



MARIANA FERNANDES BRITO

**QORPO-SANTO, ZÉ LIMEIRA E CAMPOS DE CARVALHO À LUZ DO
ABSURDO**

Goiânia, Julho de 2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: *Mariana Fernandes Brito*

Título do trabalho: *Doço-Santo, Je' Limeira e Campos de Carvalho
à luz do absurdo.*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Mariana F. Brito

Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

[Assinatura]

Assinatura do(a) orientador(a)²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

**QORPO-SANTO, ZÉ LIMEIRA E CAMPOS DE CARVALHO À LUZ DO
ABSURDO**

Mariana Fernandes Brito

Dissertação de Mestrado apresentada para submissão ao exame de defesa da Área de Concentração Estudos Literários e da Linha de Pesquisa Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.

Goiânia, Julho de 2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Brito, Mariana
Qorpo-Santo, Zé Limeira e Campos de Carvalho à luz do absurdo
[manuscrito] / Mariana Brito. - 2018.
159 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2018.
Bibliografia.

1. Absurdo. 2. Literatura brasileira. 3. Qorpo-Santo. 4. Zé Limeira.
5. Campos de Carvalho. I. Buarque de Souza, Jamesson , orient. II.
Título.

CDU 821.134.3



ATA Nº 18/2018

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA MARIANA FERNANDES BRITO**

Aos dez dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “QORPO-SANTO, ZÉ LIMEIRA E CAMPOS DE CARVALHO À LUZ DO ABSURDO”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis (POSLIT/UnB) e a Professora Doutora Tarsilla Couto de Brito (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos dez dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezoito.


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza - Presidente


Prof.ª Dr.ª Maria da Glória Magalhães dos Reis


Prof.ª Dr.ª Tarsilla Couto de Brito

Visto:


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

BANCA TITULAR DO EXAME DE DEFESA

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

(Orientador/Presidente – PPGLL/FL-UFG)

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis

(Membro Titular – POSLIT/UNB)

Profa. Dra. Tarsilla do Couto Brito

(Membro Titular –FL-UFG)

Agradecimentos

A CAPES, pela bolsa de auxílio à pesquisa fornecida durante os 24 meses de realização do mestrado;

Ao Prof. Dr. Jamesson Buarque, pela orientação e paciência que teve com esta orientanda durante todo esse tempo;

À Profa. Dra. Goiandira Ortiz e à Profa. Dra. Tarsilla do Couto, pela contribuição preciosa de ambas durante o exame de qualificação deste trabalho;

Aos amigos e às amigas, que me ampararam nos momentos de adversidade dos últimos dois anos;

A D. Irineia Silva e D. Iceia Brito, pelo auxílio financeiro, pelo exemplo de resistência e generosidade sempre dado por ambas;

E a Aparecida Silva de Melo Brito, minha mãe: existência sobrenatural e concreta, porque sempre e de todo modo amor – sentimento mais absurdo experimentado pelo ser humano.



Dedicatória

A todos que procuram por seus antípodas.

Resumo

Investigamos o absurdo a partir dos sentidos a ele conferidos, procurandodescreversistematicamente seu conceito para observá-lona Literatura Brasileira, abrangendo seu período de desenvolvimento que vai de meados do século XIX ao longo do século XX, contudo, com ênfase em três autores em três gêneros literários distintos. Não se tem uma linha traçada nesse sentido nos estudos literários de obras brasileiras. Propusemos, então, aliar conceitualmente em torno do absurdo autorescomo: Aristóteles, Nietzsche, Bakhtin, Deleuze, Camus, Umberto Eco, Antonio Candido, Hobsbawm, Ítalo Calvino, Szondi, Sartre, Décio Pignatari, Auerbach e Martin Esslin entre outros.A partir disso, pudemos observar o absurdo na literatura em solo brasileiro, apesar da restrição a três autores. Não conseguimos nos apoiar somente na fortuna crítica e na teoria desenvolvida por autorias brasileiras sobre o absurdo, por isso tivemos de recorrer a autorias estrangeiras, para empregá-las a nosso favor. Desse modo, fizemos com que Nietzsche nos desse um cenário juntamente com Hobsbawm e Antonio Candido, no sentido filosófico e histórico que considera a Modernidade como objeto de observação. Em paralelo, empregamos Bakhtin, abordando Rabelais, e recorreremos a Aristóteles, ainda para fundar o cenário, fornecendo bases teóricas e arqueológicas para a discussão sobre os gêneros literários e o hibridismo grotesco de estilos em associação com o absurdo. Sabemos, a partir dos nomes deferidos, o que fundamenta nossa subjetividade, nossa história e nosso modo de viver, que nossas escolhas são consequências diretas do século XX. Nesse período do cenário, apontamos para a questão reflexiva do absurdo valendo-nos de quem muito se dedicou a ele. Sartre e Camus servem de base para o raciocínio existencial e, mais especificamente, absurdo, respectivamente, e Calvino os ilustra de maneira bastante pontual. Também partimos da relação entre esses três para discutirmos algumas acepções, sem deixar de contrariar o falso entendimento de que o absurdo é uma criação originária e pertencente à França, inclusive, um dos autores do *corpus* serve de contestação disso: Qorpo-Santo. Esse escritor não só antecipa bastante o que cem anos depois se chamaria de Teatro do Absurdo, marcando o Brasil no mapa da corrente subterrânea onde vive o absurdo e suas autorias representantes, como também compartilha de uma dificuldade considerável na tentativa de se fazer reconhecido, com os outros dois autores de nossa

seleção brasileira: Zé Limeira e Campos de Carvalho. O primeiro precisou driblar seu analfabetismo, seu *status* de anônimo, o isolamento do sertão nordestino e mais outros fatores, para transformar-se no mito paraibano que é hoje. Já Campos de Carvalho emerge de décadas em décadas, e não consegue alcançar mais que a corrente alternativa dos Estudos Literários brasileiros. Decerto que, após certo tempo passado desde o lançamento de suas obras, já podemos o considerar um autor reconhecido, de certa forma, mas ainda assim de contracorrente. Em geral, esses três nomes, respectivamente no teatro, na poesia e na prosa de ficção, habitam o submundo a que recorre toda autoria que escolhe expor ou plasmar ideias incômodas, como o é a falta de sentido que há em tudo, de modo a dizer, conforme os princípios da patafísica formulados por Albert Jarry, que (quase) nada é sério, assim como a seriedade pode ser tratada de maneira jocosa.

Palavras-chave: Absurdo; Literatura Brasileira; Qorpo-Santo; Zé Limeira; Campos de Carvalho.

Abstract

We investigate the absurd from its meanings, trying to describe its concept systematically to observe it in the Brazilian Literature, from the mid-nineteenth century throughout the twentieth century, however, with emphasis on three authors in three literary genres. There isn't a line in this perspective in the Brazilian Literary Studies. We proposed to ally conceptually about the absurd these authors: Aristotle, Nietzsche, Bakhtin, Deleuze, Camus, Umberto Eco, Antonio Candido, Hobsbawm, Italo Calvino, Szondi, Sartre, Décio Pignatari, Auerbach and Martin Esslin and more. From this, we observe the absurd in the Brazilian Literature, despite the restriction to three authors. We couldn't rely only on the critical fortune and theory developed by Brazilian authors about the absurd, so we had to resort to foreign authorship to use them. In this way, we join Nietzsche in the same scenario with Hobsbawm and Antonio Candido, in a philosophical and historical sense regarding Modernity as an object of observation. In parallel, we employ Bakhtin, approaching Rabelais, and we resort to Aristotle, still about the setting, providing theoretical and archaeological bases for the discussion of literary genres and the grotesque hybridism of styles in association with the absurd. We know, from the deferred names, what underlies our subjectivity, our history and our way of living, that our choices are direct consequences of the twentieth century. In this, we pointed to the reflexive question of the absurd, using those who dedicated much to it. Sartre and Camus serve as basis for existential and, more specifically, absurd reasoning, respectively, and Calvino illustrates them quite punctually. We also start from the relationship between these three to discuss some meanings, while countering the false understanding that the absurd is an original creation and belonging to France, even one of the authors of the *corpus* serves as a contestation: Qorpo-Santo. This writer not only anticipates what a hundred years later we would call the Theater of the Absurd, marking Brazil on the map of the subterranean current where the absurd lives and its authorships representatives, but also shares a considerable difficulty in trying to become recognized, with the other two authors: Zé Limeira and Campos de Carvalho. The first had to dribble its illiteracy, its status of anonymous, the isolation of the Northeastern backlands and other factors, to become the myth of Paraíba that he is today. Campos de Carvalho emerges from decades to decades,

and cannot achieve more than the alternative current of Brazilian Literary Studies. Certainly, after some time since the launch of his works, we can already consider him an author recognized, in a way, but still of countercurrent. In general, these three names, respectively in drama, in poetry and in novel, inhabit the underworld to which all authorship chooses to expose or express uncomfortable ideas, as is the lack of meaning that exists in everything, in order to say, according to the principles of pataphysics formulated by Albert Jarry, that (or almost) nothing is serious, just as seriousness can be treated in a humorous way.

Keywords: Absurd; Brazilian Literature; Qorpo-Santo; Zé Limeira; Campos de Carvalho.

SUMÁRIO

Agradecimentos, 3

Dedicatória, 4

Resumo, 5

Abstract, 7

À GUISA DE APRESENTAÇÃO, 11

CAPÍTULO 1 – Em torno do absurdo, 17

1.1 Estudo vocabular do termo, 17

1.2 Estudo etimológico do termo, 27

1.3 O absurdo à luz de Nietzsche e Bakhtin, 37

1.4 O absurdo à luz de Camus e Deleuze, 52

CAPÍTULO 2 – O drama do absurdo de Qorpo-Santo, 76

CAPÍTULO 3 – A absurda poesia de Zé Limeira, 101

CAPÍTULO 4 – A ficção absurda de Campos de Carvalho, 128

CONSIDERAÇÕES INTERMINADAS, 151

REFERÊNCIAS, 154

MOTE

Sábado fez quinta-feira,

Domingo fez três semanas,

Que pariu a porca um burro,

Mas com vinte e cinco mar

(Sapateiro Silva, fins do século XVIII ou entre início e meados do XIX)

À GUISA DE APRESENTAÇÃO

Há oito anos a pesquisa que trouxe a esta dissertação se iniciava com a tentativa de falar sobre o absurdo dentro da obra de um repentista paraibano. Essa curiosa associação nos levou a tentar outros autores. Após alguns destes encontrados, veio a ideia irresistível de ligá-los uns aos outros, principalmente, porque uma das características que eles partilham em comum é a solidão. Assim, junto com Zé Limeira, colocamos José Joaquim de Campos Leão, vulgo Qorpo-Santo, e Walter Campos de Carvalho. Os três se situam entre a segunda metade do século XIX e o início da segunda metade do século XX, espacialmente, a tríade se espalha nas regiões Nordeste, Sul e Sudeste, respectivamente. Existem, evidentemente, mais ligações temporais e espaciais no Brasil a serem feitas, esperamos poder ampliar nossa rede de contatos com outros pontos literários do país no prosseguimento deste trabalho em um breve futuro. Assim como outros critérios na consideração, por exemplo, do *corpus* em geral, estão sendo reavaliados tendo em vista nosso passo seguinte.

Do que podemos tirar dos últimos 30 meses temos a proposta de avaliar o absurdo, em algumas das formas que ele assume na literatura, tratando essas formas dentro de seus respectivos contextos internos e externos. É interessante como é difícil falar das obras literárias do absurdo sem considerarmos a presença de seus autores. Os autores do absurdo, tal como os que aqui consideramos para análise, para aparecerem no cenário da crítica tiveram, em geral, que encarnar minimamente que seja o caráter incômodo que estigmatiza suas obras e ideias. Parece-nos não terem tido muita escolha a não ser chamar a atenção da recepção e da sociedade de algum modo. Caso contrário, estariam fadados a viverem no subterrâneo desértico. Essa urgência é própria do absurdo, porque esse tem como uma de suas ações a revolução radical das coisas, a colocação de ideias tidas como disparatadas em convívio com a articulação lógica, a fim de se fazer audível, o que comumente convém a qualquer doutrina. Sendo exatamente a outra face da moeda do que é lógico (ou que responde a alguma hegemonia), o absurdo não pode deixar de ser racional quando se é irracional e nem de ser um esquema de associação de sentidos destinado a indicar uma direção para quem se encontre perdido saber que a perdição tem seu lugar. Ou seja, quem procura pelo conhecimento ou pela liberdade, o que pode ser convergente, e por isso mesmo, também divergente, pois a constatação da ausência de sentido das coisas pode levar quem descobre essa verdade ao desespero e à morte, seja nessa se mantendo em vida

ou dando um salto mortal, direção que não convém a ninguém, salvo exceção da vontade de suicídio realizada, a qual, é também absurda, por atentar ao esperado, ao vigente: à vida.

Acostumamo-nos com a conveniência de nosso estilo humano de vida e mesmo no absurdo pode-se dizer que isso é mantido. O suicídio, no entanto, não interessa à corrente de pensamento do absurdo, ao invés disso sugere-se a permanência na vida e uma mudança de operação da existência individual e, conseqüentemente, coletiva. Essa mudança viria da aceitação do absurdo na existência total e na limitação de nossos sentidos quando lidamos com o que temos do infinito e totalmente desconhecido. O absurdo opera como um humanismo às avessas, porque esse se esqueceu de que não há como nos desvencilhar da lente viciada que ampara o raciocínio humano. Basicamente atrelamos tudo o que pensamos numa estrutura constituída de três partes: duas proposições e uma conclusão. Isso não parece, para esses autores e personagens do absurdo, uma estrutura que agüente todo o cosmos. Não obstante, essa mesma sequenciação também conseguiu nos levar a extremos que só reforçaram a qualidade negativa da ausência de sentido na existência humana, individualizando os indivíduos ao ponto de esses não conseguirem mais se conectarem entre si, pois se mantêm perpetuamente isolados e vivendo em conjunto. De qualquer forma, essa maneira de concatenar os acontecimentos precisa ser revisada, e o absurdo se presta a isso, não escolhe entre uma direção ou outra, assume sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, o que anula qualquer sentido determinado. E por isso o absurdo assume esse caráter subterrâneo, até porque muito se interessa pela profundidade da superfície, mas apenas da superfície, considerando-se que esse é único plano a que conseguimos ter acesso irremediavelmente, até então. A pretensão de ter certeza sobre as ideias que fazemos de tudo já foi colocada em prática, de maneira singular, no século XX, e seus efeitos de autodestruição em menor ou maior escala não parecem ao absurdo um preço coerente a se pagar para que alguém se convença do investimento e da empreitada que é se manter na vida.

As personagens dos excertos de poemas, peças teatrais e romances do absurdo aqui abordadas contestam certas experiências e reflexões que são oficializadas (direta ou indiretamente). Desse modo, Zé Limeira, tendo como mote de uma peleja a morte do ex-presidente Getúlio Vargas, vira o jogo contra seu oponente, valendo-se da polissemia em relação aos termos utilizados por ele, que não consegue redarguir a seu próprio avesso, perdendo-se juntamente com o sentido que tentava sustentar para o tema tratado, de modo

semelhante ao qual Alice, ao adentrar a floresta do País das Maravilhas, esquece-se de seu nome de batismo. Como o mote em questão trata de um evento histórico, Zé Limeira se apega ao mais comum da vida humana, como quando descola o sentido de Café, vice-presidente que substituiria Vargas, para o de café, a bebida matinal e comum no Brasil. Continua sempre falando da mesma coisa que seu oponente, não sai do tema, da métrica nem se perde do esquema de rimas, mas consegue falar de forma oposta, diferente, embaralhada com o outro cantador, em que este precisaria de um retrovisor para compreender o que Zé Limeira fala, porém, nenhum de seus pelegantes repentistas parece ter descoberto essa solução, e por isso Zé Limeira era imbatível. A maneira pela qual ganhava a vida colocava Zé Limeira sempre em oposição a outro cantador, no entanto, ao invés de escolher o modo conservador ou o modo flexível de ver as coisas, ele preferia desbancar qualquer tentativa de concatenação cartesiana com o humor, por exemplo, que é sempre desestabilizador, quando não demolidor. O cômico, resultante do grotesco, é, neste trabalho, considerado em seu estágio mais antigo e sintomático, para nosso abarcamento moderno, pelo que Bakhtin diz da narrativa de Rabelais sobre as histórias de Gargântua e Pantagrue. Bakhtin percebe que a medida desregulada do grotesco é utilizada para relativizar a grandeza do ser humano em meio a tudo o que o cerca, apostando, para isso, na transmutação da sociedade ocidental, como, por exemplo, quando compõe dentro da boca de Pantagrue um mundo em tudo igual ao que o gigante vive.

Nesse mesmo sentido, Qorpo-Santo transmite sua realidade, muitas vezes múltipla, em personagens que trocam de corpo no decorrer dos atos das peças, como o próprio autor dizia acontecer consigo mesmo, creditando tal fenômeno ao que se chama de transmutação de almas. Ao mesmo tempo, seu enredo apresenta situações bastante comuns à vida humana em sociedade ou familiar, mas que aparecem em locais supostamente opostos a esses contextos, como o prostíbulo-casa, em que relações familiares, empregatícias, incestuosas, moralistas e criminais se dão a todo momento, sem que haja realmente alguém no controle delas. De acordo com a fortuna crítica do escritor porto-alegrense, muito de sua vida particular se reflete em suas obras, pois ela inevitavelmente afetou o meio público de convívio. Essa tensa relação formou assim uma trincheira entre o escritor, que se via perseguido pela própria família, e todos os demais habitantes de sua cidade, não sendo acolhido mesmo pelos grupos literários que ali poderiam existir e existiram. Esse isolamento (se não perpétuo) insistente é o maior enfrentamento que o absurdo pode

oferecer a quem decide segui-lo. Não à toa, Qorpo-Santo abriu sua própria gráfica, ninguém quis publicar seus escritos ou se interessou por eles de qualquer outra maneira, a não ser com desconfiança e hostilidade. É com esse muro intransponível que os protagonistas de Qorpo-Santo estão sempre lidando, tentando derrubá-lo ou pelo menos trazer alguém para o lado de dentro, de qualquer maneira, seja se jogando ao vício, indo atrás de aventuras, apaixonando-se, ou até agredindo alguém com que pareça ser impossível conseguir qualquer conexão.

Isolado assim também se encontra nosso prosador do absurdo Campos de Carvalho, que se viu em dificuldades de receber o apoio da massa leitora brasileira, por expressar de forma muito direta, ainda que embaralhada, o absurdo de nossos costumes mais sólidos, provando que eles podem ser completamente desestabilizados. Assim como fica o juiz da cidade de um de seus protagonistas, quando este decide invadir sua casa, falar várias verdades inconvenientes a essa autoridade e depois ir embora com a mesma coragem e loucura utilizadas para lá entrar, isso logo em seguida de ser acusado de um crime. Em suas estórias, sobreviventes de guerras e de prisões têm suas vidas anteriores apagadas, após lidarem com o absurdo em suas formas mais nocivas, e procuram o que fazer de suas estilhaçadas existências, até se encontrarem irremediavelmente divorciados das noções categóricas que criamos sobre o modo correto e errado de existir. Essas noções são desmanchadas quando tais indivíduos se vêm comandados por autoridades coletivas que se livraram da moral e da ética e que depois de ambas voltaram a se valer como num passe de mágica: a transferência do *front* ou do hospício para a vida regular é o suficiente para que o comportamento de um ser humano se altere de um extremo a outro. De general a pai de família, um homem passa sem muitos problemas, ao que tudo indica no meio social, mas as personagens do escritor mineiro não conseguem aceitar tal dissimulação ou controle, porque falso e evidente em sua ineficácia. Uma de suas personagens também comprova isso durante seu *hobbie* pervertido de observar o que seus vizinhos de pensão fazem dentro da proteção de seus quartos particulares.

O absurdo, em cada um desses autores, é realista. Tanto quem vive como suas criaturas lidam o tempo inteiro com a realidade, pois no absurdo não há escape ou justificativa que dissimule a ausência de sentido do real. Seu comportamento oficial, se o há, é o de enfrentamento e resistência, pois não por outro motivo tais artistas foram condenados ao passo que continuam aparecendo, pelo menos, vez ou outra. Existe um tipo

de força primordial nessas obras que muitas vezes assumem um caráter animalesco no trato de seus temas, que as faz saltarem aos olhos de quem porventura se depara com alguma delas, como se algo as empurrasse para a superfície periodicamente, como um fenômeno da natureza. Iniciamos nossa investigação sobre esse fenômeno pelo princípio lexicográfico que interpreta o termo absurdo, em geral, sob um aspecto negativo e pejorativo. Na análise de uma lista de dicionários, perscrutamos os verbetes que definem nosso objeto, concluindo que todos reafirmam a atitude de oposição que fundamenta o termo no uso oficial do léxico português, inglês e mesmo francês. Desvelamos como essa arbitrariedade de sentido atribuída ao termo “absurdo” dissimula parte de seu caráter, tendo como apoio a concepção nietzschiana de que a verdade é uma “mentira envelhecida e calcificada pelo tempo”. Ou seja, o que se diz sobre o absurdo está passível de calcificação e estagnação como qualquer outra de nossas verdades. É preciso, então, de um olhar criativo sobre o termo e de sua consideração por uma via de definição imediatamente oposta a que se vê nos dicionários. Do preenchimento e da oposição desse sentido de uso comum do absurdo, percorre-se a história da humanidade para que possamos entender a origem e a existência desse outro lado não oficializado. Para isso, há a pontuação de outros autores estrangeiros à guisa de comparação e confirmação da atuação do absurdo em terras brasileiras, antes mesmo de ele aparecer em seu cenário dado como mais comum, a França. Isso porque Qorpo-Santo lança seu teatro absurdo no ano de 1866, enquanto o dito Teatro do Absurdo, de chancela francesa, embora seus principais autores tenham vindo de outros países europeus, surge na década de 1960. Assim, nomes como o de Rabelais, Cervantes, Swift, Gogol, Carroll, Jarry, Kafka, Ionesco, Calvino, Beckett, Garcia Marques, Arrabal, Szyborska, e mais outros, brasileiros, tais como Sapateiro Silva, Bernardo Guimarães, Machado de Assis e Ferréz nos auxiliam ao longo de nossa discussão em torno do absurdo.

Além da abordagem literária, operamos também a concepção do absurdo em termos de linguagem e da lógica. Gilles Deleuze e Cesar Mortari são dois filósofos que, juntamente com os autores de dois dicionários filosóficos consultados, serviram-nos para conceber o plano superficial de funcionamento da linguagem baseado em nossa capacidade de concatenação entre imagens, que são transpostas em ideias e, conseqüentemente, em verdades. Deleuze nos chama a atenção para o que acontece quando esse funcionamento se vê desregulado, quando a engrenagem perde o controle e abre um vinco na linguagem, fazendo com que esta produza objetos impossíveis surgidos de associações entre imagens

totalmente inusitadas, desconhecidas, dentro de um fluxo louco, autônomo e que confunde quem nele adentra, pois não sobe ou desce, mas sobe e desce simultaneamente. É assim que se tornam possíveis as palavras inventadas por Zé Limeira em seus repentes, elas surgem como uma espécie de resultado desse fluxo descontrolado, mesmo tipo de caminho pelo qual passa o raciocínio de Qorpo-Santo, que produziu toda a sua obra em um espaço de seis meses, só de peças de teatro, contam-se dezesseis, e a mesma pressa se reflete na forma de suas composições. Esse fluxo também é visto em Campos de Carvalho, em cuja narrativa a descrição de tudo o que se passa pelo crivo analítico de seus protagonistas decorre de uma irrefreável mentalidade, que é comum nos indivíduos que sabem do absurdo, ou pelo menos nesses três aqui citados. O que nos parece suficiente para acreditarmos que esses três poderiam, na História da Literatura Brasileira, estarem isolados uns dos outros, mas nunca sozinhos.

CAPÍTULO 1 – EM TORNO DO ABSURDO

1.1. Estudo vocabular do termo

Sobre como se encontra a definição lexicográfica do termo absurdo, para a primeira subparte deste capítulo, elegemos as entradas dos seguintes títulos: *Dicionário Online Caldas Aulete* (1980-2018); *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2018); *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (2015); *Dicionário de Sinônimos Online* (2011-2018); *Grande Dicionário Houaiss* (2012); *Dicionário Escolar Silveira Bueno* (1996); *Dicionário Aurélio de Português*; *Oxford Dictionary* (2018); e *Dictionnaire Larousse* (2018)¹. Ao cabo da verificação de cada um dos verbetes, identificamos e selecionamos os termos entre eles em comum, bem como aqueles que não aparecem com a mesma frequência e que, por isso mesmo, nos chamaram a atenção. A partir dessa síntese, propomos sua exposição, relação e conseqüente inferência acerca do termo absurdo em seu uso lexical, tendo em vista, para as próximas partes deste trabalho, sua aplicação na literatura sob a suspeita de que em sua alçada o absurdo se realize para além de qualquer de conceituação usual a seu respeito.

Em uma tentativa de apanhado máximo, e de acordo com triagem feita nas referências acima, podemos (ainda que de forma nunca absoluta) definir o absurdo como o que é contrário à razão, ao bom-senso. Mas antes de averiguarmos como funciona essa posição contrária (nota-se que não ausente), vejamos o que dizem os dicionários a respeito do que o absurdo contraria. Disso, para quem nunca se acha pleno de certezas, pode-se perguntar: o que é a razão e por que tudo que se opõe a ela parece ser considerado negativo ou até mesmo repugnante e desprezível? Suspeitamos de que o que, aparentemente, pode contrariar a razão é, antes, também, o mesmo que ela é, como se fosse outro tipo de razoamento, um tipo que se opõe enquanto censor, mas um autocensor, o que, para nós, é o papel do absurdo, não que esse seja o único e não que seja constante. Assim sendo, atualmente, podemos responder que a razão, dentre seus possíveis sentidos de uso, é mais efetivada como um conjunto moral de regras do que como o ato de se considerar sistematicamente através de ferramentas ou de se ponderar sobre algo, pensando suas grandezas e estabelecendo, dessa forma, uma média que não pode, pela sua pretensão de

¹Quando a página de um dicionário não for citada, é porque se trata de edição digital disponível online.

equilíbrio, se erguer sem a consideração de mais de um sentido. Os possíveis sentidos construídos sobre a razão e o bom-senso, nos dicionários filosóficos de Nicola Abbagnano (2007) e de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes (2001), aparecem da maneira em que apresentamos a seguir.

