonsense de fantástico. Este não é uma aventura de linguagem, e não necessariamente deve possuir embaralhamentos linguísticos.

Categoria ainda mais largamente utilizada e que, por isso, deve ser distinguida de nonsense é a de fantasia ou maravilhoso. Manifesta-se na fronteira com o fantástico: se os elementos sobrenaturais foram admitidos e acrescentados às leis naturais estaremos lidando com fantasia ou maravilhoso, que prescinde da referida hesitação. “Os elementos sobrenaturais”, segundo Todorov, “não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2014, p. 60). Quer dizer, por mais que transgridam as leis “naturais” do nosso mundo, os acontecimentos são absolutamente plausíveis dentro daquele mundo narrado, como acontece nos contos de fadas e nos romances de ficção científica. Os sentidos são evidentes e, digamos, harmoniosos. O leitor aceita as maravilhas (não as de Alice), ele abraça as histórias sobrenaturais que não provocam surpresa – ao contrário, até “moral” algumas têm. Mas o nonsense não cria nem comporta um mundo maravilhoso ou de fantasia? Wim Tigges responde:

“apenas no sentido de que nonsense não é realista, naturalista ou mimético, esta pergunta pode ser respondida afirmativamente” (TIGGES, 1988, p. 108). Apenas nesse sentido porque, a nosso ver, o nonsense não aspira a um espaço outro, não intenta oferecer um universo paralelo, não quer familiarizar o leitor com um plano sobrenatural (nem com o natural). Não familiarizar: eis o ponto de desencontro entre o nonsense e a fantasia ou maravilhoso.

Terminologia que, ao contrário dessas outras, mantém com o nonsense um grau maior de afinidade é a do grotesco. Apesar do sentido vago com que geralmente é empregado, o grotesco literário ergue-se como uma categoria estética autônoma concernente à distorção do nosso mundo, à deformação de seres e objetos, ao animalesco brutal, tudo isso associado à evocação da feiura. As anomalias ou deformações tendem a se opor à pretensa ideia de sublime. Daí sua queda pela extravagância, pelo destoante, pelo bizarro, pelos bestiários, pelo demoníaco, pela violência, pela selvageria, pela loucura. Por aí se vê uma grande proximidade com o nonsense, que também pode se valer desses temas e procedimentos, isto é, da violação e da deformação de certos “códigos”. Entretanto, o nonsense não tem a preocupação de causar pavor, terror, horror etc. Tigges considera como característica essencial do grotesco “a deformação ou combinação fantástica de formas físicas, que evoca horror ou invés do riso” (TIGGES, 1988, p. 114). Se, como já destacamos, o nonsense não tem necessariamente de produzir um “efeito risível”, o mesmo se dirá sobre evocar o horror. Aqui, as monstruosidades podem não parecer nada trágicas. A rigor, podemos dizer que o nonsense é apático.

Mesmo a morte, em Campos de Carvalho, aparece constantemente despida de conotação negativa. Os cemitérios e as lápides podem aparecer despojados de qualquer simbolismo negativo. Não dá tempo de nos comovermos, de nos desapontarmos, quase não há paradas nem repousos. Não há profundidade o bastante para mergulharmos nos sentidos. Somos atacados o tempo todo por pedaços de signos, de signos despedaçados, que vêm em nossa direção. Deleuze se refere a essa horizontalidade, por assim dizer, como “devir louco” ou “devir ilimitado”, proveniente dos efeitos de superfície. Somente o começo das aventuras de Alice, segundo ele, implica na profundidade da terra, com poços e buracos. À medida que avançamos na narrativa, os movimentos de mergulho e de soterramento dão lugar a movimentos laterais de deslizamento: “Dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou em superfície, converteu-se em largura. O devir ilimitado se desenvolve agora inteiramente nesta largura revirada. Profundo deixou de ser um elogio” (DELEUZE, 2011, p. 10). Essa desmistificação da profundidade, da descoberta de que os sentidos se passam na fronteira, podemos confrontá-la com a verticalidade do grotesco. Diríamos que, enquanto o nonsense troca o bom senso pelo voo entre o senso e o não-senso, o grotesco troca o bom senso pelo mau senso. Mas é uma relação complexa, já que

o nonsense pode se valer de elementos do grotesco. Em Campos de Carvalho iremos nos deparar com situações grotescas, e não serão poucas, com a diferença de que não devem ser “levadas a sério”. A seriedade é um ponto de apoio, estável. Mas não temos mais essa aclimação e estabilidade. Ora, são delírios mentais e verbais, lapsos, devaneios, vacilos de consciência, que não nos dão garantia de serem o que parecem ser. Ao contrário do narrador de *O púcaro búlgaro*, os narradores de *Vaca de nariz sutil* e, sobretudo, de *A chuva imóvel* não estão nem um pouco dispostos a se submeterem a algumas sessões de psicanálise, permitindo-nos entrever sentidos mais profundos e, assim, nos horrorizar com toda sua “grotesquidão”.

Já que nos referimos à questão dos delírios mentais e verbais, aos vacilos de consciência, cumpre-nos trazer à tona a relação bastante íntima, e ao mesmo tempo controversa, do nonsense com o surrealismo. Temos evitado utilizar o termo “surreal” e seus derivados, que poderiam obscurecer nossas observações ao invés de clarificá-las, resguardando-os para este momento. De uma coisa não há dúvida, os surrealistas são herdeiros do nonsense vitoriano. Há quem considere Alice como uma espécie de “padroeira” dos surrealistas. Então, quais são as dimensões dessa herança? O que há de surrealista no nonsense e o que há de nonsensico no surrealismo? Essa discussão se torna ainda mais necessária quando lidamos com trabalhos de um autor que, em algumas entrevistas, declarou-se surrealista. Mas não pretendemos encetar um exame do grau de pertencimento de Campos de Carvalho ao movimento estético-ideológico denominado surrealismo, se é que isso seria conveniente ou mesmo proveitoso.

Movimento? Escola? Postura? É justamente aí que reside o problema. Não precisamos entrar em detalhes sobre os eventos históricos concernentes ao surgimento do surrealismo enquanto ideário modernista e corrente de vanguarda, mas devemos partir desse dado, dessa postura intelectual assumida, direta ou indiretamente, por artistas os mais variados. À famosa lista de Breton poderíamos acrescentar um sem-número de escritores, de vez que, como diz Maurice Blanchot, “não existe mais a escola, mas um estado de espírito subsiste” (BLANCHOT, 2011, p. 94). É nessa imprecisão que queremos chegar. Nem André Breton, com seus famigerados verbetes, discursos, manifestos e prolegômenos a manifestos, expunha com precisão o que seria uma “Revolução Surrealista”, de modo que muita gente era “surrealista” mesmo sem saber disso. Swift era surrealista na maldade, Sade no sadismo, Poe na aventura, Baudelaire na moral, Mallarmé na confidência, Jarry no absinto, Roussel na anedota, etc.

Vê-se, pois, que estamos diante de um amplo movimento contestador, da defesa de um estado de espírito que ultrapassa o âmbito estético-literário. Daí a conhecida crítica feita por Georges Bataille, dizendo que estavam “largando a presa pela sombra” (BATAILLE, 2016, p. 216). Por nossas palavras, estavam tomando fumaça por fogo. Estavam preocupados com a

propagação, com a (auto)exposição intelectual e com a adesão ao materialismo histórico, e deixando de lado a “experiência”, encontrada lá onde o poético toma todas as rédeas, no plano da linguagem, do fato literário. Pois bem, se é lá que devemos ir, afunilemos a discussão e nos pautemos na forma de expressão cultivada pelo “surrealismo poético”. É preciso tocar na questão da escrita automática, uma forma de exprimir a imediatez do pensamento, incorporando o domínio dos sonhos e do inconsciente. A defesa de uma mensagem automática era a preocupação em retirar a linguagem de seu uso cada vez mais utilitário. Tratava-se de “nada menos do que reencontrar o segredo de uma linguagem cujos elementos cessaram de se comportar como destroços na superfície do mar morto” (BRETON, 1985, p. 223).

Só que essa ideia de uma produção artística visando o aniquilamento do real, um ataque dos mais radicais à tradição da arte e do pensamento, não vinha atrelada a uma preocupação estética. A grande empreitada de Breton e de seus amigos é, no fim das contas, como diz Octavio Paz, uma preocupação com a inspiração: “A verdadeira originalidade do surrealismo consiste não apenas em ter feito da inspiração uma ideia, e sim, mais radicalmente, uma ideia do mundo” (PAZ, 2012, p. 179). Quer dizer, não havendo uma preocupação em firmar os fundamentos de um novo método, o surrealismo é mais uma inquietação com o fazer literário e menos com o próprio fato literário, é uma denúncia à forma tradicional de produzir logicamente o sentido. Se essa nova intuição artística obteve êxito, até que ponto subsistiu ou subsiste, como se dá a origem do processo alquímico, são questões que ora nos escapam. O que desejamos assinalar é que o surrealismo é, de certo modo, uma visão de mundo, um estado de espírito, uma espécie de nova ética do processo criativo. E, se Campos de Carvalho assumiu para si essa orientação, ele não largou a presa pela sombra. Talvez, por isso, por ter preferido a experiência extática do isolamento à provocativa autoexposição, é que o reconhecimento da crítica só veio tardiamente. O essencial é a presa, e nela reside o foco deste nosso estudo.

Foi necessária a abertura desse leque para que pudéssemos chegar ao seguinte ponto: a empreitada surrealista é ampla demais e deve ser encarada como um movimento de ideias, o que, naturalmente, não é o caso do nonsense. Há convergências, sim, no sentido de que muitos escritores ditos surrealistas se valem de procedimentos do nonsense literário, mas isso não implica uma equiparação entre surrealismo e nonsense. De modo geral, o surrealismo é herdeiro do ultraje à lógica, da corrupção linguística, introduzido pelo nonsense. Breton, inclusive, diz que a “necessidade de reagir de modo draconiano contra a depreciação da linguagem, que se afirmou aqui [na França] com Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – ao mesmo tempo na Inglaterra com Lewis Carroll –, não deixou de se manifestar como um imperativo desde então” (BRETON, 1985, p. 224). Aliás, consideram-se Carroll e Lear como que “pais espirituais” não

só do surrealismo, mas também de outras correntes estético-literárias. Martin Esslin destaca a importância dos mecanismos do nonsense para os escritores que integram o chamado Teatro do Absurdo (termo cunhado por ele próprio): Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, dentre outros. Na seção dedicada ao nonsense verbal, Esslin sublinha a “libertação lasciva dos grilhões da lógica”, num “esforço metafísico para ampliar e transcender os limites do universo material e da lógica” (ESSLIN, 1986, p. 277).

Não se trata, aqui, de traçar elos entre o nonsense e essas correntes artísticas pós-modernas, mas de reconhecer que muitos dispositivos, temas e técnicas do nonsense podem aparecer em escritos posteriores à era vitoriana, o que não significa que tais formas de arte assumam o nonsense como um recurso indispensável. Tigges recomenda muita cautela ao querer associar escritores surrealistas e absurdistas⁵ ao nonsense literário, considerando se a ocorrência de certos dispositivos pode configurar determinado trabalho como participante do nonsense literário ou se se trata de um nonsense situacional ou parcial. Avaliar as dimensões desse aparecimento exige análises cuidadosas. Há que mencionar, por exemplo, a grande tendência em considerar a peça beckettiana *Esperando Godot* como representante do nonsense, quando há nela, segundo Tigges, poucas situações e dispositivos propriamente nonsênsicos. Dentre essas situações está o longo discurso do personagem Lucky, cujo início é o que segue: “Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattman de um Deus pessoal quaquaque com barbas brancas quaquaque fora da hipótese de compreensão de que do alto de sua divina apatia sua divina atambia [...]” (BECKETT, 1976, p. 77). Verifica-se aí algumas arbitrariedades ou embaralhamentos tanto sintáticos quanto semânticos.

Caímos de novo num ponto fundamental: a presença do nonsense em obras (verso ou prosa) do século vinte. Trata-se de um nonsense assistemático, por assim dizer, de fracas ou fortes amostras nonsênsicas associadas a várias tendências artístico-literárias. Já mencionamos o exame minucioso que Tigges faz de alguns trabalhos de Morgenstern, de Gorey e de Flann O’Brien, incluindo-os legitimamente na linhagem do nonsense pós-vitoriano. Outros autores que, segundo Tigges, fazem bom uso de dispositivos nonsense são: a poeta estadunidense Gertrude Stein e os latinos Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino. Segundo Tigges, a primeira já foi chamada de “a maior escritora nonsense que já existiu”, e seus dispositivos favoritos incluem

⁵ Incluímos aqui tanto os escritores do Teatro do Absurdo (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, e outros) quanto poetas, prosadores e teatrólogos que tematizam, cada qual a seu modo, a solidão e o absurdo da existência, a percepção do vazio, o crescente pessimismo, a desesperança no humano. Citemos alguns: Raymond Roussel, precursor do surrealismo; Paul Éluard, entre Dada e o surrealismo; Antonin Artaud, com seu Teatro da Crueldade; até mesmo Franz Kafka, com seu realismo brutal e fantástico; dentre outros. Alguns trabalhos desses autores podem conter situações e ornamentos do nonsense verbal.

o repetir palavras e expressões e adulterar a sintaxe convencional. O trabalho do argentino Borges é, nas palavras de Tigges, “rico no uso de dispositivos nonsense, e seus escritos transmitem uma forte impressão da predominância de palavras e raciocínio silogístico”. Nas histórias de Borges, transbordam procedimentos e temas comuns ao nonsense: “o espelho, o labirinto, línguas inexistentes, a loteria, os sonhos, os números, a alusão ao infinito, a inversão, a simultaneidade, o acaso, etc.” (TIGGES, 1988, p. 222). Dentre os escritos nonsensicos do italiano Calvino, destacam-se as curtas histórias reunidas em *Tutte le cosmicomiche*, cujo personagem central se chama Qfwfq, nome palindrômico e quase impronunciável. Num tom mítico-fantástico, tais narrativas falam da origem do universo e sua evolução.

Estamos certos de que há valorosas ressonâncias do nonsense literário também na literatura brasileira. Além das narrativas de Campos de Carvalho, razão deste estudo, pode-se verificar, conforme mencionamos anteriormente, uma forte presença de dispositivos e temas do nonsense em contos de *Tutameia (terceiras estórias)*, de Guimarães Rosa. No caso das estórias rosianas, algumas com teor anedótico, verificar-se-á uma perspectiva um tanto mítica, valendo-se de recursos que concorrem para a indeterminação do sentido ou de sua apreensão, para a complementaridade entre erro e verdade e para a primazia dos paradoxos. Espelhamento, imprecisão, infinitude, simultaneidade (mormente as palavras-valise e os neologismos, especialidade rosiana) e arbitrariedade, todos esses dispositivos poderão ser localizados à farta em *Tutameia*. O destaque vai para o primeiro feixe de estórias, cujo prefácio-literário intitulado “Alegria e Hermenêutica” versa poética e abstratamente sobre a natureza das narrativas, sobre a linguagem, sobre o problema do sentido e outras questões: “Serão essas – e com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria” (ROSA, 2009, p. 30).

2.4 Filosofia do nonsense

No compasso dessa provocação – a capacidade do nonsense de refletir “por um triz” os mistérios da vida, os enigmas da mente humana, a irracionalidade do universo, a liquidez das identidades, a absurdez da existência – cumpre-nos trazer à baila a problemática da intuição filosófica e da percepção de mundo da linguagem nonsense, aspectos que concorrem para seu ressurgimento em contextos bastante diversos e não vitorianos. Pois bem, selecionamos alguns trechos das aventuras de Alice. Vejamos: “‘Pelo menos... pelo menos eu penso o que digo... é a mesma coisa, não?’ ‘Nem de longe é a mesma coisa!’ disse o Chapeleiro. ‘Seria como dizer

que ‘vejo o que como’ é a mesma coisa que ‘como o que vejo!’” (CARROLL, 2013a, p. 57). A comparação com o ato de comer é arbitrária, como se vê, e essa dualidade – comida *versus* palavra, imagem *versus* fala, corpo *versus* linguagem – é uma constante no nonsense, mas o que queremos destacar nesse fragmento é a desmistificação da ideia de que pensamos tudo o que dizemos. Não dizemos nem metade daquilo que pensamos, isso é óbvio. Nem sempre pensamos o que dizemos, isso não é tão sabido; dizer o que pensa não é o mesmo que pensar o que diz. Outro exemplo: ““Não quer dizer ‘com que fim?’”, perguntou Alice. ‘Quero dizer o que digo’, respondeu a Tartaruga Falsa num tom melindrado” (CARROLL, 2013a, p. 84). Mas ter dito o que se disse significa ter dito o que se quis dizer? Não, essa não é uma pergunta de cunhagem nonsensica, refere-se não somente aos eventuais erros e desvios não intencionais que um enunciado pode conter, mas também à multilateralidade da enunciação, mesmo tendo dito o que se quis dizer. O sujeito narrador de *Vaca de nariz sutil* também vê diferença entre o que diz e que quer dizer: “A cabeça gira-me, gira-me, gira também não é para menos, nessa escuridão até a cabeça de um enforcado giraria, de um guilhotinado foi o que eu quis dizer” (CARVALHO 2008d, p. 65-66). Ainda um quarto exemplo: ““O que você sabe sobre este caso?” perguntou o Rei a Alice. ‘Nada’, respondeu Alice. ‘Absolutamente nada?’, insistiu o Rei. ‘Absolutamente nada’, confirmou Alice. ‘Isso é muito importante’, disse o Rei [...] ‘importante... desimportante... desimportante... importante...’, como se estivesse experimentando para ver qual das palavras soava melhor (CARROLL, 2013a, p. 98). Importa tanto o conteúdo das palavras, quando o que se quer, na verdade, é dizer algo garbosamente? Claro que sim, se se quer comunicar, se se quer utilizar a linguagem como instrumento de comunicação, o que não é o caso dos excêntricos personagens das narrativas nonsense.

Todos esses exemplos dizem respeito, de algum modo, à relação entre linguagem e intencionalidade, ou melhor dizendo, eles desconstroem a ilusão de que temos o controle das palavras. Falamos a linguagem? A linguagem fala? A linguagem, de fato, “nos” fala? São questões que vêm à tona quando lidamos com textos e expressões nonsensicas. Há neles implicitamente uma filosofia da (perversão da) linguagem, não no sentido de uma brincadeira tola e gratuita, mas de uma consciência da absurdez da linguagem, uma consciência de que a linguagem sempre nos escapa, de que ela é muito mais terrível e colossal do que aparenta e, por conseguinte, não se resume a instrumento de comunicação ou expressão. Entendemos aqui por “comunicação” o simples ato ou efeito de transmitir uma mensagem e ser compreendido satisfatoriamente. Eis aí, nessa pretensa “satisfação”, como que uma vontade de unificar a dualidade entre o dizer e o compreender, entre controlar o discurso e controlar o entendimento alheio, como se a linguagem fosse um aparato de dominação da realidade e de si próprio, como

se, “dominando” logicamente a linguagem, estivéssemos dominando logicamente a nossa existência e o mundo. Inclusive, o personagem André, em *A chuva imóvel*, critica “todos os que contentam com um nome para definir o indefinível e o caos” (CARVALHO, 2008a, p. 19).

Dizendo da relação entre linguagem, nonsense e desejo, Lecercle afirma:

Mas essa caracterização da linguagem [comunicar], vaga e insatisfatória como ela é, é em si uma abstração. Ignora deliberadamente várias experiências de linguagem que fazem parte de cada orador: as palavras muitas vezes nos falham, isto é, não expressam o que queremos dizer; elas exprimem o que recusamos a reconhecer, o que preferiríamos não ter dito. Em outras palavras, a linguagem torna-se manchada pelo desejo, pelas ações e paixões de nosso corpo, por suas pulsões instintivas. A linguagem perde sua capacidade de comunicação. Pode também, ao mesmo tempo, aumentar seu poder: deixa de ser controlado pelo sujeito, mas, ao contrário, domina sobre ele. Em vez de verdade, temos ficção; em vez de sentido, temos nonsense e absurdez; em vez de abstração, desejo. Em vez de método, temos a loucura do *délire* (LECERCLE, 2017, p. 14).

Essa loucura do *délire* não se refere, dentro da filosofia da linguagem de Lecercle, a um “delírio” diminuto, por assim dizer, redutor da capacidade de imaginação, sempre repetitivo e enfadonho, mas a um “delírio” rico e imaginativo, reflexivo e talentoso, multiplicador de imagens e sentidos. É o *délire* dos loucos talentosos, dos neuróticos e excêntricos gênios da arte. Porque amante do excesso de sentido, ele se manifesta no nonsense verbal. Humpty Dumpty, o mais excêntrico personagem do espelho de Alice, é, a nosso ver, um verdadeiro protótipo dessa persona delirante, com suas megalomanias e extravagâncias semânticas, com sua desobrigação quanto ao uso comum das palavras, atribuindo-lhes significados outros, particularmente seus. O curioso, contudo, é que a linguagem fica prejudicada em sua função de comunicar e, ao invés de perder sua potência, tem sua força aumentada ainda mais.