No *Dicionário de Filosofia*, de Abbagnano (2007), o verbete que diz sobre a razão a contempla com o que seriam seus quatro significados fundamentais. No primeiro deles a razão é tida como o conjunto de diretrizes nascidas da perspectiva referencial humana no mundo, sendo algo próprio desse ser e o que o diferencia de um animal. Nesse sentido, a razão exerce um caráter discursivo, que muitas vezes é igualado à própria razão. Esse caráter, que dirige nossa razão através da linguagem e da lógica, é ao que, em geral, o absurdo se opõe de forma consciente ou não. No segundo significado, ela aparece como fundamento ou razão de ser, em que esta última é sua essência necessária, a qual pode também ser confundida com a própria razão. Esse tipo de concepção racional é também abalado pelo absurdo em decorrência da influência que sofre do Existencialismo e sua ideia geral de que não existe uma razão de ser no nada do qual criamos nossos conceitos e costumes. Em terceiro lugar, a razão significa um argumento ou prova, que posiciona seu enunciador ao lado da verdade, mediante o acúmulo de argumentos. Essa noção associativa entre verdade e razão também é demolida pelo absurdo, o que pode ser vista na produção literária do pós-guerra marcada pelo efeito de incredulidade causado por um período histórico em que a razão foi utilizada como um guia supremo que se justificou por si mesmo, sem a aceitação de nenhum questionamento. E, por último, o quarto significado sobre a razão a apresenta como relação, no sentido matemático, em que duas grandezas de uma mesma espécie (como pessoas, objetos, animais) são comparadas e disso tira-se uma divisão, um quociente comum de ambas que as unifica e tira delas uma conclusão ou um conceito. Isso vale para objetos possíveis de serem comparados, no entanto, veremos que uma das ações do absurdo é a criação de objetos impossíveis. Estes quais, pela lógica, não podem ser comparados porque sequer aptos a existirem ou serem definidos, bem como são compostos de forma singular, a partir da junção de partes ou partículas que não costumam ser vistas de forma associada pela racionalidade, mas assim aparecem de forma espontânea e original. Tais objetos são também detentores de um sentido inalcançável, e por isso nada pode ser concluído deles.

Conforme o verbete de Abbagnano, como referencial do comportamento humano na vida em geral, a razão recebe duas concepções secundárias, e por elas canaliza o sentido para o aspecto geral de investigação humana, e, por outro lado, o toma pelo aspecto específico do procedimento racional realizado pelo ser humano. A primeira delas, de aspecto geral, é a que fundamenta a atuação do ser humano em romper com preconceitos e opiniões cristalizadas em qualquer campo em que esse esteja. Também, por esse traço universal, delinea-se uma espécie de código de conduta, que orienta o ser humano pelo controle que passa a exercer em seus desejos considerados animais e que precisam ser equilibrados. Essa dupla função se dá desde o início da Filosofia ocidental e implica a simultaneidade entre os elementos positivo e negativo dentro desse plano conceitual da razão. Outro eixo duplo que ampara a cultura ocidental está no entendimento, principalmente por parte dos estoicos, de que existe uma separação absoluta entre o ser humano e o animal, pois o último se vale do instinto e o primeiro da razão para agir, o que confere a essa o poder único de guia da humanidade pela redundância. Santo Agostinho² se baseia nessa compreensão da razão prevalecida pelos estoicos, para criar seu elogio da razão, em que a define como uma força criadora do mundo tal como a humanidade conhece. A razão, para Santo Agostinho, é o que torna proveitoso o caminho do ser humano percorrido durante a vida, ou o que torna a existência humana fértil e criadora. Houve também quem subordinou a razão ao intelecto, como durante o Neoplatonismo, tornando-a mero instrumento. E foi com Descartes que a razão reassume sua tarefa de guia universal da humanidade. Esse último pensador é quem promove o resgatada significação clássica de razão no contexto moderno. A partir dele, tem-se uma identificação entre razão e bom-senso, com a razão sendo “a capacidade de bem julgar e de distinguir o verdadeiro do falso, que recebe o nome de senso ou razão, e é por natureza igual a todos os homens” (DESCARTES apud ABBAGNANO, 2007, p. 825), assim, “Não basta ter o espírito são, o principal é aplicá-lo bem” (DESCARTES apud ABBAGNANO, 2007, p. 825).

Na Modernidade, o conceito de razão convocado por Descartes sofre nova alteração através de John Locke³, que anexa a seu significado a noção de possibilidade ou verossimilhançainerente à existência de um conhecimento provável e não apenas do que está estabelecido. Considerar a probabilidade de comprovação do conhecimento é o que

²Cf. Abbagnano (2007, p. 825).

³Cf. Abbagnano (2007, p. 826).

garante o surgimento de dúvidas. No ato de investigar e resolver problemas, isso é o que permite à razão um caráter crítico e radical de renovação seja das tradições ou do próprio ser humano. Essa alteração fornece à razão um princípio de liberdade, o qual segue Kant, ao dizer: “Sobre a liberdade de crítica repousa a existência da razão, que não tem autoridade ditatorial, mas cuja sentença nunca deixa de ser o acordo entre os cidadãos livres, cada um dos quais deve formular sem obstáculos as suas dúvidas e até seu veto” (KANT apud ABBAGNANO, 2007, p. 826). O que significa que ela está sempre disposta a revisar suas premissas e que sua afirmação ou negação de algo nunca é feita de forma absoluta e individual. Além disso, a razão chega após o acontecido para conhecê-lo, e não de antemão, feito um plano que antecipa os acontecimentos, como se estes fossem sempre os mesmos e imutáveis de certa maneira.

O verbete de Abbagnano segue explanando sobre as quatro maneiras gerais pelas quais se realiza, tecnicamente, a razão, são elas: pelo discurso, pela autoconsciência, pela autorrevelação e pela tautologia. Compreende-se que o modelo discursivo de aplicação da razão é o mais popular entre as ideias que se faz dela. Esse procedimento é, muitas vezes, tido com a própria razão. Nele, existem quatro graus que devem ser seguidos para seu funcionamento: o primeiro (e mais importante) condiz com descobrir alguma verdade, em seguida, deve-se sistematizar os fatores que constituem essa verdade, para, depois, perceber as relações que existem entre eles e que os validam. Tira-se, disso tudo, o que há de comum e de discrepante e, por fim, uma conclusão. Assim se dá o modo de produção mais comum do conhecimento. Em Kant, não obstante, essa associação entre razão e discurso entra em crise, pois o filósofo coloca a discursividade do pensamento humano como algo comum em qualquer atividade desse senso e não como caráter exclusivo da produção de conhecimento ou do exercício de uma razão, que, por si só, apenas fabrica conceitos que podem ou não estar de acordo com a realidade empírica. Não estando de acordo com essa, a razão pode vir a superá-la. Enquanto fábrica de conceitos, atinge pretensões totalitárias baseadas em ideias, antes de tudo, fictícias. Assim, as conexões que a razão opera são somente válidas, para Kant, depois de confirmadas pelo o que de fato acontece no mundo. Segue essa noção kantiana Albert Camus (2010) ao falar sobre o absurdo, pois esse se conforma a essa compreensão do modo de funcionamento autocrítico da razão a partir da realidade, com a qual o absurdo mantém relação direta, pois dela é que ele surge. E isso distancia a razão de uma suposta detenção constante da verdade, tendo em

vista que se dedica ao descobrimento dessa, já que é questionada pelo concreto e pelo provável, chega após o acontecido para depois poder antecipá-lo teoricamente.

A razão como autoconsciência é afirmada por Fichte⁴, que a identifica com a realidade a partir de sua técnica discursiva, pois a lógica dessa técnica surge da dedução e esta é posta em movimento por um indivíduo, um Eu, que está no mundo e que é parte dele. Assim, a razão não pode ser reduzida ao formal, pois não deixa de ser o concreto sobre o qual se debruça. Como autorrevelação, a razão segue a ideia de que não pode ser apenas formal, pois se trata exatamente da manifestação de um fenômeno individual; é, portanto, sempre preenchida de algum conteúdo, dado em uma situação que só pode ser, antes de mais nada, específica para depois ser generalizada ou não. Por outra via, a razão se comporta de maneira tautológica. Ou, de acordo com Wittgenstein⁵, as premissas lógicas que constituem o discurso racional são vazias, não dizem nada sobre o mundo porque são necessariamente apartadas dele, não fornecem sobre ele nenhuma informação. Isso não significa que tais premissas sejam inúteis, pois dizem de uma mesma coisa de formas diferentes, e disso resulta que o sentido não se estagna, mas se multiplica e se mantém sempre passível de transformação. Abbagnano finaliza a definição de razão com a ideia geral de que ela é, em seu comportamento, o que permite o domínio humano sobre alguma situação, levando em conta os erros que esse domínio, ou o indivíduo que o carrega, pode cometer e as mudanças que podem sofrer tanto ele quanto o mundo.

No *Dicionário básico de Filosofia* (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001), a definição de razão não é tão extensa quanto a de Abbagnano e aborda, em cinco tópicos de significação, ideias contidas no primeiro verbete aqui comentado. Dessas ideias, nas indicações de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes se encontram as que se remetem a Descartes e à técnica discursiva da operação racional, em primeiro lugar, passando por Leibniz e a oposição que este estabelece entre a luz natural e a fé, até chegar em Kant, pelo qual se tem evidenciada a relação entre prática e teoria dentro da noção de razão. No dicionário de Japiassú e Marcondes, encontra-se o conceito do termo bom-senso que diz que este é uma qualidade do nosso espírito que nos ajuda a distinguir o verdadeiro do falso ou o certo do errado. É equilibrado por princípio constituinte e, com Descartes, equivale à

⁴Cf. Abbagnano (2007, p. 827).

⁵Cf. Abbagnano (2007, p. 829).

razão. No parágrafo escrito por Abbagnano sobre o mesmo termo, há a menção inicial de seu sentido cartesiano pautado no universal, mas com ressalvas atuais:

Hoje, não se poderia mais admitir essa sinonímia. Por um lado, a razão passou cada vez mais a designar técnicas específicas (v. RAZÃO)⁶ e, por outro, o B. senso continuou designando certo desequilíbrio e certa moderação no juízo dos problemas comuns da vida e no comportamento cotidiano. Muitas vezes, porém, o que parece extravagante ou paradoxal para o B. senso tem mais valor do que aquilo que se lhe conforma, porque o B. senso tem como referência apenas o sistema estabelecido de crenças e de opiniões, só podendo julgar a partir dos valores que esse sistema inclui (ABBAGNANO, 2007, p. 111).

Desse modo, a identificação entre razão e bom-senso não consegue se manter no presente da história humana, pois sabemos da proliferação da especificidade nas técnicas da razão em todas as áreas do conhecimento, bem como da atuação limitante do bom-senso no cotidiano e mais comum da vida. No entanto, o bom-senso, por ter apenas como referência um sistema de crenças, pode não perceber, para o que mais interessa a esta pesquisa, que o surgimento de um paradoxo pode ser o mais importante, pois faz-se evidenciar uma razão externa a esse sistema, que serve para lembrá-lo de suas limitações. Ainda, o bom-senso, baseado no cotidiano, tende sempre a se revalidar, evitando o que não lhe é adequado. Enquanto isso, em seu caminho solitário e desvinculado do cotidiano, a razão opera a fabricação fictícia de conceitos através do método discursivo, perdendo sua autonomia crítica, pela troca de seu aspecto geral e universal pela especificidade, e ganhando a indesejada autoridade ditatorial referida por Kant.

Resumidamente, podemos então entender a razão como sendo, para além de qualquer mudança ou crítica, a capacidade de elaborar conclusões coerentes e que indiquem uma verdade, a partir da análise de premissas que supostamente dizem sobre o que é examinado pela mente humana. Quanto ao bom-senso, este se configura como a capacidade de, através da razão, distinguir bem o que interessa do que não interessa, seja para o ser pensante ou para o contexto em que esse está. Trata-se do uso bom, correto, adequado da razão. Logo, como podemos raciocinar sobre o absurdo, ou ponderar sobre seus lados, quando sua definição é somente unilateral e pejorativa, decorrente dessa visão dominante e positiva a respeito da razão, contra a qual ele existe? O caráter negativo do absurdo não o encerra nele, o absurdo não necessariamente é estéril, desprezível ou muito menos inexistente. Ademais, como garantimos que essas regras morais agregadas à razão

⁶Indicação do autor.

são pautadas pela verdade quando na verdade usamos a razão como ferramenta de inferência e dedução exclusiva da apreensão cognitiva humana? Esta, de resto, tira a prova de suas reflexões somente consigo, o que é no mínimo suspeito. Sob o mesmo método de relação lexicográfica, podemos perseguir a lógica do termo absurdo verificando e questionando o significado de cada uma das principais palavras que designam singularmente suas possibilidades de sentido e que talvez num todo desdobrado tenham alguns ramos de sua estrutura invisível. Nessa lógica, expomos em seguida outras possibilidades de sentido que podemos encontrar, interpretar, questionar e relacionar sobre o que é o absurdo.

Dentro dessa seleção de definições, encontramos como uma das mais recorrentes a palavra despropósito. Assim, o absurdo é o que não tem finalidade, o que não serve para nada, mas também o que serve ao nada. Servir para nada pode ser, em seu uso cotidiano, uma definição um tanto flagrada em sua unilateralidade de compreensão, pois geralmente tomamos algo que não serve para nada como um equívoco que deve ser sanado se não eliminado. No entanto, sabemos que, para além de qualquer coerência, absurdos existem todos os dias, seja quando repetimos uma palavra, seja esta nosso próprio nome, e ela perde totalmente seu sentido, causando um estranhamento entre o Eu, o vocábulo e o objeto; seja quando tomamos conhecimento nos noticiários sobre crimes absurdos como um pai que atira a própria filha pela janela de um prédio; ou quando, ainda, constatamos que a casa em que moramos, na verdade, é a cela em que nos refugiamos de uma sociedade composta, antes de mais nada, pelo bem da humanidade e sua preservação. Agrupamo-nos ao mesmo tempo em que nos escondemos, que sentido há nisso? Querer anular o paradoxal é se esquecer de que a vida é fundamentalmente um paradoxo em que a morte está contida e não anexada como um portal para outro mundo. Talvez ao invés da certeza na verdade apenas não sabemos então que propósito é esse, e por isso mesmo seria irrazoável tornar inaceitável qualquer existência absurda. Ainda assim, inaceitável também é uma das palavras registradas nos dicionários para a definição do nosso objeto. Questionamos aqui por que não se costuma aceitar que algo que não faz sentido dentro de uma perspectiva limitada de observação pode fazer sentido para outras perspectivas.

É curioso entender como outras visões são deliberadamente ignoradas e como isso evidencia o afastamento entre a humanidade e o todo. Com a própria existência humana sendo uma incógnita que se equilibra no paradoxo vida-morte, é impossível que essa

existência inexplicável como qualquer outra consiga dizer sobre as demais de forma independente, nítida e absoluta, sem ruídos ou vacilo. É compreensível que o ser humano não se sinta bem quando incerto sobre algo, mas a certeza definitiva sempre levará ao estancamento da produção de conhecimento, o que, como seres racionais, não podemos (até mesmo pela perspectiva taxonômica do termo razão) aceitar. Dentro e fora desse modo de existir, logo, existem paradoxos que funcionam e outros que não funcionam, paradoxos desprezíveis e paradoxos aceitáveis. Do uso vocabular desses dois últimos adjetivos talvez parta mais intensamente toda a confusão valorativa sobre o que é contraditório em si e em seus efeitos, pois são utilizados não raro sob a maior conotação moral para com o extra-humano. Nesse sentido, talvez o que é absurdo possa ter seu propósito exposto, dentro dos limites humanos, uma vez que a humanidade adquire consciência sobre sua própria absurda existência.

No decorrer de nossa investigação do uso geral do vocábulo absurdo encontramos repetidamente a expressão “que não faz sentido”. Sob o método de circularidade semântica, podemos pensar em como se produz algum sentido para que saibamos que algo não o faz. Em *Introdução à Lógica*, do filósofo César Mortari (2016, p. 16), temos a seguinte definição sobre o raciocínio: “Basicamente, raciocinar, ou fazer inferências, consiste em ‘manipular’ a informação disponível – aquilo que sabemos, ou supomos, ser verdadeiro; aquilo em que acreditamos – e extrair consequências disso, obtendo informação nova”. Do que podemos inferir: a manipulação de uma matéria sempre se dá não através de certezas, mas de conjecturas, cujo sinônimo também pode ser “devaneios” (HOUAISS, 2001-2012). Na Lógica tradicional, o sentido de qualquer argumento se sustenta em premissas encadeadas e seguidas de uma conclusão que se explicita como consequência demonstrável dos elos anteriores. Mas, o que exatamente conecta uma verdade à outra, que autoridade real uma conjunção coordenativa conclusiva tem para garantir que, por causa de A, B existe? O “processo mental” (MORTARI, p. 17) ou de inferência precisa ser passível de exposição e suas partes precisam ser (o mais nitidamente possível) relacionadas umas às outras de forma a atenderem a uma direção que supostamente atingirá uma nova verdade, sem considerar que toda manipulação resulta em alguma alteração. Não obstante, há quem considere a lógica do sentido em sua mobilidade, assim como a verdade em sua relatividade histórica. Do mesmo modo, o absurdo, como já pontuamos, também não tem somente uma direção que rumo irremediavelmente à mera

incompreensão seguida de desprezo por parte de quem não o compreende. Não pode ser reduzido à ignorância ou à estupidez. O saber do nada é sempre também o saber de alguma coisa, que, para alguns, como para os existencialistas, pode ser a mais importante de todas.

Assim, as definições comuns do absurdo, tais como néscio, ignorância e estupidez, respondem mais, em nosso uso corrente, à hipótese que construímos sobre o absurdo do que à suposta essência desse. Sabemos também que a agudeza ou o erro (ambos os termos são relacionados ao absurdo, sendo o primeiro considerado em sua falta e o segundo carregado de moralidade em seu uso regular) das premissas de um raciocínio são susceptíveis à passagem do tempo, ao local de acontecimento e ao mecanismo de trato do material. A certeza não traz necessariamente o correto e a negação de uma ideia não garante sua possível natureza errônea. Senão, o que justificaria os argumentos básicos de um sistema político e social de exceção, por exemplo? A resposta pode residir na existência equivocada do ser humano, entretanto, por hora, não podemos aceitar essa resposta, já que a aleatoriedade não provoca sempre o erro e o externo não exerce de nenhuma moral. No exemplar e catastrófico período histórico que foi o século XX, o que fugia às regras ou normas estabelecidas (outra acepção encontrada do que é absurdo) seria esconder uma família judia ou indígena, por exemplo, para que não fosse expulsa do seu próprio território de origem para outro local completamente desconhecido, quando não simplesmente extinta. Desse modo, podemos observar que o absurdo, embora de difícil definição, possui a característica da volatilidade, do que não pode ser retido, termos que, por sinal, não figuram em nenhum dos verbetes selecionados para esta discussão. Indicando a partir daí que o sentido do absurdo provavelmente extrapola o uso lexical comum dos dicionários como é comum com tudo que é inominável, de inaceitável explicação, a exemplo dos genocídios. Embora estes tenham sido forjados, sobretudo, pela lógica e pela tecnologia.

Simplório, ingênuo, tolo, fantasioso e utópico são outras qualidades atribuídas ao absurdo pelas referências até então empregadas, o que nos dirige, agora por outro lado, para uma acepção do nosso objeto condizente ao que também pode ser dado como inofensivo, infantil, perfeito e simples (adjetivos estes não alocados em associação oficial com o absurdo). Desse modo, não se pode imaginar a inexistência de sentido na vida humana e em incontáveis corpos ao seu redor, por exemplo, como algo apenas negativamente tolo ou fantasioso. O que tenta provar a tolice do absurdo é sempre alguém

apoiado em alguma narrativa coletiva oficial, como a religião ou o bom-senso, e ao denominá-lo também fantasioso, muitas vezes, como é comum nos seres humanos, pode não saber distinguir, dentro dessas narrativas coletivas, o que é ficcional e o que é real. O absurdo, como afirmado anteriormente, existe independentemente do desprezo com que é recebido pela ciência e pela religião, principalmente após a Idade Média.

Diante da ausência de explicação do que quer que seja, seria somente a realização absurda de um acontecimento ingênua ou também ingênuo é o ente pensante que crê tê-la compreendido como pensa que compreende seus próprios pensamentos e ações sem se achar manipulado em nenhum momento por sua própria subjetividade? Se a lógica do ilógico é tão simples de se desvendar, por que dela esquivamos como de um golpe certeiro? Enquanto percorremos os significados encontrados para o absurdo, menos parece que o alcançamos, ao mesmo tempo em que mais nítida se apresenta a arbitrariedade de suas explicações. O que é ridículo ou ridicularizado pode ser, antes, temível. O rebaixamento de alguma coisa prescinde de sua instalação dentro de uma hierarquia, e o absurdo é justamente subversivo a qualquer ordem. Um dos dicionários não deixa esse outro lado da questão passar despercebido, mesmo que negativamente, e nos apresenta o absurdo em seu uso criminal, destruidor. Essa negatividade o submete, conseqüentemente, a algum tipo de punição preocupada em evitar conseqüências desastrosas para a sociedade, como o suicídio. O que é compreensivo, porém ilusório, sabe-se que negatizar o absurdo não o faz deixar de existir e de nos confrontar com sua resistente presença. A autodestruição de células do corpo humano, à guisa de relativismo, pode ser não só programada como benéfica para a sobrevivência do organismo.

A reação humana positiva que se pode esperar a respeito do absurdo, após a tentativa de compreendê-lo e aceitá-lo, é procurar entender também que ele não está preso a um mundo pré-definido. Já que esse mesmo mundo, ao menos em partes, pode virar um mundo contrário, como já se provou na ocorrência de estados de exceção; e que nossas percepções sobre o que é certo e errado, sério e risível, aceitável ou desprezível podem cair por essa terra revirada. É importante observar quando acontece esse específico movimento que geralmente é tão invisível quanto o absurdo para a maior parte das pessoas. Depois, quando constatamos sua ocorrência, é que nos sentimos ingênuos e desamparados como crianças. A ingenuidade do absurdo pode ser elevada a níveis muito sérios, pois se propaga nos que lidam inconscientemente com ele. Tais níveis, em certos momentos, nem o riso

consegue rebaixar. É quando a barbárie (outro uso vocabular do termo absurdo) assume a realidade, quando a subversão coloca em exercício seu lado unicamente negativo e destruidor, pelo qual há poucas chances de renovação e evolução humanas.

De qualquer modo, encarado mais ou menos seriamente, o absurdo, de impossível delimitação integral, é ainda assim capaz de ser compreendido aos poucos, como que pelas beiradas, com o que se tem vasculhado a seu respeito e pelo enfrentamento ou questionamento de tudo o que a ele se relaciona como sendo parte ou totalidade de seu conteúdo. Sabemos, de acordo com as nossas referências, que sua prática atual se dá pela própria negação. Diferentemente disso, nesta presente leitura o absurdo é aceito. Ao mesmo tempo em que a usamos em seu caráter circulante para nossa reflexão, também invertamos a lógica dicionarística para compreender nosso objeto indagando a autoridade que o designa.

1.2. Estudo etimológico do termo

Na obra etimológica *De onde vêm as palavras*, Deonísio da Silva (2004), em seu excerto sobre a palavra absurdo, concorda com a denominação de que seja algo que se vire contra o bom-senso. Mas também nos traz uma assimilação mais original do termo, que se refere ao que esteja fora do tom, isto é, algo a princípio vindo dos sons e da música: “Uma coisa é absurda porque se torna desagradável ao ouvido, em dissonância. Veio daí a designação de absurdo também para o louco e, frequentemente, para rotular uma condenação geral aos discordantes (...)” (SILVA, 2004, p. 19). A entrada do termo absurdo nos dicionários, de acordo com *O grande dicionário Houaiss* (2001-2012), é datada no século XVI, mais especificamente, em 1589. Assim, partindo desses registros, no âmbito intelectual e artístico (para nós especialmente o de cunho literário), a definição de absurdo pesquisada se encontra oficializada no período histórico humano conhecido como Renascimento, baliza seguida e oposta à Idade Média. Esta última época nos interessa aqui como sendo uma delimitação inicial de aspecto etimológico, considerando seu resgate feito pelos românticos no século XIX – parada histórica em que consideramos

encontrar a reformulação do absurdo e da literatura que nos fundamenta até os dias atuais. Sabendo que o ato de renascer em questão condiz com o novo status necessário ao ser humano após a Idade Média, temos aqui também, e não por acaso, a primeira possibilidade de o absurdo ser conceituado, pois só em uma mudança de perspectiva tão radical quanto a da morte e do renascimento para nos lembrarmos da finitude de tudo em prol do triunfo geral, relido, nessa época, como o triunfo da humanidade. Conforme Mikhail Bakhtin (1987), nos séculos XVI e XVII, o fim seria sempre apenas um período passado, e o renascer de um mundo novo e melhor estaria nas mãos daquele que, pela primeira vez, começaria a se destacar por si mesmo em seu perfeito acabamento e equilíbrio: o ser humano.

Consideramos que o termo absurdo não por acaso entrou nos dicionários durante o Renascimento a partir do amplo e profundo quadro teórico e histórico que Bakhtin faz sobre a cultura cômica popular, pautando-se na obra de François Rabelais, cujo método estilístico seria responsável por seu esplendor formal e conteudístico. Sendo assim, Bakhtin (1987), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, inicia sua Introdução se referindo a Rabelais como um autor pouco popular e compreendido na Rússia. Enquanto na Europa, embora mais reconhecido, tal distinção se dê unilateralmente pela perspectiva moderna, que volta sua lente de observação, no máximo, até a Idade Média, isolando o autor no quadro satírico e se esquecendo dos motivos antigos e ambivalentes que iniciaram o cômico e o grotesco. Esses motivos antigos – embora não encontrem mais um mundo em que possam se sustentar com vigor, pois esse mundo, em sua perpétua refacção, passou a assumir um sentido único para as coisas – ainda subsistem durante as passagens históricas da humanidade, sendo ainda presentes na realidade, mesmo em estado de ruína. Bakhtin salienta que o cômico, e tudo o que se encontra nele ou como efeito dele, possui caráter indestrutível.