Questiona-se, com esse *délire*, que espécie de instância monstruosa é a linguagem, que nos comanda sendo (aparentemente) comandada. Em seus apontamentos sobre a intuição filosófica do nonsense, Lecercle diz que “a linguagem é mais real e mais terrível do que os dragões domesticados dos nossos pesadelos” (LECERCLE, 1994, p. 26). Ele está se referindo ao caos-cósmico que é a linguagem, ao seu irremediável despotismo, à sua amizade traiçoeira, em suma, à sua “invisível” tirania. É como se quase tudo na vida não passasse de uma batalha verborrágica, e o que sempre esteve em jogo foi tão-somente a sobrevivência linguística do falante ou o seu temporário “estar por cima”. Temporariamente, porque logo vem outra batalha com outrem, ou mesmo consigo próprio. O que não se sabe, ou que não se quer saber, é que, a bem da verdade, ninguém está por cima de nada. Como diria o Gato de Cheshire, “são todos loucos aqui”, meros bocais, títeres desengonçados comandados pela própria linguagem. O ex-

soldado, em *Vaca de nariz sutil*, adverte: “Como é difícil lidar com essa gente, parece que falam uma linguagem que eles mesmos não entendem: a verdade é que a verdade lhes faz mal, ficam possessos por nada, por pouco não se põem de quatro” (CARVALHO, 2008d, p. 92).

Decerto o nonsense literário, mais do que muitas outras formas de expressão, tem esse estranho poder de nos fazer desconfiar das palavras, de nos mostrar que no universo cotidiano elas podem nos enganar e nos constranger, que elas são utilizáveis, mas não confiáveis, muito menos domesticáveis. O senso comum, ou o “bom senso”, cria essa ilusão de confiabilidade, o nonsense denuncia-a resolutamente. Denuncia-a na insanidade do próprio discurso. Conforme Lecercle, “o texto nonsense é um asilo verbal em que os loucos falam, mas dentro dos limites e restrições do texto, que traz tanto o discurso da loucura quanto o discurso sobre a loucura. O resultado dessa inscrição complexa é o que eu chamo de dialética da subversão e do apoio, transversão” (LECERCLE, 1994, p. 164). Em nossos termos, essa dialética da subversão e do apoio, de que fala Lecercle, refere-se à consciência e à seriedade da transgressão linguística operada, contraditoriamente, pela insanidade “reflexiva” do nonsense. Este não apenas nega/subverte e, com isso, arruína, mas também oferece um ponto de apoio no próprio jogo louco, com suas devidas “regras”, arbitrariamente engendradas. A subversão, apoiada nesse jogo louco, que não é tão louco assim, tornou-se “transversão, o *alfheben* da subversão para a conversão” (LECERCLE, 1994, p. 93). Termo caro à filosofia alemã, o *alfheben* é o suprasumo, o ascender a um grau superior, a síntese de um processo dialético. Essa “transversão” assemelha-se, a nosso ver, com a desconstrução derridiana, vista aqui no sentido de uma desmontagem, de uma desestabilização da linguagem comum. Inverter, primeiramente, os termos dessa linguagem, negar o sentido e afirmar o não sentido para, em seguida, neutralizar ambos os extremos, negá-los mantendo-os, confundi-los, erigindo uma linguagem andrógina, um arquidiscursos, uma supraescritura. “Comum” na expressão “desestabilização da linguagem comum” deve ser tomado não apenas com referência a geral e usual, mas também com referência a dominante e superior. A corrupção da linguagem operada pelo nonsense é uma corrupção da linguagem (pre)dominante, com tudo o que ela tem de padronizadora. Eis aí o motivo de alguns poetas e prosadores do século vinte, modernistas e pós-modernistas, como Campos de Carvalho, se valerem da poética do nonsense ao criarem seus narradores, personagens e eu líricos “descontextualizados”, em completa crise existencial e disjunção social, em desajuste com discursos convencionados e homogeneizantes. O nonsense atua no sentido de “desuniformizar” o sujeito, por assim dizer, despedaçando-o identitariamente. Aliás, uma frequente ocorrência no nonsense é a ameaça à identidade: metamorfoses, imprecisão ou incerteza, malformação ou deformação, deslocamento, isolamento, reificação, violência física

ou psicológica, antropomorfização ou personificação, zoomorfização ou animalização, selvageria, etc. Todos esses desarranjos identitários são proporcionados pelo jogo com os limites da linguagem e do sentido. Mesmo as paradas e discontinuidades do discurso corroboram essa fragmentação: a leitura de uma cena quase não ajuda na leitura de outra cena ou passagem, porque desconectadas e “aleatórias”. A percepção de mundo do nonsense é, em última instância, desintegradora e vai de encontro à noção de unidade e totalização, seja no nível psíquico, no nível físico, seja no nível social, ou ainda no nível da própria linguagem.

A poética do nonsense lança-nos vertiginosamente para um estado de espelhamento da ordem estabelecida. Não há como fugirmos dessa dinâmica do espelho: o que se apresenta do outro lado é o mesmo, mas não mais idêntico. O mundo refletido no nonsense não é o mesmo em que vivemos, mas não deixa de indicar sua existência, já que o transgride a ferro e fogo. Não é sua representação, muito menos seu retrato, mas sua ficção, arte pura e insolitíssima, uma espécie de refúgio, um escape psicodélico. Como diz Tigges, “[u]ma razão geral para a popularidade das obras de Carroll e Lear deve ter sido o tremendo apelo dessas obras para a imaginação” (TIGGES, 1988, p. 240). Imaginação no sentido de fuga e desarraigamento, podemos completar. No sentido de tentar um retorno ao mundo da infância, pela magia verbal que lhe é própria, pois lá se pode ser dois em um, sem prejuízo de nenhum; lá não existe latitude nem longitude, muito menos princípios de causa e efeito; lá se pode servir o bolo antes de parti-lo; lá se pode comprar cinco ovos por uma moeda, mas dois ovos por duas moedas; lá o tempo trabalha a nosso favor, podemos “pará-lo” e “reativá-lo”; lá os trens saem dos trilhos sem prejuízo dos passageiros; lá os efeitos labirínticos são corriqueiros; lá as viagens são contínuas e as paradas ocasionais; lá os pares mal combinados podem, sim, ser agrupados; lá as respostas são, digamos, menos importantes que as perguntas; lá a lógica é assassinada às claras.

É essa a desobediência criativa que torna o nonsense estética e ideologicamente prototípico. É essa desobediência criativa que elevou as aventuras de Alice ao status de um mito, com fortes influências não só na literatura e outras artes, mas também nos estudos filosóficos e linguísticos. Todo esse excesso de imaginação contribuiu para o reaparecimento do nonsense no século vinte, distinto do nonsense vitoriano, seguramente, mas com muitos dos seus procedimentos formais e com uma intuição filosófica e uma percepção de mundo bastante similares. O narrador-protagonista de *Vaca de nariz* sutil dirá: “absurdo os trens terem um destino, os das crianças nunca têm, quem pega um trem para ir a um lugar faria melhor ficando em casa, este o único carrossel que nos resta pertence tanto ao governo quanto o céu e as nuvens: PUXE A CORRENTE EM CASO DE ALARMA” (CARVALHO, 2008d, p. 99).

CAPÍTULO 3

UM EX-SOLDADO ABSURDO

Viver a austeridade, que maluquice! A vida é uma sala de aula cujo bedel é o tédio, que aliás está ali o tempo todo a nos espiar, temos que dar a impressão de quem está fazendo, custe o que custar, algo apaixonante, senão ele chega e lhe devora o cérebro. Um dia, que nada mais é do que uma simples jornada de vinte e quatro horas, é intolerável. Deve ser apenas um longo prazer quase insuportável, um dia, um longo coito, o dia, por bem ou por mal.

Louis-Ferdinand Céline

Demonstremos, pois, em *Vaca de nariz sutil*, como se dá essa revolução criativa, essa desobediência lógica e linguística, a qual tratamos como poética do nonsense verbal, de modo a evidenciar como seus efeitos convergem para a figuração do sentimento do absurdo. Uma análise pormenorizada da narrativa nos revela uma série de temas e procedimentos os quais podemos chamar de nonsênsicos por se constituírem na tensão entre sentido e não-sentido. Em síntese, é possível perceber: elementos paradoxais, incluindo pares mal combinados ou sentidos incompatíveis, além do discurso autonegado (dizer e desdizer a um só tempo); negação, inversão e reversão de leis e categorias do nosso mundo, incluindo a animalização e a antropomorfização; a imprecisão ou mistura, no sentido de dúvida permanente (É isto ou aquilo? O que é, de fato?); repetição “infinita”, isto é, listagem de numerais e outros sentidos justapostos arbitrariamente ou sequencialmente; a perversão de provérbios e ditos populares; a metaficcionalidade através da qual o narrador ora se corrige ora se contradiz; mesclagem de vozes narrativas, ora “eu” ora “nós”; dispensabilidade do humor ou do efeito risível, tendendo mais para o humor negro do que para um envolvimento emocional por parte do leitor; agramaticalidades em geral, mormente no nível semântico, como trocadilhos (conversão do abstrato em concreto e vice-versa, por exemplo), ambiguidades, descontextualização etc. Nas linhas que seguem, buscamos evidenciar como se dão tais elementos no plano da narrativa.

3.1 Fundo abismo sem fundo

“Onde o senhor dorme? *No Hotel Terminus*. Mas aqui não há nenhum Hotel Terminus. É o que o senhor pensa. Passava das onze, chovia; imperceptivelmente fomos caminhando até o cemitério. *Aqui fico* – disse-me estendendo a mão fria: *Boa noite!* (CARVALHO, 2008d, p. 11). Estamos ante as primeiras linhas de *Vaca de nariz sutil*, as quais narram o primeiro encontro do narrador-protagonista com um zelador de cemitério, “pastor de mortos”, momentos antes daquele se dirigir à pensão na qual ficará hospedado, já que acabara de retornar de uma guerra. Vê-se que, logo na abertura da narrativa, o leitor se depara com proposições que tanto mais desorienta-o quanto o norteia acerca do que virá; é submetido a uma voz narrativa que, além de privilegiar a imprecisão dos fatos narrados, desconfia ela mesma desses fatos. Quer dizer, não só o leitor encontrar-se-á “desorientado”, mas também, e sobretudo, o próprio contador da história. Não conhecendo nenhum “Hotel Terminus”, só depois perceberá que o zelador estava se referindo ao cemitério. E, quanto a tal designação, trata-se de uma junção de elementos incompatíveis: um hotel é um estabelecimento que oferece acomodações temporárias

para viajantes. Logo, se é temporário, como poderia ser o término, o fim, o acabamento (cemitério) de uma “viagem existencial”? Portanto, o limiar da narrativa já nos adverte que o narrador vivencia acontecimentos alheios a ele próprio, a despeito de se tratar de suas próprias angústias existenciais num pós-guerra mais atormentador do que os campos de batalha. Lançamos uma profusão de eventos que estão mais para “efeitos de sentido” (DELEUZE 2011, p. 72), obliquidades discursivas, do que para acontecimentos propriamente ditos.

É-nos apresentada a sombria e cômica história de um ex-combatente “sem nome” (ou se esqueceu, como ele próprio diz), que, tendo se defrontado com a morte e com outras cruezas da guerra (não revela qual nem onde ocorreu), não sabe mais como lidar com a própria existência diária. Suas relações sociais se concentram, principalmente, no contexto do cemitério (o zelador e sua filha, Valquíria, alvo dos desejos concupiscentes do ex-soldado) e no contexto da pensão onde fica hospedado (a proprietária e outros hóspedes, como o surdo-mudo companheiro de quarto), no espaço de uma cidade qualquer, cujo nome não é revelado. Tão vivas quanto as revelações sobre o presente são as memórias, perversões e padecimentos nas instalações militares. Mas é o “pós-guerra” que está verdadeiramente em jogo, isto é, seu desgosto, termos um tanto brandos. Na tese de doutorado intitulada *Campos de Carvalho: literatura e deslugar na ficção do século XX*, Noel Arantes avalia que “ao mesmo tempo em que recompõe as memórias da vida no front, a narrativa oferta ao leitor os dias posteriores aos tempos da carnificina, período no qual, recambiado ao convívio da sociedade, o protagonista se põe a vaguar, pária que é, como um estrangeiro entre os que, outrora, acreditava seus iguais” (ARANTES, 2010, p. 46). Quer dizer, o “depois”, o “e agora, soldado?” é que é o desafio transtornante, porque um “fundo abismo sem fundo”: “Desde então fiquei sozinho para sempre, com a nova consciência que me pregaram a martelo no peito, este fundo abismo sem fundo, frio frio frio, um ressuscitado em verdade mais morto do que nunca” (CARVALHO, 2008d, p. 15). A paradoxalidade é uma constante no testemunho ficcional desse ex-combatente “sem-nome”: “ressuscitado mais morto do que nunca”. Incluir-se-ão outras inúmeras combinações de elementos paradoxais ou arbitrariamente combinados, conforme veremos.

Ocorre que Campos de Carvalho, numa atitude pós-modernista de transgressão de formas composicionais, confere a *Vaca de nariz sutil* uma qualidade que subverte o selo de romance ou de novela: o chamado fluxo de consciência do narrador. Tamanhos são os devaneios mentais e os delírios verbais que, no mesmo instante em que são apresentados acontecimentos no “presente” da vida do narrador, somos logo remetidos à sua infância, à sua juventude e, sobretudo, à sua experiência na guerra. Mesmo porque o enredo é relativamente pequeno, e a ação romanesca se torna como que um “ensaio poético” sobre uma consciência

perturbada e indisposta existencialmente. Um “ensaio poético” sobre um ex-soldado em desconformidade com o passado-presente: “De súbito fui virado pelo avesso, quem me virou não sei, o médico disse que fui eu mesmo, e as coisas mais simples se tornaram terrivelmente complexas, como viver por exemplo” (CARVALHO, 2008d, p. 79). Na avaliação de Rui Mourão, em artigo na revista *Veja* (em 22 de fevereiro de 1987), *Vaca de nariz sutil*

traz a marca do existencialismo francês. A personagem que assume a narração na primeira pessoa vive a náusea sartreana de quem se julga nada menos que um “antecadáver” – ser consciente da total falta de sentido do mundo, mas de qualquer forma procurando reunir os despojos de uma existência que se descobriu gratuita ao embate de duas guerras: a que lutou no passado, um pesadelo a mais dentro da absurda realidade, e a aventura terrena do homem, que é a única verdadeira, porque nunca se revelará como logro [...]. Na procura de apegar somente ao essencial, a personagem vai se isolando cada vez mais das práticas objetivas da vida (MOURÃO, 1978, p. 85).

Para além dessa “marca do existencialismo francês”, a obra em estudo traz um narrador cujo modo de narrar diverge absolutamente do modo de expressar dos narradores sartreanos, camusianos etc. Sua incapacidade de compreensão da existência o impede de narrar clara e objetivamente. O que não quer dizer que seus raciocínios sejam “sem sentidos”: “Minha lógica era perfeitamente lógica, e isso os desnorteava e a mim principalmente. Tinham me ensinado tanta e tanta coisa que eu me julgava um animal pensante, capaz de criar pensamentos para enfrentar esta ou qualquer vida, como um deus em miniatura, com alma imortal e tudo” (CARVALHO, 2008d, p. 79). Esse declarado ultraje à “boa lógica”, esse ataque explícito à lógica convencional é algo bastante peculiar aos narradores de Campos de Carvalho. O ficcionista, não se contentando com toda a corrupção lógica e linguística operada discursivamente por seus narradores, resolve deixar nitidamente expressos sinais de agravo ao mundo “lógico”, sensato, positivo, razoável e convencional. “Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? –, logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (CARVALHO, 2008b, p. 13). Essa confissão dá início à narrativa de *A lua vem da Ásia*, primeiro e mais conhecido romance do autor mineiro. O narrador André de *A chuva imóvel* também fará seu ataque: “A lógica dos lógicos não me interessa, o seu ontem e o seu hoje só me causam náuseas, seu relógio de cuco (mesmo de bolso) não me desperta qualquer curiosidade” (CARVALHO, 2008a, p. 24). Contudo, se a linguagem e o pensamento desses narradores são incongruentes em face dos padrões lógicos comuns, não o serão em face a suas próprias consciências “estilhaçadas” e um tanto divorciadas da realidade exterior. Isso se torna

especialmente relevante na perspectiva do nonsense, cujas construções verbais independem de um valor de verdade ou de uma relação entre verdadeiro e falso. Apesar de desnorteada e desnorteante, a antilógica desses sujeitos narradores é “perfeitamente lógica” dentro da tensão que lhe é própria, dentro da autonomia ou magia verbal que lhe é peculiar.

Nessa linha de reflexão, veremos que quanto maior a percepção do absurdo existencial ou da gratuidade da existência, quanto maior a sensação de estranheza da consciência, quanto maior o “sentimento trágico da vida”, na expressão de Miguel de Unamuno (1996), tanto maior será a tentativa de demolir o abalar da razão lógica. Daí os dispositivos e procedimentos nonsênsicos serem bem mais dominantes, estética e conteudisticamente, em *A chuva imóvel*. O que fazer do sentimento do absurdo? “Poetizá-lo” nonsensicamente ao máximo; acirrará-lo, sem atenuantes; entregar-se ao desconsolo, “até extremo do paradoxo e do absurdo”, nas palavras do Benedito Nunes (2009, p. 25); até o “extremo do possível”, segundo o conceito-chave de Georges Bataille. O extremo do possível, de que fala o pensador francês, implica riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte, imersão no desespero, experiência do não-sentido, recusa em ser salvo. No extremo do possível, “tudo desaba: o próprio edifício da razão, num instante de coragem insensata, sua majestade se dissipa; o que subsiste, quando muito, como um pedaço de parede bamba, aumenta, não acalma o sentimento vertiginoso” (BATAILLE, 2016, p. 72). A arte literária tem, pois, o estranho privilégio de poder lidar com as margens ou com os resíduos da razão lógica, da razão que já há muito não consola, que se fundamenta também no que é contingente e precário, que parece sempre nascer de uma redução ao absurdo.

É precisamente nesse entregar-se ao “extremo do possível” que os narradores de Campos de Carvalho estão em desacordo com o processo de “conversão” encetado por Antoine Roquentin, narrador-protagonista do romance *A náusea*, e com o sentimento de “pertencimento” (apesar de toda indiferença) de Mersault, narrador-protagonista do romance *O estrangeiro*. Aquele, aos moldes filosóficos de Sartre, não quis mais continuar imerso na experiência da náusea existencial e resolveu seguir “burguesmente” instalado no mundo, levando a cabo a experiência da escrita de um livro que lhe daria o reconhecimento do público. Mersault, um Sísifo camusiano, não abdicou em nenhum momento de seu amor ao “mundo-rochedo”, nem mesmo quando da iminência da morte. Já os narradores de *Vaca de nariz sutil* e de *A chuva imóvel* serão (ou se tornarão) eternos irreconciliados com a existência e não emancipados em face do sentimento do absurdo. Nada os retirou a necessidade de irem mais longe na vertigem do desconsolo, de irem ao extremo limite no jogo de produção de sentidos, de entregar-se ao êxtase da relação entre sentido e não-sentido: “Tratava-se de um êxtase afinal

de contas, e não de um êxtase metafísico ou religioso, mas de um êxtase segundo a carne, como o sonho ou o pesadelo, por isso mesmo incomunicável” (CARVALHO, 2008d, p. 79).

É pela via da poesia, mesmo em prosa, que os narradores carvalianos expressam essa vertigem do desconsolo. O triunfo do sentimento do absurdo torna-se possível na medida em que a narrativa abandona os padrões clássicos de representatividade e de linearidade, na medida em que a narrativa prescinde de uma linguagem-instrumento. Campos de Carvalho arranca os signos verbais de suas funções utilitárias e, como Humpty Dumpty no espelho de Alice, atribui-lhes significações altamente arbitrárias. Vê-se que quanto maiores forem as extravagâncias semânticas mais o prosador se aproximará do ofício dos poetas, no sentido de não ter obrigações para com o uso comum da linguagem, no sentido de produzir uma “ficção poética”, na expressão de Sartre (2015, p. 147). Mas esse pensador francês utiliza tal expressão numa atitude de combate aos procedimentos artísticos empreendidos pelo surrealismo, aos quais ele depreciativamente confere o caráter de “anulação simbólica da linguagem pela produção de sentidos aberrantes” (SARTRE, 2015, p. 143). Seu combate é obstinado: “dilapidam-se as tradições literárias, desperdiçam-se as palavras, jogam-se umas com as outras para fazê-las explodir” (SARTRE, 2015, p. 109). Decerto, no caso da escritura carvaliana, não se trata de desperdiçar as palavras, mas de arranjá-las poeticamente, de modo a produzir um efeito de linguagem cujas significações não cessam de flutuar e de circular. A questão, nesse caso, não é anular simbolicamente a linguagem, mas atribuir à ficção literária um tamanho dinamismo ou potência poética que a aproxime cada vez mais da poesia, no sentido em que a literatura é poesia, e esta, em sua essência, quer ser mais mítica e menos referencial ou utilitária.

Nas linhas que seguem, debruçar-nos-emos sobre a narrativa de *Vaca de nariz sutil* a fim de analisar o chamado sentimento do absurdo a partir dos dispositivos nonsense.