No entanto, e corrigindo os modernos, para esse teórico, somente percorrendo todo o passado humano conhecido e nos esforçando para compreendê-lo dentro do modo em que se configurava em cada período, para conseguirmos entender o motivo original do cômico. Em toda extensão temporal atravessada pelo autor na Introdução da obra já referida (e desdobrada em seu decorrer), verifica-se um padrão comportamental desordenado do riso. Desde seu princípio sua forma de expressão é sempre revolucionária, rebaixante e verdadeira, no sentido de ser real em seus momentos de manifestação, vivido

de fato, como no carnaval antigo. Embora ainda continue destruidor, destrói de maneiras totalmente diferentes de seu período arcaico, perdendo sua ambivalência, assumindo apenas um dos seus sentidos, sendo o mais assumido o negativo, através de sua transformação em ironia e sarcasmo. Não há possibilidade de uma reconstrução consistente do riso na modernidade, a última tentativa disso se deu no Renascimento. Para nossos interesses, a noção de subversão que mais nos interessa pertence aos séculos XIX e XX, os séculos que nos configuram atualmente, mas não poderíamos deixar de concordar e nos valer do imprescindível método de Bakhtin para a investigação do primeiro ato de destruição da hierarquia das ideias e das coisas ou das ideias que fazemos das coisas. Mesmo ato que consideramos ser praticado pelo absurdo, o qual, por sua vez, também se rebela e mantém relação com o riso e com a loucura (só para citar alguns exemplos-temas que ancoram nosso objeto de estudo).

Como antes exposto, o teórico russo procede no resgate desse riso antigo, estando a serviço do que ele considera ser a compreensão adequada da obra de Rabelais. Essa recuperação parte de quando o tempo se tornou uma noção assim como produtivo para a humanidade, quando esta percebeu a existência de uma noção espaço-temporal inter-relacionada com a existência de todos os seres. Através da alimentação, da reprodução e da finitude, é que então o tempo passa a ser contado, as estações do ano são delimitadas, as horas e os dias marcados. O tempo então ganha sua primeira concretude e sentido, e este é totalmente voltado para o futuro. Nesse princípio organizacional da sociedade humana seus viventes traçaram o início da nossa concepção do tempo. Numa vida de duras lutas pela sobrevivência, o tempo é encarado em seu paradoxo ainda não destacado e negativado (como viria a ser séculos mais tarde): o fim serve ao início, e o início é sempre melhor. A morte, nesse tempo específico e agora mitologicamente distante, está contida dentro da vida, não se destaca dela e nela não é encarada como algo mais importante do que qualquer outro aspecto material, como a fome e a libido. Nos primórdios da nossa organização social, a perspectiva do ser humano era majoritariamente externa, nesse nível de desenvolvimento costumávamos entender que cada corpo é uma partícula do todo que funciona em perpétua evolução. No final, a vida do corpo do cosmos sempre prevalece e assim se justifica.

Essa vitória se dá por meios comemorativos e populares, segue explicando Bakhtin. As festividades do povo, como o carnaval, aconteciam como parte de uma vida unificada

temporariamente entre o cosmo, a sociedade e o homem. A junção de todas as coisas em sua heterogeneidade molda o mundo do cômico popular, que serve, logo e antes de mais nada, para a convivência direta de todas as coisas, para se desfazer de qualquer hierarquia ou verdade absoluta que as distancie. Essa junção é feita em nome de uma necessária e compreensiva renovação e conseqüente evolução de tudo o que consta na existência consciente ou não. Na Antiguidade, como nas Saturnais romanas, as festividades populares quase sempre não-oficiais, regadas a bebida e a comida, traziam todos para o contato carnal e fértil do mundo. Essa celebração ocorria com os cientes disso suspendendo seus respectivos papéis sociais, para assumirem papéis impensáveis na cotidianidade geral, mas aceitos num outro cotidiano que substitui os dias regulares, assumindo seu controle pela vivência e propagação da liberdade.

Como Bakhtin descreve, o mundo não-sério humano existe plenamente durante as festividades do que é universal. Houve períodos em que o carnaval poderia durar três meses e durante esse tempo as pessoas não o assistiam e sim o encarnavam. O carnaval não é montado sobre um palco, embora contenha palcos e manifestações literárias a seu respeito no conjunto de suas ações, como é o caso da paródia (gênero que também ancora o absurdo por exercer de caráter demolidor). As imagens só podiam ser vistas, no tempo originalmente carnavalesco, como partes de um todo indissociável e puramente material, terreno e comum. Esse todo é unido, ao mesmo tempo em que heterogêneo, em contato direto e aleatório. Os corpos, todos juntos e sem ligações arbitrárias, se avizinham o tempo todo das maneiras mais diversas e voláteis. Por isso, Bakhtin abre destaque para a noção de grotesco, cuja entrada no dicionário também data do século XVI (HOUAISS, 2001-2012). Essa notoriedade advém da asserção de que o grotesco (designação estilística das imagens do rito antigo do riso) é consideravelmente importante para a compreensão da literatura universal e do que ela se tornou (principalmente após o Renascimento) nos séculos XIX e XX.

A cultura carnavalesca, manifestada também verbalmente nas obras cômicas, envolve princípios originais que, mesmo sob a significativa mudança de perspectiva proporcionada pelo Renascimento, continuam aparecendo no cenário moderno. Onde o absurdo se faz consciente, ao passo que o ser humano passa a entender a existência do tempo individual e sua maneira avessa de funcionamento perante o tempo universal de antes e assim também a se considerar cada vez mais desconectado e isolado do solo em que

se repara tal contradição. A partir do Renascimento, a intelectualidade e a arte percebem uma necessidade de revitalização do mundo pós-medieval a partir de uma mudança brusca de percepção pela qual a hierarquia social e política do logos religioso entra em decomposição, para que então uma nova ordem se estabeleça. Nessa renovação, como é sabido, o logos antropocêntrico ganha a frente pela primeira vez. O corpo humano se renova, mas se aparta do todo, constituindo-se de forma paradoxal aos seus próprios princípios. Bakhtin nos avisa dessa contradição fundadora do Renascimento, por nós tida como muito propícia para a germinação da concepção de mundo na qual floresce o absurdo.

Nessa zona de demolição e renovação hierárquicas, Rabelais, para Bakhtin (1987, p. 2), “foi o autor mais democrático dos modernos mestres da literatura”. Nenhum dos que considera seus pares (Shakespeare, Cervantes ou Boccaccio) teria conseguido romper com os paradigmas do cânone de até então como o autor francês. Seu exemplo é responsável por uma obra que, na opinião do teórico, “influuiu poderosamente não só nos destinos da literatura e da língua literária francesas, mas também na literatura mundial”. Democrático e universal, extrapolando radicalmente os limites de sua época, Rabelais se serve do popular como fonte para a formulação de suas imagens e de sua concepção literárias:

E é justamente esse caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico, como o sublinhou exatamente Michelet. É também esse caráter popular que explica ‘o aspecto não-literário’ de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até os nossos dias, independentemente das variações que seu conteúdo tenha sofrido. (...) A imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 2).

Esse “caráter não-oficial” e subversivo de Rabelais é o que mais nos chama atenção ao modo de fertilização do terreno do absurdo. Assim como o cômico e o estilo grotesco, o absurdo também sempre se volta contra seus precedentes em perpétua ânsia de revolução e renovação, pois sua constatação sobre a ausência de sentido de nossos costumes é inevitável, o que faz dele propício à resistência (e à desistência também).

No caso de Rabelais, o autor desestabiliza a hierarquia que o precede afirmando um novo “cronotopo”. Bakhtin (1988), posteriormente, no capítulo VII de *Questões de literatura e de estética*, dedica-se à demonstração de uma nova noção espaço-temporal instituída na obra de Rabelais, *A vida de Gargântua e Pantagruel* (de 1532-1564)⁷, detendo-se nos quatro primeiros livros da pentalogia. A qual foi censurada à época de sua publicação, bem como responsável pela criação da filosofia pantagruélica, cuja extensa influência atingiu até mesmo uma parte restrita da poesia brasileira da segunda metade do século XIX, definida por seu cunho *nonsense* e ao mesmo tempo lógico. Na análise de Bakhtin sobre a prosa que deu origem a esse modo distinto de pensar é mostrado como o juízo rabelaisiano de operação das imagens traz radicalmente abaixo, para o terreno e o concreto, a estrutura hierárquica ideológica a que se opõe:

A essência do método consiste principalmente na destruição de todos os laços e *vizinhanças habituais*, das coisas e das ideias, e na criação de *vizinhanças inesperadas*, de ligações inesperadas, inclusive de ligações linguísticas lógicas (‘alogismos’) mais imprevistas (etimologia, morfologia e sintaxe especificamente rabelaisianas) (BAKHTIN, 1988, p. 283-284).

Tais quebras de vizinhanças no cronotopo de Rabelais procuram revolver ligações que antes uniam ideias e objetos de maneira inflexível e fundamentalmente falsa em busca de uma impossível homogeneidade; iluminam o aspecto absurdo dessas ligações e impulsionam uma nova visão espaço-temporal para a humanidade, pela qual seus representantes podem livremente dar frescas formas às relações humanas internas e externas.

Ainda no capítulo VII de *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin aponta:

Às vezes Rabelais não teme combinar grupos de palavras totalmente absurdos, só para justapor (‘avizinhar’) tais palavras e conceitos, que a fala dos homens, baseada numa ordem determinada, numa visão de mundo e num sistema de valores precisos, nunca emprega num mesmo contexto, num mesmo gênero, estilo e frase, e com a mesma entonação (BAKHTIN, 1988, p. 291).

⁷No andamento desta dissertação, diversas obras de autorias distintas, com indicação de ano da primeira publicação, são sublinhadas. Será observado que em vários casos não fizemos referência a edições consultadas, pois esses casos nos ocorreram de maneira ilustrativa, exemplar, por integrarem a enciclopédia de nossa formação, principalmente por serem componentes do cânone ocidental ou brasileiro, logo, de uma enciclopédia hegemônica, e por isso, de amplo conhecimento no mundo das Letras. Assim, faremos referência a uma edição consultada somente quando, além de ser exemplar, recorrermos a um trecho ou quando desenvolvermos um comentário mais detido de nossa parte, de não da parte de um teórico e/ou crítico citado, a exemplo de Bakhtin, no caso de *A vida de Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais.

No entanto, não devemos reduzir o estilo absurdo dessas manipulações ao formalismo. O modo de Rabelais emparelhar as palavras e os conceitos (no mesmo intento em que relaciona as coisas e as ideias) tem por ensejo a destruição de verdades anteriores, isto é, a quebra das premissas constituintes da escala medieval. Mostra a face falsa dessa medida evidenciando sua perspectiva absurda ao oferecer outra perspectiva, não porque pautada em outros parâmetros, mas porque pautada em parâmetro nenhum. Bakhtin (1988, p. 291) segue defendendo que “As vizinhanças mais insólitas e imprevisas de palavras são marcadas pela unicidade das aspirações ideológicas de Rabelais”. O que nos adverte: não é porque algo aparentemente está desprovido de sentido que não possa ter sentido algum, seja para outro ente, seja em si mesmo. Nesses termos, também Gilles Deleuze (2009) e posteriormente Umberto Eco (2000), em suas respectivas reflexões acerca do fundamento absurdo da linguagem, percebem o funcionamento desse mesmo mecanismo de rompimento e libertação das palavras. Tanto Deleuze quanto Eco tratam da quebra de precedentes que sempre fundamenta as designações dos objetos e a formulação das metáforas, respectivamente. Ambos os autores, datados do século XX, ainda carregam a concepção arbitrária da formação dos signos linguísticos e de seus encadeamentos sintáticos, tomando-os por estruturas cristalizadas pelo desejo de convicção das pessoas e nomeadas em um cronotopo pré-determinado geralmente por uma entidade superior de uma hierarquia igualmente irreal.

Antecedendo essa direção, Rabelais reabilita o folclore antigo para justificar a existência de uma natureza primordial e unificadora mais própria do estado das coisas e que se opõe à suposta natureza declarada e petrificada pela Idade Média sobre o mundo comum e único logicamente existente para os seres humanos. Os regentes desse período de absolutismo religioso sempre impuseram, entre outras certezas, um ideal do além considerado por Rabelais como um mecanismo distorcido de controle da população e não como uma verdade clara e inquestionável. A concepção folclórica antiga reutilizada por Rabelais serve também para nos lembrarmos de que a morte faz parte da vida, não está destacada dela, não existindo, assim, nada além da matéria. O problema estaria em como a concebemos e a organizamos. Apoiados nesse questionamento renascentista, nessa primeira visão do nada, os existencialistas (em períodos distintos, contemporâneos a Bakhtin, Deleuze e Eco) construíram mais tarde as bases concretas e mundanas em que se

encontra a manifestação formal do absurdo com maior consciência do que em qualquer período anterior.

Não obstante, entre o Renascimento e o século XX, temos ainda que levar em conta a mudança de ponto de vista que ocorre internamente no ser humano e que abre dentro dele um abismo que consegue, de forma absurda, não só o separar do externo como de si mesmo. Se o Renascimento nos destacou, enquanto humanidade, do restante do mundo, e tudo virou exterior, o Romantismo destacou da humanidade a individualidade. O tempo de tudo e de todos ainda existe, mas perde em significância para a nova conotação do tempo individual, que ganha maior importância na medida em que a noção de um pós-além inexistente se torna mais manifesta para um ser que volta seu olhar inteiramente para o que se passa internamente. Esse abismar-se do sujeito romântico caracteriza também um sentimento mais consciente do absurdo. No entanto, essa consciência, agora individual, tende a se negar absolutamente, autodestruindo-se, mas não com o intento de recriação, pois a singularidade de cada pessoa não pode ser recriada e o além não existe em termos concretos e práticos. Dessa forma, a nova consciência que surge é negativa em seu maior peso. Os ritos e modos antigos de conceber o mundo não proliferam nesse novo ambiente porque não há mais a alegria geral, conectiva e fecundadora entre o homem, o social e o cosmos. Este último e depois o anterior se tornam manifestações independentes, estranhas e sem sentido ao primeiro.

Também no Romantismo verifica-se um ressurgimento do grotesco, desta vez modificado pela subjetividade e pelo individualismo. As imagens escatológicas, exageradas, distorcidas, obscenas, obscuras, diabólicas, hilárias e similares do grotesco, agora, inversamente, revelam a incompletude de todas as coisas. Se no Renascimento havia ainda o paradoxo entre a incompletude e o ser humano sobressaído e absoluto quanto ao todo, no século XIX esse ato de distanciamento se solidifica ao ponto de fragmentar quem o comete. O ser completo que se sobressaiu nos séculos XVI e XVII agora se olha e não mais consegue se perceber além da superfície dos fragmentos que o compõem. Em relação ao grotesco no século XIX, Bakhtin (1987, p 33) nos diz:

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas,

otimismo ingênuo ou banal etc. O romantismo grotesco recusava isso tudo e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média.

Como visto anteriormente, o riso antigo – que lutou para fazer sobreviver o realismo grotesco do seu tempo nos períodos medieval e (até certo ponto) renascentista – na Modernidade se degenera, tendo seu polo positivo, reconstrutor, praticamente apagado, enquanto seu polo negativo cresce e ganha a força necessária para representar agora um período igualmente negativo. O homem não se sente mais completo, mas, injustamente e sem escapatória, partido ao meio, o que nos faz lembrar da personagem Merdado di Terralba, *da obra O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino (de 1952). Essa degeneração provocou mudanças substanciais na concepção de mundo moderna. No século XIX, tudo o que ritualmente era alegre assume somente um lado infeliz, obscuro, sádico e, em geral, assustador. Nele, quando dois lados opostos são se atacam, se isolam um do outro em momentos tidos como trégua e nunca reconciliação.

Nessa nova ambiência, uma das principais mudanças sofridas pelo grotesco, em relação ao que era nos séculos anteriores, ocorre, seguindo o raciocínio de Bakhtin, no terrível. O terror vem como consequência inevitável e brutal desse sobrepeso negativo absorvido pelo grotesco satirizado e excessivamente violento, ao ponto de se encontrar atualmente encarnado e sistematizado no mundo como tática de imposição política, religiosa, ideológica e cultural. O ato de tomar distância, praticado, dentro de certa medida, por cada membro social, transforma automaticamente o outro em estranho (a este termo o absurdo também é associado em seu uso) e a estranheza, para o ser humano, quase sempre é o que denuncia sua fragilidade. Há tanto tempo acostumado com o utilitarismo, quando se depara com algo que não sabe ainda nomear, ele pode se ver atizado em sua curiosidade, para descobrir do que se trata, ou o que sente é uma tremenda repulsa pela possível ausência total de explicação sobre algo, e assim nega ou ignora aquilo que não deixa de existir.

Quando não se acha explicação para a fuga da regra, tendemos a enxergar a redundância dos nossos argumentos e, orgulhosos de um passado triunfante, nos limitamos a diagnosticar essa impossibilidade como uma anomalia insignificante, porém ainda assim necessitada de total controle. Não fazemos isso para assumir algo, mas para anular o fato de que algo impossível existe. Suprime-se o aspecto impossível e sublinha-se o aspecto subversivo e, portanto, desprezível dessa existência arredia. Não confiar no que é estranho

é uma das primeiras regras aprendidas pela crianças humanas em qualquer lugar do planeta e isso não é gratuito. O temível está fora de casa, fora da família e dos conhecidos. Não existe, a partir do Romantismo, comunhão alguma entre a humanidade e o todo, pois o indivíduo só pode nascer no mesmo momento em que se pergunta quem é. Bakhtin (1987, p. 34) dá prosseguimento a esse raciocínio: “Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem”.

Insensatez, além de ser uma das definições recebidas pelo absurdo nos dicionários, é uma das características que o aproxima da loucura – tema sempre prenhe da visão naturalmente distorcida do grotesco e por ele sempre representado, e que no Romantismo tem seus tons sombrios intensificados. Enquanto, antes, a loucura era festiva e alegre em seu diferenciado modo de observação do mundo, na Modernidade, passa a representar o resultado extremo do abismo subjetivo no qual a espécie humana se adentrou. Assim como esses aspectos comentados, todos os motivos do realismo grotesco foram alterados, a partir do século XIX, depois de passados pela manipulação individualista. A separação entre a humanidade e todo o restante dos corpos possíveis e impossíveis, no Romantismo, só pode ser remediada no misticismo. No absurdo, e já no século XX, esse consolo não existe, pois nesse âmbito somente se considera o convívio físico das coisas, não sendo mais admitido qualquer tipo de reconciliação entre o ser, que luta conscientemente e em vão, eo cosmos, que permanece surdo as suas súplicas.

Nessa resultante frustração, o terrível se instala, o chão vacila e sentimos a vertigem que, mais tarde, é explorada fenomenologicamente pela intelectualidade francesa e bastante utilizada pelo absurdo. É durante essa vertigem que percebemos também o absurdo de toda existência, principalmente a humana, que no Renascimento fora sobrelevada, para dois séculos depois ver seu sentido escapar pela fenda criada pela individualidade. O que para nós principalmente muda no grotesco no século XX tem a ver com seu caráter libertador. O riso continua demolidor como antes, porém não mais liberta. Não há, para Bakhtin, condições para o que o riso se dê da mesma maneira num mundo dominado pelo medo como é o mundo do século que hoje conhecemos por suas extraordinárias catástrofes, a exemplo da Segunda Guerra Mundial e das ditaduras sul-americanas. Assim, o grotesco do século passado atua apenas negativamente, enquanto o absurdo, de acordo com seus principais pensadores, ao mesmo tempo em que nega o

sentido de tudo também não deixa de exercer certo caráter libertador que se origina não de um ilusório livre-arbítrio, mas do ato de manter a consciência sempre em alerta a tudo o que acontece ou deixa de acontecer na experiência em geral. Para isso, se sustenta com a mesma resistência de que sempre se valeu o riso e o grotesco antigos, conserva em si a ambivalência antiga só que agora para dizer sim e não ao mesmo tempo.

1.3 O absurdo à luz de Nietzsche e Bakhtin

Conforme pontuado no primeiro capítulo, a razão, em sua ausência, serve de parâmetro para a definição do que é absurdo ou não. Pela Lógica, o conhecimento fabricado pela razão pode ser posto à prova pela análise de suas premissas ou proposições que procuram traçar sua ordem e justificá-la. Se cada uma das proposições passar pelo crivo de seu próprio questionamento, a nova informação que se tira disso só poderá então ser verdadeira. Da mesma maneira, se as proposições, ao serem questionadas, se revelem irrealis, a inferência retirada delas também será enganosa. Pensa assim a espécie humana que define seu modo de compreensão da realidade a partir de si e de suas experiências com o auxílio da consciência e da moralidade. Esta, lembrando, é um dispositivo abstrato fabricado pelos humanos, quando se viram irremediavelmente necessitados do coletivo, a fim de que nessa convivência houvesse um modo de controle e a resultante sobrevivência entre seus componentes.

É voltado a essa lógica da razão (que muitas vezes se passa por verdade) que Nietzsche (2007) se posiciona de forma demolidora em sua obra *Sobre verdade e mentira*. Nela, o filósofo se dedica a explicitar como a concepção do homem sobre a razão é tão antiga ao mesmo tempo em que tão falsa. A mentira, para o autor, é o primeiro resultado da cognição humana. Em seu primeiro ato de uso da inteligência, o ser humano se preocupou em se proteger, como qualquer outro animal o faria. Sendo frágeis e até ridículos quando postos de lado a animais ferozes e muito maiores, os seres humanos (na gratuidade dessa escolha dentre todos os seres contidos no planeta Terra) puderam ao menos desenvolver estímulos nervosos conscientes e capazes de se relacionar com os demais corpos internos e

externos à delimitação humana. Tal processo se desenrola via formulação de imagem e, em seguida, de som. No entanto, nos esquecemos do caráter artificial disseminado na elaboração de qualquer raciocínio, e o tomamos sempre destinado à verdade assim como baseado nela. A negação ou a afirmação de qualquer raciocínio é, muitas vezes, uma questão moral e não necessariamente ligada à verdade da existência que é objeto dessa validação. Nietzsche apresenta a ideia de que nossas percepções, frutos dos estímulos psíquicos, são limitadas às dimensões auxiliares e usuais da consciência. Essas dimensões, que não deixam de ser limites, terminam, no desenrolar da nossa História, isolando permanentemente o ser humano do mundo não pensante. Para não vacilar no primeiro e eterno instante de existência, para nesse instante e em mais nenhum outro não sentir o chão tremer e a vertigem surgir, a humanidade engendrou sua própria carapaça e não soube projetar e executar sua fundação sem estabelecer uma hierarquia, sem distinguir o certo do errado, o comum do estranho, o razoável do irracional, o riso da seriedade.

Entretanto, esquecemo-nos que esse abrigo sistemático se dá sobre terreno para sempre desconhecido, pois nunca, na verdade, nos foi apresentado seja por espécies terceiras ou por iniciativa própria. O que nos lembra do poema “Conversa com a pedra”, de Wislawa Szymborska (2012, p. 32-35), em que um eu-lírico insiste em conhecer as profundezas ou intimidade das coisas, mas se vê rejeitado por todas elas, representadas pela personagem pedra, que diz “Sou hermeticamente fechada./ Mesmo partidas em pedaços/ seremos hermeticamente fechadas./ Mesmo reduzidas a pó/ não deixaremos ninguém entrar”. As primeiras ações tomadas via linguagem, na vida humana em conjunto, foram expressas por sons arbitrariamente relacionados a imagens também forçosamente ligadas a estímulos totalmente subjetivos e provindos de um mecanismo obscuro. O qual se encontra desenvolvido em um órgão (não exclusivo do ser humano) cujo senso comum considera, no mínimo, complexo de investigação. Não há nada de esclarecido e acabado nesse sistema de preservação e evolução humana, como acreditaram os intelectuais dos séculos XVI ao XVIII. Perdemos a lembrança, por exemplo, de que toda palavra é sempre um conceito (como “pedra”), pois sempre se refere a um modelo de algo e nunca a algo totalmente considerado em suas características singulares e exatas: “Todo conceito surge pela igualação do não-igual” (NIETZSCHE, 2007, p. 34).

Como, então, poderíamos crer que cada palavra designa a essência de cada coisa? Sua pretensão de acerto é paradoxal, portanto. Assim como paradoxal é a tentativa do ser

humano de conhecer o indefinível, ou seja, tudo o que testa sua principal e mais especial característica perante os demais seres. Nisso, o absurdo surge como exercício constante contra essa consciência limitada, sempre evidenciando o estranhando das coisas, o desconhecido, o temeroso. Pelo o que muitas vezes as palavras não conseguem esclarecer, ao menos não as palavras comuns da realidade comum, o absurdo se interessa. Essa realidade comum é entendida no absurdo pela chave nietzschiana na medida em que esse a usa para escancarar a incapacidade humana de conhecer tudo o que existe. Esse tudo é sempre um derrame invencível, ou uma pedra que recusa a curiosidade humana e que não manifesta comoção pela sua inerente mortalidade.

Sobre a verdade que pretendemos saber e identificar, o filósofo alemão nos leva ao questionamento elementar, porém urgente, visto que as pessoas esqueceram-se de fazê-lo como se ele não necessitasse mais existir:

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem ao povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível (...). Ainda não sabemos donde provém o impulso à verdade: pois, até agora, ouvimos falar apenas da obrigação de ser veraz, que a sociedade, para existir, institui, isto é, de utilizar as metáforas habituais; portanto, dito moralmente: da obrigação de mentir conforme uma convenção consolidada (...) (NIETZSCHE, 2007, p. 36).