3.2 Absurdo e impreciso

Os primeiros traços de nonsense que desejamos assinalar dizem respeito à relação entre o ex-soldado, que é o narrador-protagonista, e seu companheiro de quarto numa pensão. Logo no início nos é apresentado esse insólito personagem: “Aristides é como se chama o meu surdo-mudo, e ele nem sabe como lhe soa o nome. Diz boa noite com a cabeça, ou bom dia, e é tudo: dará um excelente defunto. Às vezes assobia, o que é espantoso – música lá dele, sem nexos ou sem sexo, concreta, eletrônica, dodecafônica, nem sei” (CARVALHO, 2008d, p. 16). Insólito o companheiro, não pelo fato de ser ele um surdo-mudo, mas pelo modo como se constitui a relação entre ambos, ou melhor dizendo, pelo modo como é narrada essa relação. Vejamos:

“Pode não ser um sábio, mas é um sábio, eu poderia entrar em putrefação sem que ele ao menos atinasse com o fato, estou mais distante dele do que a última das galáxias. E assobia” (CARVALHO, 2008d, p. 17). Declara-se a suspeita: “Às vezes até penso que Aristides nem é mudo nada, e apenas leva o seu ceticismo até as últimas consequências, sabendo-se como eu sei que nenhum dos dois sabe coisa alguma. Um mudo não assobia, muito menos um surdo (CARVALHO, 2008d, p. 32). Quando de uma forte náusea existencial no meio da noite, a ponto de o ex-soldado ter vomitado bastante, diz-se que “Aristides que é surdo ouviu, e já estava dormindo! (CARVALHO, 2008d, p. 70). Não é difícil perceber as “incongruências” lógico-verbais e jogos de linguagem constantes nos excertos acima: a captação de musicalidade no assobio de um surdo-mudo; o fato de Aristides ser “e” não ser um sábio; a distância entre eles ser maior do que a de uma galáxia; o fato de o outro ter ouvido, apesar de ser surdo. Mas, para além dessas “incongruências” ou por elas mesmas, a pergunta fundamental que nos fica é: afinal de contas, Aristides é ou não é um surdo-mudo? Temos aqui um caso de “imprecisão”.

Mantendo-se tal mistério, fica também no ar uma série de questões relativas à identidade e à (in)sociabilidade do narrador-protagonista. A não-positivação de outrem (ser ou não ser um surdo-mudo), por mais próximo que ele esteja, revela uma incapacidade de comunicação, denuncia uma espécie de solipsismo existencial. Ressalte-se que não se trata, nesse caso, de renunciar ou de esquivar-se à comunicação, mas da incapacidade mesma. Compartilham do mesmo quarto, mas, como diz o próprio narrador, “compartilha é um modo de dizer” (CARVALHO, 2008d, p. 11). “Apenas” um modo de dizer, podemos acrescentar, já que é incapaz de se abrir à alteridade. Um sujeito que já não compreende nem a si próprio, um estranho para si mesmo, não conseguirá estabelecer relações sociais significativas.

O horror da guerra, a desolação nos campos de batalha, a experiência de estar matando uns para defender outros de maneira tão “gratuita”, tudo isso certamente contribuiu para que ele chegasse a esse nível de insociabilidade e de egocentrismo ou personalismo extremo: “Não se era um homem mas um soldado, pena que os senhores não possam ver isso mesmo diante de um espelho, de corpo inteiro, de frente e por trás, como veem o inimigo e como são vistos por ele; aqui estamos a serviço de um causa, não somos causa de coisa nenhuma (CARVALHO, 2008d, p. 51). Ora, um soldado não é um homem? Por um lado, é nessa sobreposição de uma categoria (soldado, militar, combatente) em detrimento de outra (homem, ser humano, pessoa), apesar de serem interdependentes, que se desvela um processo de despersonalização. Por outro lado, ao invés de cair no anonimato coletivo, no domínio do uniforme (concreta ou abstratamente), o ex-soldado foi reduzido a um “conjunto vazio” (nulidade), foi remetido ao grau zero da existência, onde todas as verdades se desmoronam: o

prolongado sentimento do absurdo existencial. A angústia proveniente do “simples” estar-no-mundo, da nudez ontológica de si e do universo, agora preenche e consome os seus dias.

E essa percepção da gratuidade da existência colocará em xeque, conseqüentemente, a significância do olhar de outrem, o valor de juízos alheios: “O pasmo dos outros não me interessa, só o meu; e nem a mim me interessa pasmar: sou apenas vítima. Tudo tão fosco” (CARVALHO, 2008d, p. 12). Nega-se a admiração dos outros com vistas à própria admiração, mas ele vai mais longe e, contradizendo-se, afirma que não é mais digno nem da própria admiração. Tudo o que ele narra, com efeito, é menos os acontecimentos que se dão ou que se deram e mais a sua nova percepção da existência, é menos a sua história de vida e mais a sua vitimização, a sua morte em vida. Num certo sentido, é tão surdo-mudo quanto aparenta ser seu companheiro de quarto. E ambos permanecerão, “cada um com seu umbigo, simples hóspedes provisórios de uma pensão provisória num mundo provisório” (CARVALHO, 2008d, p. 16).

Prosseguindo na constatação e análise de elementos nonsense, verificamos que os mecanismos de “imprecisão” assumem importância fundamental na estruturação da narrativa, forjada nas malhas da desrazão e do absurdo. E aqui podemos entrever uma marca estilística de Campos de Carvalho, que se vale de jogos de linguagem imprecisos para assinalar a condição de indeterminação, ou desobjetivação, na qual se encontram existencialmente seus narradores. Exploreemos, pois, algumas passagens nas quais se avultam traços de imprecisão.

Pelo viés da imprecisão, um (não)acontecimento que decerto incomoda o leitor diz respeito à acusação pelo crime de violência sexual do ex-soldado contra a filha do zelador de cemitério, a bela jovem Valquíria, de aproximadamente quinze anos. Dizemos (não)acontecimento porque não fica claro se houve ou não um ato libidinoso. Em certos momentos, parece que sim: “já não se ouve senão o coração de Valquíria pulsando no cemitério, não sei se vai gritar ou se é todos o seu êxtase, a boca entreaberta no silêncio, a mão na minha mão, o seio de repente túrgido” (CARVALHO, 2008d, p. 86). Em outros momentos, nega-se qualquer ocorrência: “Como posso eu desnudá-la assim em minutos, por detrás da sua rosa, se a mim mesmo não desnudo e não sei dizer sim nem não [...]?” (CARVALHO, 2008d, p. 59-60). Inocente ou culpado? Às vezes, parece desistir de se defender: “mesmo porque já ninguém acreditaria a minha inocência, e inocência não é coisa que se demonstre com palavras e muito menos com argumentos: só se eu lhes mostrasse o sexo, e o de Valquíria, na sala toda iluminada” (CARVALHO, 2008d, p. 95). Quem é essa mórbida jovem chamada Valquíria? Houve ou não ato sexual? Que ato foi esse? Tudo, propositalmente, impreciso.

O fato é que toda a relação com a filha do zelador é bastante controversa, de forma que, quando o ex-soldado se refere a ela, as palavras dizem mais dele do que dela, cuja imagem

sempre aparece, para nós, um tanto turva e sombria. Digno de nota é o fato de que, na mitologia nórdica, as “valquírias” eram donzelas ou deidades que, sob o comando de Odin, deus da morte e da guerra, se direcionavam à terra a fim de escolher o mais heroico guerreiro morto em batalha e encaminhá-lo ao salão dos mortos, Valhalla. Vejamos que, em *Vaca de nariz sutil*, “Valquíria olha as sepulturas como se olhasse uma plantação; esta é a hora em que elas recendem mais forte, quando os vivos já se foram e as sombras da noite começam a apagar as falsas sombras do dia” (CARVALHO, 2008d, p. 59). Só que, na narrativa em estudo, é o ex-soldado quem elege Valquíria, encantado, deslumbrado, apaixonado: “Vim buscar o que é meu, a única coisa realmente minha, atrás dela iria até o fim dos tempos, nem tenho feito outra coisa até aqui sem saber, despojaram-me tudo, não me despojaram de nada (CARVALHO, 2008d, p. 58). Se, por um lado, ela o atrai e o seduz, já que o “recinto” – o cemitério, no caso – é muito mais dela (e do pai) e ele é a visita ou o estrangeiro, por outro lado, ele é quem a seduz e a torna cativa. Esse segundo entendimento é o que mais vem a calhar. Valquíria diz muito mais do ex-soldado “sem nome” do que dela própria. Vejamos que ele a ama e a odeia a um só tempo, mas esse amor e esse ódio advém da angústia que é dele próprio: “A calma de Valquíria contrasta com o seu olho inimigo, são suas criaturas que respondem diferentes ao apelo da minha angústia” (CARVALHO, 2008d, p. 85). Na tese *O desertor no deserto: a trajetória do eu na obra reunida de Campos de Carvalho*, Roberval Alves Pereira pondera: “No decorrer da estória, uma série de alusões é feita a esta duplicidade perigosa e dramática que o narrador-personagem vê na amada (mas que está também, ou talvez somente, em si mesmo)” (PEREIRA, 2000, p. 143).

Continuando na descoberta e deslindamento do dispositivo da imprecisão, vejamos: “Eu estava bêbado, portanto lúcido, a balburdia ao redor tanto podia ser a China como um planeta desconhecido, meu umbigo a uma distância infinita das minhas mãos, e eu nem sabia ao certo se minhas mãos eram pretas ou eram brancas, nem mesmo se eram as minhas mãos (CARVALHO, 2008d, p. 21). Em primeiro lugar, note-se aí uma conclusão bastante paradoxal, um perfeito caso de “simultaneidade”, isto é, de incompatibilidade de sentidos. Nesse caso, o essencial é o duplo sentido (bêbado lúcido); se decomposto, perde-se o efeito de linguagem, perde-se o efeito nonsênsico, perde-se também o efeito poético. Nas palavras de Deleuze: “Extraído da proposição, o sentido é independente desta, pois dela suspende a afirmação e a negação e, no entanto, não é dela senão um duplo evanescente: exatamente o sorriso sem gato de Carroll ou a chama sem vela” (DELEUZE, 2009, p. 34). Em segundo lugar, além do sentido tanto “improvável” quanto hiperbólico concernente à distância entre as mãos e o umbigo, temos um caso de “imprecisão” no que tange à falta de reconhecimento das próprias mãos do ex-soldado, algo um tanto inverossímil do ponto de vista do bom senso ou do senso comum.

“O mais que fiz foi enrijecer estes músculos, o que será um dia o meu cadáver, **ou já é**” (CARVALHO, 2008d, p. 13, grifo nosso). Tratar-se-á de um narrador-defunto ao estilo do Brás Cubas machadiano? Devemos observar, todavia, que há uma forte insistência tanto em atestar a própria morte quanto em antecipar o seu fim, num sentido bastante escatológico já que reflete acerca da condição humana em geral. Para além de metaforizar o irremediável fim de sua presença no mundo, ou mesmo as ruínas e decadências cotidianas, o narrador-personagem encara a morte ora como fato iminente ora como fato ocorrido, como se ele tivesse mesmo morrido na guerra. Juva Batella também indaga: “o narrador existe no momento em que conta a sua história? Estará ele vivo quando nos fala de sua vida após a guerra? Não terá morrido e anda a vagar ainda, incrédulo de sua própria morte, pelo mundo, como um zumbi? O texto não fornecerá respostas excludentes” (BATELLA, 2004, p. 142). Eis uma engenhosidade bastante própria da literatura de Campos de Carvalho, mestre na “maliciosa” arte de não fornecer respostas, na arte de confundir nonsensicamente “ser” com “parecer”, na arte de fazer da ambiguidade a força motriz da narrativa, da narrativa que se forma na “deformação”.

Direcionando-se a Valquíria, a filha do zelador do cemitério, ele diz: “Esta rosa é diferente, eu a colhi pensando em você pensando que pensava num morto, **talvez o morto fosse eu** e eu não quisesse aceitar essa verdade” (CARVALHO, 2008d, p. 58, grifo nosso). Essa passagem não se insere num diálogo, mas num monólogo, no devaneio que é a narrativa em sua totalidade, e mais uma vez joga com a possibilidade de o ato de narrar ser uma experiência *post mortem*. Vê-se não uma simples alusão, ou uma romantização pessimista da morte, mas uma co-presença de sentidos ou realidades opostas: vida e morte. Há morte antes e depois. Como diz Juva Batella, “a morte é o principal assunto do grande amálgama de assuntos sobre os quais pensa o narrador. Tudo acabará em morte, uma vez que tudo começou em morte” (BATELLA, 2004, p. 152). Ainda sobre a morte, é e não é: “Não amo flores, não amo nada, não amava até hoje e até este instante, devo estar pálido ou ruborizado, assim sou eu quando não sou eu, não me lembro de estar assim em nenhum outro momento, **nem quando eu morri na guerra**” (CARVALHO, 2008d, p. 58, grifo nosso). O nonsense está nessa transitoriedade entre uma coisa e outra, sem um necessário ponto de repouso. Tal efeito nos leva diretamente ao âmbito da indeterminação identitária, do estranhamento ou desintegração de si. Como num estado de delírio psicodélico, experimenta-se uma espécie de onipotência cujo efeito é o de flutuar entre dois estados, duas identidades diferentes.

“Agora, por exemplo, como convencê-los da minha inocência se não me julgo culpado de coisa alguma, se apenas fiz o que me mandaram fazer, quem me mandou eu não sei, e não tenho por que me arrepender e não me arrependerei nunca?” (CARVALHO, 2008d, p. 90). A

indeterminação da terceira pessoa é aqui levada ao extremo: “mandaram-no”. Não se lembra quem? Não se interessa em saber quem? São questões que nos vêm à mente, que vêm à mente do leitor. Mas o ex-soldado simplesmente não sabe. Somos levados, propositalmente, a deixar um raciocínio inconcluso, estancado no meio do caminho, com um pé lá e outro cá. Não podemos rechaçar a proposição inicial, que “bombardeia” a nossa mente a procura de determinação, nem nos é dado ir adiante no desvendamento da “terceira pessoa”.

3.3 Absurdo e simultâneo

Relacionadas a essa “onipotência”, que se coloca antes de tudo como uma questão expressiva, como um problema de linguagem, há que considerarmos também uma série de proposições marcadas pela “simultaneidade”. Conforme explicitado no capítulo precedente, tal dispositivo se constitui como uma combinação que não combina, seja pela junção de sentidos paradoxais, seja pela incompatibilidade de sentidos forçosamente justapostos. Na solidão do quarto, o ex-soldado confessa: “estou que é um clarão só, eu poderia até ler um livro de olhos fechados sem pular uma só vírgula, e leria até o que não estivesse escrito nas entrelinhas – o que muitas vezes ou quase sempre é o que ainda há de mais interessante (CARVALHO, 2008d, p. 75). Aqui, o efeito hiperbólico alcança tamanha expressividade e amplitude que transgride, evidentemente, os limites da lógica e da sensibilidade humana. Notemos mais um provocativo exagero: “Sinto que me olham atrás das janelas e atrás das portas, e **até os que não me veem estão olhando**” (CARVALHO, 2008d, p. 93, grifo nosso). Qual o significado desse exagero? Não possui, ou melhor, possui dois sentidos paradoxais: olhar sem ver. Uma ação “e” outra. O paradoxo não prejudica o entendimento: poder-se produzir algumas inferências ou induções levando em consideração o contexto, contanto que a contradição permaneça.

Os casos de simultaneidade são abundantes: “Faz uma semana que me procuro e não me encontro, em verdade faz uma porção de séculos, desde que sou seu, desde que não sou eu” (CARVALHO, 2008d, p. 57). Uma semana e alguns séculos, sou e não sou eu, isso e aquilo paradoxalmente. “E aqui estou sem me explicar, tangido pelo vento, eu mesmo o vento, um dentre mil” (CARVALHO, 2008d, p. 60). Infringe-se as leis do mundo físico ao fazer coincidir o corpo deslocado com o próprio ar em movimento, a matéria impulsionada com a movimentação do ar. Absurdamente nonsensico! “Ou eu sou o tipo de idiota ou sou o sujeito mais feliz do mundo, o mais feliz e o mais infeliz, tudo ao mesmo tempo” (CARVALHO, 2008d, p. 67). Ele próprio, nesse caso, confirma a dupla face de seu estado de espírito. “O carteiro mal sabe o que carrega, pobre Matias: quanta podridão, quanta beleza! Se um dia

levasse as cartas para casa e as lesse teria que fatalmente meter uma bala na cabeça – a menos que fosse um neurótico como eu, **um neurótico sem nervos** (CARVALHO, 2008d, p. 83, grifo nosso). A expressão em destaque nos revela uma incompatibilidade de sentidos: o que importa para ele é a condição mental, o estado de espírito, embora seus efeitos dependam, concreta ou fisicamente, de fibras nervosas, que foram negadas ou anuladas. Paradoxalmente, admite-se o distúrbio (neurose), mas não as estruturas (nervos) onde ele se desencadeia.

Vejamos outras mostras de simultaneidade. Sobre a estátua de um mártir posta em praça pública, o ex-soldado afirma: “O busto a essa hora há de sentir-se bem à vontade, eu já lhe descobri mesmo um fulgor estranho nos olhos e no nariz, e não havia sequer sombra de sol. O guarda que ajudou outrora a enforcá-lo hoje zela pela sua integridade” (CARVALHO, 2008d, p. 44). Numa atitude antropomórfica, atribui-se movimentos à estátua, e, em seguida, confunde-se o oficial que agora a protege com um oficial que, séculos antes, tinha colaborado com o martírio. Não pode se tratar do mesmo oficial, objetar-se-á. Contudo, ainda que digamos que o enunciado se refere não ao mesmo guarda, mas à categoria genérica de guarda/oficial /soldado, não podemos alterar o que está expresso, e o que está expresso não pode subsistir fora de suas expressões. Mas, o que está expresso não é inconcebível? Na medida em o que nonsense o for, sim, pode ser “inconcebível”, se não tomarmos tal termo como equivalente a falso. Conforme provocação de Deleuze, “de que serviria elevarmo-nos da esfera do verdadeiro à do sentido, se fosse para encontrar entre o sentido e o não-senso uma relação análoga à do verdadeiro e do falso?” (DELEUZE, 2011, p. 71). Tanto se validarmos quanto se invalidarmos, no sentido de verdadeiro e falso, estaremos matando a sangue frio (ou a “lógica fria”) a poética do nonsense.

Observa-se que a linguagem, em Campos de Carvalho, torna-se uma complicadora da absurdez ou absurdidade, da incompreensibilidade relativa a problemas metafísico-existenciais. A corrupção lógica e linguística operada passa a desempenhar papel fundamental na figuração dessa “incompreensibilidade”. Alguns trechos parecem reinventar nonsensicamente, numa espécie de arquimetáfora ou narrativa mítica, certas aporias e impasses:

Sei que há verdades de todos os tipos, para todos os gostos, é estender a mão e colher, como num bazar onde toda mercadoria fosse gratuita ou onde o dono fizesse vista grossa para o nosso pequeno furto. Teimo em examinar, porém, a mercadoria pelo direito e pelo avesso, o fato mesmo de ser gratuita me deixa suspeito e por fim cético, gratuito basta-me eu; e a boa vontade do dono acaba por cimentar minha perplexidade (CARVALHO, 2008d, p. 31).

Esse excerto põe em relevo o controverso problema da “verdade”, mas o que nos choca é o modo nonsensico como é apresentado. Antes de tudo, vale dizer que, como o faz o ex-soldado, estamos tomando tal signo em sentido generalíssimo; vago e impreciso, talvez, mas

propositalmente. Afirmar-se o caráter múltiplo e relativo concernente à ideia de “verdade”, e a comparação feita em seguida é tão insólita e provocativa quanto exemplar. Converte-se uma categoria absolutamente abstrata em coisa concreta e, além disso, efetua-se uma contradição lógico-semântica. O efeito paradoxal emblematiza, pois, o seguinte embaraço: valorização da(s) “verdade(s)” (por isso, mercadoria) a despeito da grande utilidade e do fácil acesso (por isso, gratuita). Denuncia-se, de maneira bastante peculiar, o caráter de fluidez e relatividade desse signo tão prezado e reverenciado quanto consumido e desgastado a bem da existência e da “subsistência” de cada ser humano. Significativo é, também, o fato de o ex-soldado sempre duvidar da gratuidade da “mercadoria” e buscar examinar suas condições “pelo direito e pelo avesso”. Essa dúvida, mais do que revelar uma capacidade de senso crítico, é própria do mal-estar existencial no qual se encontra imerso o ex-soldado, já que lhe falta a dimensão de aceitação da vida e de pertencimento à realidade do mundo. É radical o seu ceticismo. Sua recusa em aceitar a gratuidade da “mercadoria” é proveniente da recusa em aceitar a gratuidade da existência. Haja ceticismo para tantas “verdades”, mas “gratuito basta ele próprio”.

No fragmento a seguir, radicaliza-se ainda mais o dispositivo da simultaneidade, fundada agora numa arbitrariedade semântica: “Agora eu sei por que os mortos esfriam assim tão depressa, não há **calor** que resista a um **silêncio** tão repentino, eu mesmo já estou suando frio” (CARVALHO, 2008d, p. 55, grifo nosso). Em que sentido calor não combina com silêncio? Não nos é dado extrair ou determinar um sentido único nessa relação, porque ela não tem uma significação pelas vias do “bom senso”. Eis-nos lançados numa associação de sentidos tão arbitrária quanto sinestésica: calor requer barulho? Frio requer silêncio? Mas a força poética dessa arbitrariedade não está na determinação de um sentido único (a combinação de frio com silêncio), mas na incompatibilidade semântica, já que não podemos instaurar um sentido único. Se determinássemos um só sentido, resolveríamos o paradoxo; os dois significados se cristalizariam; seria o triunfo do “bom senso” em detrimento do “não-senso”. E bem sabemos que o “caos cosmos” existencial do ex-soldado está todo formado e formulado num *continuum* de paradoxalidades e indeterminações. A incongruência tornou-se virtude.

3.4 Absurdo e arbitrário

A arbitrariedade, conforme demonstramos no capítulo anterior, deve ser tomada em sentido amplo, já que toda expressão nonsense é, de certo modo, uma construção arbitrária. Tigges prefere chamar esse mecanismo de “embaralhamento”. De toda maneira, refere-se à miscelânea ou mixórdia de sentidos, à confusão ou deformação deles, às mais diversificadas

anomalias e monstruosidades lógico-semânticas. Ocorre que *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* se nos apresentam como verdadeiras jazidas de arbitrariedades ou embaralhamentos. E, empenhados em nossas operações de lavra, cumpre-nos explorar a transgressão de ditos populares e de provérbios em *Vaca de nariz sutil*. “Tenho um *Livro de Provérbios*, que me mantém nos devidos limites do meu corpo, da minha total insignificância – muito mais útil do que qualquer *Eclesiastes* ou *Imitação de Cristo*, e com o *imprimatur* da Cúria contra a minha incúria” (CARVALHO, 2008d, p. 13, grifo do autor). Há que se sublinhar, antes de tudo, o arranjo arbitrário constante no último enunciado acima: a combinação de duas palavras que apenas graficamente se assemelham, faltando-lhes relação semântica. Enquanto “Cúria” remete a corte ou tribunal religioso, “incúria” quer dizer negligência, desleixo. Sugestivos, aliás, são seus jocosos ataques a determinados aspectos de uma moral religiosa: “O recitativo nunca foi o meu forte nem a contemplação; hoje não recito nem a mim mesmo, e quanto a contemplações não tenho contemplação para com nenhuma delas, o homem é um homem e o girassol é um girassol” (CARVALHO, 2008d, p. 14). Essa passagem não fornece propriamente uma tensão entre sentido e não-sentido, mas nos é significativa porquanto se serve de determinados signos de maneira um tanto insólita. Afinal, o que é recitar a si? O que é ter contemplação para com a contemplação? Tudo isso, digamos, serve para desestabilizar o sentido “original”, ou melhor, o valor do sentido já estabelecido e solidificado; para bulir em determinadas posturas religiosas, não no sentido de que elas são irrelevantes e insignificativas, mas no de que elas são irrelevantes e insignificativas “para ele”, para o ex-soldado em completa crise existencial. Na tese *A trajetória ética e estética dos narradores da obra reunida de Campos de Carvalho*, Josiane Gonzaga de Oliveira salienta que, não obstante a feição niilista, em *Vaca de nariz sutil* “o narrador-protagonista assume em seu relato uma postura de denúncia em que critica os comportamentos sociais que considera hipócritas e, ao mesmo tempo, promove uma série de problematizações acerca de vários códigos morais, confrontando-se com diversas instituições (OLIVEIRA, 2013, p. 96-97). A doutrinação religiosa, mormente a moral cristã, estará constantemente sob a mira das críticas corrosivas dos narradores carvalianos.

Pelo viés da arbitrariedade serão formados os provérbios do ex-soldado, que advêm ora de uma força criativa original, ora de um processo subversivo das formas (sociais ou religiosas) já constituídas: “Todos os caminhos levam à Roma e à fornicção, ou então me mostrem outro mapa” (CARVALHO, 2008d, p. 23). Esse fragmento se insere num parágrafo que faz referência a uma forte inclinação dos seres humanos à “concupiscência”. Mesmo em contextos religiosos: “O leiloeiro apregoando as prendas: *A Leda e o cisne*, *A virgem e o divino*, há para todos os gostos e mistérios” (CARVALHO, 2008d, p. 23, grifo do autor). É possível entrevermos um

duplo sentido no primeiro enunciado. Por um lado, podemos entender que se trata de um leilão qualquer, lembranças que ele possui das quermesses; e “as prendas” corresponderiam aos objetos doados pelos fiéis. Por outro lado, sabemos que é comum o uso da palavra “prenda” para designar uma moça, uma jovem muito querida; conotação corroborada pela referência a uma pintura bastante sensual, que possui inúmeras versões e que ilustra um famoso mito grego, segundo o qual Zeus se transformou em cisne e seduziu sexualmente Leda, a rainha de Esparta. Tendo em conta o enquadramento da passagem acima, tanto no contexto do parágrafo quanto na totalidade da narrativa, poder-se-ia dizer que o segundo entendimento é ainda mais provável que o primeiro. Não se pense, todavia, que é necessário descobrir um único sentido válido, pois a força poética reside justamente na ambivalência, na abertura às duas significações possíveis, na falta de uma justa referencialidade, na dialética sem repouso entre denotação e conotação. E, nessa perspectiva, o segundo sentido não corresponde a um equívoco, mas é constitutivo de uma ação profanadora, é congruente com o pensamento de um ex-soldado que desacredita, por assim dizer, de qualquer santidade e pureza mesmo em espaços religiosos.

“Quem tem olhos veja, quem tem ouvidos ouça, não me interessa a lei dos homens, mas a lei humana, quem for justo atire-me a primeira pedra: hoje estou terrivelmente bíblico!” (CARVALHO, 2008d, p. 28). Nessa sequência de aforismos, podemos notar que os dois primeiros não foram alterados e formam uma expressão bíblica. Os dois seguintes constituem uma contradição lógica se tomados ao pé da letra, e faz-nos questionar sobre o que seria uma “lei humana”, ou, até mesmo, sobre o que seria “humano”, povoando nosso pensamento de inúmeras possibilidades. O último aforismo subverte a célebre resposta de Jesus quando da iminência do apedrejamento de uma prostituta. Vejamos mais alguns exemplos: “Eu me punha a compor provérbios, daí sua razão deles, nem chegavam a ser bem um álibi, alguns me saíam piores do que o impacto: *Diz-me com quem andas ou te darei um tiro; O tamanho de um homem é o do seu caixão* (falso); e ainda tantos outros (CARVALHO, 2008d, p. 50, grifo do autor). Nesses casos, a subversão não é de máximas de cunho bíblico, mas de máximas de cunho popular e de cunho poético. A primeira modifica o ditado “diz-me com quem andas que te direi quem tu és”, e a segunda modifica a famosa frase “o homem é do tamanho dos seus sonhos”, atribuída ao poeta Fernando Pessoa. Sublinhe-se o efeito jocoso nas novas composições. Sublinhe-se, ainda, o efeito metaficcional proveniente da negação (“falso”) do segundo “provérbio” efetuada pelo narrador; ele desmente a própria recriação. A autonegação discursiva continua: “Eu também vivo inventando coisas, macaco olha o teu rabo, este provérbio não é meu (CARVALHO, 2008d, p. 64). Mas o ex-soldado se empenha também na feitura de novos provérbios (o que constitui um contrassenso, já que “provérbio” deve possuir um caráter

popular, deve ser disseminado): “Quem não tem tempo para escrever um livro não deve lê-lo – este é um dos provérbios que faltam ao meu *Livro de Provérbios* – e com razão (CARVALHO, 2008d, p. 43). Se o invertêssemos, esse “provérbio” não arranharia os nossos “lógicos” ouvidos, mas exigir que um leitor tenha tempo para escrever um livro soa absolutamente estranho. Nosso pensamento bordeja entre uma possibilidade e outra, num jogo entre senso e não-senso.

Além da perversão de provérbios, encontrar-se-á vários outros casos de arbitrariedade ou embaralhamento lógico-semântico, meticulosamente arranjados, a fim de “traduzir o intraduzível” (se nos permite o paradoxo), cuidadosamente estruturados dentro do “monólogo interior” do narrador-protagonista. Senão, vejamos: “Os fogos de artifício já não impressionam a quem já os viu sem nenhum artifício, com tanto cogumelo atômico não é possível achar mais graça nessas pirotecnias, ou bem somos infantes como eles querem ou como gostaríamos de ser: decidam-se de uma vez” (CARVALHO, 2008d, p. 24). Aqui, conforme se vê, confundem-se os explosivos de uso festivo e ornamental com os explosivos utilizados durante uma guerra. Confundem-se, aliás, dois momentos bastante diversos, a festividade religiosa e o combate nos campos de batalha, numa espécie de presentificação do passado. O embaralhamento que segue causa ainda mais perplexidade: “Desfilassem eles, os donos da festa, com as suas bandeirolas e os seus distintivos, tão distintos que nem com distintivos já conseguem distinguir-se uns dos outros” (CARVALHO, 2008d, p. 78). Substantivo (insígnia honorífica) e adjetivo (que denota nitidez e singularidade) compõem uma verdadeira salada verbal, com ares de trava-línguas. A contradição fica por conta do último enunciado: tão distintos que não conseguem se distinguir. O correto não seria dizer “tão semelhantes que não conseguem se distinguir”? Só que a “norma” (o protocolo formal) determina que a repetição prossiga “a ferro e fogo”, mesmo em detrimento da lógica e do bom senso. A louca tendência em repetir o vocábulo acabou por triunfar.

3.5 Absurdo e infinito

No que tange ao dispositivo da “repetição infinita”, de que trata Wim Tiggens, e que corresponde à listagem de sentidos sequencial ou arbitrariamente justapostos, cumpre-nos destacar a seguinte ocorrência: “A verdade, talvez. Mas não é bem isto o que eu queria dizer, não é bem o tipo de coisa que interesse a não ser a mim: quatro e quatro vinte e quatro, quarto e quarto dois mil quartos, o meu e o dele, o meu e o de quem compartilha do meu – compartilha é um modo de dizer (CARVALHO, 2008d, p. 11). A somatória absurda constante no trecho acima, que nos remete ao episódio da tabuada (que não passa do número vinte) de Alice, aponta para um descontrole do narrador em relação à própria linguagem narrada. Quatro e quatro são

oito: esta seria a contagem lógica e “verdadeira”. Mas, como ele próprio nos diz: “a verdade, talvez”. As desordens verbais e ilogicidades tenderão a sobrepujar e a alterar o que ele quis dizer. “Talvez” o que ele disser corresponda ao que ele quis dizer. Nem por isso o que ele “disse sem querer dizer” seja desimportante na economia da narrativa, que se ergue na base da absurdez discursiva, não no sentido de “inverdades” (a não ser em termos lógico-formais).

Relacionados a essa tensão entre “dizer” e “querer dizer”, entre linguagem e intenção, estão os juízos que o narrador-personagem elabora a respeito do “propriamente dito”:

Ainda bem que não cheiro a urina propriamente dita: PROPRIAMENTE DITA – e que será a urina que não seja propriamente dita? Eu por acaso serei propriamente dito ou impropriamente dito? – e o garçom será ele propriamente dito ou impropriamente dito, e esta cadeira, e mesmo este par de óculos assentado no meu nariz: mas isto já é metafísica pura e da pior espécie, merda para ela, para mim que não consigo fugir dela! (CARVALHO, 2008d, p. 66).

Esse fragmento remete-nos indiretamente aos episódios nonsense vivenciados por Alice em suas aventuras subterrâneas ou através do espelho. Pôr em xeque a força da expressão de determinados dizeres é um procedimento bastante típico do nonsense. No caso do excerto acima, questiona-se o sentido “original”, “restrito”, “acertado”. A linguagem no universo nonsense deixa de ter uma função determinadora; as expressões não carecem de um sentido único, muito menos de um sentido “próprio”. E, na medida em que o narrador de *Vaca de Nariz Sutil* lança seu ataque sobre a linguagem “propriamente dita”, ele também se coloca como alvo desse ataque, já que é seu estar-no-mundo o grande mote da narrativa: “Eu por acaso serei propriamente dito ou impropriamente dito?” Daí que até as pessoas e coisas que o cercam serão questionados quanto a um sentido “próprio”: o garçom, a cadeira, o par de óculos etc. Um problema de linguagem tornou-se um problema metafísico, ou, a bem dizer, o que estava por trás de um problema de linguagem era na verdade um problema de cunho metafísico. A consequência da desestabilização da linguagem comum será a desestabilização do próprio estar-no-mundo. O inverso também poderia ser muito bem colocado: uma das consequências da desestabilização do próprio estar-no-mundo será a desestabilização da linguagem comum.

3.6 Absurdo e invertido

Em nosso trabalho de garimpagem e análise de situações nonsense que, em *Vaca de Nariz Sutil*, evidenciam o sentimento de absurdo existencial do narrador-protagonista, há que debruçarmos também sobre alguns casos em que há uma subversão explícita das leis do mundo

“real”. Referimo-nos ao estado de espelhamento mesmo, de inversão de determinada ordem. Segundo Tiggess, o espelhamento (ou, ainda, a negatividade), “em larga escala, opera na apresentação de um mundo ‘de pernas para o ar’, um mundo além do espelho, onde causa e efeito podem ser revertidas” (TIGGES, 1988, p. 56). Anomalias e monstruosidades, ambiguidades e ambivalências, deformações do mundo físico são alguns efeitos desse mecanismo, que é um arranjo estilístico bastante saliente na literatura nonsense em geral. Conforme já exposto no capítulo segundo desta dissertação, devemos ponderar que a subversão das leis do mundo físico, nesse caso, não acontece como nas narrativas onde predomina a fantasia ou o maravilhoso. Nestas, há uma espécie de familiarização por parte do leitor, por mais sobrenaturais que sejam os acontecimentos, o que não é possível se se trata de textos nonsense. Quando o nonsense nega, transgride ou subverte as leis “naturais” do nosso mundo, ele o faz de modo a impedir que o leitor “se familiarize”, considerando a tensão entre sentido e não-sentido que é própria nesse caso. O que permanece é a dúvida, é uma hesitação.

O protagonista “sem nome” da obra em destaque, ao dar seu testemunho de ex-soldado em permanente desencontro consigo mesmo, confunde-nos, por assim dizer, apresentando-nos ações em desacordo ou em conflito com a realidade “real”: “Talvez esteja sonhando: não estou; ou bêbado: nem tanto; não se sonha um sonho mas apenas a realidade, eu sinto o peso do corpo mas como se não me pertencesse, subo-me aos ombros para atravessar este vau de silêncio, já me aconteceu antes e não acordei depois” (CARVALHO, 2008d, p. 60). Após algumas ruminações quanto ao seu estado de consciência (sonho? realidade? ebriedade?), incerto ele próprio quanto a isso, o narrador como que se deixa levar pelas possibilidades que a linguagem oferece (“subo-me aos ombros”). E continua: “É uma espécie de levitação sem o corpo, estou mais alto do que o velho e sua torre: desabarei sobre mim como um castelo de cinzas” (CARVALHO, 2008d, p. 60). Os narradores de Campos de Carvalho expressam-se em termos altamente poéticos, e “poético” não apenas em sentido metafórico ou figurativo. Eles transgridem “a ferro e fogo” os elementos usuais de uma trama romanesca: o enredo é mínimo, os diálogos inexistem, o tempo “são” vários, há falta de exatidão quanto a muitos referentes (aqui, antes), utilizam bastante termos que apontam incerteza (ou, talvez), subvertem as leis do mundo físico etc. Tudo isso é um grande desafio já que estamos falando de tessituras em prosa, mas está em perfeita consonância em relação ao estado de consciência dos narradores. A palavra poética, nesse caso, deixa de exprimir as qualidades de um ser ou de um acontecimento e passa a constituir um estado de consciência vacilante. Não são “tramas romanescas”, mas, antes de tudo, “monólogos romanescos”. Monólogo do inesperado, vale acrescentar, pois cada

expressão nonsensicamente construída comporta um dizer ou um fato não previsto pelo leitor, de modo que neste permaneça uma constante hesitação.

O narrador de *Vaca de nariz sutil* por vezes se nos apresenta como indefinível corporalmente, porque no estado nauseante em que se encontra até mesmo sua constituição corpórea será colocada em xeque. Veremos que o narrador André de *A chuva imóvel* radicaliza ainda mais essa experiência de indeterminação e de deformação ou mutação física. O sentimento do absurdo, em ambos os casos, afetou-os quanto à (de)limitação do próprio físico. Ora, não se trata de um ser humano comum, de um ex-soldado? Não dissemos anteriormente que não se trata de fantasia ou maravilhoso? A narrativa em sua totalidade nos permite depreender esses aspectos, mas as expressões nonsense nos colocam diante de uma dança de sentidos cujos efeitos extrapolam o nível do humano e denunciam a perda da própria substância humana. Humano, desumano, inumano, sub-humano, supra-humano: em síntese, homem absurdo. É como se se tratasse de uma experiência onírica, ou fantasmagórica, na qual se nos revela um ser tanto uniforme quanto multiforme: “Eu levava o garfo à boca e um vizinho à esquerda disse exatamente qualquer coisa relacionada com eternidade, não me lembro do que foi, mas sei que cheirava a percevejo ou gambá, alguém dentro de mim deu uma gargalhada estrondosa e logo em seguida vomitou na minha cara” (CARVALHO, 2008d, p. 82). Aqui temos a impressão de um gênio esquizofrênico multiplicador da própria identidade. Que dizer, ainda, dessa confissão: “Agora é aquele gordo que me olha como se eu fosse um animal estranho, e eu sou mesmo um animal estranho” (CARVALHO, 2008d, p. 67). Tomá-la-emos em sentido figurado, conotativo? E esta outra que se segue, convém apreendê-la “ao pé da letra”? “É que o senhor nunca passou pelo que eu passei, ainda é desses que rimam solidão com acordeão, tive vontade de lhe responder – mas o homem era incapaz de entrar na pele de quem quer que fosse, e muito menos na de um herói ainda tão fresco” (CARVALHO, 2008d, p. 63). Neste último caso, radicaliza-se a expressão “entrar na pele”, tomando-a “ao pé da letra” – procedimento bastante frequente na literatura nonsense, na qual até mesmo as metáforas entram no jogo da negatividade ou do espelhamento e podem aparecer “de pernas para o ar”.

Nesse “de pernas para ar” inclui-se também o fenômeno da antropomorfização: “Esta mesa é muito mais inteligente do que eu, e este copo, e até esta mão que segura este copo, só eu que fui feito à imagem de Deus é que sou uma cavalgada” (CARVALHO, 2008d, p. 64). Como os outros protagonistas ateus das narrativas de Campos de Carvalho, verifica-se aí o característico humor negro carvaliano. É atribuída a outros “seres” uma espécie autonomia existencial, ainda que sejam inanimados, em contraste com o ser humano tido como imagem, mas também como “cavalgada” de um Criador. Uma vez imerso no sentimento do absurdo,

uma vez apercebendo-se da gratuidade da existência, não faz qualquer sentido para o ex-soldado a concepção de que o ser humano faz parte de um projeto divino e seja parecido com Deus. A mesa ser (considerada) mais inteligente, o homem ser (considerado) uma cavalgada ou um títere: de uma forma ou de outra, tudo faz parte do espetáculo gratuito e absurdo da existência. Mas a diferença não está basicamente no ter ou não ter alma/“anima”? O ex-soldado dirá: “Com a alma, sem alma, isto nunca foi problema, tenho-as para dar e vender, é vomitá-las e logo surgem outras, como cogumelos: é o que são. Este vazio logo estará cheio, a merda já não será tão merda, pensamento se sentirá à vontade, quanto mais preenhe o caos tanto melhor (CARVALHO, 2008d, p. 70). Aliás, pensamento se sentindo à vontade será a narrativa como um todo, com os dizeres, testemunhos e acontecimentos de mais ou de menos nonsênsicos. Conforme sublinhado por Juva Batella, o relato do ex-soldado “sequer se encontra organizado como relato, mas como um pensamento em assumido nado livre pelo texto. O trabalho de ligar os pontos e as frases e os farrapos de memória será inteiramente do leitor – este sim o verdadeiro escritor a reunir os fragmentos do discurso alheio” (BATELLA, 2004, p. 122).