Entende-se das palavras do autor que o ser humano, dotado de consciência e linguagem, forja para si mesmo o que ele considera ser a verdade, e esta seria sempre universal, baseada num modelo conceitual. A experiência do homem revelada em palavras se torna a própria experiência, esquece-se que cada palavra é um conceito e que este é generalizante, segue apenas um sentido, um aspecto ou um conjunto de aspectos. E esse sentido é moral, trata-se do que é considerado (e não de fato) bom ou ruim para a humanidade. O problema-chave disso tudo é, além da amnésia humana quanto ao processo de nomeação das coisas, o fato de que toda estrutura depende da hierarquização de suas partes, tudo, para o humano, sempre tem altura como uma de suas medidas. Essa escala, como as outras, sempre é valorativa e sempre pressupõe atender a todos os nela envolvidos, no entanto, distintivamente, e é essa diferença (geralmente inflexível para ser segura) existente na classificação das partes constituintes de uma sociedade o que pode ter de mais perigoso no jogo da convivência humana.

O que fundamenta os humanos a quererem viver juntos, mesmo que isso se dê em contextos que nos parecem insuportáveis (como se vê nas cenas do Teatro do Absurdo), está no desejo e no impulso de se criar um sentido, uma direção que não apenas descreve, mas também justifique o movimento da vida. O que nos permite esse agrupamento relativamente bem-sucedido repousa no utensílio que paradoxalmente tem efeito divisor. Essa ferramenta de caráter contraditório e irresolúvel serve para a fabricação de conceitos que, logo, só podem ser resultados de uma aporia. Qualquer tentativa de compreensão do movimento das coisas leva a mentes humanas a impasses em que o que se pensa, mesmo que aparente total coerência, simplesmente não pode ser aplicado objetivamente. Sabemos disso, mas pensamos se tratar de uma minoria de situações, a qual não merece tanta atenção, pois acreditamos termos nos esclarecido a respeito dos principais problemas que possam interessar à humanidade. Já cansada de si mesma, ninguém mais a questiona quanto ao que sabe de si, a sensação é de que tudo já foi visto e pode ser esperado. Histórias, em geral, são algo que, hoje, produzem impaciência e não interesse em quem é obrigado a parar para ouvi-las ou lê-las.

Reclamamos do tédio advindo da repetição dessas histórias, seja no cotidiano ou na mídia, e não percebemos que os conceitos arrolados nelas são aquilo que fazemos de cada contato humano com qualquer objeto interno ou externo, são imagens transformadas em metáforas, que são agrupadas, classificadas e encadeadas tanto umas às outras quanto em si mesmas. Mas metáforas não são coisas, portanto, não podem corresponder à essência do material, a sua verdade particular. Nesse sentido, Nietzsche (2007, p. 40-41) opina:

A mim me parece, em todo caso, que a percepção correta – que significaria a expressão adequada de um objeto no sujeito – é uma contraditória absurdidade: pois, entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas, acima de tudo, uma relação estética, digo, uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha. Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora.

O intermédio que encadeia as palavras em si mesmas e às coisas, sendo humano, tende a assumir um sentido unilateral que o sujeito insiste e espera ser o único verdadeiro e mais direto possível. Ao ponto de, nessa ansiedade, a explicação se confundir com a coisa, quando sabemos que não se pode explicar algo como sendo algo, e sim sempre como sendo outra coisa. Em Nietzsche, essa proximidade entre o subjetivo e o objetivo tem sua

eventualidade desnudada, suas premissas lógicas caem por terra quando nos lembramos que todo nosso sistema de conhecimento é baseado originalmente em impressões intuitivas. Os números, que nos dão a sensação de unidade e exatidão, respondem antes às metáforas, as quais, por princípio, não podem ser exatas, pois se baseiam na semelhança e não na exatidão.

A estrutura conceitual criada por nós para nos protegermos do externo e de nós mesmos faz do ser humano um “gênio da construção” por conseguir erigir paredes concretas sobre bases abstratas, essa contradição é o que realmente nos sustenta no planeta. Em contrapartida, não se pode garantir que seu impulso pelo conhecimento das coisas e pela fabricação dessa estrutura resulte em qualquer tipo de acerto, pois o que se consegue achar já estava lá para ser achado. O ser humano só pode falar por e não sobre si ou mais alguém. Essa limitação obriga com que a ferramenta que separa e aproxima o sujeito do objeto não só opere de forma impossível como diretamente proporcional aos seus extremos. Logo, quanto mais nos aproximamos, tocamos, invadimos as coisas, menos sabemos delas até que não existam mais. Como se as coisas se recusassem a ser solucionadas, preferem a extinção do que continuar sob o domínio inútil do humano. Pode-se pensar que essa constatação não é uma lembrança conveniente para a humanidade, que faz questão de se esquecer que a via que estabelece com a vida só pode ser de mão única. Ilude-se crendo que, por manipular o que deseja, sabe do que manipula. Toda verdade é antropomórfica e vã.

Como visto, na perspectiva nietzschiana o mundo é designado a partir de uma formação de metáforas regida, primeiramente, pela linguagem, e depois, pela ciência. Esta desenvolve sua função de refinamento do conhecimento acumulado pelo tempo na estrutura conceitual humana. A ciência lapida os conceitos, sempre no intento de deixá-los mais verdadeiros, mais humanizados. Não obstante, para Nietzsche, esse impulso ao conhecimento dos seres humanos não é plenamente manipulado pelos agentes da estrutura pré-determinada dos conceitos. Existe nesse impulso a força da resistência às certezas do mundo e a noção de que nossa vista é viciada, portanto, não confiável, ao menos não de olhos fechados. O filósofo considera que as pessoas que se valem dessa força não estão sonâmbulas para o que captam, pois estão acordadas, exercem de uma consciência em vigília, atenta em identificar o que é sonho e o que é realidade. Acerca desse tipo de ser humano, Nietzsche (2007, p. 46) diz que:

(...) ele busca um novo âmbito para sua ação e um outro regato, sendo que o encontra no mito e, em termos gerais, na arte. Perpetuamente, mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos ao introduzir novas transposições, metáforas, metonímias; perpetuamente, demonstra o ávido desejo de configurar o mundo à disposição do homem desperto sob uma forma tão coloridamente irregular, inconsequentemente desarmônica, instigante e eternamente nova como a do mundo do sonho.

Esse tipo desperto usa sua cognição ciente de suas limitações e entende a arte como uma forma de manipulação inusual do conteúdo humano, assim como entendia Rabelais. Ele mente, mas não impõe sua mentira, não afeta a *práxis* da vida humana dissimulada em cadeias inflexíveis, como as leis e a burocracia o fazem, a exemplo do que Franz Kafka compõe tematicamente em suas obras. E por saber que mente, sabe também da mentira que acoberta tudo o que é conhecido pelo ser humano, assim, sua atuação se dá em comunhão com o ato de desestruturação e rompimento do estado das coisas. Há, portanto, a força que conserva e a força que renova. A primeira se esforça em sua acuidade, já a segunda não se importa em ser desarmônica em relação aos sons gerais propagados na nomeação das coisas comuns, não se importa que seu tom seja desmedido, em ser absurda, no sentido original e mais abrangente do termo.

De qualquer modo, seja inclinado para uma força ou outra, o ser humano em geral não se importa também em ser enganado e muitas vezes procura por isso. É quando o intelecto procura sua liberdade como os antigos o faziam (em relação ao corpo) nas Saturnais e demais festividades. O espírito desperto anseia por sua libertação, e se não a encontra mais no cotidiano, volta-se então para o incomum, para o contrário da seriedade inexorável, para o irracional em eterna mutação. Nesse novo e livre ambiente pode o cômico assumir as regras que se pautam em sua própria ausência. A hierarquia, na arte, é destituída e se torna passível de reconstrução da maneira que o sujeito desmedido aprovar. A forma que o ser humano se liga às coisas do mundo passa a ser intuitiva mais uma vez, original, irregular, se dá na possibilidade de um novo terreno, porque sabe de seu eterno desconhecimento. Não se estrutura um intelecto totalmente acabado. Esse, sempre incompleto, refaz a estrutura usual da vida “emparelhando o que há de mais diverso e separando o que há de mais próximo” (NIETZSCHE, 2007, p. 48). Os seres humanos intuitivos são, para Nietzsche, os mais sensíveis, executam sua percepção pela sensibilidade e na junção desses dois elementos estão mais propícios ao sofrimento que os humanos racionais, pois não contam com a experiência analítica. Isso pode ser bastante frustrante considerando que sempre há um mundo real e ordenado a ser vivido, mesmo que

essa realidade seja uma ilusão o ser humano não deixa de sofrer dela. No estágio em que se encontra, dela veio e para ela sempre retorna, mesmo que traído pela carne que se recusa a se abster do que lhe é vital e anterior à qualquer abstração.

No século XVI, o exemplo humano que se encontra com sua consciência desperta e recriadora seria, para o teórico Mikhail Bakhtin, François Rabelais. A obra deste ilustra bem o intelecto de quem pisa em falso e nota a teia de conceitos sobre a qual a humanidade vinha se sustentando na medida do possível, principalmente tendo em conta a passagem da Idade Média. E a forma que Rabelais teria encontrado para a reformulação de um mundo em desacordo seria pela criação de um novo cronotopo, um novo modo de organizar as dimensões do espaço e do tempo humanos. A ideia central reside na libertação da humanidade dos padrões medievais que tornaram mais rígida a teia dos saberes e viveres humanos, essa estrutura precisava vir abaixo para melhor se adequar à nova figura humana que renascia. Sendo essa figura, especificamente, perfeita, acabada e completa, isto é, o ser humano em total equilíbrio.

Esse equilíbrio (ao qual já havíamos nos referido durante a glosa das definições do absurdo), para Rabelais, foca-se e ganha corpo diretamente na proporção em que busca destruir a hierarquia inadequada que o precede, pois não concebe predeterminações. As dimensões das coisas, nas histórias de Gargântua e Pantagruel, aparecem em relação direta com sua valoração, mas não como se acreditava ser feito antes, a mediação humana não é usada nesse exemplo para unir nada. Nele, procura-se escapar de seu domínio, e usá-la como o que ela é, ou seja, um utensílio e não as coisas de fato. Rabelais sabe, de acordo com Bakhtin, que a rede de conceitos criada pela tradição vigente necessita ligar palavras às coisas de modo sempre mimético ao passo que arbitrário e ilusório, e que isso, contraditoriamente, se dá muitas vezes sem reflexão e sob risco prejudicial para quem procura repouso nessa rede. O autor francês não se esquece disso e contra isso propõe um novo modo de enxergar os objetos e os acontecimentos. Sobre essa proposta Bakhtin (1988, p. 282) afirma:

Trata-se de um ligação particular do homem e de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-temporal. Assinalaremos esta relação particular como uma adequação e uma proporcionalidade direta dos graus qualitativos ('valores') às grandezas (dimensões) espaço-temporais.

Assim, tudo o que é bom deve ser abundante no mundo, e tudo o que é mal perece e serve de prova contra o falso ideal do pós-morte, do qual se vale a Igreja e o Estado para

manterem o controle sobre o que existe. Bakhtin (1988, p. 283) continua esclarecendo que “Essa proporcionalidade direta é a base de uma confiança excepcional no espaço e tempo terrestres (...)”, confiança somente executável quando a humanidade se achou pronta e segura para por em ação essa proporcionalidade, desenvolvida agora como modelo imediatamente oposto ao medieval, ainda que insuperavelmente decorra dele.

Para tanto, em seu método de composição formal e conteudística (por isso não ingênua, nem superficial), Rabelais, pela subversão original do cômico, demole “(...) todos os laços e vizinhanças habituais, das coisas e das ideias (...)” e ergue “(...) vizinhanças inesperadas, de ligações inesperadas, inclusive de ligações linguísticas lógicas (‘alogismos’) mais imprevisíveis (etimologia, morfologia e sintaxe especificamente rabelaisianas)” (BAKHTIN, 1988, p. 284). Nessa reconstrução, Rabelais coloca em ação seu intelecto do tipo intuitivo, que se dirige para o nada e reconhece apenas a mistura de corpos que somos, como se fazia em sociedades ritualísticas da Antiguidade. Tempo em que a ambivalência formulava a união de todas as coisas e estas se localizavam no espaço e no tempo de forma muito mais natural do que a religiosidade da Idade Média poderia aceitar. Contraditoriamente, mas só possível assim, Rabelais é visto, por Bakhtin, em um impasse ao crer num ser humano acabado ao mesmo tempo em que apresenta desconfiças e não aceitações sobre sua ciência e manipulação dos conceitos e dos valores terrenos que o levaram supostamente à perfeição. O que Rabelais realmente faz metodologicamente é subverter as premissas de qualquer lógica que pertença à tradição imediata. Nesse intento, volta à tradição antiga e dela traz uma noção diferenciada de alto e baixo, além disso, também retorna à Idade Média e dela recupera figuras carnavalescas, como o bufão, aplicando o riso antigo contra a seriedade da razão medieval, fazendo desabar a organização oficial de suas premissas. Esse riso não apenas, de acordo com Bakhtin (1988, p. 284), “rompe (...) os laços tradicionais, ele revela a proximidade rude e direta daquilo que as pessoas separam por meio da mentira”.

A separação do que costumeiramente está conectado, em Rabelais, é executada a partir de séries de pensamento do autor renascentista. Essas séries são resumidas por Bakhtin em: série do corpo humano; da indumentária; da nutrição; da bebida e da embriaguez; da copulação; e da morte. Sendo sempre importante notar que a morte, como qualquer outro tema das séries, faz parte do todo assim como em nosso período civilizatório arcaico e antigo era considerada. Ela não se destaca da vida sob qualquer ideal

do além, e sim se encontra dentro do processo de vida e regeneração do cosmos juntamente com tudo o que há dentro dele. Em oposição a essa ideologia medieval que testa e oprime seus vivos, Rabelais coloca o corpo humano como centro da concretude e da compreensão do ser nele contido em relação a tudo que lhe for impróprio, principalmente a abstração. Enquanto o mundo medieval compreendia o corpo como algo sujo, vil e pecaminoso com que a alma não podia estabelecer uma relação virtuosa, Rabelais o encarava como a medida humana adequada de todas as coisas.

Quando não exposto de forma cínica e bufã, o corpo humano tem no prosador e médico francês suas partes expostas sob precisão anatômica e fisiológica, em conformidade com a forma grotesca, o que guia, em geral, as imagens rabelaisianas. (Esse novo formato de composição de imagens feito por Rabelais, futuramente, na travessia do século XIX para o XX, pode ser conferido como ponto de influência na poesia de Augusto dos Anjos ou nas peças de Alfred Jarry, por exemplo). Uma das mais icônicas delas retrata quando Pantagruel se encontra doente e para o seu tratamento e cura descem por sua garganta vários trabalhadores, a fim de alcançarem o estômago e realizarem a limpeza nele necessária. Nessa parte da história, o corpo natural do personagem se iguala ao corpo social e o abismo colocado entre os dois pela Idade Média desaparece. Todos os modos de representação dos corpos em geral (paródia, bufã, realismo grotesco e outros), em Rabelais, os situam em vizinhanças que não temem a possibilidade do absurdo, pois é a partir deste que uma nova ordem (que tem a chance de ser melhor) pode ser realizada. Somente pela mudança de toda disposição precedente e efetiva, como Rabelais o faz, buscando algo de novo, posicionando-se imediatamente em sentido oposto ao sentido dado até então, fazendo com que sentidos opostos coexistam mesmo que momentaneamente, em luta, em resistência, para que o leitor entenda a natureza dos dois lados. Evidentemente, o novo não existe sem o velho para destruir, e por isso mesmo Bakhtin defende a não redução do estilo de Rabelais em puro formalismo carente de conteúdo. A forma exagerada do grotesco de demonstrar as coisas e seus fenômenos salta aos olhos, mas não gratuitamente, toda aproximação, mesmo aberrante, em Rabelais carrega em si um aspecto atrativo que representa as concepções que o autor tem sobre a vida em geral. O que se nega está contido no que se apresenta como alternativa positiva, mas isto ainda no século XVI. Mais adiante, principalmente depois do século XIX, veremos que a presença dos dois

polos, positivo e negativo, é rompida de vez. Nesse momento, o segundo polo passa a superar o primeiro.

Outra junção insólita de elementos da obra de Rabelais está na série das comidas e bebidas. Pantagruel, aquele que nasce com toda a sede do mundo e com o mundo todo em sede, prepara um banquete em que sua mulher, Gargamela, come tripas demais. Grávida de Gargântua, Gargamela passa mal de tanto comer, termina parindo o filho por uma das orelhas e por isso mesmo falece. Nessa sequência de acontecimentos, cruzam-se os temas do corpo, da comida e da bebida, e da reprodução. Tais relações estranhas se dão não somente entre as coisas e as ideias, mas também entre os temas materiais que interessam a Rabelais e à humanidade como corpo coletivo e equilibrado. Na série da comida e bebida, a descrição das coisas também é hiperbólica quanto as suas qualidades, como a embriaguez e a fome. Esse exagero também assume as coordenadas do peculiar espaço em que vivem as personagens da obra. Como em todas os temas das demais séries, tem-se em vista com isso impactar com maior intensidade a concepção medieval do mundo, nesse caso, através de uma oposição ao jejum tradicionalmente pregado pela religião. Essa oposição é provocada também na intersecção entre as séries da comida e bebida e da morte, Bakhtin (1988, p. 295) comenta e ilustra sobre:

No capítulo XLVI do quarto livro, encontra-se uma longa reflexão do diabo sobre as diversas qualidades gustativas das almas humanas. As almas dos delatores, dos tabeliães, dos advogados, só são boas quando um pouco salgadas. As dos estudiosos são próprias para o desjejum, as dos advogados para o almoço, as das arrumadeiras para o jantar.

No excerto acima, morte e fome se encontram lado a lado no cotidiano diabólico e radicalmente contrário ao sagrado. A figura do demônio é trazida para próximo da realidade terrena, e ele se comporta como qualquer outro elemento mundano, inclusive, escatologicamente: “Em outro lugar tem-se o relato de que o diabo comeu na hora do desjejum um guisado de alma de um sargento e adoeceu com um forte desarranjo intestinal” (BAKHTIN, 1988, p. 295). Nessa cena, os temas da morte, do corpo, dos excrementos e da comida se enlaçam grotescamente, conforme é típico da herança estética rabelaisiana e oriunda de raízes primitivas.

Em outro momento de entrecimento entre essas estranhas séries no espaço pós-morte, encontram-se personagens históricos praticando ações inusitadamente vinculadas à realidade histórica e conhecida de tais figuras:

Demóstenes é vinhateiro; Enéias, moleiro; Cipião, o Africano, vende levedo; Aníbal ovos; Epicteto, sob uma árvore frondosa, com inúmeras donzelas, bebe, dança e banqueteia-se por qualquer motivo. O Papa Júlio vende pastéis. Xerxes vende mostarda; porque ele vende muito caro, Fraçois Villon urina no seu pacote de mostarda, ‘como fazem os comerciantes desse produto em Paris’ (BAKHTIN, 1988, p. 295-296).

Como herança disso, observamos, por exemplo, no poeta paraibano Zé Limeira os mesmos tipos de avizinhamentos insólitos entre figuras históricas importantes e ações cotidianas. Esse ponto de vista incongruente entre cotidiano e oficial pode ser visto nesses versos: “Quando Abel matou Caim/ No Rio Grande do Sul,/ Deu-lhe um quilo de beiju (...) Nisso chegou São Joaquim,/ Que já vinha do quartel/ Cumode prender Abel/ Dois pedaço de costela (...)” (LIMEIRA, 2008, p. 55). Neles, temos figuras históricas e religiosas, enleadas entre o ficcional e o factual, situando-se em lugares impossíveis para a época conhecida em que viveram, como o quartel e o Rio Grande do Sul. Além disso, prestam ações que a elas podem ser tradicionalmente ou não vinculadas e no cerne dessas ações podemos encontrar, como fazemos em Rabelais, os temas da comida, do corpo e da morte. Por fim, percebe-se nesses versos a manifestação da relatividade das coisas passível de ser restituída pela arte e pelo trivial.

As festividades que aparecem na obra de Rabelais, paródicas às da tradição medieval, não deixaram de usufruir desse período no que consta sobre sua literatura paródico-sacrílega. Bakhtin, na contramão dos demais teóricos sobre Rabelais, faz questão de evidenciar certas influências medievais e antigas na literatura do mestre renascentista, pois acredita serem fundamentais para a compreensão de certo estágio evolutivo da literatura cômica, concebido no Renascimento, e que em muito influenciou os próximos estágios da História da Literatura. Desse modo, além de identificar gêneros medievais, como a paródia, no texto de Rabelais, o teórico russo também encontra vestígios de “fórmulas profanas ligadas à magia negra” bem como de “‘fórmulas’ de injúrias obscenas”, ambas famosas e de uso corrente das classes baixas até o momento da Renascença. Em encaixe com seu método literário, Rabelais também lança mão da inspiração antiga no que concerne principalmente à influência de Luciano de Samósata e seu modo de descrição detalhada do corpo humano. Tais linhas de conexão se mantêm sob a premissa ideológica renascentista do homem bom e fisicamente equilibrado.

Esse novo ser humano sempre festeja, sempre é alegre, sábio e principalmente livre. A existência pantagruélica, de acordo com Bakhtin, foi reconhecida e desenvolvida,

mais tarde, por outras obras de outros autores que deram continuação à tradição paródica da Idade Média reformulada por Rabelais para a Modernidade. O personagem Gulliver, da obra *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift (de 1726, alterado em 1735), absorve essa influência durante suas viagens marítimas por mundos estranhos, onde de início, ao menos, sempre adentrava exercendo tal estado de espírito composto estilisticamente pelo autor do século XVI. É bom notar que *As viagens de Gulliver* são, antes de mais nada, uma grande paródia dos romances de viagem e aventura populares do século XVIII, bem como uma crítica aguda ao mundo que representavam, mantém oposição em especial com a obra canônica *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe (1719). Além disso, é sintomático para a discussão dessa herança pantagruélica (tanto em relação ao que destrói quanto ao que reforça em sua origem) que o personagem de Swift percorra territórios estranhos e impossíveis (ao mesmo que tempo que situados no globo terrestres) nos quais a visão humana é relativizada, aumentando e diminuindo, de acordo com o referente do qual parte. Os instantes em que Gulliver reflete sobre a visão que tem estando minúsculo ou gigantesco fazem usufruto do grotesco, via contraste, para acentuar a mobilidade que a perspectiva humana pode adquirir quando fora do seu plano de contato e domínio, em um cronotopo novo, com regras próprias e desconhecidas aos humanos.

No Brasil a influência rabelaisiana se encontra na segunda metade do século XIX com a presença da chamada poesia pantagruélica ou poesia do absurdo. Em “A poesia pantagruélica”, texto contido na obra *O discurso e a cidade*, Antonio Candido (2004) expõe sua concepção do que considera ser um período especial do romantismo brasileiro, em sua maior parte datado da segunda metade do século XIX e localizado em São Paulo. É interessante já notarmos aqui que, mesmo pertencendo à mesma época, mas residindo em outro espaço, (e talvez por isso mesmo), Qorpo-Santo não é localizado como pertencente ao mesmo grupo. Mas também podemos pensar que, mesmo não estando tão longe quanto estaria dos autores do Teatro do Absurdo, Qorpo-Santo, por conta da figura caricata que era e das subversões que tanto o compunham quanto sua obra do início ao fim, pois o absurdo de Qorpo-Santo está presente em todas as suas modalidades de escrita criativa desde que essa se iniciou, só existem 17 peças do autor, todas possuem a presença de anfiguris. Sabemos que o grupo paulista, em sua grande maioria, renegou os versos heterodoxos desse período, dado como apenas um ato rebelde e sem importância, vergonhoso até. Seus componentes se tornaram sérios, apenas Bernardo Guimarães

(referencia) manteria sua parte dessa poesia, que é subversiva, mas não ao ponto de flertar com a insanidade, como é o caso da vida e obra de Qorpo-Santo.

Desse modo, podemos pensar que a poesia pantagruélica, como movimento, não tinha da radicalidade necessária para se voltar contra o status quo de sua época, o que coloca mais ainda Qorpo-Santo como opositor do Romantismo enquanto vivente dele no Brasil. Faz sentido, então, que nosso autor gaúcho não tenha sido notado por esse grupo ou por qualquer outro que pudesse haver, como tudo que é o absurdo, não pode, por princípio, fazer parte de nada, é a exceção sempre. E nisso Qorpo-Santo é exemplo singular. Por valorosa que seja a iniciativa dos rapazes da Faculdade de Direito, falta-lhes ainda o componente absurdo em suas próprias existências. Se fosse o caso, a brincadeira teria se tornado real, e seu impacto muito mais abrangente. Não é todo mundo que está disposto a correr esse risco, são poucos que, como Campos de Carvalho, aceitam o compromisso com o absurdo, pois, quando o fazem, é certo de que serão punidos por isso, assim como dois mais dois são sempre quatro.

Para esta pesquisa, o especial desse momento histórico (que, como vimos, de forma paradoxal e sensata, exclui, estando na mesma época, um dos nossos *corpus*) está na entrada de um novo vínculo entre Rabelais, o Brasil e o que viria a ser o pensamento do absurdo. No reduto onde essa junção foi possível, jovens estudantes compunham o que Candido toma como um antidiscurso. Um tipo de discurso cuja característica está em negar o discurso regular, é criado com significados que lhe são próprios, os quais podem somente ser intuídos e nunca plenamente entendidos, o que por sinal impede qualquer caracterização exotérica ou excludente, não sendo nunca inteligível, serve a qualquer pessoa capaz ainda de sensibilização.