Essa perspectiva nos remete à vertigem do narrador-protagonista do romance sartreano *A náusea*, quando imerso na revelação do absurdo existencial. Conforme exposto no capítulo primeiro, Roquentin sente-se intrigado até mesmo com o próprio ato de pensar, com o fato de o pensamento nascer e se alastrar quase que involuntariamente. Nem mesmo o ato de pensar, algo existencialmente tão elementar, ficará imune ao vertiginoso sentimento de desnudamento ou de esvaziamento da existência. Diríamos que essa percepção, tão cara tanto a Roquentin quanto ao “ex-soldado “sem nome”, constitui um grau extremado de isolamento metafísico proveniente do sentimento do absurdo. Mas, enquanto o primeiro deseja se impedir de pensar e conclui que não querer pensar já é um pensamento, o segundo deseja que o pensamento se sinta à vontade e afiança que “quanto mais preenhe o caos tanto melhor”. Enquanto o primeiro quer suplantar a experiência da náusea, quer “ser”, quer pertencer ao mundo, quer despertar do “pesadelo”, quer emergir do mergulho no absurdo, o segundo quer a náusea pela náusea, quer “ser” e “não ser”, quer o senso e o não-senso, não quer pertencer nem ao mundo nem a si mesmo, quer imergir no caos do absurdo. Segundo Benedito Nunes, no caso de Roquentin, “a náusea é o seu modo absurdo de repelir a fascinação do Absurdo, que torna o mundo insuportável e repelente (*aveuglante indecence*⁶)” (NUNES, 2009a, p. 96, grifo do autor). Já no caso do ex-soldado “sem nome”, e mais ainda no caso de André em *A chuva imóvel*, conforme veremos, não há qualquer intenção de transcender a revelação do absurdo. Os momentos de

⁶ Do francês: indecência ofuscante, cegadora.

náusea real, de vômito mesmo, serão pequenas amostras físicas da náusea existencial que, incontrolavelmente, se aprofunda e, nonsensicamente, se revela no decorrer da narrativa.

Esse aprofundamento desembocará numa situação bastante típica dos textos da literatura nonsense, qual seja, a viagem de trem. As últimas páginas de *Vaca de nariz sutil* não fornecem nenhum discurso à guisa de arremate, mas são absolutamente congruentes em relação ao todo da narrativa. O processo de absurdez existencial narrado à maneira nonsensica não poderia encontrar um ponto de repouso, um clarão, uma paragem. Ao contrário, a dimensão do absurdo dominará os acontecimentos e a linguagem. O ex-soldado “sem nome” embarcará, nonsensicamente, num trem cuja origem e cujo destino não se sabe:

Absurdo os trens terem um destino, os das crianças nunca têm, quem pega um trem para ir a um lugar faria melhor ficando em casa, este o único carrossel que nos resta pertence tanto ao governo quanto o céu e as nuvens: PUXE A CORRENTE EM CASO DE ALARMA: quem não está satisfeito que se atire pela janela, isto não é brinquedo para adultos, para adúlteros. Nem o cigarro tem gosto de cigarro, nada tem gosto de nada, é o trem e só ele que importa, a locomotiva sou eu com todos estes vagões dentro: os trilhos são para fazer de conta, na primeira oportunidade eu os despeço: vão para as estações que quiserem. Nem sequer trouxe a bagagem, desta vez seria ridículo, se pudesse teria entrado sem o corpo: foi o que fiz. Fugir não fugindo, não interessa, não se foge de si mesmo para parte alguma (CARVALHO, 2008d, p. 99-100).

Essa viagem de trem constitui uma situação nonsense não por ser apenas uma insólita e extravagante viagem de trem, mas por apresentar uma série de tensões entre sentido e não sentido, por subjugar as leis do mundo físico, por contribuir para a perda da identidade do narrador-personagem, por ser e não-ser uma viagem de trem. Aonde esse trem parece levar mesmo é, propositalmente, a uma espécie de “deslugar”, já que “quem pega um trem para ir a um lugar faria melhor ficando em casa”. Mais do que nunca, os embaralhamentos textuais, os paradoxos, inversões e transmutações serão uma constante, como podemos notar no excerto acima. O devir-louco próprio do discurso nonsense ganha ainda mais potência nessa viagem existencial sem rumo: os insatisfeitos que se atirem fora; nada tem gosto de nada; a locomotiva é o próprio sujeito narrador; os trilhos são mesmo dispensáveis; ridículo seria ter trazido bagagem. O que se passa nesse trem extrapola os limites da lógica: “Caminhar assim em sentido contrário ao do trem chega a ser cômico, é como uma pessoa num tapete rolante andando mas sem andar: se houvesse lógica, deveria ser projetado pelos fundos como um bólido” (CARVALHO, 2008d, p.102). Vale destacar, ainda, o espírito de autocontradição, o discurso autonegado, expresso marcadamente em toda a narrativa: “se pudesse teria entrado sem o corpo, foi o que fiz”. Afinal, ele entrou sem o corpo ou não entrou? É possível entrar sem um corpo? O essencial é a contradição, é, arriscamos em dizer, o sentido da incompreensibilidade.

Segundo Juva Batella, “a escolha de um trem como ambiente para estas reflexões do narrador acerca do destino, ou da pressuposição de um destino, dá margem para que se produza uma atitude contestatória radical” (BATELLA, 2004, p. 158). Por nossas palavras, a nonsênsica viagem de trem confirma efetivamente toda uma perspectiva de desobjetivação existencial, por assim dizer, um sentimento de não pertencimento ao mundo e a si próprio. Liberando-se cada vez mais de limites definidores, o ex-soldado foge para uma viagem indefinida. Trata-se de uma fuga, sim, de uma evasão, mas não tanto acertada quanto a fuga empreendida por André, em *A chuva imóvel*, o qual opta pelas vias do suicídio. De toda maneira, ambos fogem por serem incapazes de humanamente se afirmarem, por serem incapazes de substancialmente se humanizarem. Não se trata, todavia, de uma fuga libertadora, de um apaziguamento do caos existencial em que eles se encontram, mas de uma entrega à indeterminação, numa espécie de retorno ao nada inumano, indeterminador, dessubstancializador. Querem o inumano, e o querem por ele mesmo, como uma propensão natural ao interdito, à transgressão, ao escândalo.

O trem é, nonsensicamente, o próprio ex-soldado “sem nome” em sua viagem existencial e, ao mesmo tempo, ele o comanda: “Pelo visto a viagem vai ser longa, depende de mim; o minuto sentido assim vale mais do que o século **deles** [...]. Se o trem parar eu não paro, não tenho nada a ver com **eles** nem com o trem, para isso estou apitando deste jeito, haja curvas ou não haja, as curvas quem faz sou eu” (CARVALHO, 2008d, p. 101, grifo nosso). É problemática essa negação do “eles” em prol da exaltação de uma errância existencial, de uma soberania da solidão em que ele se encerra. É como se quisesse ser indiferente aos outros, não tendo nada a ver com “eles”, mas, ao negá-los, acaba por afirmá-los. De qualquer modo, negando-os ou afirmando-os, ele quer estar em constante dissensão: “se o trem parar eu não paro”; “curvas quem faz sou eu”. Sublinhe-se a hibridez de pessoas no discurso desse viajante nonsênsico: “Passamos sobre a ponte, eu e o trem – na verdade há apenas o rio por baixo, saí-se de um lado para entrar no outro, isso é o que eles querem, estão seguros de que chegarão sãos e salvos à outra margem: se o trem descarrilhasse morreriam do espanto, não da queda” (CARVALHO, 2008d, p. 101). Primeira pessoa (“eu”, “nós”), segunda pessoa (“ele”, o trem), terceira pessoa (“eles”): essa miscelânea de vozes e de pessoas evidencia um aprofundamento no processo de despersonalização da personagem, iniciado nos campos de batalha.

Ao longo dessa viagem, o ex-soldado “sem nome” rememora acontecimentos: sua infância – e não se reconhece plenamente nela; episódios recentes; sua experiência na guerra. Conforme sublinhado por José Fernandes, “em *Vaca de nariz sutil*, os instantes vividos pelo narrador de tal forma se interpenetram que os aspectos temporais se dissolvem no nada do ser” (FERNANDES, 2012, p. 239). Tudo tão enevoado e opaco, narrado como se estivesse vivido e

ainda vivendo, sobrevoando os “seus” momentos, observando os fatos, os eventos e as pessoas: “Tanto quanto posso distinguir é uma nebulosa igual às outras, pela voz é um homem mas isto não significa muita coisa” (CARVALHO, 2008d, p. 107). Observando também as vacas, que, desde os tempos da guerra, o incomodam apesar de calmas e pastando, elas o fazem lembrar-se de um quadro do pintor francês Jean Dubuffet. Na pintura intitulada *Vaca de nariz sutil*, “todo o espaço era ocupado por uma vaca em todo igual às outras vacas, mas com o focinho e um olhar que não me deixavam dúvida sobre a sua segunda sabedoria, e mesmo a terceira e a quarta [...]. E em vão tenho eu procurado uma vaca assim entre as vacas e sobretudo entre os homens” (CARVALHO, 2008d, p. 107-108). O título homônimo da obra em estudo possui uma cunhagem marcadamente nonsensica, considerando a sutileza (fineza, delgadeza) do nariz da vaca constante na pintura de Dubuffet. É absolutamente provocativo o empréstimo que o romancista efetuou nesse caso. Segundo Juva Batella, “O nariz pode ser o sinal da diferença e do inevitável sofrimento – o sofrimento de saber-se sempre um intruso em meio a um mundo incompreensível” (BATELLA, 2004, p. 161). Por nossas palavras, o nariz “sutil” pode ser o sinal da excentricidade, não apenas no sentido de desvio social, mas, sobretudo, no sentido de estranheza e abandono existencial. O ex-soldado “sem nome” seguirá sua viagem existencial absurda, entrando no seu “desrumo”, como uma espécie de morte em vida.



Vache au nez subtil, de Jean Dubuffet.

Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

CAPÍTULO 4

UM ARQUIVISTA ABSURDO

Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, a não ser que invista em sua leitura uma lógica rigorosa, e uma tensão de espírito pelo menos igual à sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma, assim como a água ao açúcar.

Conde de Lautréamont

Estas linhas seguem na esteira do capítulo precedente, com a diferença de que, em *A chuva imóvel*, os dispositivos nonsênsicos são mais dominantes, estética e conteudisticamente. São nonsênsicos tanto os devaneios internos quanto o devaneio geral. O romance trata da angústia existencial de um sujeito na iminência do suicídio, descrente na humanidade e em si mesmo, decidido a dar seu testemunho: “E vim para dar meu testemunho e estou dando-o, a quem não importa desde que o dê a mim mesmo, eu o sobrevivente dentro de mim, à minha consciência ou mesmo à minha inconsciência” (CARVALHO, 2008a, p. 113). A condição do narrador-protagonista André é de fracasso; não de fracasso por algum empreendimento que não deu certo, mas por existir, por saber que nasceu para o “nada”, para a morte; não apenas na dimensão biológica, mas na de “não ser”, de ser pura indeterminação e vazio. Na contramão dos personagens sartreanos e camusianos, não há um “após” o sentimento do absurdo, porque tal sentimento é perene e imperioso. Não há nenhum Sísifo disposto a empurrar, feliz e orgulhoso, o rochedo que continuamente rola do alto da montanha. Veremos que o personagem André, como homem absurdo num mundo absurdo, se vale de uma linguagem “absurda” para narrar sua revolta – não no sentido camusiano –, para narrar seu descontentamento com a ordem social, para testemunhar sua angústia diante da constatação da absurdez da existência.

Assim como em *Vaca de nariz sutil*, o enredo aqui também é bastante curto. Trata-se mais de um “monólogo romanesco”, conforme já dissemos, um atestado de incompreensão do mundo e da própria existência. André, funcionário de um arquivo público, esforça-se por narrar sua desventura existencial. Nessa tessitura em tom mórbido e apocalíptico, além do sujeito narrador, aparecerão poucos personagens, dentre os quais: Andréa, a irmã gêmea, alvo dos desejos concupiscentes do irmão; a Coisa, “Ele”, o “Outro”, uma espécie de *alter ego* do protagonista; o irmão falecido, entregador de cartas, bastante admirado por André. À medida que a narrativa prossegue, aparecerão seres outros; humanos, não humanos, inumanos ou humanizados (antropomorfizados). Três são as partes desse monólogo romanesco: “Centauro a cavalo”; “Girassol, Giralua”; “Zona de treva”, que se subdivide em nove subpartes enumeradas em ordem decrescente (“...nove!”, “...oito!” “...sete” etc.). Nessa contagem regressiva, a cada chamada numérica, maior será o grau de absurdez existencial, de incompreensibilidade do seu estar-no-mundo. Se bem que, por meio da poética do nonsense, cada passagem, cada rememoração, cada devaneio, já traz a constatação dessa absurdez, já deixa em suspenso o sentido da existência, já procura realçar a falta de sentido de viver para o nada. Observar-se-á que o devir-louco próprio da linguagem nonsense está intimamente associado à impossibilidade de narrar clara e objetivamente o que escapa ao real: o sentimento do absurdo existencial: “À guisa de catarse, pus-me a escrever as palavras pelo avesso, ao inverso, *eâm*, *eu*, passava horas

e horas escrevendo, às vezes no ar, *amla*, *etnoreconir*, *aérdnA*, aquilo me dava uma ideia do absurdo de tudo e de todos, andava com um espelho no bolso para poder ler os letreiros, as placas dos falsos doutores” (CARVALHO, 2008a, p. 75). A narrativa é consistente na lógica do não-senso e da subversão, na prosa da fragmentação e da “desintegração” da linguagem.

A despeito da absoluta autonomia da narrativa, da justa integralidade do objeto literário, *A chuva imóvel* parece dar continuidade e agravamento a um processo de vagueação e absurdez existencial já iniciado em *Vaca de nariz sutil*. O segundo e o terceiro romances de Campos de Carvalho possuem uma estreita relação tanto no tocante à esfera formal e expressiva quanto no tocante à experiência de errância existencial dos anti-heróis protagonistas. Outros críticos já assinalaram essa conexão. Conforme Vilma Arêas, a narrativa de André, “protesto agoniado contra as bombas nucleares e a irracionalidade do progresso, engata-se naturalmente ao livro anterior” (ARÊAS, 1995, p. 76). Segundo Juva Batella, “a última vez em que [André] foi visto estava em um trem, sob a pele de um ex-combatente renascido, a exaltar a sabedoria das vacas sobre a dos homens” (BATELLA, 2004, p. 167). Todavia, se, por um lado, percebemos uma progressão tanto na dimensão do absurdo existencial quanto na dimensão dos recursos expressivos – motivo pelo qual decidimos nos debruçar sobre as duas obras, ao invés de somente sobre uma –, por outro lado, impõe-se observar que os elementos que compõem a narrativa de *A chuva imóvel* são, naturalmente, bastante distintos: enredo (curto), personagens, espaços e ambientações, a história de (morte em) vida do sujeito narrador, tematizações etc.

O ex-combatente “sem nome” encerra sua narrativa do seguinte modo: “Aproveito para entrar no meu desrumo: deixo-vos os trilhos, vou ver se ainda me alcanço” (CARVALHO, 2008d, p. 109). E assim desenham-se as primeiras palavras de André: “Foi então que me vi numa gare extremamente vazia. Tão vazia que nem a minha sombra se refletia nela. Alguém, uma voz me sussurrou ao ouvido: CAFARNAUM” (CARVALHO, 2008a, p. 11). Parece se tratar do mesmo sujeito, na mesma viagem, no mesmo sentimento do absurdo, na mesma absurdez da expressão: “O trem foi devorado pelo túnel porque se assuntou com o insólito daquela gare, em tudo igual às outras, apenas vazia” (CARVALHO, 2008a, p. 12). Sublinhe-se, também, que já nessas primeiras linhas nos deparamos com um feixe de imagens em perfeito desajuste com o chamado bom senso ou boa lógica: tão vazia estava a estação de trem que não aparecia nem sequer a sombra do corpo desse sujeito viajante. Além de considerarmos a negação ou subversão das leis do mundo físico (ausência de sombra), somos até levados a cogitar que, na verdade, a falta de sombra se dá figurativamente em virtude da sensação de vazio do personagem, ao invés de se dar pelo vazio do espaço. Não seria mais plausível ou

mesmo mais verossímil? Mas a grande plausibilidade aqui é, a bem do nonsense, o deslocamento de sentidos produzido pela própria incongruência lógico-imagética.

4.1 Centauro a cavalo

A aparição de André no início da narrativa é toda repleta de incongruências lógicas, de arbitrariedades, de distorções da realidade física. Na sequência, temos:

Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo nome para sentir minha presença, em vão busquei o último cigarro sob o paletó, os trilhos, apenas os trilhos por todos os lados. Não era noite nem era dia, as lâmpadas não sabiam se estavam acesas ou estavam apagadas, um portão luzia ao fundo e todas as setas se dirigiam para ele. Sentia-me tão lúcido que nem um instante me ocorreu a hipótese de estar sonhando, dormindo ou mesmo morto: agora as minhas pernas me levavam contra a minha vontade, eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido: mesmo se houvesse uma parede em frente eu a transporia sem dificuldade. (CARVALHO, 2008a, p. 11).

Devemos prestar atenção nos efeitos de linguagem, os quais dão movimento à narrativa e possibilitam o borboletear do sujeito narrador que, de tão vazio – se nos permite o paradoxo –, faz erguer seus “Eus” complementares, multifacetados e monstruosos. É neles, nos efeitos do nonsense verbal, que se desenha a fissura entre a consciência absurda e a realidade estranha, fantasmagórica, ilusória, espectral. O limiar da narrativa nos apresenta, subitamente, uma série de embaralhamentos verbais que apontam para a desestruturação do mundo do personagem; para a perda de referenciais; para o surgimento de um “Eu” despedaçado, como se saísse vencido, ou melhor, destroçado de uma grande batalha. Já tendo descido do trem, numa marcha com ares de psicodelia, esse sujeito se sente perdido: eis a confissão mais significativa, e que aponta para a tessitura como um todo. Perdido, assaz desnorteado. Que espécie de narrativa é essa que inicia com o protagonista se chamando pelo nome para sentir a própria presença? Que tempo é esse que não é nem noite nem dia? Que espaço é esse onde as lâmpadas podem estar tanto acesas quanto apagadas? Que sujeito é esse cujas pernas contrariam a sua vontade? Nada mais do que reflexos de uma consciência profundamente confusa e em desacordo com a realidade do mundo. E o que impressiona é a relutância do personagem em assegurar sua lucidez e seu estado de vigília. Ao contrário das maravilhas de Alice, que se dão em sonho, as desventuras de André acontecem no “despertar” para o pesadelo de uma realidade estranha.

É digna de nota a origem etimológica do nome “André”: do grego *andrós*, que significa homem. Nas línguas latinas, recebeu variante feminina, algo em torno de Andréa ou Andréia. Em *A chuva imóvel*, o relacionamento entre o sujeito narrador André e sua irmã gêmea Andréa é tão provocativo quanto impreciso. Ao mesmo tempo em que se refere a ela com desejo sexual e incestuoso, “objetificando-a”, ela refere-se a ambos como um só, um ser duplo e andrógino, um só criatura, numa coincidência de contrários: “André-Andréa”: “o que sou mesmo é um homem e voltarei a ser: questão apenas de tempo e confiança, antes de mim já houve o dilúvio e eu aqui estou, a licantropia mais do que o eu estado de gêmeo, tanto eu assim como dentro de Andréa, os dois em um ou em nenhum” (CARVALHO, 2008a, p. 41). A relação, da forma como é narrada, é absolutamente nonsensica: “O mal do gêmeo é que nunca se sabe se é mesmo ele ou se é o outro, eu pelo menos nunca aprendi direito, ainda bem que estou de calça e gravata” (CARVALHO, 2008a, p. 44). Essa confissão, com ares de humor, transgride ao máximo do raciocínio lógico, por um verdadeiro excesso de sentido. São um ou dois afinal? Quem é André-Andréa? Simplesmente uma “criatura humana” que, por intermédio de artifícios poéticos, aparenta ser em si e estar fora de si, ser igual a si e igual a outrem. Essa duplicidade é favorecida pelo uso de expressões com sentidos intercambiáveis.

Um olhar atento às expressões e procedimentos verbais de que se vale o romancista, em *Vaca de nariz sutil* e em *A chuva imóvel*, revelar-nos-á um significativo processo de abandono da analogia ou simples comparação em favor de uma “equiparação” (“é”, “sou”, “era”, “estava” etc.). O uso sistemático do modificador “como” – “Vim ao seu encontro como um moribundo que transpusesse os umbrais da sua morada” (CARVALHO, 2008d, p. 72) – aparece com bem mais frequência no primeiro romance. No segundo, as comparações vão cedendo espaço às confluências, no sentido de fazer coincidir os termos. Os paralelismos vão dando lugar aos entrecruzamentos: “eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido” (CARVALHO, 2008a, p. 11). Figura mitológica de dupla natureza, essa criatura com dorso, braços e cabeça de um ser humano e com corpo e pernas de cavalo evoca o conflito entre fenômenos psicológicos ambivalentes: o império da brutalidade física, puramente bestial, com tendência à violência desenfreada e à impulsividade dos desejos, *versus* a aspiração a um equilíbrio racional e “superior”, a uma sabedoria humana regada à placidez. Impossível no plano fisiológico, o centauro torna-se possível no plano psicológico porquanto emblematiza a grande tensão decorrente da coexistência dessas forças contrárias.

Curiosamente, o que impressiona em *A chuva imóvel* é que, longe de possuir um caráter decorativo, a presença do homem-cavalo no limiar do romance coincide com a presença do próprio narrador-personagem. Não se diz “eu era como um centauro”, ou “havia um centauro

ao meu lado” etc. A relação não é de comparação ou simples alusão, mas de coincidência, numa espécie de travestimento esquizofrênico, através do qual o sujeito narrador se conhece centauro e age como tal. O efeito nonsênsico, aqui, reside justamente na metamorfose à Kafka, na dupla identidade, que é também uma falta ou perda de identidade. Eis nessa epifania mítica um prenúncio de que a narração e as experiências que se seguem estarão embebidas na supracitada ambivalência, puxando tanto para o lado dito humano – sábio, ajuizado e cordial? – quanto para o lado bestialmente primitivo. Enleado nesse movimento pendular, na escuta de vozes ditas sensatas e de vozes instintivas, cabe ao leitor acompanhar tudo sem paragem, sem descanso; assistir, com assombro, ao movimento derrisório desse centauro a cavalo sobre si.

Ainda na “condição” de centauro, dá prosseguimento a seu desrumo: “Pus-me a trotar pela praça, garbosamente como se me olhassem milhões de olhos, eu era positivamente um animal de circo: aplausos unânimes ressoaram das pedras do chão e das esquinas, meus cascos batiam palmas e o eco lhes respondia de cada interstício” (CARVALHO, 2008a, p. 12). Dir-se-ia que se trata de uma “sensação” de espetáculo, de um caminhar entusiasmado o bastante para que se sinta uma atração circense. A cena que se passa, no entanto, prescinde de um caráter representativo se focalizarmos o modo como o narrador se expressa: “eu era positivamente um animal de circo”. Devemos, pois, acatar o enunciado “ao pé da letra”. É sobre essa pretensa literalidade que se constitui o efeito nonsênsico, deixando-nos pasmos com os acontecimentos narrados. O leitor tentará construir mentalmente uma série de ações: a descida do trem, o trote, os aplausos vindos das pedras, os cascos batendo palmas, os efeitos em eco etc. “Tentará”, vale sublinhar. Todavia, no afã de deter os signos e sentidos, perceberá que caiu numa armadilha, que a cena expressa não é como aquelas que comumente encontramos nas histórias em prosa. Perceber-se-á imerso num delírio interpretativo. Resta-lhe o estranhamento, a insatisfação por não conseguir “congelar” os acontecimentos que contrariam a “boa lógica” das narrativas.

Há momentos em que André parece sair de si, embaraçando em outros “Eus”, como na cena inicial em que “encarna” um centauro, e há momentos de retorno a si, não menos embaraçantes: “Um frio glacial vestia um enorme silêncio, antes eu não sentira o frio nem o calor, simplesmente não sentia: puxei a aba do paletó, de novo era eu dentro de mim” (CARVALHO, 2008a, p. 12). E, novamente, sai de si: “De puro gozo, e sem querer, volto ao claro relincho de ainda há pouco, um cigarro milagrosamente aceso entre os dedos, espantando os primeiros passos da madrugada. A verdade é que me doem os pés, as patas. – E o rabo ainda me pesa um pouco, atrás” (CARVALHO, 2008a, p. 13). Cada um dos momentos extáticos e evanescentes que compõem a narrativa tem como pano de fundo esse movimento incontrolável de saída e de retorno a si, que decorre do próprio sentimento do absurdo existencial. O

enunciado “de novo era eu dentro de mim” remete, pois, ao conflito entre a consciência e o mundo, ao desespero de si próprio, ao desespero de existir. Como narrar esse estado de desespero e de absurdez existencial? Como o sentimento do absurdo dá-se numa espécie de flutuação, de neutralização (ou falta) do sentido da existência, nada mais próprio do que uma linguagem também em sobrevoo, capaz de neutralizar os sentidos num êxtase incomunicável.

Porque “não comunica” efetivamente, a poética do nonsense dispensa a linguagem comum e bem-comportada, com vistas ao delírio e ao fervilhar das imagens: “Agucei todos os ouvidos, minhas artérias rolavam em catadupas pelo cérebro e pelos intestinos, houvesse um jardim e uma flor e eu seria capaz de ouvi-la respirar: meus cabelos, de repente senti-os crescer, e as minhas unhas” (CARVALHO, 2008a, p. 12). Tudo impossível, irreal, improvável, sim, do ponto de vista da nossa realidade “real”. Podemos, no entanto, “imaginar” tais acontecimentos, percepções e crescimentos, não para dizer que são mais ou que são menos verdadeiros, já que quanto mais imaginamos mais confusos e duvidosos ficamos, mas para compreendermos a estranha poética que se nos apresenta e corrobora a absurdez de um estado de consciência.

Nessa peregrinação indomável e agônica, que ainda não sabemos para onde vai, André se confunde e nos confunde quanto ao espaço e ao tempo de suas vivências, quanto à referencialidade de suas expressões, aparentando se tratar de devaneios e projeções oníricas ou fantasiosas: “Na praça, na estação – ontem? hoje? – ora eu me via descendo do trem e cavalgando-me, ora tudo se passava como se eu estivesse assistindo a um filme antigo” (CARVALHO, 2008a, p. 21). Só que ele teima em assegurar seu estado de lucidez e vigília: “Não sei sequer se desci do trem ou se já estava para receber alguém, não sei nada e morro sem saber: um sonâmbulo faria o mesmo, mas não teria este raciocínio frio assim de pé, sobre dois pés ou sobre quatro” (CARVALHO, 2008a, p. 15). Como Alice em suas andanças subterrâneas e do outro lado do espelho, André se sente um tanto alheio aos acontecimentos, como se fizesse parte de um jogo inconstante que ora se deixa ser comandado ora comanda por vontade própria: “Já passei por não sei quantos pavilhões iguais a este, nascem como cogumelos por toda parte, qualquer dia ainda acordo com um deles dentro do quarto” (CARVALHO, 2008a, p. 17).

4.2 Anti-Sísifo

Ei-lo forasteiro no seu próprio microcosmo existencial: seu bairro, sua rua, sua casa, seu quarto: “Gritar seria inútil, é noite apesar desta luz toda e os que passam ainda vão mais apavorados do que eu. Minha casa está a poucos metros, a poucos quilômetros, não fossem minhas pernas tão curtas e eu poderia alcançá-la em dois saltos, três” (CARVALHO, 2008a, p.

19). Essa incompatibilidade, “é noite apesar da luz”, que carrega o dispositivo nonsênsico da simultaneidade, confere à narrativa um tom pessimista. E a inutilidade do grito corresponde à sensação de impotência. Corresponde à indisposição de um “anti-Sísifo”, se nos permite cunhar esse termo para nos referir ao oposto do herói absurdo de que fala Albert Camus, para quem é preciso imaginar Sísifo feliz, a despeito do trabalho inútil de ter que, ininterruptamente, empurrar um rochedo até o cimo da montanha. Interpretando esse mito grego, Camus afirma: “O desespero imenso é coisa pesada demais para se carregar. São as nossas noites no Getsêmani. Mas as verdades esmagadoras desaparecem ao serem reconhecidas” (CAMUS, 2008, p. 140). O narrador-personagem de *A chuva imóvel* também se desespera por sentir o peso gratuito da existência, em nada fica a dever no que concerne ao fato de saber-se absurdo em um “mundo-rochedo” ainda mais absurdo, mas cansado o bastante para não reconhecer que as verdades o esmagam, chocando demais com um absurdo que não consegue superar.

Falta a André o orgulho e o heroísmo do Sísifo camusiano. Segundo o pensador argelino, Sísifo “acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração do homem” (CAMUS, 2008, p. 141). A luta de André, seja no vale ou no topo da montanha, não o orgulha nem um pouco, não basta para encher o próprio coração. Não, absolutamente não está nada bem para o protagonista de *A chuva imóvel*. Sim, quase tudo lhe parece estéril e fútil:

De que me valem essas árvores e essas janelas, e esta sombra sobretudo, se a cada passo me assalta esta certeza, esta incerteza, apesar de toda a experiência ou por isso mesmo? Cafarnaum ou não, o que sou é isto e apenas isto, no deserto ou no oceano seria o mesmo, o mesmo num anfiteatro repleto ou no cemitério. Ninguém me tira desta condição incômoda de visita, mesmo e de conviva não faz diferença, a mansão é de todos e não é de nenhum, espreitam-nos dia e noite através das frestas: o que isto é mesmo é um castelo mal-assombrado (CARVALHO, 2008a, p. 15).

Trata-se, pois, de um anti-Sísifo por excelência. Resta-lhe seguir sua marcha indefinida, que a cada movimento faz aumentar a ferida, o suficiente para agravá-la irremediavelmente, para entregar-se de vez à indefinição, à morte. Sublinhe-se, no fragmento acima, o elemento nonsênsico da imprecisão decorrente da falta de referente para o termo “isto”, ficando-nos o desafio de tentar preencher essa carência, deixando-nos em suspeição e suspensão. O que “isto” transparece? Ser humano, centauro, estrangeiro, viajante, esquizofrênico, pessimista, visita, autômato etc., o que, afinal? Ele próprio nos assegura: “Já me apalpei e sei que tenho entranhas e não parafusos, nem acredito que a cibernética já tenha chegado a este ponto, com pai e mãe e

tudo para despistar, e este pavor sobretudo que só pode vir de mil gerações de mortos” (CARVALHO, 2008a, p. 15). Inexatidão, imprecisão, uso não-referencial dos termos, tudo isso reflete uma impessoalidade, por assim dizer, apesar do nome e da história de (morte em) vida do sujeito narrador. Impessoalidade no sentido de se saber vazio e indeterminado, num mundo onde, apesar de toda aparente familiaridade, André permanece como lhe sendo absolutamente estranho, ciente de sua própria gratuidade, ou melhor, de sua improbabilidade de existir.

Da mesma forma que se sabe “impreciso”, os outros que André nos apresenta também permanecerão um tanto imprecisos: “espreitam-nos”. Quem “nos” espreita dia e noite? Somos obrigados, mais uma vez, a atribuir significações possíveis a esse “eles”: a sociedade, os homens, os outros, os seres humanos, os seres vivos, tudo quanto existe? Sabemos e não sabemos de quem se trata. Podemos perceber que em *A chuva imóvel* as formas derivadas da terceira pessoa do plural serão uma constante, utilizadas em sentido vago e generalíssimo: “Mas só eu sei do meu vazio, e isto me dá uma vantagem de pelo menos quatro séculos sobre qualquer tipo de tortura deles: mesmo esta” (CARVALHO, 2008, p. 18). O fato de “eles” – entendível em termos de uma entidade coletiva hostil, construída na base da convenção, da aceitação e da normalidade – não saberem do seu vazio existencial é, para ele próprio, algo bastante favorável e vantajoso. Sua aversão a “eles” seguirá por toda a narrativa: “é em torno de mim que eu giro, não em torno deles, este o meu sistema solar e desafio-os a arrancar-me o sol como podem fazer com o seu, eles que se julguem os donos de tudo e são os donos de nada, e se apavoram com o Nada de que vieram e a que estão sempre voltando” (CARVALHO, 2008a, p. 114).

Ele é, portanto, a um só tempo e paradoxalmente, a testemunha e o espectador do seu vazio, a subjetividade e a objetividade do seu discurso, o direito e o avesso de seu estar-no-mundo: “Enquanto isso nos deixam em paz, nem que seja esta paz de cemitério ou, pior, de velório, cada um velando a si mesmo sobre a mesa” (CARVALHO, 2008a, p. 17). Quem há de deixá-lo em paz? O que significa velar-se a si mesmo? A ideia que transparece é a de uma morte em vida, de uma absoluta solidão existencial, em paz porque isolado. Contraditoriamente, a intenção de exprimir-se não tem a ver com vontade de ser reconhecido ou valorizado por outrem, já que sua viagem é para “fora” da norma castradora, já que o fim do seu mundo está próximo: “O que pensem, o que eu pense, já não interessa: só importa o testemunho. Mesmo que eu não compreenda, outros compreenderão por mim” (CARVALHO, 2008a, p. 22). Por mais que os outros – os leitores, pensamos nós – possam compreender seu testemunho, ele próprio parece não compreender. Essa declaração é, pois, rigorosamente contraditória. O que temos em mãos é uma narrativa que contesta a si mesma. Mas essa contestação é ao mesmo tempo o que nutre e dá movimento aos fatos e acontecimentos narrados. O que subsiste é,

digamos, o intenso esforço do leitor em compreender o que está escrito. A tentativa de compreender é o que dá valor ao testemunho. Esse esforço é o que torna a narrativa possível em sua fragmentação e totalidade, em sua nonsensidade de expressão e absurdez de espírito.

4.3 O vagalume continua aceso

O mundo que André nos apresenta é de uma movência, por assim dizer, desproposita e perturbadora: “Este paredão nunca esteve aqui, ou então fui eu que diminuí; um dos dois está errado [...]. Estou na minha rua e não estou, este quarteirão parece não ter fim. *Depressa!*” (CARVALHO, 2008a, p. 19). Vejamos, ainda: “Esta é a minha porta, apesar de assim imensa: a maçaneta mal cabe na mão, e mal alcanço na ponta dos pés: mas não resta dúvida de que estou em casa, e isto é o que importa” (CARVALHO, 2008a, p. 20). Essa sequência de imagens remete-nos diretamente ao episódio inicial de *Alice no País das Maravilhas*, “Pela toca do Coelho”, repleto de portas, chaves e passagens que mais confundem do que orientam a menina, a essa hora já cansada de tanto crescer e diminuir. Só que esse alheamento, no caso de André, é mais uma questão de “devaneio consciente”, numa lúcida loucura, do que de sonho. É como se a exterioridade desfrutasse mesmo de uma movente autonomia, só que essa movência é tanto interior quanto exterior, porque os acontecimentos de fora são agora acontecimentos de dentro, estão no interior dessa consciência, fazem parte de uma aguçadíssima percepção da existência.

Nessa marcha noturna, os passos de André vão rumando à sua casa e ao seu pequeno e estranho mundo: “Acabei caindo nesta ilha, neste quarto, com esta luz ofuscando-me nesta escuridão: sou eu a lâmpada, não consigo apagar-me: o vagalume depois de morto continua aceso – também as estrelas” (CARVALHO, 2008a, p. 21). Podemos captar aí o dispositivo nonsense da simultaneidade, pela tensão entre elementos díspares: morrer, que é uma forma de apagamento, e ainda assim continuar aceso e clareando. Ele tenta esclarecer, mas acaba por complicar ainda mais: “A isto eu chamava insônia, mas mesmo dormindo eu continuava insone, em verdade não me lembro de ter dormido em toda a minha vida” (CARVALHO, 2008a, p. 21-22). Um problema que parecia ser de ordem representativa ou alegórica, no sentido de estar ou se sentir atento e vigilante o mais das vezes, se desdobra em um problema de incompatibilidade fisiológica, porquanto não é possível um ser humano ficar anos e anos sem dormir. Poder-se-ia dizer que o importante nesse caso é o sentido alegórico. O jogo de palavras, porém torna-se mais que um jogo de palavras na medida em que temos diante de nós um sujeito cuja absurdez existencial e de expressão constituem o *leitmotiv* da narrativa. É nessas condições que existe a narrativa. Passar uma vida inteira sem dormir é, obviamente, impossível no plano da nossa

realidade “real”. Mas não nos interessa esse clarão revelador por ele mesmo, ou melhor, não nos basta saber a ilogicidade ou a irrealidade do “acontecido”. Do mesmo modo, não podemos admitir a possibilidade dessa ocorrência. Nem uma coisa nem outra. Uma coisa e outra. Nesse tudo e nesse nada, apesar da força da contradição ou por ela mesma, nosso pensamento se descobre colocando-se em jogo de negação e afirmação, de senso e de não-senso.

Nessa mesma esteira da simultaneidade se formam os exemplos que se seguem: “Como roncam os que têm a consciência tranquila! – até parece uma casa de marimbondos” (CARVALHO, 2008a, p. 29). Essa relação sem relação, ou combinação que não combina, mantém o conflito característico do nonsense, que é o de ter sentido e de opor-se à ausência de sentido. Por que ronca quem tem consciência tranquila? Recordemos que, em *Alice...*, temos: “Por que um corvo se parece com uma escrivainha?” (CARROLL, 2013a, p. 55). Podemos atribuir significações a cada termo ou expressão, mas não sabemos exatamente o significado da junção. No caso da fala de André, arriscamos em dizer que se trata de uma ironia corrosiva: quem se acha com a consciência tranquila tende a gabar-se e a se enaltecer, produzindo ecos de vanglória. Mesmo porque “[o] ronco: só o admito assim acordado, a todo vapor” (CARVALHO, 2008a, p. 29). O que empreendemos foi, todavia, uma suposição de sentido, sem a pretensão de esgotar o paradoxo. Somos sempre levados a assistir a uma dança de sentidos paradoxais: “Esta posição de pé é que me cansa, mesmo sentado estou de pé, mesmo deitado” (CARVALHO, 2008a, p. 18). As frases sucedem-se num devir-louco carregado de simultaneidade de sentidos: “Necessito urgentemente de umas férias, definitivas como as que toma um morto: ou gostaria ao menos que me enterrassem por uns tempos” (CARVALHO, 2008a, p. 33). Roncar acordado, deitar em pé, férias definitivas: estruturas de uma transtornante poética do paradoxo, que se configura como arma e munição nessa batalha de narrar um inenarrável estado de absurdez. Por esse viés, Deleuze ressalta que “O paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 2011, p. 81). O cuidado com a forma, a relutância em moldar os paradoxos e ao mesmo tempo ser moldado por eles, livrando-se de toda fixidez, se associa, sobremaneira, à ideia da consciência transtornada oscilando num movimento incessante e pendular.

Em *A chuva imóvel*, as metamorfoses do personagem central, numa espécie de mistura entre niilismo e pampsiquismo, entre ser nada e ser tudo, chegam a ditar o ritmo da trama, do monólogo romanesco. O artifício da transmutação, podemos chamar assim, vai comandando essa travessia escatológica: “Em vão sopro como um simum, já não sou uma locomotiva mas

um navio perdido no mar, todos os faróis apagados” (CARVALHO, 2008a, p. 25). Metafísica e existencialmente, ele quer “não ser”. Perdido em mar aberto, não deseja retornar à praia, às margens definidoras. Todos os faróis apagados para que Tântos o conduza tão logo à escuridão infinita. Mas ainda não é o fim da viagem, ainda não é o fim da “noite”, e as transmutações continuam a todo vapor: “Nem eu estaria aqui respirando sob esta chuva, ou dentro dela, agora sou um batráquio e sinto-me mais à vontade, os relâmpagos continuam mas já não se ouvem os trovões [...]. Pelo menos ainda respiro com as minhas brânquias: UM – dois, UM – dois, UM...” (CARVALHO, 2008a, p. 27). Essa é a primeira referência ao fenômeno que dá título à obra. Na verdade, ele não se simpatiza com a chuva, não faz uma ode a esse acontecimento natural ou ao que ele possa representar. Por que, afinal, lança mão desse signo? Vejamos: “A chuva é porque é a chuva, não sou planta nem defunto para ter que suportá-la ano após ano, dia após dia, e a mesma sempre: muito menos um dilúvio destes” (CARVALHO, 2008a, p. 28-29). A chuva é porque é a chuva, da mesma forma que a existência é porque é a existência, a náusea existencial é porque é a náusea existencial, o absurdo porque é o absurdo: vertentes da gratuidade do próprio estar-no-mundo. A repetição com ares de justificativa e aparentemente sem conteúdo expressa, a nosso ver, a ideia de atrevimento. Atrevimento da “chuva”, que remete ao atrevimento da existência, de sua gratuita ou não-escolhida “precipitação”, sob a qual e em face da qual há uma consciência que se descobriu absolutamente impotente. Posto que faltam palavras, repete-se o que deveria ser justificado: é isso porque é isso... Tem-se um eco como recurso para expressar a mesma gratuidade e a teimosia do próprio estar-no-mundo.

É flagrante o modo como André às vezes justapõe uma série signos e ações que, de um modo ou de outro, expressam a gratuidade deles, no sentido de imotivação, até certo ponto sem causa e efeito. Podemos considerá-los como elementos nonsense de serialidade ou repetição constante que, por vezes, denunciam jocosamente a desconexão, a inconsequência, o meramente convencional de muitos acontecimentos. Rememorando e referindo-se ao seu ofício de arquivista, o sujeito narrador de *A chuva imóvel* entreabre-nos uma série de imagens:

Nunca senti necessidade de dizer *sine qua non* a ninguém, e muito menos *sine die*: e não faço outra coisa o dia inteiro, os dedos amestrados, Mozart espiando por entre as teclas sem compreender, *Prezado senhor, Respeitosas saudações*, o relógio rindo-se com todos os dentes, até o tempo tem aqui a sua marca registrada, ambos trabalhando como um nome falso e ainda vigiados pelos outros: se nos puséssemos a soar a hora final, não o meio-dia mas o dia, as molas e as vísceras funcionando como uma bomba-relógio, tique-taque-tique: – vão esperando sentados, aquela porta já não lhes servirá para nada, também ela irá pelos ares à procura de uma porta (CARVALHO, 2008a, p. 34).