Tal sequência de enunciados tem, por causa de sua origem romântica, um intento mais pujante de subverter (mas não de radicalizar) e não se detém em imitar de forma jocosa a ordem, é menos crítica e mais revolução, menos riso e mais tensão, encadeia-se por uma visão pendida para o negativo. “(...) o anfiguri não é paródia, e sim subversão do discurso, com formas mais ou menos drásticas de negação do sentido” (CANDIDO, p. 198). O irracional pode ser aplicado em maior ou menor intensidade, a depender do autor e do uso que este faz do absurdo no contexto em que vive, mas, para o interesse de Candido, e também nosso, o absurdo dessa poesia é somente notável pelo possível encontro de sua lógica particular com a nossa. A desconexão total entre as coisas e entre as coisas e as

ideias, seja na prática ou na literatura, não é desprezível, diz uma verdade que acreditamos importar ao ser humano. Ainda assim, também pouco parece contribuir para o entendimento de uma lógica absurda e até dela mesma enquanto ausência (visto que na falta não há produção). O absurdo carrega em si a tentativa de demonstrar outro sentido enquanto ato de resistência. A criação de diferentes sentidos pode nos auxiliar objetivamente, já a sua ausência nos provoca por um lado talvez mais temível e instintivo, o que é infecundo e impossível para a criação de conhecimento. A não concatenação entre as partes do absurdo completo o torna assim um discurso calado, o que é menos favorável do que um discurso silencioso, considerando que mesmo o silêncio é comunicável. Nesse sentido, tanto nossos *corpus* quanto os poetas da Faculdade de Direito não deixaram de falar do mundo que interessa aos humanos, mesmo sendo através da expressão do absurdo.

Em Rabelais a poesia absurda de autores brasileiros, como Bernardo Guimarães, evidentemente encontra sua origem, embora esta tenha passado por transformações até sua chegada ao Romantismo. Do Renascimento pega-se emprestado o método particular de Rabelais de destruir antigas contiguidades em nome de avizinhamentos inusuais, como quando localiza lado a lado e ao mesmo tempo significações como festa e morte; por extensão, do Barroco à tal método é incorporado a intensificação de tais contrastes, principalmente no que se refere à esfera da linguagem. No Romantismo, esse modo de posicionar e conceber as coisas ambigualmente passa por uma mudança de peso e o aspecto negativo sobrepõe o positivo, o que só virá a se radicalizar no século XX. No entanto, não podemos deixar de ressaltar que, no Romantismo brasileiro, a ambiguidade antiga e clássica ainda resiste em poemas como “A orgia dos duendes”, do já referido Bernardo Guimarães (de 1865), onde ocorre uma grande festividade em que estão presentes personagens representantes do terror, como bruxas e esqueletos, e do folclore (no caso brasileiro), como o “lobisome” (GUIMARÃES apud CANDIDO, 2004, p. 210).

Dessa forma, num aspecto geral, o mundo compacto e materializado de Rabelais, três séculos depois, já se constitui em sua versão negativa, somente negar é prático, dizer “não” é a melhor maneira de sobreviver, o positivo é relegado para o mundo místico, possível na ficção, utópico. (Este último adjetivo, vinculado ao absurdo, aqui, encaixado em somente uma direção de sentido, contribui ainda mais com a acentuação do aspecto negativo na Modernidade.) A seriedade do ser humano, no século XIX, já se encontra viciada, o riso arcaico, antes unificador, continua fragmentado e segregado (além de

segregador) nas partes privadas e de lazer da sociedade, e não mais pertence ao lugar das festividades laborais e coletivas, pois esse lugar não existe mais. O trabalho é apenas sacrificante e sem sentido, e o que se sacrifica é o tempo único de cada indivíduo que surge e desaparece do nada.

Assim, o ato humano de se rebelar contra estruturas errôneas e inflexíveis persiste no cômico (pela sintonia quase indissociável entre o exagero, o contraste e o riso, por exemplo) como ganha maior refinamento de seus aspectos trágico e hostil. Conseqüentemente, no desenvolvimento desses dois lados, essa persistência alcança espaço na literatura em geral mesmo que nisto algum dos dois sentidos se dissolva mais que o outro. Por isso Rabelais contribuiu tanto para a Modernidade, é a partir dele que a resistência se concretiza (mesmo que ficcionalmente) de forma mais notável entre os racionalistas, os quais, mesmo quando sendo grandes exemplos, não puderam superar certas limitações da tradição. Como cânone resistente, a mudança que realizou foi ainda mais impactante, alcançando países como Brasil com o surgimento de artistas como Campos de Carvalho, Qorpo-Santoe Zé Limeira – peculiares autores conhecidos por seus deslocamentos inusuais de sentido, que também os condenaram à loucura por parte de sua recepção à época e ainda hoje. Além dessa reformulação do ato de resistir às modelagens inflexíveis e impostas pela sociedade humana, Rabelais, de acordo com Bakhtin, ajudou a contribuir com uma corrente filosófica que só existiria 300 anos depois, embora essa tenha se embasado fundamentalmente no aspecto negativo da existência. No entanto, esse aspecto jamais teria se desenvolvido da maneira como se deu a partir do século XIX, sem, antes, ter se alimentado, mesmo à contrapeso, da temática da morte comum encontrada na obra de Rabelais. Bakhtin faz sua análise dessa série temática demonstrando que o problema da morte individual, debulhado no Romantismo à exaustão, é ainda estranho ao mundo de Rabelais.

Apesar do destaque ao humano, Rabelais ainda considera esse termo em seu aspecto conceitual, ou seja, generalizante. A resistência típica de Rabelais é posta contra os preceitos generalizantes da ideologia medieval, por isso, é destruidora, e nessa destruição do ideal medieval a morte aparece como uma constante temática e metodológica de seu modo de escrever. Para a Idade Média, a morte era desvalorizada, no sentido de que servia apenas como portal deste mundo provisório ao mundo do esplendor divino, o mundo pós-morte. Já Rabelais se concentra em forças antigas que diziam ser a morte parte da vida, é

concreta e total em si mesma e não apenas um pórtico. Ele não se valia da eternidade futura prometida pela religião antes. Se se olha para o futuro, isso é feito sob uma perspectiva mais coletiva, sob a visão da humanidade como um todo, e a eternidade dessa é terrena. Assim como para o absurdo de veia existencialista, datado do século XX, todo o sentido do mundo só pode estar no mundo. Ainda que egocêntrico, o absurdo no século XX não se livra de seu caráter subversivo, a diferença é que a subversão passa a ser individual mesmo quando atua em grupo, ao ponto inclusive de gerar sentido para a vida de cada um que nela se engaje. A consciência do estado absurdo das coisas pode, a partir do século XX, guiar existências reais, individuais e específicas.

1.4 O absurdo à luz de Camus e Deleuze

Relembrando que a realidade material foi instaurada como principal parâmetro de representação após as revoluções românticas, e que atrelada a essa referência também está o vigor da negação, temos no século XX um espírito descrente das promessas feitas no século anterior ou em qualquer outro. Massacrado e frustrado pela realidade que habita, é no cansaço extremo quando consegue refletir sobre o seu estado e chegar à conclusão de que nada daquilo que lhe ocorre todos os dias faz o menor sentido ou lhe imprime qualquer sentimento de pertencimento. Com o passar do tempo, indo e voltando todos os dias dos mesmos afazeres que parecem não resultar em nenhuma mudança ou conservação proveitosa, percorrendo todo esse caminho sentindo-se preso mesmo fora e mais preso ainda quando dentro de sua própria casa, o sujeito moderno não deixa de notar a ausência de finalidade das coisas, pois a elas se torna não somente separado mas indiferente e nelas percebe essa indiferença como única correspondência factível e possível, mesmo que isso seja absurdo. Esse contato que não se toca, apenas coexiste, criou o questionamento que dará margem para toda uma tradição existencial do pensamento humano. Autores, como o dramaturgo Arthur Adamov, a partir de tal percepção de divórcio, chegam, inevitavelmente, a este exemplo de questão: “O que existe? Sei antes de tudo, que sou. Mas quem sou? Só sei de mim é que sofro. E se sofro é porque na origem de mim mesmo há mutilação, separação. Estou separado. Do que estou separado não sei dizer. Mas estou

separado”. (ADAMOV, apud PEREIRA, 1983, p. 74) Sofrimento e separação são os sentimentos basilares que constituem a mentalidade do sujeito que se depara com o absurdo, e que é abordada por toda uma corrente de pensadores desse século.

Sendo Albert Camus (2010) um dos principais, senão o principal, a tratar do assunto, em *O mito de Sísifo*. Na obra, Camus trabalha o que considera ser a expressão de uma sensibilidade negativa, sem tentar estabelecer nenhuma ciência para tanto. Atento ao seu século, Camus defende a captação primeira do sentimento do absurdo, o mesmo sentimento constatado e expresso por Adamov (que não consegue explicá-lo objetivamente), e que, enquanto sentimento, corresponde ao conceito de absurdo por ser considerado (de modo geral) como um dos lados opostos da razão. É somente lógico que, contrário à razão, o absurdo seja, antes de tudo, sentimento. Camus compreende esse paradoxo e por isso retira a pretensão de uma filosofia do absurdo, pois por Filosofia subentende-se uma racionalidade, e, como vimos, para ele só é possível entender a ausência de sentido das coisas através do seu reflexo contrário.

Além disso, o trato do absurdo nessa época se dá, como veremos logo adiante, de maneira muito pontual, o que impossibilita uma sistematização que não seja feita às pressas. Desse modo, inicialmente, usa-se da razão somente como instrumento para a abordagem do sentimento, desconsiderando o sentido moral e, conseqüentemente, unilateral que geralmente lhe é inculcido por todos. Também, o ensaísta franco-argelino considera que a filosofia só levaria em conta o problema do absurdo abstratamente, ou seja, de uma forma distanciada ou mediada pelo plano das ideais, como aliás já vinha lidando, inclusive na corrente de pensamento da qual fez parte, junto a Jean-Paul Sartre. Ele se opõe, no entanto, à ideia do absurdo, que, na verdade, se limita ao superficial quando a objetividade da questão é mais urgente, complexa e concreta, considerando que a constatação e a atuação do absurdo, em seu limite, muitas vezes podem resultar na autodestruição do indivíduo que carrega em si esse sentimento, principalmente quando inconsciente desse processo. E mesmo que uma autodestruição programada seja benéfica ao total de um organismo, tudo muda irreparavelmente quando suas partes despertam (sensivelmente ou racionalmente) para o que está acontecendo, bem como se intensifica quando, em seguida, cada parte percebe um tempo inicial e final para sua vida num mundo sem sentido e que não pode garantir nenhuma existência além dele. A subjetividade autoconsciente (ou não) e a negligência no trato do absurdo podem alterar esse dispositivo

regenerador, transformando-o em uma programação degenerativa, o que destruiria qualquer tentativa de renovação do seu todo, e no caso, da humanidade.

Conforme nossa pesquisa dos verbetes do absurdo, este é, antes de mais nada, tudo aquilo que contraria a razão. Somado a esse uso, de acordo com Nietzsche e como também já vimos, a razão é originalmente fabricada pelo ser humano como única alternativa para a sua sobrevivência, como o único meio desse ser conseguir se manter no cenário em que aleatoriamente nasceu. Essa noção da falsidade de nossos mecanismos conceituais e de agrupamento das palavras, preenchidos pela moral (que sempre é resultado de uma cristalização), mais a concepção do tempo e da morte individuais são os pontos-chaves para a construção de qualquer concepção em que se baseia o absurdo tal como é conhecido na época de Camus. Dado que a primeira edição dessa obra é publicada em 1942, juntamente com sua aplicação ficcional em narrativa na obra *O estrangeiro*, verificamos que o absurdo, a partir do início da nossa contemporaneidade, afetava pontualmente a reflexão de seus principais pensadores. A descoberta do absurdo, em seu corpo formado, põe-se em movimento consciente no mesmo solo e tempo em que ocorre a “era dos extremos” (HOBBSAWM, 1995), o que lhe denota aquele caráter de urgência. O romance e o ensaio de Camus, nesse sentido, respondem diretamente ao domínio nazista instalado na URSS (por força da Operação Barbarossa⁸) um ano antes de seus lançamentos. Isso ainda quando Camus era filiado ao Comunismo.

Nesse paralelismo com o seu tempo, Camus lança ao mundo o que considera ser a única questão de verdadeiro interesse para a Filosofia. Essa provocação estaria em torno de uma nova e perigosa capacidade do organismo humano de se autodestruir descontroladamente, o que pode ser interpretado como apenas desnecessário se ainda

⁸Em Hobsbawn (1995, p. 94), trata-se também sobre o desemprego da maioria, 85%, dos membros do Partido Nazista. Conforme Rich (1973, p. xliii) – e além deste autor, há vasta referência a respeito, que não importa arrolar, pois não diz respeito a nossos objetivos, uma vez que esta nota é apenas um dado que se tornou inerente à pesquisa –, a Operação Barbarossa foi um codinome dado à invasão da URSS pelas Potências do Eixo, iniciada em 22 de junho de 1941, que tinha como objetivo ocupar todo o território soviético e ocupá-lo com alemães, além de ter como finalidade escravizar povos eslavos, consumir as reservas de petróleo do Cáucaso e os recursos agrícolas dos territórios soviéticos. Em Evans (2016, p. 74): “Os alemães, na visão de alguns, precisavam de mais ‘espaço vital’ – a palavra alemã era *Lebensraum* –, e isso teria que ser obtido à custa de outros, mais provavelmente dos eslavos. Não porque o país estivesse literalmente superpovoado – não havia evidência disso –, mas porque aqueles que promoviam tais visões estavam tomando a ideia de territorialidade do reino animal e aplicando-a à sociedade humana. Alarmados com o crescimento das florescentes cidades da Alemanha, buscavam a restauração de um ideal rural no qual colonos alemães seriam senhores sobre camponeses eslavos ‘inferiores’(···)”.

acreditamos ser possível nos importarmos com os outros e conosco, o que não deixa de ser, ironicamente, um ato de fé, mesmo que Camus, a princípio, renuncie a toda e qualquer esperança. Esse último paradoxo, no entanto, não nos parece sustentável. Do mesmo modo que renunciar ao ato filosófico no tratamento de um tema que diz respeito à existência nos parece uma tentativa bastante difícil. Muitos autores e comentadores, já da segunda metade do século XX e que tratam do absurdo (e suas formas de expressão artísticas) o diferenciando do existencialismo, concordam com o caráter doutrinário desse e que Camus, mesmo se posicionando contra ele, não pode ser associado de forma absoluta à postura dos verdadeiros autores do absurdo, como Beckett e Ionesco, que procuravam colocar suas ideias em ação realmente direta, tendo em vista o absurdo somente em sua atuação, usando, para isso, principalmente, o teatro.

Voltando ao ponto fundamental do pensamento camusiano, o suicídio, em qualquer uma de suas formas, é o ato humano contraditório por excelência e, portanto, difícil de compreensão e aceitação. É dessa dificuldade que, para Camus, também surge a urgência do entendimento da sua lógica e, portanto, a provocação desse entendimento. Para o livre-pensador, o suicídio, muitas vezes inexplicado por quem o comete, estaria de toda forma relacionado ao absurdo da existência. Como um tipo de mecanismo demasiadamente autodestrutivo, irruptivo em sua atuação, o ato de antecipar a própria morte é consequência direta do contato indiferente entre a consciência humana e tudo o que há em seu entorno. A desmedida de tal ato é proporcional à imensurabilidade da existência de todas as coisas. Assim, podemos depreender que a resolução do problema do suicídio depende de como lidamos com o absurdo. Na procura da conformidade com esse raciocínio, Camus se recusa a dar o que chama de “salto” para o além, conforme acusa os precursores do existencialismo de o terem cometido. Esse salto para o metafísico não lhe interessa, apenas a *physis* interessa a Camus, assim como a Rabelais, em oposição à abstração religiosa. Se Camus possui fé, esta só o interessa no plano material e cotidiano.

Seguindo certa parte do método de pensamento do autorrenascentista, Camus tenta se afastar de qualquer abstração ilusória, tentativa que só ganha corpo com o passar dos anos, até que chega a seu ápice com a publicação de *O homem revoltado* (de 1951). Obra esta que é apontada como principal responsável pelo rompimento entre Camus e Sartre, cuja amizade se iniciou justamente com a publicação de *O estrangeiro*. Nos dez anos entre a publicação das três obras de Camus referidas, esse autor, em partes ao avesso do que era

inicialmente, não deixou de trazer consigo a importância dos problemas concretos da realidade humana. Para ele, qualquer geração de conhecimento sobre questões não concretas não passa de um jogo que não pode ser efetivado na realidade material, se forçado para isso pode se tornar perigoso aos que nela vivem de fato. Para Camus, é preciso ir além do mero descobrimento do absurdo, é preciso procurar lidar com ele profundamente, e a única maneira, para tanto, é desbravando sua condição.

Embora essa visão na verdade não seja originalmente contestada pela base do movimento filosófico existencial, a impressão que temos é que Camus encontra contradições inaceitáveis no modo de sua execução por parte de seus representantes (como Chestov e Kierkegaard). Os quais, inutilmente, não só se limitam a discussões impraticáveis como manipulam o negativismo absoluto de forma que a única solução do absurdo seja o suicídio, e assim podem justificar o não encerramento do problema. Tal manipulação da negação é a mesma que pode lhe conferir um sentido negacionista e cínico, direção que Camus julgou ter tomado Sartre em relação ao comunismo sob a forma ditatorial. Assim sendo, Camus argumenta que, na realidade, nenhum sujeito se mata por futilidades, como certos argumentos ontológicos afirmam, mas porque, aquém do abstrato, concretamente, a vida passa a não valer a pena (antes de tudo) individualmente. Embora existam os desistentes idealistas, o ideal corresponde antes a uma esperança coletiva do que pessoal, assim, para esses “o que se denomina razão de viver é ao mesmo tempo uma excelente razão para morrer” (CAMUS, 2010, p. 19). A esperança particular pode parecer e ser tratada de mododescartável, o que não deixa de atingir o coletivo, mesmo que de maneiras não evidenciadas pelos responsáveis por transmitir informação e conhecimento em larga escala, como a mídia ao tratar o suicídio como tabu.

Podemos não saber no que consiste o sentido da vida, mas sabemos, após o início da Modernidade, que esse sentido tem como direção a negação (em seu uso majoritariamente não produtivo ao mesmo tempo em que se visa a maior produtividade material e econômica possível). Talvez por se reduzir a esse viés unilateral que qualquer esperança pode ser desprezada, é bem certo que a negação absoluta pode ser igualmente desconsiderada, mas ainda é válido lembrar que pela esperança alguém pode deixar este mundo. Logo, a esperança ou o descarte dela e seus modos de concepção não são, em última instância, o que define a importância de se compreender o absurdo e a lógica do suicídio. Assim sendo, a direção somente negativa e racional das coisas é o que mais

impediria a aceitação do sentido inaudito que a vida consegue somente expor em sua superfície a seus participantes humanos. Assim, Camus pensa:

Só o equilíbrio entre a evidência e o lirismo permite aceder ao mesmo tempo à emoção e à clareza. Num assunto ao mesmo tempo tão humilde e tão cheio de pateticismo, a sábia e clássica dialética tem que dar lugar, penso, a uma atitude de espírito mais modesta que proceda ao mesmo tempo do bom-senso e da simpatia (CAMUS, 2010, p. 20).

É por meio desse equilíbrio que se lida com o absurdo. Camus recomenda o uso da bondade como direção interpretativa e da capacidade de alteridade para entender os que se recusam a viver. É preciso também equilíbrio entre esses mecanismos de compreensão e o sentimento que advém das descobertas ou da ausência destas. Se antes a união entre cosmos, sociedade e ser humano regulava uma existência total, após os séculos XVI e XVII, como vimos com Bakhtin, dessa tríade se sobrepõe a última parte por se considerar única, comprovadamente (por si mesma), capaz de elaborar estruturas gerais acerca das experiências que vivencia em nome de sobreviver-las, conhecê-las e dominá-las. Tomar-se de interesse próprio equivale arriscar perder-se no abismo inesgotável que é a consciência humana.

Consequente a essa auto-observação humana (que só poderia tornar-se viciada, levando em conta a infinitude desse abismo) surge o vínculo entre o ato de se matar e o pensamento suicida. Para Camus (2010, p. 20), “Um gesto desses se prepara no silêncio do coração”, partindo de que “Começar a pensar é começar a ser atormentado”. O percurso entre, ao menos, o descobrimento intuitivo do absurdo até o ato de finalização da própria vida, explica Camus, é difícil de precisar. Não obstante, é válido entender essa exatidão impossível na época em que Camus pensava sobre o assunto, hoje, com suicídios transmitidos ao vivo nas redes sociais e ficções trabalhando cada vez mais explicitamente o tema, talvez esse percurso seja mais nítido do que no século anterior ao nosso. De qualquer modo, para Camus, o que poderia ser analisado sobre o suicídio se encontrava nas consequências que partem do seu ato, bem como em suas causas materiais. Revelando nessa tentativa de esquematização os elementos mais incisivos, como a certeza da inutilidade de qualquer ação e o irreparável status fragmentado da existência humana coletiva e individual.

Em continuidade com as ideias de Nietzsche, Camus discorre sobre a presença da ausência de sentido em nossos atos mais comuns, tão triviais que não se costuma achar

necessário conhecê-los. As ações aparentemente mais testemunhadas, quando ensurdecidas, mostram sua estranheza desumana:

Continuamos fazendo gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. 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, 2010, p. 21).

Esse caráter “ridículo” (que infere o riso) dos costumes, trazido desde o início dos grupos sociais, em Camus já havia passado pela lente moderna e, assim, sido negativado, transformado em algo destruidor e infrutífero, em vez de algo que impulsionasse a constatação de que novos e melhores costumes sempre podem ser criados. A manipulação dos conceitos feita pelo século XIX resultou para os seres humanos, entre inúmeros efeitos colaterais, na crise mais profunda acerca da verdade, da qual o século XXI ainda não saiu. Atualmente, a guisa de exemplo, temos o conceito de “pós-verdade” que decorre dessa desestabilização da palavra verdadeira. A pós-verdade foi escolhida pelo dicionário *Oxford*, em 2016, como sendo o léxico desse ano e que designa o suposto fato de que a opinião nos dias de hoje substitui qualquer verdade a depender do medo e da conveniência. Essa nova condição é tão sintomática que é representada oficialmente pela figura do líder atual de uma das mais poderosas potências mundiais.

E isso nos diz muito sobre o sentido que hoje temos a respeito do que é verdadeiro e também do real. Essa ausência de direção da verdade, porque não mais atinge um propósito quando guiada pelo cinismo, inevitavelmente a leva de encontro com o absurdo. Nele, alguns de seus efeitos nocivos mais comuns podem ser a raiva, o rancor, o medo, o pânico, a frustração, e em última instância, a demência e a depressão. Tais efeitos, não raro, levam a erros humanos, os quais de forma injusta e exclusiva são atrelados ao suposto único tipo de contato que se pode ter com o absurdo. A realização de que, na verdade, tudo não passa de uma manipulação nossa, de uma espécie de autoengano destacada de alguma forma da natureza, talvez seja mais desorientadora do que quando se parte do fato de que nada se sabe nem nunca se saberá plenamente sobre o particular ou o geral de qualquer coisa, no sentido de que há sempre o que aprender e dominar. Antagonizando nossa sede inventada por conhecimento, constatar o absurdo (como, por exemplo, ao se dar conta da perda do sentido de verdade) pode ser reconhecer que não há otimismo, que a humanidade falhou, que, na verdade, tem falhado desde sempre. Por isso o suicídio, para Camus, é

sempre uma confissão, consiste em: “Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos” (CAMUS, 2010, p. 21). A questão, então, está em não se deixar ser superado, ou seja, resistir com o que se tem de material, que é sempre possível de ser manuseado a partir de diferentes perspectivas, e é dessa variação que se pode tirar a solução para algo, como para o suicídio. Para tanto, conseqüentemente, é preciso coragem para encarar esse fenômeno e tudo o que o rodeia.

Camus entende o plano negativo que sustentou a maior parte do século XX, mas, apesar disso, propõe o uso do polo positivo (que não implica mero otimismo) no que diz respeito à consciência do absurdo. Aposta no que corresponderia à ambivalência antiga, pois entende que sentidos contrários devem conviver, acredita ser preciso entender e aceitar o paradoxo que é a condição humana assim como a condição de tudo. Com o tempo esquecemos que, em relação aos paradoxos existentes, há os que funcionam, os que não funcionam, os possíveis e os impossíveis, que são os que funcionam mesmo sem terem a mínima condição para tanto (a ficção se vale bastante desse). Camus quer fazer acreditar que a impossibilidade e o aparentemente não funcional não devem se avizinhar tão longe da razão e da verdade quanto estão. A negatização do absurdo, como vimos pelos dicionários, parte da racionalidade que o recusa como que por teimosia ou infantilidade. Camus, na contramão desse senso comum débil, propõe explorar o raciocínio absurdo, e o faz positivamente, mas por outros modos de uso do positivo, desprezando, por exemplo, a esperança religiosa como sendo sua vizinha. No novo terreno que Camus traça, parte-se do estado inicial em que se encontra para uma nova associação entre o ser humano e o mundo, pretende-se, assim, tentar resolver o problema do divórcio irresoluto entre os dois. Pois o suicídio, embora não deixe de ser uma solução para o absurdo, não impede que este deixe de existir, portanto, é um ato vão e, como qualquer ato, contagioso. Para Camus, é interessante pensar em viver sob a lógica que o absurdo dispõe ao invés de tentar domá-la custe o que custar, o resultado disso só pode ser a desistência. E desistir, para o modelo de sujeito que Camus prega, não é uma opção.

Em síntese: tomamos a principal questão desse pensador como sendo esta: “Será que o absurdo exige que escapemos dela [da existência] pela esperança ou pelo suicídio?” (CAMUS, 2010, p. 23-24). Parece não se tratar de um caso de exigência, mas de um modo de enfrentamento da questão ainda limitado e errôneo e que Camus procura reformular em prol da continuidade da existência humana, jamais contra ela. Para tanto não espera se

munir do que considera ser uma lógica cômoda, mas de uma lógica profunda, arriscada até, e que levaria ao procurado raciocínio absurdo. Essa lógica profunda tem a ver com a presença de certos instintos que a lógica superficial do homem civilizado não consegue tolerar em seus domínios, como considerar uma pulsão de morte. O que parece algo completamente antinatural para o corpo humano, e que por isso mesmo reforça a opinião de Camus de que o suicídio só pode ser de origem abstrata, conceitual, e, portanto, um comportamento remodelável, apto a mudanças. É essa chance à mudança que Camus julga ser necessária. O absurdo, se exige algo, o faz em relação à mudança de perspectiva. Quando se lida com o absurdo é preciso entender e aceitar que as regras que controlam o mundo humano até então são proposições inventadas e limitadas à experiência humana, desse modo, pode-se passar a entendê-las como móveis e não apenas estagnações de sentido.