Por meio de citações latinas, nome de músico-pianista, pronomes de tratamento, mecanicidade do relógio, ditado popular etc., André constrói um verdadeiro labirinto de linguagem. Eis um mestre na arte de construir uma meândrica e tumultuosa sequência de frases e palavras. Só que não nos é dado conhecer o fio de Ariadne, pois a sequência labiríntica é justamente para denunciar o sem-fim e a trivialidade dos atos mecânicos do cotidiano. Mesmo o tempo, fator indispensável a uma compreensão histórica dos atos humanos, revela-se como uma movência entediante e monótona. É nessa repetitividade que o nonsense se estabelece. Reiteração banal e cotidiana: “E dizer que chamam a isto empregar o tempo, só se for o tempo do relógio, o que vai entre o meio-dia e as seis, e de novo entre o meio-dia e as seis, e de novo entre o meio-dia e as seis” (CARVALHO, 2008a, p. 35). Mas essa é sua percepção quanto ao uso corrente do tempo. Os outros, sob a égide do Cronos, não reconhecem a monotonia, ao contrário, sentem-se cada vez mais revigorados, como se possuísem a cada dia um tempo novo. O que André faz é destemporalizar o tempo, submetê-lo à força do acontecimento: a perpetuação do “meio-dia às seis”. Mas é sua percepção, vale ressaltar, que produz o efeito nonsensico: “eu nunca uso relógio nem deixo que ele me use” (CARVALHO, 2008a, p. 35). É no seu murmúrio, ou melhor, na sua tagarelice que ressoa a desmesura do tempo. É a força da expressão do seu discurso que produz as anomalias: “Quando assino o ponto tenho o cuidado de deixar o nariz no relógio de ponto, como deixo o guarda-chuva em dias de chuva e a flor na lapela nos dias em que me sinto lírico ou simplesmente idiota” (CARVALHO, 2008a, p. 39).

Contando-nos mais de suas experiências no ambiente de trabalho, o sujeito narrador em *A chuva imóvel* revela-nos uma mórbida insatisfação no tocante a fatos comuns e rotineiros da sua vida de funcionário num arquivo público: “Como tudo isso veio parar aqui é que eu não sei, até parece que virei arquivista das catacumbas, até já cheiro a ossos da cabeça aos pés, meu esqueleto ainda acaba em cima e eu por baixo, ou isto é um arquivo público ou bem um museu de cera” (CARVALHO, 2008a, p. 38). O que “isso” quer dizer? Arquivos antigos ou seres antigos no espaço do arquivo? De qualquer modo, a morbidez e o tom funesto já começam a tomar conta da narrativa. Também nesse ponto André se assemelha ao ex-soldado “sem nome” de *Vaca de nariz sutil*. A diferença é que enquanto a obsessão deste pelos meandros da morte (ossos, cemitérios, miasmas, esqueletos, putrefação etc.) remete ao seu passado, à condição de sobrevivente, a obsessão daquele remete ao seu futuro “presentificado”, numa espécie antecipação da própria morte. Já está morto, mas ainda não: “Não importa se o arquivo é uma biblioteca ou se a biblioteca foi que virou um arquivo, eu fui nomeado porque tinha um nome, este nome é que me faz voltar a cabeça quando me chamam, não há dúvida de que eu sou ele e de que ele será enterrado comigo” (CARVALHO, 2008a, p. 54). Mesmo nos menores e

corriqueiros fatos de sua vida como funcionário, só sente o vazio e desejo de por fim a tudo: “Por hoje basta e para sempre! Só de decidir já me nasce esta flor na lapela, do tamanho de um jardim, e os meus pés já nem pisam mais o chão, nesta espécie de levitação que absolutamente não me assusta” (CARVALHO, 2008a, p. 40). Seus devaneios não o assustam, o que o assusta é a máquina de escrever com os “dentes” à mostra. Máquina na qual, segundo ele, ainda estão seus dedos “sobre o til e o ponto-de-interrogação – parágrafo, ponto e vírgula, espaço, o Dia do Fico e o do Não Fico, NÃO FICO PORQUE NÃO FICO, tudo o mais em maiúsculo, Senhor Diretor, Respeitosas Saudações, valho-me deste ou desta, e etecetera e etecetera e etecetera” (CARVALHO, 2008a, p. 40). Essas nonsensicas repetições são, pois, reflexos de um “eu burocrático”, de um títere, de um autômato. São embaralhamentos textuais que evidenciam um processo de desencantamento concernente à problemática da “racionalização” das organizações e instituições. São artifícios verbais que denunciam, nonsensicamente, a mecanicidade de técnicas e procedimentos em ambientes profissionais cada vez mais formalizados.

Seguindo com seus caóticos sobrevoos e rememorações, em alguns momentos André se nos apresenta assumidamente ébrio. O fato é que sua ebriedade contamina o discurso: “Com este copo na mão eu seria capaz de recordar até o futuro, o que aliás não é difícil” (CARVALHO, 2008a, p. 43). De sua embriaguez ele compõe um passado-presente-futuro, não de fato, logicamente, mas como efeito, como ilusão de ótica. Ele quer estar e parecer alcóolatra: “Se não estou de férias estou de férias, basta esta porcaria de vodca para eu me libertar até de mim [...]: quando se der o inevitável quero estar com uma garrafa de vodca na mão, dentro do bucho, quero ver como Eles se arrumam para arrumar o pânico” (CARVALHO, 2008a, p. 45). Como se vê, nessa condição ele pode ter a sensação de estar de férias sem realmente estar de férias. Mais uma vez, também, o “Eles” aparece sem referencialidade definida. O curioso é que, para além de simplesmente contar sobre sua experiência em estado de embriaguez, há todo um cuidado em se exprimir nessa condição, de modo que também nós possamos como que experienciar o modo como tudo está a transcorrer na mente dele: “Bebo mas não me bebo, *hic*, e o que bebo não é meu: impossível tapar a uretra e todos esses poros juntos, acabo subindo à tona como um afogado de dois dias, seja neste lago ou em qualquer Oceano Pacífico ou não pacífico: questão de horas ou de séculos, vem dar na mesma” (CARVALHO, 2008a, p. 45).

O efeito do álcool combina bastante bem com o estado de consciência: “até há pouco o lustre me parecia apenas um lustre, agora já são dois, ou um e o seu fantasma, a sua sombra digo, mas digo coisa nenhuma: *penso*, mesmo porque dizer as coisas aqui e agora seria o cúmulo da temeridade” (CARVALHO, 2008a, p. 43). Explora-se, como se vê, o aspecto contraditório do efeito alcóolico, que ecoa nas marcas do discurso autonegado, na desfiguração ou

deformação da própria fala. A negação do próprio dizer é uma constante na narrativa: “A verdade é que já nascemos órfãos, todos: mas isso eu não digo” (CARVALHO, 2008a, p. 77). Essa reação de auto-enfrentamento traz consigo um sentimento de aflição e dissabor, não em relação a algo cotidiano, mas em relação ao mais “incompreensível” acontecimento que é seu próprio “Ser-aí” ou Dasein, que orfandade existencial, por assim dizer. Nem o efeito do álcool o livra de sentir o peso gratuito e complexo da existência: “Não estou bêbado coisa nenhuma, nunca estive. Às vezes me assalta é este hiato, esta espécie de mergulho no vácuo, ultimamente mais do que nunca, as coisas mais simples se tornam as mais complexas, ou nunca foram simples ou eu é que me torno complexo de repente” (CARVALHO, 2008a, p. 46). Se não há em parte alguma algo impertinente a produzir a angústia, dir-se-á que ela advém do mundo mesmo, da facticidade da existência, do não-ser nunca plenamente, ou melhor, do ser-para-a-morte. O próprio ser-no-mundo, o estar no mundo, é aquilo com que André se angustia.

Movendo-se e nos confundindo quanto ao tempo e ao espaço de cada episódio, de cada reminiscência, André “viaja” a vários cenários e ocasiões diferentes: “Este passeio por esta sala já o dei antes, não me lembro quando mas vou pisando as minhas próprias pegadas, até esse homem gordo com esse charuto, ele agora vai dar esta estrondosa gargalhada” (CARVALHO, 2008a, p. 47). Surpreendentemente, o que ele ora nos narra extrapola uma simples sensação de *Déjà vu*: “o ar de repente parado, tudo imóvel como uma fotografia, ou já sonhei ou já vivi tudo isto, a mesma cena repetida por um equívoco de montagem, apenas uma fração de segundo, mas nítida como um relâmpago” (CARVALHO, 2008a, p. 47). Trechos como esse nos fazem inferir que, talvez, toda a narrativa se trata de uma grande reminiscência; surreal, nonsensica, ébria, psicodélica, mas reminiscência. Se é assim, onde estará esse sujeito no momento em que recapitula as imagens? Com a corda no pescoço, praticando o ato final de lavrar seu nonsensico testemunho, revivendo dolorosamente cada cena por meio da escrita. Morto e ainda não. Quase morto, melhor dizendo, por mais que esteja saudável e corado: “Estou vendendo saúde, decidi continuar respirando com vocês até a Nova Ordem, um-dois!, um-dois!, diga 33: pois TRINTA E TRÊS, o laço da força me apertava demais, ainda não estava maduro para ser colhido pela polícia, e nem tão velho para despencar por conta própria” (CARVALHO, 2008a, p. 53).

Ele quer prolongar sua experiência de morte, morte em vida, vida na morte, morte contra a existência. Ainda insiste em perdurar e fazer perdurar o sentimento do absurdo existencial: “E depois – este raciocínio assim frio, mesmo que seja do frio, este modo como eu raciocino e continuo raciocinando, assim friamente – morto nenhum por vivo que fosse seria capaz de um raciocínio assim, morto nenhum, sobretudo assim de pé e com este peso e esta asfixia” (CARVALHO, 2008a, p. 84). Ora, pode ser nonsensico um texto cujo narrador diz ter o

raciocínio frio? Só que esse raciocínio, segundo ele, parece advir do frio mesmo, da baixa temperatura que parece sentir. Quer dizer, associa-se uma expressão de cunho metafórico ao sentido literal ou denotativo: a sensação corporal e física. Nesse caso temos uma “desmetaforização”, por assim dizer, proporcionada pelo dispositivo nonsense da negatividade ou espelhamento. É o que podemos verificar também na seguinte ocorrência: “Esta cortina de fumaça não encobre coisa nenhuma, nem a que está dentro o que está dentro, fumo e desfumo, a febre continua febre” (CARVALHO, 2008a, p. 49). Uma expressão popular é revirada ao avesso ou tomada “ao pé da letra”, já que usualmente o termo “cortina” refere-se a certos materiais que impedem a incidência direta da luz, encobrindo-a total ou parcialmente.

4.4 Doralice, não Alice

Saltando alheamente de uma cena a outra, eis que o sujeito narrador de *A chuva imóvel* nos apresenta uma “criatura” que nos remete, diretamente, a uma menina cujas aventuras já nos são bastante conhecidas, a uma menina cujas experiências nonsênsicas são basilares a este estudo: “Antes que seja tarde, deixe-me tomar o pulso dessa criatura: pelos olhos há de chamar-se Alice ou Doralice, nem que tenha outro nome ou lhe deem qualquer outro: o modo porque pousa e repousa nessas letras em gótico, vindas da última mas não da última guerra” (CARVALHO, 2008a, p. 48). Há uma referência explícita à personagem das histórias de Lewis Carroll. Devemos, contudo, nos atentar para a singularidade da nova “criatura” e ao tipo de relação que se estabelece entre ela e a personagem vitoriana. Aqui, não se trata de Alice com suas aventuras, mas de Doralice com suas desventuras. Se decompusermos esse novo designativo, teremos Dor-Alice, e esse prenome que se destacou deve acionar todos os parentescos semânticos: doença, lesão corporal, sofrimento, lágrimas, tristeza etc. O próprio André faz questão de, ao seu modo, esclarecer: “Esta gente grita para não se ouvir, se se calassem acabariam por perder a voz, acabariam uivando como eu e todas as Doralices, diante destas maravilhas não há porque ser Alice, nem é à-toa que não se veem portas nem janelas” (CARVALHO, 2008a, p. 48). E prossegue: “Os exaustores se tornam ainda mais exaustos, para isso exaurem e exaurem, seus pensamentos e seus escrúpulos, o álcool é apenas para que ainda gritem, em russo e em escocês e em todas as línguas, o espírito no lugar do espírito (CARVALHO, 2008a, p. 48). Por mais que André comungue da expressividade e da lógica subversiva do nonsense, a matéria narrada é bastante diversa, o estado de espírito é outro, o tempo histórico também é outro e não-vitoriano. Nas obras de Carroll, Alice é quem chega com o bom senso, a boa cultura e os bons modos e, aos poucos, vai se perdendo num mundo às

avessas, com personagens excêntricos e acontecimentos insólitos. Já nas obras de Campos de Carvalho, os protagonistas é que são os personagens excêntricos, os que vivem ou morrem às avessas, enquanto nós, leitores, exercemos o papel de Alice, porque munidos de bom senso e de “boa lógica”, e o tempo todo jogados em discursos contraditórios e paradoxais. Por isso, não há mesmo porque André ser como Alice. A não ser que ele seja como a Alice dos finais das aventuras, já bastante despida de bom senso e entregue às arbitrariedades e incongruências, encarando-as sem tanta relutância e deixando de perguntar “em que sentido? em que sentido?”.

“Em que sentido?” perguntamos nós, em face da narrativa de *A chuva imóvel*, ao nos depararmos com trechos e proposições como as que seguem. Doravante analisaremos uma série de expressões e pensamentos os quais, pela técnica do chamado “fluxo de consciência”, podem parecer conteudisticamente soltos ou desconexos. É que justamente as incongruências que, por engenhosidade do romancista, teimamos em classificar como nonsênsicas constituem a força poética da narrativa, a formidável potência criativa a pulular à custa da nossa perplexidade, como se lê: “embora eu não sinta frio e não me julgue nu pelo simples fato de estar despido, exatamente como um selvagem ou um rinoceronte (CARVALHO, 2008a, p. 42). Em que sentido “estar despido e não se sentir nu”? Talvez porque a ideia de nudez enquanto algo vergonhoso e censurável seja de caráter moral e, destarte, provém de um contrato coletivo, de uma herança cultural, mas não da natureza em si. É válido extrair esse sentido? Sob tais condições, “poderia” ser esse “o” sentido ou “um” sentido, sem anular outros que possam vir a calhar. Mas há arbitrariedades que não são de cunho paradoxal, como os embaralhamentos que seguem, os quais nos fazem recordar de algumas serialidades verbais presentes em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Há uma verdadeira salada de palavras, de frases e de expressões:

Terei que fazer antes um curso de blábláblá, como aprendi a fazer a barba todo dia desfazendo-a, a caminhar para a frente sem sair do lugar, a descobrir-me sem nunca ser descoberto, e mais os 12 signos do zodíaco, e os 12 meses do ano, os 12 apóstolos e os 12 Césares: olha à direita!, estou olhando: é proibido falar com o motorista, e se for eu o motorista? – ver Nápoles depois morrer, o Danúbio Azul, pede-se não pisar na grama, o seio de Abraão, a Terra é redonda e o papa é infalível, *eppur si muove!*, os sete pecados capitais são, todos sono iguais perante a lei, Liberdade Igualdade Fraternidade, Ivo viu a uva, clave de fá, de sol e de dó: *Átomos para a paz* (CARVALHO, 2008a, p. 54).

O efeito nonsênsico aí reside na fragmentação, na falta de ligação lógica entre as partes. Apreendemos os significados de cada fragmento, mas nos decepçionamos diante de tantas palavras potencialmente indisciplinadas. Também sob o império da arbitrariedade, que não chega a formar um paradoxo, estão alguns arranjos constantes na passagem a seguir: “E, o que

é desconcertante, tudo no mais perfeito concerto, antípodas e xifópagos unidos pelos pés, *looping the looping*, um mesmo vértice e o mesmo vórtice” (CARVALHO, 2008a, p. 48). Há nessas linhas, que se referem ao próprio André e a um possível *alter ego* seu, dois arranjos de linguagem, que são na verdade “desarranjos”. Efetuaram-se duas combinações que privilegiam as semelhanças gráfica e sonora, em prejuízo da comunicabilidade: desconcertante/concerto, vértice/vórtice. Não há contradição ou paradoxo, de vez que as quatro palavras vêm com suas significações usuais. Mas há uma tensão entre sentido e não-sentido quando associamos uma à outra colocando os elementos gráficos e sonoros em primeiro plano, quando tentamos extrair o sentido da junção. Incomunicabilidade tornou-se virtude literária, poderoso artifício poético.

Como aponta o próprio sujeito narrador: “O que vale a pena ser dito é incomunicável como o silêncio do morto: ou vocês pensam que o morto está calado porque não tem o que dizer, ou porque não o deixam dizer, ou porque está morto em sua eternidade?” (CARVALHO, 2008a, p. 75-76). No silêncio em si não é possível comunicar nada, por meio dele sim. A passagem acima nos faz cair nesse dilema e conjecturar possíveis sentidos para o que André “quis dizer”: Quais as formas e as facetas do silêncio de um morto? O que um morto tem a dizer na sua incomunicabilidade? O que ele diria se pudesse, de fato, comunicar? Por que razões não deixariam um morto dizer? O que o morto diz fundamenta-se no que os outros acham que ele diria se estivesse realmente vivo? Estará a passagem acerca do silêncio do morto imbuída de um teor místico ou sobrenatural? Sim e não. Poderíamos formular, ainda, uma série de ilações a partir da fala de André, não porque ela exige necessariamente tais ilações, mas porque é de certa maneira impenetrável, ou melhor, não aprofundável. Por esse viés, Deleuze sublinha que “a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura. O devir ilimitado se desenvolve agora inteiramente nesta largura revirada. Profundo deixou de ser um elogio” (DELEUZE, 2001, p. 10). Por nossas palavras, margeamos e ladeamos o rio dos sentidos e dos significados; provamos da água em sua umidade, em seu contato com a terra, com o mato, com as pedras; enxergamos os peixes que aparecem e logo se vão; tentamos imaginar tudo o que porventura possa ter dentro do rio. Mas não nos é dado realizar o mergulho desmistificador.

Assistimos agora ao anti-herói de *A chuva imóvel* sobrevoando através de uma paisagem surreal de acontecimentos que se desviam das leis da natureza, que se dão sob a lógica do nonsense. A porta que, quando da referência à Alice, ele não vislumbra, já desponta no seu “desrumo”. E vem a dar num jardim bastante diverso daquele constante no início das aventuras no País das Maravilhas. Na porta que então aparece “só passa um, ou quando muito um e a sua sombra, mesmo com o quarto todo fechado como agora: assim suspensa porque vai dar num jardim suspenso, nem o céu nem o inferno, apenas o jardim, com seus lótus e suas papoulas,

nenhum pássaro, vento nenhum” (CARVALHO, 2008a, p. 51). Ele está ou não está no seu quarto fechado? Essa passagem também confirma nossa interpretação de que, estando ele com a corda no pescoço, tudo o mais são, para nós, lembranças e devaneios, são o testemunho de um autoextermínio, sem nenhum pânico à guisa de catarse, porque já está bem acertada sua decisão de não continuar vivendo, ou sobrevivendo. Por que nesse jardim não há pássaros e não há vento? Talvez, porque não haja necessidade deles, já que dão a ideia de vida e movimento no jardim, o que não carece de ter nesse espaço além da porta e que remete à morte de André: “Depende apenas de mim transpô-la ou não a transpor, tornar-se ou não alado e sem memória, como se nunca houvera nascido, e ninguém antes de mim ou depois de mim” (CARVALHO, 2008a, p. 51). Transpor ou não transpor, afinal? Será que o leitor se sentirá impaciente? É possível, de vez que até os objetos do quarto parecem demonstrar impaciência: “Até a cadeira já se mostra intranquila no seu canto, e atrás dela o cabide com seu falso ar de testemunha impassível, até de chapéu para emprestar ao ato a solenidade necessária: o patife” (CARVALHO, 2008a, p. 53). Antropomorfizados, assistem ao desenrolar de uma morte nonsensicamente anunciada.

4.5 O desertor no deserto

Somos, pois, levados a esperar pela referida transposição, assistindo ou tentando assistir ao seu movimento de avanço e de recuo, de não-ser e ainda (ter que) ser. Acompanhemos o “cortejo” dessa consciência com todos os “Eus” absurdamente infelizes. Vejamos: “Onde está o vento? Este peso nas costas, no pensamento – vem do teto ou das nuvens assim paradas, invisíveis me vendo: sinto que estão ali, AQUI, bem sobre o meu corpo também imóvel – eu e o meu corpo paralisado e talvez já morto: mas ainda eu” (CARVALHO, 2008a, p. 83). É possível depreender que o mal-estar existencial vai se tornando algo muito sério ou mais exacerbado do que antes. Mas, apesar desse recrudescimento, André teima em se mostrar lúcido: “Tudo isso então é que estou sendo a vítima de algum mistério, não de um engano ou de uma alucinação mas de algum mistério, nem mesmo de um sonho ou de um pesadelo, pois me conheço e sei que não estou sonhando: SEI” (CARVALHO, 2008a, p. 84). Podem se tratar de devaneios oníricos para nós, sob nosso olhar, sob nossa razão lógica. Para ele, é como se tudo estivesse como tinha que ser: apesar da absurdez de expressão e de espírito, sua narrativa nonsensicamente às avessas é um imperativo, porque sua existência é um imperativo, não no sentido de necessária, mas de gratuita e imperiosa. Ele nos confessa: “Esta minha lucidez não

vai além de mim, só me serve para saber que ainda existo e teimo em existir, e lembrar-me que tenho um passado como qualquer pedra ou árvore” (CARVALHO, 2008a, p. 92).