Entender o absurdo é entrar em seu domínio e medir suas delimitações, seus muros, isso implica a atuação de uma razão lúcida. A presença do absurdo está em tudo e pode ser encontrada a qualquer momento. Ítalo Calvino, mais uma vez aqui, criou personagens de bases paradoxais e associadas ao absurdo presentes em novelas como *O visconde partido ao meio* (de 1954), já citado, e *O cavaleiro inexistente* (de 1959), onde o absurdo se relaciona ficcionalmente com a grande História. Mais especificamente, no seu conto “O raio”, da obra *Um general na biblioteca* (CALVINO, 2001, p. 16-17), o autor italiano plasma literariamente o encontro do sujeito qualquer com o absurdo. Esse choque pode ser visto no excerto do referido conto abaixo:

Aconteceu-me uma vez, num cruzamento, no meio da multidão, no vaivém. Parei, pisquei os olhos: não entendia nada. Nada, rigorosamente nada: não entendia as razões das coisas, dos homens, era tudo sem sentido, absurdo. E comecei a rir. Para mim, o estranho naquele momento foi que eu não tivesse percebido isso antes. E tivesse até então aceitado tudo: semáforos, veículos, cartazes, fardas, monumentos, essas coisas tão afastadas do significado do mundo, como se houvesse uma necessidade, uma coerência que ligasse umas às outras. Então o riso morreu em minha garganta, corei de vergonha. Gesticulei, para chamar a atenção dos passantes e – Parem um momento! – gritei – tem algo estranho! Está tudo errado! Fazemos coisas absurdas! Este não pode ser o caminho certo! Onde vamos acabar? (CALVINO, 2001, p. 16).

Nesse momento pinçado da narrativa conseguimos mapear vários elementos que se encaixam para a formação da ambiência do absurdo. Nele, temos um sujeito em uma cidade que, aparentemente do nada, se depara e se assombra com a realização da ausência

de sentido acontecendo em cada uma das coisas e das ações que o rodeiam e o fundamentam até aquele instante. (Vale aqui observar que Calvino tinha uma relação especialmente nietzschiana a respeito das cidades, como pode ser visto na descrição que faz de Octávia em *As cidades invisíveis*, de 1972.)

De algum modo, parece que os objetos da cidade em que o sujeito comum se encontra, por um breve instante, refletem o fundo falso e poroso que o protege ante o abismo em que vive seu lado obscuro. Neste, em sua profundidade, habitam nossos piores medos, percebendo-o, o ser humano entra em contato direto com esses temores e entende que uma pessoa só pode se livrar deles quando se realizam, mas que também essa liberdade consegue ser mais assombrosa que o medo passado. A aliança entre a estranheza e o medo, fundamentada equivocadamente pelo absurdo tal como é compreendido, faz dessa descoberta objeto de riso seguido de temor, o que leva esse sujeito do conto de Calvino, agora em estado absurdo, ao desespero. Para Camus, é nesse momento que entra a razão em seu polo positivo e produtivo, a fim de aprender a controlar esse furor recusando simultaneamente o suicídio e a esperança ilusória, baseada no que, de fato, não existe no mundo concreto.

A indiferença entre a ordem vivida pelo humano e a do mundo é percebida na densidade dos objetos envolvidos involuntariamente nessa trama, ou seja, no fato de que o que sabemos sobre eles é sempre referente a sua superfície. A partir da ideia de que não se pode reter e manipular nenhum conhecimento verdadeiro, Camus propõe seu método de análise dos muros que demarcam o absurdo, sabendo que a demarcação total é impossível, pois se trata de um sentimento sempre inapreensível aos que dele são acometidos no decorrer de suas existências habituais. O desumano é real, mas recusado pelo ser humano, o absurdo de suas ações o leva a se sentir desamparado, vê-se de frente ao abismo sobre o qual até então de alguma maneira soube se manter equilibrado, e sente assim o que Sartre (em 1938) já havia designado como sendo a “náusea”. Essa sensação, oriunda da percepção desacostumada das coisas e também da coexistência turbulenta entre dois tipos distintos de ordem, apresenta-se sempre em face da evidência ofuscante de cada objeto quando visto como se fosse pela primeira vez, em uma reapresentação desta vez mais verdadeira ao passo que também muito mais assustadora. Jean-Paul Sartre é um dos destaques da discussão existencialista que procura cuidar do absurdo com mais consciência do que nunca, embora também se limite ao seu conteúdo, não conseguindo elaborá-lo em

sua verdadeira autonomia e atuação, como os autores do Teatro do Absurdo se propuseram mais tarde já na metade do século XX.

Em *A náusea*, aparecem, por parte de Antoine Roquentin (2015), protagonista desse romance filosófico, reflexões acerca do início de uma sensação de vertigem oriunda de uma ainda inconsciente constatação do absurdo. Para esse personagem, um historiador pequeno-burguês, o tempo futuro não interessa, o século XIX ensinou que esse é sempre frustrante no fim das contas. Nisso, tanto Sartre como Camus se aproximam mais do contexto em que vivem do que das ideias de Rabelais, que, afinal, continua a sustentar uma posição mais radical quando o assunto é mudança, mas que também viveu em um período histórico em que a possibilidade do novo se fazia mais luminosa e atraente, ainda não viciada.

Continuando com o pensamento de Sartre, essa passagem do tempo para adiante é tida como superestimada, pois o novo que se apresenta em face dela é sempre o mesmo em outra versão, como se essa conclusão fosse o suficiente para se abandonar qualquer tentativa de criar algo. O que é um paradoxo que não se sustenta, por parte do próprio autor, tendo em vista a criação da obra em que se aborda tal concepção desencantada. (Isso dá margem para que a consideração da vanguarda poética, que, de certa forma, contesta essa última parte da doutrina existencial, ao mesmo tempo em que também lhe serve de pano de fundo, pois seus objetos de crítica muitas vezes são o mesmo dos do existencialismo, como é o caso do futurismo, por exemplo.) Já o passado, para esse sujeito habituado a um cenário de crise da sociedade burguesa desde o século XIX, é “luxo de proprietários” (SARTRE, 2015, p. 78). São estes os que conservam em seu poder a maior quantidade de objetos, os que mais vivem no tempo pretérito, do qual tais objetos são fiéis representantes, principalmente para os que acreditam ser o passado sempre um tempo melhor do que os outros períodos. De forma que o tempo presente é o único que interessa.

Essa visão focada no aqui e agora encontra continuidade nos autores da segunda metade do século XX, pois esse período, como um todo, não ofereceu trégua à História oficial em nenhum momento. No entanto, sabemos que, no século em que vivemos, mesmo o presente parece se encontrar esvaziado de significação, dada a aceleração descomunal da passagem das horas e dos dias somente realizada devido a um novo estágio de desenvolvimento da nossa tecnologia, pensamento e linguagem realmente inovador e que, de resto, não seria possível sem o destacamento do tempo presente só que agora associado

à globalização. Um dos efeitos dessa junção é a predominância do sentimento de ansiedade, que não nos faz prestar atenção ao que acontece em nosso entorno, pois se serve do futuro, que não só continua não existindo, como, ao mesmo tempo, parece mais assustador do que nunca, principalmente em seu formato possível, o presente. Imperceptível ao mesmo tempo em que cultuado até o limite na atualidade, o presente de do século XXI faz crer que quando esse futuro temeroso chegar não estaremos atentos e preparados para percebê-lo, fazendo-nos alcançar, finalmente, o “tarde demais”. Percebe-se, então, que a tensão existencial entre o ser humano e o mundo ainda subsiste na nossa realidade. Talvez porque o que Rabelais ou Camus propuseram ainda não tenha sido realmente executado. O que nos faz pensar que a impressão de perda do controle e o medo advindo dela não foram superados, pois a sequência das ações do tipo iniciadas a partir do século XIX, ao que tudo indica, ganhou continuidade, perseverando contra qualquer tentativa de impedi-la. Ainda que mudanças no corpo social humano possam ser evidenciadas, como no tratamento de questões como o machismo e o homossexualismo, bombas cada vez mais sofisticadas e de longo alcance continuam sendo inventadas e construídas.

Semelhante à narrativa de Calvino, também do nada o narrador do romance de Sartre percebe a estranheza e a densidade do mundo e com isso se desespera, sabe que tudo pode acontecer quando a lógica normativa e cotidiana aparece estremecida ao espectador lúcido quanto à vida. Ao se atentar a isso, o protagonista procura se acalmar, do jeito que suas limitações o concedem, e não ainda numa atitude que Camus aprovaria, provavelmente, se o personagem fosse seu.

Enquanto pudesse fixar os objetos, nada aconteceria: olhava o máximo possível o calçamento, as casas, os lampiões a gás; meus olhos iam rapidamente de uns para outros, para poder surpreendê-los e detê-los no meio de sua metamorfose. Sua aparência não era inteiramente natural, mas eu me dizia com força: é um lampião de gás, é uma bica, e tentava, com a força de meu olhar, reduzi-los a seu aspecto cotidiano (SARTRE, 2015, p. 92).

No entanto, uma vez percebida a desconexão entre os conceitos e as coisas, não há modo de atá-los naturalmente como antes pareciam estar, porque o natural se mostra produto de artifício. Como, agora, se sentirem um jardim? Aquela flor não nasceu naquele canteiro, foi plantada ali, muitas vezes tem raízes de fato estrangeiras. Parece que nossa tentativa de controlar o caos se revelou infértil em algum momento e tudo indica que o porquê disso está nas mudanças que tivemos: na administração do nosso tempo, na escala

terrestre e na nossa concepção existencial. A cotidianidade e os valores pertencem aos sujeitos e não aos objetos, estes foram deslocados para um cenário situado em um palco forjado apenas pelo ser humano quando esse se desconectou do todo. Não é porque todas as coisas foram tocadas pelo ser humano que essa espécie de totalidade é absorvida e incorporada a sua existência. Esta não consegue se unificar ao todo dessa maneira, como pensa seu dono, não há como o que chamamos natureza permitir tamanha pretensão, o desconhecido sempre tem a vantagem. E com a corrida espacial, entre os anos 1957 e 1975, apenas tivemos uma dimensão maior do quanto somos muito insignificantes perante a extensão infinita do todo. Ao mesmo tempo, como à época, a noção de propriedade é altamente predominante ao ponto de ser confundida com o seu objeto, e isso se dá de maneira sistemática em todo o globo. Em países, como o Brasil, escolher matar o assaltante que tenta levar algo privado, para impedir que isso ocorra, é uma ação facilmente justificada por boa parte da sua população. As certezas, atualmente, andam chegando a níveis alarmantes, porém existe todo um trato educacional, afóra o problema da historiografia, que impede, em geral, as pessoas de manterem, de forma produtiva, suas memórias (individuais ou coletivas) dos erros humanos.

O teor desse episódio, em que Roquentin tenta fixar os objetos, ainda pode ser verificado na narrativa contemporânea de autores como Ferréz (2011), que cria um protagonista, Calixto, que vive uma crise existencial aguda, sem se aperceber do presente e, em determinado momento do seu cotidiano, num bar, escuta, do que considera ser um “bêbado louco”, isto:

Não, eu preciso te falar, é para você ouvir isso, faz parte do todo, a foto desfocada, como um desenho tosco, e eu percebi... que a gente é só uma história em algum papel barato, daqueles que eles põem para os pássaros cagarem do alto nas gaiolas, a gente... é um romance sem graça, naquele dia eu vi... vi o erro do rapaz que escreve, ele escreveu errado, o retrovisor não... não era simétrico, ele era deformado, talvez alguém correndo por um prazo, todos eles têm prazo (FERRÉZ, 2011, p. 88).

Ao que tudo indica, pelo trecho acima, esse personagem do escritor brasileiro, tido como marginal, ainda não totalmente ciente do absurdo, luta contra a verdade revelada pelo outro personagem, que é tomado como um bêbado e louco, mesmo que na narrativa não há nada que o atrele a essas características. É seu discurso altamente subversivo que choca e, por isso, é desprezado seja por Calixto ou qualquer outra pessoa. Esse suposto bêbado flagra o mesmo desfoque notado por Roquentin, com a diferença de que este

entende ser inviável tentar compartilhar de tal percepção, inclusive sua primeira reação é negá-la. O absurdo é sempre solitário. O que não o impede de ser agregado a um grupo. Os dramaturgos do absurdo costumam afirmar não pertencerem a nenhum grupo nem nunca terem tido essa intenção, todos alegam ter pensado e executado suas ideias se forma isolada. De toda forma, não deixaram de produzir um estilo e uma escola literária. Mesmo sozinho, o absurdo sabe da importância das relações humanas, da dialética inter-humana, e insiste também nisso.

Quando a incoerência entre as coisas é captada, a repulsa pelo o que se sabe delas passa para o sujeito em relação ao que sabe de si. Partindo desse raciocínio, Roquentin se pergunta “Não seria eu uma simples aparência?” (SARTRE, 2015, p. 101). E então reconhece: “Agora eu sabia: as coisas não são inteiramente o que parecem – e por trás delas... não existe nada” (SARTRE, 2015, p. 111). Desviando-se da concepção do absurdo de Camus, o personagem de elaborado por Sartre não consegue com facilidade voltar a um status mentalmente saudável, principalmente após seu encontro final e decepcionante com um antigo relacionamento amoroso. Após esse instante, esperado no decorrer de toda sua narrativa, Roquentin cai em franco desalento, e não consegue encontrar possibilidade de sentido sequer próprio na ausência total de sentido. Camus, como já dito, era mais positivo (sem ser ingênuo) nesse sentido, mas, mantendo sempre certa concordância com Sartre, não depositava essa positividade na suposta liberdade que o absurdo propõe ao menos a seus iniciantes. Nas reflexões sartreanas, via Roquentin, esse inesperado senso de liberdade (à princípio alegre) é, na verdade, muito parecido coma morte. Aqui, para ambos os autores, vida humana e razão são indissociáveis, no entanto, Camus parece aceitar mais esse paradoxo, enquanto Sartre, ao menos na obra específica aqui analisada, não consegue fazer que seu personagem se sinta seguro em meio à perpétua mobilidade de todas as coisas, a ciência já não lhe serve de nada. A desconhecida e insolúvel relação entre sujeito e objeto, para Roquentin, é apenas demais, a presença do externo e indiferente lhe parece excessiva, apta para o afogamento de um ser tão frágil como o humano.

A força da arbitrariedade natural que inter-relaciona os corpos presentes no ser humano, no mundo e no cosmos põe em xeque o parâmetro antropomórfico de medição e classificação desses corpos e de seus acontecimentos superficialmente experienciados. Já para Camus, é exatamente essa superficialidade, única forma a que temos acesso, que deve servir de ponto de partida para reformulação das vizinhanças que nela podem se dar.

Calvino, na narrativa d'*O raio*, guia seu personagem para o escape do absurdo via normalização e nostalgia, a sensação nauseante do absurdo nesse personagem é efêmera e, portanto, também inaceitável, como de resto quase sempre qualquer manifestação do absurdo é considerada. Em síntese, na perspectiva de Camus, aqui tomada como central, é preciso que o ser humano saiba viver desconectado do mundo, sob status de estrangeiro para sempre em terras infinitamente desconhecidas. Talvez seja nessa infinitude da ignorância onde Camus encontra a positividade de que a humanidade precisa para continuar vivendo do mesmo modo que outra característica dessa superficialidade que o atormenta, a leveza.

Invertendo a lógica humana habitual, Camus torna somente aceitável o absurdo e inaceitável a esperança (passiva e ilusória, porque marcada pelo futuro) ou o suicídio, o sono ou o salto para o além. Isso, para o livre-pensador, é o que se opõe à razão lúcida (ativa e presente), geralmente enganada pela habilidade de dissimulação do ser humano que é sua salvação e condenação, pois seu efeito muitas vezes é cristalizante, imperceptivelmente rígido e sufocante. Na identificação de vizinhanças errôneas entre cristais conceituais é necessária uma consciência que cuide de se manter em alerta:

Pensar já não é mais unificar, tornar familiar a aparência sob o rosto de um grande princípio. Pensar é reaprender a ver, a ser atento, é dirigir a própria consciência, é fazer de cada ideia e de cada imagem (...) um lugar privilegiado. Paradoxalmente, tudo é privilegiado. O que justifica o pensamento é sua extrema consciência (CAMUS, 2010, p. 38).

Não é porque nos apartamos dela que a terra se torna infértil, nos divorcamos, mas a convivência pode permanecer, até porque não há mesmo para onde possamos ir por agora. E mesmo que pudéssemos, não conseguiríamos nos afastar do absurdo que suplanta nossa própria condição em qualquer lugar em que ousemos pisar pela primeira vez.

Na nova superfície de contato do sujeito moderno, a consciência em vigília permite novas manipulações, os conceitos podem ser realocados e reformulados, e, nessa redistribuição, a criação humana adentra outro nível de desenvolvimento. O ato criativo humano supera o desgastado mundo dos objetos, para adentrar no que Décio Pignatari designa como “era da linguagem. Do código e da mensagem. Da informação e da comunicação” (PIGNATARI, p. 122). O concretista brasileiro acredita se tratar de uma mudança radical no modo do pensamento e da linguagem humanas de até então, em que a última ganha total poder de criação e aquele se adequa a esse novo poder. Nesse outro

nível, o do império da linguagem, a aplicação objetiva do absurdo se faz muito próxima do que seria seu ideal. Nele, a literatura, mais especificamente a dramática, é a área que consegue receber e dar maior sustentação à criação de vizinhanças estranhas a partir, inclusive, da formulação de designações insólitas. O insólito marca muito, por exemplo, a literatura do *boom* latino-americano dos anos 1960-70, principalmente na prosa fantástica, sendo associado ao sobrenatural, que ganha nova evidência, pois não mais tão ingênuo quanto o do século XIX. A lírica pode exprimir a subjetividade do indivíduo do absurdo, bem como auxiliá-lo na sua expressão sem nexos pelos cortes que opera na sintaxe; assim como o romance consegue dar espaço para as reflexões desse tipo de sujeito, encadeando seu raciocínio de modo a tentar produzir para ele algum significado ou seu simples registro. Mas é no drama que a ação do absurdo pode ser posta diretamente de forma ficcional e simultaneamente concreta, tal ação de caráter impossível sabe que está ancorada em zona consciente de sua inventividade e conseqüente liberdade e que ainda não se reduz à incompletude da conceituação, pois, antes de mais nada, o que importa aqui é a ação.

Sob qualquer um desses gêneros, é na linguagem literária que os procedimentos do absurdo podem ser mais profundamente exemplificados, sendo dela típico o uso não habitual da palavra, levando-se em conta uma resistência aos limites de sua comum generalização. Dentre as táticas do absurdo estão, de acordo com Camus, a simples descrição que nega qualquer explicação profunda (o que implica um formalismo autoconsciente); o conseqüente e paradoxal enriquecimento da experiência humana em contato com a superfície sem profundidade; e o renascimento do mundo para os analíticos olhos humanos. A esse último aspecto se enlaça o que vimos com Bakhtin sobre o grotesco, estilo adequado para o ato de subversão, bem como dialógico com o exagero e a deformidade do absurdo. O surrealismo também é elencado como estilo em que o absurdo bem se adequa, pelo princípio que segue de oferecer diferentes visões sobre as coisas, tendo com o foco a visão onírica. São esses os mesmos elementos que, quando notados na superfície concreta das coisas, provocam Roquentin a sensação de náusea e de sonho. Esse, ao perceber de repente o banco do bonde em que estava sentado, logo atesta:

Apoio minha mão no banco, mas retiro-a precipitadamente: isso existe. Essa coisa na qual estou sentado, na qual apoiava minha mão, chama-se banco. Fizeram-no especialmente para que possamos nos sentar, arranjaram couro, molas, tecido, se puseram a trabalhar, com a ideia de fazer um assento e, quando terminaram, era *isso* que tinham feito. (...) Murmuro: é um banco, um pouco como se fosse um exorcismo. Mas a

palavra permanece em meus lábios: se recusa a ir pousar na coisa. (...) Esse ventre enorme, de barriga pra cima, sangrando, inchado – intumescido por todas as patas mortas, ventre que flutua nessa caixa, nesse céu cinza, não é um banco. Podia perfeitamente ser um burro morto, por exemplo, inchado pela água flutuando à deriva, de barriga para cima, num grande rio cinza, um rio de inundação; e eu estaria sentado num ventre de burro e meus pés mergulhariam na água clara. As coisas se libertam de seus nomes. Estão ali, grotescas, obstinadas, gigantescas, e parece imbecil chamá-las de banco ou dizer o que quer que seja a respeito delas: estou no meio das Coisas, das inomináveis (SARTRE, 2015, p. 142).

Reparando em um objeto de uso cotidiano e coletivo como se pela primeira vez tivesse se deparado com ele, o personagem que reflete sobre a superfície desse objeto desatrelada de sua ideia, ou do que Gilles Deleuze (2009), em *A lógica do sentido*, chama de designação, reconfigura esse plano em moldes que são a essa matéria completamente distintos. Aplica nesse novo objeto características nunca antes a ele associadas, emparelhando e relacionado a ele temas como a morte e anatomia animal. Essa nova criação se dá após a confirmação de que o banco, desde seu princípio, lhe é desconhecido, de nada sabe sobre sua verdadeira natureza, que diferença então faz trocar sua aparência por outra, mesmo que esta esteja bastante distante da oficial? O mais interessante é que nem o sentido regular ou o criado pelo personagem conseguem se fixar na coisa apreciada, pois, após o absurdo tudo, se torna inominável e fluido. A linguagem adquire um fluxo próprio que, por natureza, é irreduzível. Tal corrente inundada, excessiva e hermética, por Deleuze (2009), é descrita por assumir um caráter insano, bem como por advir como efeito de um dos paradoxos que compõem a teoria do sentido arquitetada na obra referida.

Nela obra, a qual Deleuze toma como um ensaio lógico e psicanalítico, discute-se, entre outras referências, as obras de Lewis Carroll: *Alice no País das Maravilhas* (de 1865) e *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá* (de 1871). Nelas, o autor chama a atenção para seus atrativos, como jogos de decodificação; conteúdo psicanalítico traçado em imagens de violência gratuita; e manipulação elevadamente consciente de formas lógicas e linguísticas (tudo isso muito interessa à execução linguística do absurdo na literatura, como veremos na Parte 2 deste trabalho). Deleuze investiga nas duas histórias de Alice como ocorre uma série de paradoxos que, para ele, fazem parte de uma constelação em que todas as suas partes se tocam, desenhando assim uma teoria do sentido. O autor defende no prólogo de sua análise que o que Carroll promove com as duas narrativas é a

“primeira grande encenação dos paradoxos do sentido” (DELEUZE, 2009, s/p⁹) explanados nessa teoria. Nesse pensamento podemos também achar que ambas as histórias sejam o primeiro grande ato ficcional do absurdo autoconsciente, e que essa grandeza (nosso ponto oficial de partida) pertence ao século XIX, mais especificamente em sua segunda metade.

Mesmo que articulado a uma sequência causal e, portanto, tradicionalmente lógica, o romance sempre pode contar com sua gênese inacabada e no caso de Carroll o faz incluindo dentro de si versos, diálogos, ações e imagens que são expressões do absurdo. De qualquer modo, lúcido, esse absurdo adquire sua própria lógica, formulando o universo paralelo de Alice como um “caos-cosmos” (DELEUZE, 2009¹⁰). O caos auto-ordenado e inatingível é o novo plano cuja atmosfera o absurdo respira, é onde habita livremente sem deixar de preocupar-se em se fazer captável a seus produtores e receptores, por isso se interessa em abrir sua lógica minimamente, ainda que seja apenas na utilização de significantes familiares ao humano. Após atravessar o espelho, e depois de se dar conta de que se encontra num plano avesso, Alice declara que mesmo não entendendo quase nada das ideias e seres que encontra, sentindo-se tonta e confusa nesses momentos, não deixa de perceber e intuir sobre o que acontece nesse lugar do absurdo: “Seja como for, parece que ele enche minha cabeça de ideias, só que eu não sei exatamente o que elas são” (CARROLL apud CANDIDO, 2004, p. 195). Por isso o absurdo não pode ser considerado ingênuo, usa do *nonsense*, porém com propósito (dado por Camus e mais fortemente concretizado pelos autores do Teatro do Absurdo, num movimento semelhante ao da transição entre o Dadá e o Surrealismo). As desconexões que o absurdo promove, então, não são gratuitas mesmo quando assim são postas e, portanto, não podem ser desprezadas, como Alice é obrigada a reconhecer.

O fluxo de palavras e de significados que se evidencia uma vez realizado o absurdo, conforme visto na cena do bonde formulada por Sartre, é um produto do que Deleuze chama de devir puro, um dos paradoxos presentes em Carroll quando, por exemplo, Alice (no *País das Maravilhas*) ao mesmo tempo se torna maior do que era e menor do que é. O estado de Alice não é um só, simultaneamente o que ocorre é sua transformação em antes e depois. Trata-se de um acontecimento puro, que não para, não se

⁹A paginação do prólogo não está numerada.

¹⁰Idem.

retém. Nesse perpétuo móbile, que transita na atmosfera do inominável, há uma dissolução temporal, os limites do passado e do futuro esvaem-se pela corrente assim como a possibilidade de um tempo presente. É sob esse mesmo clima irracional onde pairam os “adínatos”, que, de acordo com Antonio Candido (2004, p. 195), são figuras da linguagem pelas quais se afirmam coisas impossíveis. A manifestação de adínatos literários se dá em prosas e versos de cunho anfigúrico, como é o caso dos romances de Carroll (e da poesia pantagruélica brasileira antes abordada). Nos anfiguris, o paradoxo do puro devir pode se efetivar, neles os acontecimentos puros encontram o raciocínio do absurdo que os percebe e os aceita como são.

A força desse devir puro (que é um contínuo vir a ser sem deixar de ser o que era) avança em seu fluxo arrastando consigo sentidos que em geral se encontram separados, puxa-os ao mesmo tempo por uma matéria autenticamente indomável. Ao perceber-se dessa correnteza que nunca se estanca, Roquentin, em cima de um burro morto e flutuando por esse rio, conclui que nunca mais poderia nomear nada. Qualquer apontamento ou designação que fizesse, sobre qualquer corpo, seria ridículo, tanto quanto, muitas vezes, Alice é ridicularizada pela Rainha Vermelha e por outros personagens, ao tentar dar sentido ao que experiencia no mundo desses personagens bizarros. Não à toa, Alice atravessa todo o percurso do País das Maravilhas, desde o seu início (na queda através do buraco), vacilando acerca do que estava acontecendo, de si mesma, e até sobre seu próprio nome. Isso é bem visível quando Alice adentra o bosque e se encontra com a Lagarta, que lhe pergunta de forma muito desagradável: “(...) ‘Então acha que está mudada, não é?’/‘Receio que sim, Sir’, disse Alice. ‘Não consigo me lembrar das coisas como antes... e não fico do mesmo tamanho por de minutos seguidos!’” (CARROLL, 2009, p. 58). Num primeiro contato preenchido pelo atrito entre o desprezo da Lagarta e o conseqüente despeito de Alice, a primeira pergunta quem é a segunda, e Alice, um tanto à contragosto, não sabe ao certo responder, pois não consegue se lembrar do que lhe é familiar, de suas memórias e assim de sua identidade. Igualmente, percebe que não para do mesmo tamanho para saber quem é na solidez de um estado presente. A identidade finita de Alice perde o sentido perante a atuação captável de sua versão infinita e equivalente ao puro devir, que, em movimento, destrói qualquer cristal conceitual que possa cruzar com seu “fluxo-louco”.

Do mesmo modo, nas literaturas de Zé Limeira, Qorpo-Santo e Campos de Carvalho, temos personagens e autores que também carregam em si uma identidade

infinita ou a associam às coisas e aos acontecimentos. Este último autor, em sua obra *A lua veio da Ásia* (publicada em 1956 e cujo título por si só é um adínato), compõe um personagem que diz sobre si: “Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo”. (CARVALHO, 1984, p. 4). Nota-se aqui a personificação da expressão absurda, de identidade infinita porque nunca totalmente descoberta, sempre fluida, ao mesmo tempo é constante e efêmera. Já o dramaturgo e poeta gaúcho, em sua lírica, tida pelo consenso crítico como confessional, assim como toda a sua obra, diz sobre um eu ou sobre si, o seguinte: “Nobre sou – por nascimento,/ Nobre – por merecimento!/ Príncipe, Rei, Princesa;/ Imperador, Rainha e Duque!/ Marquês até certo dia.../ De Barão – Visconde, Conde./ Por conveniência, Senhora,/ Conquanto – Duque, Duque, Duque!/ Marquês – ainda me assino!” (QORPO-SANTO, 2000, p. 224). Percebe-se no poema a presença dessa identidade infinita, porque não se estanca no corpo que habita, esse processo de não fixação, para Qorpo-Santo, corresponde ao movimento da transmutação das almas, a identidade não se finda de fato porque se altera de tempos em tempos, nunca é a mesma para que tenha um final delimitado. Já Zé Limeira, de acordo com seu principal e talvez único comentarista autorizado a falar sobre ele, Orlando Tejo (2011) opera a identidade infinita das coisas, pessoas e dos acontecimentos desencontrando tempo em espaço na consideração dos grandes feitos factuais da humanidade, só assim é possível que Getúlio Vargas tenha sido prefeito de Campina Grande. Assim como Alice e como é a tática do absurdo descrita por Camus e Deleuze, Zé Limeira trama utilizando-se somente da superfície das coisas para, inclusive, vencer qualquer batalha de repente da qual participasse, criando sentidos impossíveis que saem do contato com a superfície de tudo, não se importando com seu controle, apenas com sua forma de ser pura e libertada de qualquer inteligibilidade limitadamente humana.

Deleuze, indo a Platão, afirma que o problema desse puro devir e sua abordagem aprofundam, pela superfície, a mera (e falsa) dualidade entre as palavras e as coisas, a qual vínhamos discutindo aqui com outros pensadores. Imerso a isso, Deleuze acredita estar tratando, dentro do puro devir, não de uma oposição entre o sensível ou o inteligível (até porque tanto ele como os outros autores aqui citados não deixam de usar da razão para apreender o irracional), mas sim da dualidade existente a partir do elo entre quem recebe a ação da ideia e quem se furta dela. Como se existissem dois tipos de coisas ou duas linguagens, a humana e a desumana, uma que concatena o racional e a outra o irracional.

Cada tipo contém em si dois sentidos, mas no primeiro esses sentidos se apartam, enquanto no segundo antes e depois, positivo e negativo, se movem dissolvidos um no outro. É o aproveitamento dos dois sentidos a que Camus se refere quando solicita a presença do positivo no absurdo. Este, encontrando-se vinculado à linguagem e às coisas desumanas, tem seu sinal negativo acentuado moralmente, principalmente num período histórico (o século XIX) em que o signo da negatividade ganhou predominância até na ordem do tipo regular. É na direção desse equilíbrio, dessa convivência entre polos opostos, que parte da intelectualidade do século XX, fruto direto da do XIX, propunha seu modo de visão sobre a existência. É bom ressaltar que essa afirmação do equilíbrio é requisitada por uma minoria dentre os autores do absurdo ou relacionados a este, como Camus e Rabelais, enquanto Sartre e os dramaturgos do Teatro do Absurdo, na verdade, continuam mantendo apenas um lado dessa moeda, perpetuando um pessimismo que continua se alastrando e piorado pelo século XX, o que pode ser visto nas peças de Samuel Beckett, como *Esperando Godot* (de 1953) e *Fim de partida* (de 1957), por exemplo. Nas quais o nada não desperta os atos de liberdade e criação nas suas personagens, não há nelas nenhuma atitude que promova a mudança. Embora, em termos de teatro, o Teatro do Absurdo seja considerado uma espécie de renovação, mas se trata de mudança das técnicas de operação do gênero artístico, e não da atitude do ser humano frente ao mundo, este, nas premissas desses autores negativos, superou o primeiro, o jogo já está dado como perdido, não há o que se fazer diante disso, a não ser expressar essa condição, por quem a sofre ou por ela mesma, e nisto consistem as mudanças técnicas promovidas pelo Teatro do Absurdo.

Dentre os paradoxos do sentido estudados por Deleuze em sua sistematização, há o que se relaciona com a proposição sobre as coisas, com a forma com que se propõe qualquer designação ou significação, via manifestação de um mediador, orgânico ou não. Os três conceitos (designação, manifestação e significação) são dimensões da proposição que, relacionando-se de forma paradoxal, a sustentam. A designação sempre opera de modo direto, ou seja, aponta para o objeto e diz o que é naquele momento; a manifestação implica o Eu mediador no processamento da coleta de dados que justifique o raciocínio proposto, o que já afasta a hipótese direta da verdade, pois quem, no final das contas, a processa é um mecanismo naturalmente limitado e inesgotável, o sujeito orgânico; e, por fim, a significação, em movimento contrário à designação, opera de modo indireto, recorrendo a outras proposições que podem lhe servir de premissa ou conclusão, este último lado da proposição é o que Deleuze (2009, p. 15) chama de “demonstração”. Esta

não deve somente entendida no sentido restrito, silogístico ou matemático, mas também no sentido físico das probabilidades, ou no sentido moral das promessas e compromissos, sendo a asserção da conclusão neste último caso representada pelo momento em que a promessa é efetivamente cumprida (DELEUZE, 2009, p. 15).

O juízo dessa lógica oposta à da designação não é mais a verdade, e sim o que o filósofo denomina como “condições de verdade”. É preciso perceber que, nessas duas relações opostas das proposições expressas, a forma indireta é aquela que sempre conta, para além da data base, com as condições físicas em que ela é encontrada e o grau de confiabilidade que o sujeito responsável por identificá-la exprime pelo nível de compromisso que tem com essa tarefa.

Assim, verifica-se quais são as condições em que o que se diz sobre algo pode ser verdadeiro, a demonstração não fundamenta nenhuma verdade sem estabelecer a possibilidade de seu contrário. Infere-se, desse modo, que verdade e falsidade não são uma oposição tão direta uma a outra quanto são, na verdade, dois lados de uma mesma superfície. O que se opõe à verdade estática e suas condições existentes no presente é o absurdo, é aquele fluxo-louco que passa por cima de qualquer condição, pois nele não há estabilidade que se mantenha. É o que torna a manifestação desestabilizada, impedindo que o sujeito que a exprime consiga cumprir sua promessa de demonstrar qualquer significação por sua responsabilidade garantida. Somente o absurdo não tem sentido (nem falso nem verdadeiro), é resultado da dissolução do presente, é a ausência total de explicação direta ou indireta, a absoluta falta de significação sobre qualquer acontecimento estagnado em sua realização na superfície. Desses acontecimentos não temos então suas causas, apenas seus efeitos, os quais nos limitamos a descrevê-los.

Sob esse estado inexistente do absurdo, a manifestação pode perder seu sentido moral de existência, mas a designação e a significação ainda restam passíveis de preenchimentos que nada têm a ver com os valores humanos. Quando a manifestação paradoxal assume as formas da proposição, sua típica dissolução de distinções faz, por exemplo, com que designações e significações (em seus respectivos sentidos, direto e indireto) apareçam derretidas em uma mesma palavra-valise, ideal para conter misturas anormais. (Exemplos de palavras-valises costumeiramente são encontrados na literatura de cunho absurdo, observaremos algumas delas no decorrer da Parte 2 deste trabalho.) Além disso, quando a ordem das coisas é controlada pelo o que é ausente de significação, nota-se como o fenômeno de separação entre sujeito e objeto se dá, a princípio, pelo lado do objeto

que, como vimos, nunca se explica ou se apresenta, apenas acontece. Os objetos, desde o princípio, sempre se recusaram a ouvir qualquer fala humana, e o problema está no fato de que nos esquecemos dessa surdez insuperável.

Na dualidade entre corpo e linguagem, os corpos, de acordo com Deleuze, misturam-se e são misturados o tempo todo, os acontecimentos ocorrem neles constantemente e a linguagem a eles é associada pela determinação de um sentido. Essa linguagem se manifesta por um juízo que estabelece o estado desses corpos a partir de sua observação e compromisso, sem essa mediação não há significação, os corpos, sendo surdos à nossa expressão, também não dizem nada. Para nós, sobra apenas o ato de designação e a expressão do sentido, ambos em estado puro, não mais manipuláveis. Não se trata apenas de afastar o elemento humano, mas de desconsiderá-lo, para deixar que as coisas aconteçam sozinhas, algo que secretamente, como pode ser visto plasticamente na ficção maravilhosa. Na quarta série dos paradoxos do sentido, Deleuze aponta sobre a falta desse ponto de vista, quando a palavra, exorcizada, se liberta e se adentra, inundando-se.

Uma dualidade mais profunda surge então dentro da linguagem, dentro da proposição. No entanto, embora as proposições e os acontecimentos-efeitos se situem em lados distintos, ambos só existem em associação. Quando essa relação é quebrada, os acontecimentos-efeitos, sem causas possíveis, voltam-se para si mesmos, adquirem próprio sentido e se manifestam livremente. Por outro lado, e conseqüentemente, a linguagem (com seus significantes) igualmente tem uma fenda aberta dentro em si, pela qual penetra e, uma vez dentro, perde qualquer possibilidade de sentido, pois já não é mais possuída por um sujeito comprometido em demonstrar a verdade, pela ciência. A palavra é desconjurada, se solta do corpo, libera o caos que comanda as coisas e passa a gerar um sentido fechado, seja de forma direta ou indireta. Assim, um banco só pode ser um banco ou um burro morto e inchado de barriga para cima. Do mesmo modo que, no mundo avesso de Alice, a moral de alguma coisa é sempre outra coisa completamente aleatória, e a existência de qualquer objeto se pauta na sua ausência de sua significação. Isto de fato ocorre nos dois lados do espelho, só que de maneira avessa.

Em Deleuze, vemos no avesso das coisas o modo de funcionamento linguístico do absurdo, em apoio oposto, em Sartre e Camus acompanhamos ocorrências do absurdo no lado oficialmente real do espelho. Pode-se dizer que as obras literárias que sempre abarcam um universo paralelo ao nosso são sempre as que melhor recebem o absurdo. Nesse

sentido, acreditamos que nosso *corpus* literário sirva bem de exemplo para essa ancoragem, entre outros motivos, por considerarmos que dentro dele autores e personagens se permitiram aceitar o impossível como real em suas obras e em suas vidas.

CAPÍTULO 2 – O DRAMA DO ABSURDO DE QORPO-SANTO

Dissemos anteriormente que perscrutaríamos, no desenrolar deste trabalho, o período histórico marcado da segunda metade do século XIX até a primeira metade do XX. É nessa ambiência em que acreditamos localizar o absurdo de forma autônoma, pela primeira vez. Se, antes, no período arcaico da civilização, o absurdo se encontrava dissolvido nas festividades anuais de renovação do solo e da força humana para uma nova fase, na Modernidade, pelos vieses do individualismo e do negativismo, o absurdo pode ser visto como uma coisa em si, ou melhor, como uma linguagem autoconsciente e livre, no sentido de que independente de qualquer tentativa forçada de fixação do sentido.

Essa mesma delimitação entre os dois séculos referidos também é posta pelo teórico Peter Szondi (2011, p. 35-46), no que diz respeito à crise do drama e suas tentativas de salvação e resolução. Szondi inicia seu caminho, para essa investigação, partindo da concepção humana descoberta no Renascimento e imediatamente contraposta ao mundo ruído da Idade Média. Procura, a partir desse marco, focar-se nas mudanças que ocorrem com o gênero dramático após a crise romântica (mais especificamente desde o ano de 1880) até o final da Segunda Guerra (ou, arredondando, até 1950), estando ele, ao escrever sobre essa discussão, em 1956. Agora, 60 anos depois, nos comprometemos a seguir o mesmo direcionamento do teórico, realizando sua aplicação no cenário brasileiro, que, a seu modo, nos parece ter conseguido se emparelhar ao transcorrer desse período, no que é relativo à presença do absurdo na literatura. Embora nossa travessia comece antes ainda que a do teórico, por volta de 1866 – ano em que José Joaquim de Campos Leão, vulgo, Qorpo-Santo, produziu, para o que mais nos interessa, toda sua dramaturgia, composta de 17 peças. Destas, nos valem de três títulos: *Mateus e Mateusa*, *As relações naturais* e *Um credor da fazenda nacional*, para o trato do nosso objeto.

Antes de nos valermos das ideias do teórico húngaro, vamos à apresentação do autor brasileiro e de suas três peças que neste trabalho são investigadas. José Joaquim Campos de Leão, vulgo Qorpo-Santo, nasceu em 1829 em Triunfo, município do Rio Grande do Sul, e faleceu em Porto Alegre, capital desse estado, em 1883, tendo composto sua obra, que vai desde reflexões sobre filosofia, direito e religião, até suas composições dramáticas e poéticas. Todo esse conjunto é realizado no ano de 1866. Durante a maior parte de sua vida, o autor vive uma existência, ao que tudo indica, normal. Iniciou sua carreira com o comércio e depois migra sua área de atuação para a educação, sendo um reconhecido professor de posses na província em que habitou durante sua vida adulta, também foi vereador e jornalista. Em determinado ponto de sua trajetória, mais exatamente no ano de 1863, Qorpo-Santo é acometido por uma mudança substancial do seu ser, que o leva a subverter as regras do jogo social em que estava instalado. Cria, assim, algumas obsessões bastante particulares para o seu tempo, como a ideia fixa de uma reforma radical na língua portuguesa (a qual segue em seus escritos, por isso, inclusive, essa grafia estranha do seu próprio nome); e como também a ideia da transmigração de almas, a partir da qual todo corpo humano é uma espécie de invólucro do qual se apossa, de maneira contínua, diversas almas no decorrer do tempo de existência desse corpo. Em

determinada fase de sua fase adulta (que se estenderia por ela toda), Qorpo-Santo acredita ter seu corpo sido arrebatado por um santo, o que lhe configura um tipo de pureza a seu corpo e mente originalmente mundanos.

Por esses dois motivos é que o autor encontra, em meio à sociedade em que vive, todos os conflitos que aparecem na sua obra, mais especificamente em suas peças. Seu comportamento subversivo era considerado absurdo por seus pares e até por sua própria família. Sua mulher, como é de conhecimento geral, chega a entrar em um acordo escuso com o juiz da cidade para tomar a gerência dos bens do marido, considerado insano por essas ideias, tidas por ela e por todos que o cercavam, sem pé nem cabeça. Isso resulta, para Qorpo-Santo, numa verdadeira perseguição a sua pessoa de modo difícil de escapar, visto que o Estado, na figura do juiz, e a família, na figura da esposa, se unem no compromisso de inviabilizá-lo quanto ao agir de sua própria existência, tida como errônea, criminal, disparatada e, por conseguinte, desprezível. Mesmo recebendo laudos, emitidos por médicos cariocas do hospício em que fora obrigado a frequentar pelo juiz de Porto Alegre, que o escusavam de qualquer traço de loucura, esse estigma, em seu viés social, nele persiste até o fim da sua vida, contribuindo para o seu isolamento perante os demais autores da Literatura Brasileira à época e até bem depois. Tudo isso configura a própria vida de Qorpo-Santo como algo absurdo, o que justifica a presença dela em seu teatro, pois é ela quem serve de substância para a sua forma e que configura essa forma, para nós, necessariamente, como também absurda.

Em *Mateus e Mateusa*, assim como em todas as outras peças, identifica-se um protagonista masculino e em conflito com o meio em que vive, como se não o entendesse plenamente, apresentando-se sempre em confronto com as situações mais cotidianas ao mesmo tempo em que dignas do absurdo. No caso dessa peça, um estranho casal de 80 anos, que possui três filhas, as quais, ao que tudo indica, são impossivelmente mais novas que o casal. Percebe-se que uma delas, inclusive, parece ser uma criança. No cotidiano paródico dessa família, as filhas devotam amor e respeito ao pai ao mesmo tempo em que dele têm nojo. Já a relação conjugal é ainda mais contraditória, embora equivalente em suas partes distintas, tendo seus aspectos opostos radicalizados ao ponto de só se resolverem mediante ataques de violência que ocorrem entre marido e mulher. A situação se resume a isto: uma sucessão de brigas das quais toda a família participa, sejam com as filhas disputando o amor do pai, ou com a esposa que representa todo o contrário exato que

o protagonista espera de sua mulher. Nada propriamente acontece nesse decorrer, o tema aqui está na incompatibilidade irredutível desse casal, que, paradoxalmente, também não consegue reprimir a força de atração que os une, de modo escandaloso para a época e para a idade que apresentam, e que é representada nos momentos em que ambos se abraçam e se beijam de forma tão violenta como a de que se valem para se agredirem, o que ocorre muitas vezes logo em seguida. Até onde o que é mostrado nessa peça coincide com a vida do autor, não podemos precisar. Sabemos apenas que a relação de Qorpo-Santo não era das mais amigáveis com sua esposa, embora também não tenham deixado de conviver na mesma casa até o fim de sua vida, até porque, para Qorpo-Santo, o casamento era um compromisso sagrado e requerido por Deus, dessa forma, jamais haveria uma maneira de se livrar dele, do mesmo modo que Mateus e Mateusa não conseguem se livrar um do outro. Não há como ninguém se livrar das relações naturais, das leis de Deus e do Direito.

Em *Relações naturais*, Qorpo-Santo aborda o mesmo cenário comum ao drama dos costumes familiares, mas de forma ainda mais ousada que da peça anteriormente descrita. Aqui, o protagonista, Impertinente (que, no decorrer da peça, se transforma em outros personagens, recebendo outros nomes, como Truquetruque e Malherbe, lembrando do conceito de transmigração de almas) se vê angustiado para sair de casa ao mesmo tempo em que nela quer se isolar para compor sua mais nova peça teatral, sento esta a mesma que se apresenta para o leitor ou espectador. Nota-se, já de início, traços de um meta-teatro, bem como a evidência de correlação entre autor, personagem e obra. Ao sair de casa atrás do que almeja, e que é a companhia feminina, adentra ao que se confunde com o prostíbulo sendo este também sua casa. Nela, suas filhas também são prostitutas, e a mãe, sua mulher, também ocupa o papel de uma cafetina, junto ao pai, que, inclusive, mantém uma relação incestuosa com uma das filhas-prostitutas, sua favorita. O tema dessa peça também é o que lhe dá nome, as relações naturais, para Qorpo-Santo são aquelas inerentes entre marido e mulher, mas elas não se configuram na peça do mesmo modo ideal que são consideradas pelo autor. Nela, a impossibilidade de execução dessas relações ocasiona a procura por subterfúgios que lhe são diametralmente opostos, como no contato extraconjugal. Se Qorpo-Santo traia ou não sua esposa isso não é algo que nos possa interessar ou ser sequer provado pela sua biografia, na verdade, nela, não há menção de nenhuma traição por parte do autor, embora este, não raro, espancasse a esposa em plena via pública. Na peça em questão, o pai ao mesmo tempo em que procura um escape de sua vida caseira e isolada, no

prostíbulo, também incessantemente recrimina mulher e filhas por seu comportamento degenerado e subversivo. Elas, cansadas dessa figura paterna moralista e inconveniente, se unem contra ele, o içando no meio do palco, para dele se libertarem e poderem viver conforme suas próprias regras. Após enforcar o senhor da casa, mãe e filhas são reprimidas violentamente pelo criado, Inesperto, que se volta contra a atitude delas, embora tendo as ajudado inicialmente. Após uma chuva de agressões descomunais desse criado contra suas patroas, as mulheres da casa demonstram arrependimento e se comprometem a viver uma vida mais digna, seja pelo casamento ou pelo trabalho.

Em *O credor na Fazenda Nacional*, o cenário muda da casa de família para a repartição pública, confirmando a fixação justificada desse autor perseguido em criticar a família e o Estado. Na repartição, um credor, sendo o protagonista, entra para resolver um débito que o Estado tem para com ele, mas que se recusa, não se sabe o porquê, a cumprir, rompendo com um direito que lhe é inalienável, com uma relação natural: quem deve, deve pagar, e quem cobra, deve receber. Mesmo as personagens que trabalham nessa repartição não sabem dizer qual é o motivo para que essa dívida não seja paga nunca. O credor tenta se desvencilhar da burocracia desse expediente que o amarra, procurando agilizar seu processo, mas tudo resulta sempre em vão, para seu desespero. Entra e sai dos departamentos da repartição, mas a burocracia garante que seu processo nunca seja encontrado em meio às pilhas formadas por tantos outros processos, em parte, de tantos outros credores como ele. Por fim, mais uma vez, desiste de sua empreitada e resolve voltar no outro dia. Ao sair da repartição, troca de alma com outro credor que aparece no último ato, esse segundo o substitui e prontamente opera a revolta do primeiro (que se confunde com a sua própria) ateando fogo na Fazenda. É evidente, nesse enredo, a identificação dessa peça com um tema que seria, mundialmente, referido a Franz Kafka, o que, para nós, aproxima mais ainda nosso autor aos conhecidos autores do absurdo.

É válido lembrar que Qorpo-Santo jamais teve o mesmo reconhecimento recebido pelos, hoje, considerados cânones do absurdo, bem como da literatura mundial, como Kafka e Ionesco, Pinter, Camus, Adamov, Arrabal, Sartre, Jarry e outros. Mas para nós, ainda assim, é inevitável sua correspondência com as ideias dos escritores, críticos e teóricos da literatura que viveram simultaneamente, ou pouco afastados uns dos outros, durante o século XX. Estando isolado geograficamente nos recônditos do sul do Brasil, nos parece que Qorpo-Santo iniciou, em meio a sua suposta loucura, vários dos aspectos

teóricos discutidos por Szondi, ou pelas vanguardas, ou pelo próprio conceito de absurdo lançado ao mundo ocidental pelos existencialistas. Antes que se possa parecer injusta a associação de Qorpo-Santo aos franceses, é válido colocar aqui em evidência o fato de que a maioria dos autores considerados absurdos provinham de diferentes origens, principalmente no que diz respeito aos do Teatro do Absurdo. Esses, em entrevistas, concordavam que seus respectivos processos eram essencialmente individuais, sem intenção de contato e reconhecimento com outros processos do tipo. Nunca houve o intento, por parte desses autores, de formar qualquer grupo que os tornassem homogêneos, e é por essa mesma premissa que podemos analisar nosso autor gaúcho como precursor, não só de si, como dessa escola que seria sistematizada posteriormente por Martin Esslin (2018), a contento ou não de seus principais representantes oriundos de diversos países, mas que, na França, encontraram um terreno mais livre para suas vivências e composições artísticas. Qorpo-Santo poderia ter estado em Paris, mas os lances do seu destino o mantiveram no Brasil, e bem pensamos que o lugar de onde surge as primeiras reflexões de cunho absurdo, simplesmente, não importa. Trata-se de uma condição, posteriormente, passível de ser atribuída a qualquer pessoa que esteja, ao menos, dentro dos limites ocidentais do globo terrestre, inclusive essa pessoa pode ainda ser desconhecida. A noção do divórcio irresoluto entre o ser humano e o mundo não poderia se limitar, por princípio, a um só terreno do planeta.

Agora, voltando-nos ao entendimento da *Teoria do drama moderno*, em associação feita por nós com as peças de Qorpo-Santo, Peter Szondi (2001, p. 21-28) demarca, logo de início, o surgimento do drama moderno no Renascimento. Momento quando o ser humano resolve tomar-se da audácia necessária para se separar das demais espécies de seres, sejam quais forem, pois sua condição é especial perante as outras, compreende-se absoluto e liberto de amarras religiosas, que não lhe dizem mais respeito. Somente a humanidade é de interesse da humanidade. O renascimento originado das cinzas medievais traz à tona um ser humano completo em convívio com outros da mesma espécie que a sua. O drama converge para essa mudança, fiando-se em representar as relações inter-humanas em seus desejos e decisões, tomadas por seu sentimento de liberdade e compromisso com sua espécie. Assim, o diálogo passa a assumir o cargo principal do expediente dramático, sendo ele o meio mais adequado para a expressão linguística desse novo mundo inter-humano, tendo em vista que também não deixa de ser ação.