Não há, inclusive, por que se apavorar, por que entrar em pânico: “O mais calmo possível, como um afogado que ainda não se afogou, a cabeça bem para cima, os músculos bem relaxados, assim, exatamente o contrário da rigidez de um cadáver, ou do seu pânico, mesmo que já tenha sido arrastado e levado para o fundo: de pé assim como eu” (CARVALHO, 2008a, p. 85). É preciso estar calmo e um tanto lúcido para tentar se despojar ou se expurgar da existência, e, assim, nos brindar com seu despojamento, com sua narrativa a um só tempo acessível e inacessível para nós. Somos espectadores do seu testemunho, mas o sujeito narrador é que é testemunha absoluta dele mesmo. O que ele diz é de um *phatos* e de uma poeticidade tamanhos que não conseguimos reter unilateralmente os sentidos expressos. Não há medidores, parâmetros, padrões, referências ou critérios que nos façam compenetrar nos vazios ativos e ardilosos ou na plenitude vazia. A impotência existencial de André é inversamente proporcional à potência poética do seu discurso. Mesmo com a corda no pescoço, quase suspenso, ele diz que toca com os pés na “areia da infância”, mas de um modo sinestésico arranha os nossos lógicos ouvidos: “a AREIA – e já lhe posso até adivinhar a cor só pelo tato, vermelho, vermelha – como fazia em criança quando pegava alguma coisa no escuro. – Fofo e vermelho” (CARVALHO, 2008a, p. 86). Esse exemplo ilustra a plasticidade da poética do nonsense, o entrecruzamento de sentidos e de imagens, a despeito do retraimento ou isolamento existencial. Tudo tão mórbido, tudo tão vivo poeticamente: “E esta areia vermelha, da cor do sangue, disto eu tenho certeza, embora eu não consiga ver nem mesmo onde estão as minhas mãos, ou mesmo se ainda tenho um corpo, apesar de estar dentro dele” (CARVALHO, 2008a, p. 91). Como avista a areia se não consegue ver nem ele próprio? Porque são imagens mentais, que aparecem virtualmente, como numa dinâmica especular, nesse estado de absurdez existencial extremada.

O extremado sentimento do absurdo, a dolorosa angústia por existir, abriu horizonte para o advento de uma linguagem que, paradoxalmente, pode dizer tudo sem dizer nada, ou diz nada ao dizer tudo. André encontra na corrupção linguística operada pela poética do nonsense uma força que proporciona a revelação de sua lúcida loucura, de seus devaneios conscientes: “E o pior é que nem sei se o tempo aqui se mede como se media antigamente, com minutos e frações de minutos, os dias e os meses contados nos dedos quando se tem dedos [...]. Quem pode me garantir há tantas horas ou há tantos séculos eu me livre há pouco de ser esmagado como um verme?” (CARVALHO, 2008a, p. 92). Há, nesse caso, muito mais do que a clássica oposição entre tempo cronológico e tempo psicológico. Há a já mencionada “destemporalização”, que é uma subversão, uma transgressão, uma nonsensica insubordinação

ao tempo. Mas é necessária a noção de tempo enquanto transcorrência dos acontecimentos para se chegar a essa tentativa de obliteração dele pelas estranhas vias da linguagem. Dir-se-ia, então, se tratar de um não-tempo, que é um tempo negado, ou paralisado: “De cada canto, em cada escaninho, o olhar do navio me olhando, mudo, implacável, como se eu fosse um intruso – e é o que eu me sinto: um intruso – neste mundo de algas e caranguejos, de lesmas e lagartos – assim parado no tempo e no espaço, como um lustre” (CARVALHO, 2008a, p. 99-100).

A despeito dessa visão com seres não-humanos, objetos e animais, ele se sabe homem humano, podemos dizer, com todas as definições e indefinições que isso reclama. A decisão de por fim à própria vida implica tanto a negação da vida quanto a afirmação dela, e, conseqüentemente, implica tanto a negação do “homem humano” quanto sua afirmação. Vale dizer que essa experiência transversa faz coincidir os dois semblantes da morte, o caráter indeterminador e impessoal, voltado para um possível vazio eterno – já que morrer é como não-ser, é o negativo da existência, é o fim da presença do ser no mundo –, e o caráter determinador e mais pessoal possível, voltado para o homem em particular – já que morrer, como possibilidade mais intrínseca e pessoal, remete ao próprio ser do homem, diz respeito ao homem enquanto individuo singular, isolado, em si. Todas as outras potencialidades humanas colocam o homem em relação às coisas ou aos outros homens, enquanto a possibilidade da morte segrega o homem dentro de si mesmo. Por esse viés, a evasão *thanática* de André, apesar de admitir e sancionar a absurdez da existência, por um lado, é também uma proclamação da sua história de (morte em) vida e da sua existência, por outro lado. E a poética do nonsense, com os recursos que lhe são próprios, acaba por realçar a inevitabilidade dessa ruminante dialética.

Ao final de todo o testemunho, podemos perceber que por trás de toda frustração existencial, há, contraditoriamente, uma espécie de orgulho. O pessimismo, na verdade, vinha contrabalançado com certo brio, certa honra, justamente pelo fato de levar a cabo seu nonsênsico desrumo, sua marcha para fora da existência, ou mesmo da sociedade em geral. Em busca de um alhures indefinido, André estará “fora do alcance de suas armas de longo alcance, de suas experiências homicidas ou suicidas, fora do seu sistema solar ou de qualquer outro sistema – eu o rebelde, o rebelado, mesmo que apenas um desertor: o desertor no deserto” (CARVALHO, 2008a, p. 127). Isso se dá, digamos, a despeito do fato de que seu maior inimigo é justamente ele próprio: “esta falsa roupa que assim me deixa mais nu do que se eu estivesse nu, entregue às baratas, a estes milhões de baratas, disfarçadas em chuva ou simplesmente baratas [...], subindo e não subindo, assim paradas no ar, suspensas, grandes ou quase invisíveis – como uma chuva imóvel (CARVALHO, 2008a, p. 101). Como é possível haver uma chuva imóvel? Não há. O que há é a expressão nonsênsica da impostura e da imposição da existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos ter realizado, em *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, uma leitura do chamado absurdo existencial ou sentimento do absurdo a partir da poética do nonsense verbal. Lidamos com uma esfera temática, numa perspectiva filosófica, e com uma esfera expressiva, numa perspectiva estético-literária, as quais se acham intimamente ligadas ou mesmo interdependentes nas obras em estudo, de modo que é possível vislumbrar um movimento de mão dupla: a poética do nonsense corrobora e é corroborada pelo sentimento do absurdo. Graças à inventividade artística do romancista, os elementos ou dispositivos nonsense são, portanto, fatores estéticos determinantes na figuração do sentimento do absurdo, e, do mesmo modo, a compreensão do sentimento do absurdo não deve prescindir do jogo estético que tratamos como poética do nonsense. Um dado pressupõe o outro, uma esfera sanciona a outra. A lógica subversiva do nonsense correlaciona-se, estruturalmente, à antilógica do sentimento do absurdo. A corrupção da linguagem à maneira nonsense casa com a condição de mal-estar de dois narradores-protagonistas em dissensão social e absurdez existencial.

Essa revolução estilística operada por Campos de Carvalho opera nos limites da razão e da lógica: seus narradores adotam um discurso fragmentário e paradoxal do início ao fim. Nos entremeios desse discurso avultam-se negações ou inversões, imprecisões ou misturas, serialidades ou repetições, simultaneidades, arbitrariedades e embaralhamentos outros. Todos esses elementos convergem admiravelmente para um efeito pendular característico do estado de consciência transtornante em que se encontra o ex-soldado “sem nome” de *Vaca de nariz sutil* e o arquivista suicida André de *A chuva imóvel*. Talvez não seja exagerado dizer que a forma discursiva cunhada nas obras em estudo, e que possui filiação estética nos poetas e prosadores mais revolucionários – lógica e linguisticamente – em toda a nossa história literária, é tanto “personagem” quanto os narradores protagonistas. Tamanha a potência poética das palavras que parece haver uma autossuficiência da linguagem a despeito dos próprios narradores, porque também eles são vítimas das extravagâncias lógicas e linguísticas, veem as palavras pelo avesso como se, também, elas não pertencessem ao mundo objetivo.

Constatamos que o nonsense em *Vaca de nariz sutil* é ornamental, parcial, enfim, situacional: toma algumas partes e expressões, mas não é dominante, não mantém a necessária tensão entre senso e não-senso. Nosso esforço consistiu em localizar um conjunto de dispositivos e temas nonsense – amparados, sobretudo, pela teoria literária de Wim Tigges e pela filosofia da linguagem de Gilles Deleuze –, procurando relacioná-los ao problema do absurdo existencial. Fez-se um exame atento e cuidadoso da corrupção lógica e linguística, de

modo a evidenciar sua importância no arranjo do estado de consciência existencialmente absurdo do sujeito narrador. No primeiro romance analisado, as situações nonsense não formam um todo nonsensico, ao contrário da narrativa de *A chuva imóvel*, cujos graus de nonsensidade são mais determinantes, ou cuja “viagem existencial” é mais nonsensica. Foi possível demonstrar que essa progressão nonsensica entre as duas narrativas sequenciais – publicadas uma após a outra e com uma espécie de continuação temática – é proporcional à dimensão do sentimento do absurdo. Há não só uma progressão nonsensica, há também uma progressão temática: quanto maior o abismo entre o sujeito-narrador e seu mundo tanto maiores serão os efeitos de linguagem, ou vice-versa. Quanto maior a incapacidade de ser (o camusiano) Sísifo e suportar o peso da existência tanto maiores são as anomalias verbais.

Além do tema do absurdo existencial, a se prolongar e se aprofundar na passagem de uma narrativa para outra, há outros pormenores que se entrecruzam, como a presença do trem em ambas as narrativas. O protagonista de *Vaca de nariz sutil* finaliza sua narração entrando no “desrumo” de um trem sem destino. O protagonista de *A chuva imóvel* inicia sua narração descendo de um trem sem origem definida. Conforme demonstramos, parece se tratar do mesmo sujeito, da mesma viagem, do mesmo trem da existência, do mesmo sentimento do absurdo, só que com muito mais absurdez, imprecisão e morbidez na segunda narrativa. Há, também, uma estreita relação no que se refere aos nomes dos personagens, ou melhor, à falta de nome de um personagem e à generalidade subjacente à raiz do nome do outro. O protagonista de *Vaca de nariz sutil* não possui um nome – vimos chamando-o de “ex-soldado sem nome” –, enquanto o protagonista de *A chuva imóvel* possui um nome cuja raiz etimológica – *Andrós* – significa vagamente “homem”, o que vale, em termos um tanto nonsensicos, a não ter nome.

Para sustentar nossa discussão acerca do problema do absurdo existencial, buscamos mormente no discurso filosófico-existencialista de Sartre e de Camus os contributos necessários para a compreensão desse conceito. Segundo o autor de *O mito de Sísifo*, “esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor de nossos dias [referindo-se a Sartre], é também o absurdo” (CAMUS, 2008, p. 29). Porém, conforme sublinhamos, não se pretendeu uma leitura sartreana ou camusiana das obras de Campos de Carvalho. Uma leitura assim esbarraria naquilo que, eminentemente, singulariza a poética carvaliana: sua linguagem nonsense e sua dimensão de incomunicabilidade. E por “incomunicável” queremos considerar todos os artifícios ou armadilhas poéticas de que se vale o romancista, dentre os quais destacamos neste estudo os dispositivos nonsense que apontam para o sentimento do absurdo, que fazem aumentar a fissura entre as vozes narrativas e o mundo exterior. Enquanto a lucidez do protagonista de *A náusea*

e a indiferença do protagonista de *O estrangeiro* tendem a suplantam a experiência da náusea existencial, a lúcida loucura dos protagonistas de *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* tende a acirrar cada vez mais e decisivamente a vertigem do absurdo. Estes seguirão fiéis à revelação dolorosa que “incrimina” a existência e sublinha a tragicidade do estar-no-mundo.

A poética do nonsense, especificamente nos casos aqui analisados, surge como uma técnica narrativa que, por explorar os limites lógicos da linguagem, tem um estranho poder de figurar a incompreensibilidade da existência e da ordem social e familiar, o frenesi dos tempos modernos e contemporâneos, o automatismo do homem em situação pós-guerra, dentre outros inúmeros aspectos aqui postos em evidência. Todavia, essa poética não segue à risca os padrões formais do gênero literário distinta e originalmente vitoriano: o tempo histórico é outro; o progresso já não esconde nem um pouco sua face cruel; o patriotismo já não justifica qualquer ida aos campos de batalha; as aventuras são, pois, desventuras. Trata-se, no caso do nonsense carvaliano, de uma poderosa, inovadora e singularíssima artimanha estético-literária pós-moderna, e, por mais que remeta a determinadas escrituras – de Carroll, de Lear, de Lautréamont, de Beckett, a Kafka etc. –, ergue-se, pois, com um grau de expressividade que individualiza e dá vigor à *poiesis* de Campos de Carvalho, escritor que pode ser chamado de “um sarcástico de alto lirismo, que merece ser melhor lido nos dias de hoje” (ARÊAS, 2017, p. 279), nas palavras da escritora e ensaísta Vilma Arêas, em entrevista a nós concedida.

Consideramos de suma importância destacar certos “ancestrais” que possam ter ligação direta ou indireta com a literatura de Campos de Carvalho, sabedores que somos de sua maturação artística, de sua autodenominação surrealista, de sua admiração por determinados autores considerados de mais ou de menos malditos, da referência à famosa menina das histórias de Carroll – tendo o autor mineiro, inclusive, declarado em conversas e entrevistas que publicaria um livro intitulado *Maravilha no País das Alices*⁷, o que não veio a acontecer por conta do agravamento em seu estado de saúde. Nenhuma dessas associações, porém, deve obliterar a inovação ou a originalidade de sua arte literária. Tanto assim que avaliamos a poética do nonsense, nos romances em epígrafe, como sendo uma espécie de releitura do modelo vitoriano. Modelo que influenciou vários empreendimentos artísticos no século XX, seja o surrealismo, seja o Teatro do Absurdo, seja o modernismo ou os pós-modernismos.

⁷ “Quando perguntado a respeito, o título provisório do livro que estaria escrevendo era sempre adiantado ao interlocutor curioso: primeiro foi ‘Pássaro Insano em Céus do Antigo Egito’, depois ‘Maravilha no País das Alices’, depois ‘Maquinação Sem Máquina’, ‘Especulação Sem Espelho’, em seguida ‘Mosaico Sem Moisés’ e finalmente ‘De Novo no Ovo’” (OLIVEIRA, Nelson de; JÚNIOR, Sinvaldo, 2009, s.p.)

Por fim, vale dizer que pouquíssimos em nossa história literária produziram trabalhos em prosa com tamanha insubordinação ao bom senso e à forma usual de produzir sentidos. Raros são os prosadores que levaram a palavra literária a explorar a fronteira delirante entre o senso e o não senso. Contáveis são os narradores-personagens que experimentam voos de imaginação até o “extremo do possível”, e põem em suspenso, lúcida ou esquizofrenicamente, o próprio estar-no-mundo. Não se pense, contudo, que toda essa geleia de vazios e de ruínas, toda essa proliferação de sentidos e não-sentidos, desencadeie apenas negatividade e irracionalismo. Há em todo desmantelamento lógico e linguístico e em todo desmoronamento existencial aqui problematizados uma paixão e uma potência poética na mesma proporção, quer dizer, na mesma magnitude. Mesmo quando pinta a morte e o suicídio, as narrativas carvalianas transvertem os valores correntes: o fim da vida, seja de outrem, seja de si próprio, aparece vestido de humor e o ceifar-se a si surge como um nascimento. Ora, que ficção é essa? Que narradores são esses? Que linguagem é essa? Que prosador é esse? São questionamentos que não cessam de vir à mente tanto do leitor iniciante, curioso e quiçá amedrontado, quanto do leitor que dissertou, durante mais de vinte e quatro meses, sobre tais narrativas.

REFERÊNCIAS

Do autor:

CARVALHO, Campos de. *A chuva imóvel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.

CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008c.

CARVALHO, Campos de. *Vaca de nariz sutil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008d.

CARVALHO, Campos de. *La luve vient d'Asie*. Traduit du brésilien: Alice Raillard. Paris: Editions Albin Michel, 1976.

CARVALHO, Campos de. *La pluie immobile*. Traduit du brésilien: Alice Raillard. Paris: Editions Albin Michel, 1976.

CARVALHO, Campos. *Cartas de viagens e outras crônicas*. Org. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Sobre o autor:

AMADO, Jorge. Préface. In: CARVALHO, Campos de. *La luve vient d'Asie*. Traduit du brésilien: Alice Raillard. Paris: Editions Albin Michel, 1976.

AMÂNCIO, Moacir. Um raro pensador e renovador da ficção. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno de Cultura. São Paulo, sábado, 17 de jun. 1995 (ano 15, nº 772).

ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: literatura e deslugar na ficção do século XX*. 311 fls. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas: Campinas, 2010.

ARÊAS, Vilma. Campos de Carvalho e sua arte bruta. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno de Cultura. São Paulo, sábado, 17 de jun. 1995 (ano 15, nº 772).

MOISÉS, Carlos Felipe. Um autor marginal que de fato incomoda. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno de Cultura. São Paulo, sábado, 17 de jun. 1995 (ano 15, nº 772).

MOURÃO, Rui. Lúcida loucura. In: *Revista Veja*, Seção Literatura, 22 de fevereiro de 1978.

OLIVEIRA, Nelson de. *Campos: retratos surrealistas*. Coleção 100 (sem) leitores, 1999.

OLIVEIRA, Josiane Gonzaga. *A trajetória ética e estética dos narradores da obra reunida, de Campos de Carvalho*. 179 fls. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas: Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2013.

OLIVEIRA, Nelson de. *Campos: retratos surrealistas*. Coleção 100 (sem) leitores, 1999.

OLIVEIRA, Nelson de; JÚNIOR, Sinvaldo. A vingança do ícone iconoclasta. In: *Revista Bula*, 02 de março de 2009. Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/campos-de-carvalho-a-vinganca-do-icone%20iconoclasta> Acesso em: 23/02/2018.

PEREIRA, Roberval Alves. *O desertor no deserto: trajetória do eu na obra reunida de Campos de Carvalho*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas: Campinas, 2000.

Gerais:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Trad. Conceição Jardim, Eduardo Lúcio Nogueira e Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

ARÊAS, Vilma. Escritas do vento sul: entrevista concedida a Elson de Oliveira e Telma Borges. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, nº 02, p. 278-281, abril/junho de 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-77262017000200278&script=sci_arttext Acesso em: 23/01/2018.

ÁVILA, Myriam. *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BATAILLE, Georges. *A experiência exterior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum* 1953; *Suma ateológica*, vol. I. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Col. Teatro Vivo. Trad. Flávio Ragel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BLANCHOT, Maurice. Reflexões sobre o surrealismo. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scheber. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 94-106.

BLUME, Rosvitha Friesen. A narrativa de Kafka nas bordas do nonsense. In: *Fragmentos*, Florianópolis, nº 26, p. 09-20, jan-jun, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUNEL, Pierre. *Sísifo*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BURGESS, Anthony. Nonsense. In: TIGGES, Wim (Org.). *Explorations in the field of nonsense*. Amsterdam: Rodopi B. V., 1987. p. 17-21.

CAGIANO, Ronaldo. Fosso, fossas. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição nº 1355, p. 30-31, Julho-Agosto de 2014.

CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Trad. Manoel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2016.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Ilustrações originais de John Tenniel. Rio de Janeiro: Zahar, 2013a.

CARROLL, Lewis. *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Ilustrações originais de John Tenniel. Rio de Janeiro: Zahar, 2013b.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *Itinerário de uma crise: a modernidade*. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

- EDE, Lisa S. An introduction to the nonsense literature of Edward Lear and Lewis Carroll. In: TIGGES, Wim (Org.). *Explorations in the field of nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1987. p. 47-60.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FARAGO, France. *Compreender Kierkegaard*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.
- FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Pronto Editora Gráfica, 2012.
- GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem; mundo, absurdo, revolta*. Ensaio sobre a filosofia de Albert Camus. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. do grego: Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 2010.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984a. p. 187-279.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Temor e tremor*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984b. p. 107-185.
- JOVILET, Régis. *Sartre ou a teologia do absurdo*. São Paulo: Herder, 1968.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of nonsense: the intuitions of victorian nonsense literature*. London and New York: Routledge, 1994.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy through the looking-glass: language, nonsense, desire*. London and New York: Routledge, 2017.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira* (vol. V). São Paulo: Cultrix, 1989.

NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea: trajetos iniciais*. São Paulo: Ática, 1991.

NUNES, Benedito. A náusea. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre* (ensaios). São Paulo: Editora 34, 2009a. p. 93-101.

NUNES, Benedito. *De Consolatione Philosophie*. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre* (ensaios). São Paulo: Editora 34, 2009c. p. 21-25.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEZE, Esther. Situational nonsense in posmodern american fiction. In: TIGGES, Wim (Org.). *Explorations in the field of nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1987. p. 215-227.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a subjetividade?* Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet; Rei Lear; Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Abril Cultural, 2010.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

UNAMUNO, Miguel. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.