Dessa forma, o drama ganha também sua completude, ficando tudo o que a ele é externo do lado de fora da sua execução. O dramaturgo, por exemplo, por infiltrar traços épicos ao ser que conta a história, é dispensado na apreciação da reformulação desse gênero. Já vislumbramos aqui que Qorpo-Santo não compreende essa noção de completude do gênero dramático ao incluir o dramaturgo, senão ele mesmo, como presença principal em suas peças, como é o caso da metalinguagem que aparece em formato de monólogo, no início do primeiro ato, constituindo toda a cena primeira, d'*As relações naturais* (QORPO-SANTO, 2011, p. 151). Tal inadequação acaba por integrá-lo, de certa maneira, à rede de autores do século XIX, que são analisados por Szondi (2001, p. 29-34), no início do seu livro, como sendo os responsáveis pelos primeiros questionamentos da forma dramática concebida por todos após o Classicismo, e que garante as chamadas “peças bem feitas”. Ainda de acordo com essa concepção humanista do drama, mesmo fechado em si, ele não deixa de ser também aberto, por aquele sentimento de liberdade sentido a partir do século XVI, aproximadamente.

Tal sentimento estimulou a abertura do conhecimento do ser humano sobre outros seres humanos, a fim de se conhecer, olhando para o outro. O drama é fechado, portanto, aos que estão de fora e não aos que dele participam. O público, por sua vez, também não interfere, limita-se a aceitar ou não o que vê no palco. Tão absoluto que é, seus atores devem se confundir com o papel que lhes cabe, não deixando entrever nenhum tipo de mediação. Nesse caso, é difícil aplicar essa regra na obra de Qorpo-Santo, visto que essa nunca teve chances de encenação quando ainda era vivo. E o autor sabia dessa impossibilidade frente à total dificuldade que encontrou de ser publicado, sendo praticamente obrigado a abrir uma oficina tipográfica própria para a confecção gráfica de seus escritos. Tem-se em vista, inclusive, o provável fato de que Qorpo-Santo não esperasse ser encenado à época, ciente de sua oposição à corrente romântica que ainda dominava a criação literária brasileira, bem como à sociedade como um todo. Não obstante, Qorpo-Santo também deixa instruções em algumas de suas rubricas, para que um possível diretor do futuro pudesse segui-las quando fosse o caso. Dessa forma, a ideia de que ator e papel se confundissem durante a representação seria possível em Qorpo-Santo, se viesse a atuar em suas próprias obras, essa coincidência ditada pelo drama moderno, dentro da hipótese criada aqui, poderia ser executada em sua forma limite.

No palco do drama moderno, o tempo presente é exclusivo, a existência unicamente imediata é a que conta para a configuração do drama inter-humano, na qual pode não haver interferência alguma do passado. Em *Qorpo-Santo*, cerca de três séculos depois da instituição das premissas modernas do drama, o tempo é simultaneamente sempre presente e ausente. Suas peças continuam respeitando a unidade temporal aristotélica, duram, em geral, um dia, mas o tempo transcorrido dentro dessa unidade é inapreensível. Não se sabe ao certo quanto tempo se passa entre uma cena ou outra, elas não são encadeadas dentro de uma esteira fixa das horas e dos minutos. Não há sinalização alguma nas rubricas que indiquem em que período do dia ocorrem as situações entre as personagens ou quanto tempo se passou entre uma cena e outra, elas não estão “prenhes do futuro” até porque não se destinam a nenhuma mudança.

Os preceitos aristotélicos, no Renascimento, como se pode ver, ganham novos tons à medida que cresce a importância da humanidade enquanto categoria especial da existência de tudo o que há no mundo terrestre. Nesse tempo em que somente o que interessa é o aqui e agora, o futuro aparece sempre em estado germinal, pois, quando concretizado, torna-se presente, e é contado em função da mudança sempre consequente após uma tomada de decisão, seguida de uma ação significativa. O caráter absoluto do drama também implica a recusa da intransigência do acaso, pois todos os movimentos da trama devem ser motivados, postos sob controle dentro da livre relação humana. O elemento do acaso, portanto, só pode ser externo, e quando entra no encadeamento das ações dramáticas, inescapavelmente é absorvido e engrenado nesse mecanismo autônomo ainda controlado. É importante notar que, embora independente, o drama moderno não deixa de realizar a baliza de inspiração estética, voltando-se a Antiguidade, principalmente no que diz respeito à não aceitação de influências épicas em sua composição. Do mesmo modo, o Existencialismo – que é tido por Szondi como uma das tentativas de se salvar o drama após sua crise instaurada na segunda metade do século XIX – “(...) busca o caminho de volta ao classicismo (...)” para a “(...) reabilitação do conceito de liberdade (...)” (SZONDI, 2011, p. 100) que perdeu totalmente seu sentido após as duas grandes guerras do século XX, entre outras atrocidades cometidas no mesmo período.

No entanto, Szondi nos alerta sobre algumas diferenças entre os dois marcos do desenvolvimento humano que não podem deixar de ser consideradas ante a herança dos antigos conclamada pelos modernos. Uma dessas diferenças está na falta de conhecimento

dos primeiros quando se trata de história e dialética entre forma e conteúdo. Não havia, na Antiguidade, o processo de indexação do tempo como o conhecemos hoje (o qual se encontra, em seu estado atual, para além de desgastado, com seu sentido também perdido), e a noção do passar dos anos a partir da catalogação de acontecimentos importantes e específicos de algum lugar, sejam esses repetidos ou inéditos. Nesse sentido, a forma do drama antigo não era algo para ser pensado dentro da contemporaneidade dos acontecimentos na vida humana. Um index dos acontecimentos urbanos, de qualquer forma, surge em virtude do acúmulo de acontecimentos que só podem ser notados após o aparecimento da categoria da historicidade e da historiografia. Antes disso, a forma antiga era dada de modo a se pensar que sempre estivera ali, é ligada a uma noção mitológica do tempo, o que não pode se sustentar no período posterior a Idade Média. Após a reflexão das categorias referidas, concebe-se a historicização do atemporal, nesse caso, da forma dramática, que ganha interpretação, desdobrando a relação forma-conteúdo em “enunciados da forma” e “enunciados do conteúdo” (SZONDI, 2011, p. 20). Assim, o conceito de drama é se torna mutável, tendo que se voltar à existência do seu material, o humano, em suas manifestações que se configuram historicamente. A História, portanto, deve ser refletida nas técnicas relativas ao drama, tarefa difícil sob a condição de não se aceitar a presença no passado nessa forma teatral, ou mesmo tendo em vista as condições históricas e existenciais do século XIX, mais especificamente em sua segunda metade, época em que “o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema” (SZONDI, 2011, p. 21).

Szondi (2001, p. 35-88) lista dramaturgos do período demarcado que são exemplos de autores que lidaram com essa crise do drama clássico, tais são: Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Seus modos de lidar com a forma dramática em suas obras, estudados pelo teórico húngaro, são pontuados, aqui, em diálogo com as referidas obras de Qorpo-Santo. Isso se deve não somente por Qorpo-Santo ser relativamente contemporâneo aos demais autores, mas também pelo intuito de se confirmar ou não o quanto nosso *corpus* converge, em suas formas de composição, para a vivência da crise à qual Szondi se refere. Como Qorpo-Santo costumeiramente não consegue ser encaixado em nenhuma via comum, nos arriscamos a emparelhá-lo, ainda que de forma mínima, temporalmente a outros autores que viveram, mais ou menos, durante a mesma época e mundo ocidental que ele. Teria, então, Qorpo-Santo sido atingido, mesmo

inconscientemente, pelos questionamentos técnicos quanto à forma dramática realizados na segunda metade do século XIX pelos dramaturgos europeus? Veremos se as mudanças operadas por esses aparecem na obra do escritor gaúcho, sem a intenção, na verdade, de garantir se esse autor tinha consciência ou não do movimento dramático ocidental à época. A coincidência ou não entre o modo de composição dos cânones listados e o de Qorpo-Santa bastará para esta pesquisa mais a premissa de objetividade histórica da qual se vale Szondi.

Sob essa diretriz, observamos como a forma dramática é questionada pelo conteúdo histórico da segunda metade do século XIX, que muito diz respeito à crise da separação do ser humano do todo dada pela transformação dessa separação em divórcio. Ao mesmo tempo em que esse todo se tornou de certa forma mais hostil, nele ainda há a única alternativa para se viver. Essa crise também diz respeito às contradições existenciais brotadas dessa situação e refletidas em técnicas de composição dramática. Em Ibsen, por exemplo, a técnica analítica é resgatada e agora utilizada para dar sentido a um presente que não consegue se concretizar quando as personagens em cena agem como se fossem desconhecidas umas às outras, mesmo quando são da mesma família. Essa passagem que ocorre entre o conhecido e o desconhecido, entre o familiar e o estranho, ao ver desta pesquisa, pode ser deduzida como algo que provavelmente deve ter ocorrido entre Qorpo-Santo e seus familiares, a partir do momento em que esse se reconfigura como uma espécie de santo, fora todas as consequências subversivas e, conseqüentemente, negativas dessa transformação na *práxis* da sua casa e de uma cidade inteira.

Categorias essenciais ao drama clássico, como o diálogo e o presente absoluto, se vêm ameaçadas quando as vidas privadas ou públicas são constituídas por personagens que são estranhas entre si, ou incapazes de se comunicarem e de se relacionarem. Como é o caso, de acordo com Szondi, das personagens de Tchekhov, que se vale do lirismo para sustentar um diálogo presentemente insustentável, pois a vivência da nostalgia somada ao sonho utópico destrói qualquer tentativa de vivência num presente que sempre será insatisfatório. Nisso entram os monólogos subjetivos de suas personagens, os quais, sendo líricos, mantêm um trato mais formal da linguagem em que mesmo o silêncio é comunicável, conseguindo gerar, assim, a expressão daqueles que se sentem irremediavelmente isolados num contexto em que vivem com outros seres

isolados. Principalmente levando em conta a sociedade russa, em que a solidão individual é tomada sempre como natural e coletiva em sua junção.

Como consequência, é nesse diálogo de monólogos tchekhoviano onde também se percebe a viabilidade do “diálogo de surdos” (SZONDI, 2011, p. 46), paradoxo que se estende e chega ao seu limite no teatro do século XX sob o signo do absurdo. Autores como Eugene Ionesco, em *O rinoceronte* (de 1959), operam esse tipo de diálogo, quando, por exemplo, as personagens situadas na cena inicial da praça, por onde passa o primeiro rinoceronte, após outras passadas, já estão tão desestabilizados, que as falas entre elas não se concatenam, um responde ao outro algo que não se espera, na verdade, nesse caso, as falas repetidas se sempre encontravam seu destinatário se tornaram inusitadas, passam a se perderem e a se endereçarem à revelia. O barulho ensurdecido dos rinocerontes, que por vezes anula o som das conversas, que não se cessam necessariamente por causa do barulho, serve de artifício para notarmos, na surdez, a falta de sentido dos nossos gestos, como conversar. Esse mesmo ensurdecimento denunciante do absurdo é ilustrado na peça *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal (1966) em que, ao final dela, uma família, em cenário de guerra, dança enquanto bombas explodem, e não param, como se agissem normalmente, até que uma rajada de tiros acerta e mata a todos. Nesse momento mais atual da história literária, o século XX, o diálogo, muitas vezes, é irracional e chega ao que Martin Esslin (2018), em sua obra sobre o Teatro do Absurdo, chama de “um balbuciar incoerente”. A objetividade da fala é embaralhada por balbucios trocados (de forma direcionada ou não) e que quase não compõem sentido, por vezes não compõem sentido algum, pois esse simplesmente não importa, visto que não existe.

À guisa de comparação, quanto aos monólogos e diálogos confeccionados por Qorpo-Santo, podemos observar o seguinte: os primeiros, dentro das peças aqui abordadas, aparecem somente na trama *d’As relações naturais*, não constando nas outras duas peças. Nessa em questão, aparecem na primeira cena dos atos primeiro, segundo e terceiro. Cada um deles é fala de três personagens específicas, sendo elas Impertinente, que é o dramaturgo, assim como Qorpo-Santo; Truquetruque, que é também o Impertinente, mas fora do seu momento de ofício, à procura de companhias prazerosas; e Inesperto, que é o criado às avessas da casa em que Impertinente é Malherbe e pai de família, bem como essa casa também é o prostíbulo em que Truquetruque aparece atrás daquela ânsia. Independente de qual seja a personagem, o teor de cada monólogo é pautado pelo tom de exasperação e

reclamação de quem o pronuncia. Impertinente se enraivece sobre seu ofício de escritor que nunca lhe traz sossego. Truquetruque, da sua parte, se aborrece por não encontrar em casa a dama que queria para lhe servir de companhia feminina, e também por não ser aceito no prostíbulo. Já Inesperto resmungua sobre sua obrigação de criado, que é arrumar a casa para a qual trabalha. É muito interessante observar as premissas absurdas (porque subversivas, gratuitas, violentas, grotescas e paradoxais) que podemos entrever nas falas monológicas dessas personagens.

Truquetruque, ao conversar consigo, enquanto confere se a dona que deseja está mesmo em casa ou não, reflete, de forma um tanto aleatória, paranoica e megalomaniaca, sobre isto:

Pode ser que ficassem depois com inveja; e, em vez de alimento para eu continuar a brilhar com meu grande talento a todo momento, dar-me-iam envenenamento! Com o qual eu, muito contra a minha vontade e a vontade santíssima, possa ir fazer a viagem... eterna ao fundo de algum dos maiores infernos que lá por baixo da terra devem existir! Ainda se me metessem aqui, e eu saísse lá no ponto oposto onde habitam os nossos... também não sei se são nossos, ou se são só meus! (*Para o público:*) Como chamam estes cujos pés têm as solas dos sapatos, se não andam de botas, voltadas para a sola dos nossos? Heim? Anfíbios, não! Isto é coisa que anda no mar e na terra! Hermafroditos! Não; isto também é outra coisa, é o que é macho e fêmea! Cabrito não é! (QORPO-SANTO, 2011, p. 155).¹¹

Não se sabe quem são esses que ficariam com inveja das grandes qualidades dessa personagem. O que se sabe é que ela se tem em alta conta e que, por isso mesmo, acredita haver entre seus convivas o intento de uma conspiração contra sua figura, representada por uma perseguição. Sabe-se que, em vida, Qorpo-Santo tinha plena consciência da perseguição que sofria por parte do juiz da sua cidade, inclusive, se recusando a comparecer em juízo para se submeter à nova análise psiquiátrica quando os alienistas do Hospício Pedro II, do Rio de Janeiro, referências nacionais na área psiquiátrica, o haviam negado qualquer diagnóstico de insanidade. Em seguida, da apreensão de ser assassinado, a personagem passa, como num fluxo de consciência, para uma reflexão que, a princípio, parece totalmente sem sentido. No entanto, essa expressão do absurdo pode ser desvendada a partir dos conceitos de antípoda e de anfiguri. Este último já conhecemos com Antonio Candido (2004) quando o crítico se refere à poesia pantagruélica, e designa um

¹¹Como é de conhecimento comum, tipograficamente as marcações em itálico são da edição, e têm a finalidade de distinguir as rubricas (ou didascálias). Logo, a esse respeito, não faremos nota destacando “grifo/s do autor”.

discurso propositalmente sem sentido, de cunho burlesco. Já o antípoda é aquele que, no globo terrestre, vive em relação diametralmente oposta ao outro, no caso dos brasileiros, seus antípodas são os japoneses, aos quais se referiam também Truquetruque nessa elucubração, que, de resto, pode ser interpretada como uma expressão da subjetividade que acredita encontrar, no seu extremo oposto, aquilo que acha faltar aos que convivem lado a lado com ele. Desses, ele mostra estar separado de forma irrevogável e paradoxal que lhe faz surgir um sentimento semelhante ao que Arthur Adamov, dramaturgo do Teatro do Absurdo, expressa desta maneira: “O que existe? Sei antes de tudo, que sou. Mas quem sou? Só sei de mim é que sofro. E se sofro e porque na origem de mim mesmo há mutilação, separação. Estou separado. Do que estou separado não sei dizer. Mas estou separado.” (ADAMOV apud SILVA, 1983, p. 74).

É no mínimo curiosa a forma como a obra de Qorpo-Santo, dada toda a conjuntura que o isolava em todos os aspectos, sobrevive para encontrar diálogo, ainda que por uma via crítica e póstuma, com autores e diretores que vieram a conceber as mesmas ideias exatamente um século depois, como Antônio Carlos Cena (professor e diretor de teatro de Porto Alegre, conhecido pelas suas apresentações de Teatro de Bonecos), quem primeiro montou as peças de Qorpo-Santo, na mesma cidade, sob a influência do historiador e amigo Aníbal Damasceno. Apesar de todas as críticas possíveis sua biografia, sua atitude precursora no assunto do absurdo não deixa de ser assustadoramente admirável e atraente. Qualidades que, de acordo com Sena (2013), em entrevista, sempre se relacionam com o teatro de boneco, modalidade do teatro injustiçada, ao ver do professor, por ser rebaixada à categoria infantil, o que por si só é uma injustiça com a infância. Qorpo-Santo, mais de uma vez no decorrer de sua obra, aparece como um boneco, assim como suas falas, às vezes assumem um tom de infantilidade, é o tom que podemos encontrar também, por exemplo, na personagem Ubu Rei, da obra homônima do francês Alfred Jarry (2007), tido como precursor do Teatro do Absurdo, valendo lembrar que a primeira encenação de Ubu Rei se deu em 1896, trinta anos depois que Qorpo-Santo havia escrito as suas. Em *As relações naturais*, está claro nas rubricas que o protagonista, quando enforcado pelas filhas e mulher, está em formato de figura de papelão. Os bonecos, ainda com Sena, em geral, operam pelo riso, e no Brasil esse riso é sempre acompanhado de crítica social, destruidora, como a de Rabelais. Esse riso, não obstante, facilmente pode ser transformado em sentimento de pena da parte de quem assiste à existência de um boneco preso em fios

controlados pela mão desconhecida e arbitrária do destino. Qorpo-Santo opera sua renovação da mesma forma. É por esse aspecto de boneco controlado que ele consegue encontrar a simpatia do seu tão sonhado e posterior público.

Inesperto, na vez em que aparece falando, sozinho, consigo mesmo, realiza o absurdo não na superfície de sua fala, mas no ato e em sua existência que a acompanham de forma paradoxal:

INESPERTO (*criado*) – Por mais que arrume (*atirando com uma bota para um lado, um livro para outro, uma bandeja no chão, um espanador para o canto, e assim com tudo mais que se achava arrumado*)¹², sempre encontro esta sala, este quarto – ou como o quiserem chamar... câmara, dormitório, ou não sei que mais – desarrumado! Nada, nada, isto não pode continuar assim! Ou hei de deixar de ser criado desta casa, ou as coisas hão de conservar-se nos lugares que eu arrumo! São honras que a ninguém eu cedo... O que porém é mais notável é que, além de me não respeitarem, nem obedecerem, não me pagam também nem a quinta parte dos salários comigo contratados! (QORPO-SANTO, 2011, p. 159).

A contradição entre o sentido que normalmente conferimos a esse tipo de personagem e sua ação correspondente é bastante clara ao leitor, ainda que, ao se deter na interpretação dessa passagem, volte na leitura para confirmar se a contradição é proposital. Imagina-se que, na época em que Qorpo-Santo publicou suas peças, as poucas pessoas que as leram devem ter feito a verificação dessa passagem bastante inusual, mas que, em certa medida, resulta daquele caráter absoluto do drama em que o que faz parte de seu interior deve promover sentido, antes de tudo, nesse interior, ficando a compreensão do público em segunda instância. Além disso, Inesperto, pela linguagem, revela uma incongruência relativa ao seu papel social de criado, o qual se pressupõe, pelo senso comum, sempre ser de caráter servil, em acordo com o sentido que se espera do termo “criado”. Um criado que acredita que deve ser obedecido só pode ser algo absurdo, mais ainda quando quer ser obedecido exatamente na ação que lhe é diametralmente oposta, o contrário da arrumação só pode ser a bagunça.

Vale deixar claro aqui, também, que por mais subversivo que Qorpo-Santo tenha sido, não deixou também de o fazer às avessas, pois é considerado por seus críticos, como Flávio Aguiar e Marco Antonio Arantes, como uma espécie de conservador progressista.

Qorpo-Santo não era revolucionário. Jamais desejou a substituição de uma sociedade por outra. (...) Para Qorpo-Santo, o homem tem a

¹²Destaques do autor.

liberdade de dispor de uma propriedade privada, amparado por garantias jurídico-estatais, estendendo tais direitos também ao direito de existir, direito de empregar uma pessoa, direito de adorar um Deus e direito de possuir mulher e filhos (AGUIAR; ARANTES, 2009, p. 87).

Qorpo-Santo é nunca uma coisa só, nunca uma direção só, e sempre as duas ao mesmo tempo, é subversivo e também reacionário, alcançando a total neutralidade dos acontecimentos pela escrita, não se sabe, só por ela, onde o autor se posiciona exatamente, faz parecer que a mente de Qorpo-Santo coincide com a ordem do “devir-louco” ao qual se refere Deleuze. A soma dessas características opostas produz no sentido das palavras do autor um sentido ambíguo, e não devemos nos esquecer dessa ambiguidade, que é também característica do absurdo, pois se trata da visão de um paradoxo completo, estando completo, só pode ter suas duas partes ligadas e em funcionamento. Em outras palavras, Qorpo-Santo seria um paradoxo vivo e ambulante, que não poderia fazer outra coisa que não produzir mais paradoxos em suas ações e no que dizia do mundo, principalmente quando esse mundo tenta imobilizá-lo, como o fez, nas figuras do Estado e da família.

Sobre os diálogos, estes são geralmente compostos sobre uma oscilação frenética de sentimentos entre aqueles que se comunicam. Seja na relação do protagonista com sua esposa, que é vista nas peças *Mateus e Mateusa* e *n’As relações naturais*, ou na desse, enquanto credor, com os funcionários da Fazenda Nacional, a comunicação se dá através da troca de descomposturas, xingamentos, ameaças e disparates que, não raro, resultam no ataque físico desses que se agridem verbalmente. Mateusa, em uma crise de ciúmes (aos oitenta anos!), dispara contra Mateus:

MATEUSA – Não se chegue para mim (*pondo as mãos na cintura e arregaçando os punhos*) que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias!

MATEUS (*correndo para abraça-la apressadamente*) – Minha queridinha, minha velhinha! Minha companheirinha demais de cinquenta anos (*agarrando-a*), por quem és, não fujas de mim, do vosso velhinho! (...) (*Tanto se abraçam, agarram, pegam, beijam-se, que cai um por cima do outro.*) Ai! Que quase quebrei uma perna! Esta velha é o diabo! Sempre mostra que é velha e renga! (...)

MATEUSA(*levantando-se, querendo fazê-lo apressadamente e sem poder, cobrindo as pernas que, com o tombo, ficaram algum tanto descobertas*) – É isto, este velho! Pois não querem ver só a cara dele? Parece-me o diabo em figura humana! (...) (*Ambos levantam-se muito devagar, a muito custo, e sempre praguejando um contra o outro. Mateusa, fazendo menção ou dando no ar ora com uma, ora com outra*

mão:) Hei de ir-me embora; hei de ir; hei de ir! (QORPO-SANTO, 2011, p. 146).

Esse jogo paradoxal entre a total repulsa e uma ardente atração, das personagens citadas, continua no decorrer da peça, e logo essa oscilação resulta na agressão física, em que Mateusa agride Mateus usando a Bíblia e o Código Criminal, entortando e arrancando fora parte do seu corpo. Não somente nessa peça as personagens de Qorpo-Santo perdem pedaços do corpo, que inclusive são recolocados, como se se tratassem de bonecos ou de personagens pertencentes ao mesmo mundo que Kovaliov, o qual perde e depois recupera seu nariz, na novela de Gogol (2011).

Nessa cena em que a esposa usa esses volumes de arma, ocorre o mesmo jogo ambíguo notificado no monólogo de Inesperto na outra peça. Enquanto Mateusa lhe atira às faces o livro do Direito, em resposta ao moralismo opressor do marido, Mateus a ela responde:

MATEUS (*espremendo-se todo, abaixa-se, levanta o livro e diz à mulher*) – Obrigado pelo presente; adivinhou ser coisa de que eu muito necessitava! (*Mete-o na algibeira. À parte:*) Ao menos servirá para algumas vezes me servir de suas folhas, uma em cada sai que estas tripas (pondo a mão na barriga) me revelarem a necessidade de ir à latrina.

Ou seja, Qorpo-Santo, assim como seus protagonistas, obedecia e prezava pelo direito e pela ordem, sem deixar de demonstrar total descrença nesses mesmos valores, até porque foi vítima deles. A expressãodesses dois lados ocorrendo o tempo todo, seja por personagens aparentemente opostos ou por um só, mostra que Qorpo-Santo tinha não só consciência do absurdo que está em todas coisas, como procurou fabricá-lo e expô-lo em funcionamento como tal, elaboração artística que só seria compreendida pelos autores do absurdo, principalmente os vinculados aoteatro, e que apareceram ainda depois do Existencialismo. Este acaba sendo julgado como apenas capaz de abordar o absurdo enquanto tema e nunca opera seu significado objetivamente, de forma direta.

Voltando-nos à teoria de Szondi, acerca dos autores que realizaram mudanças em suas obras quanto às regras do drama moderno, em Strindberg, o elemento que se observa, por parte do teórico, a respeito das mudanças exigidas pelos enunciados do conteúdo aos enunciados da forma, é a autobiografia, pela qual os aspectos subjetivos e psicológicos ganham destaque na formação temática do novo estilo dramático que se inicia com esse autor. Strindberg acreditava ser impossível a descrição de qualquer vida que não a própria,

a que se vive, sendo as demais tentativas de criação da subjetividade insuficientes por esse mesmo princípio. Essa concepção causa estremeção quando relacionada à do drama moderno baseado nas relações inter-humanas, no sentido de que: como é possível sustentar essas relações na forma artística se esta só é capaz de expressar uma vivência única? Como ficariam as outras perspectivas?

O drama, forma artística por excelência da abertura e da franqueza dialógicas, recebe como tarefa expor acontecimentos recônditos. Ele a realiza na medida em que se recolhe a sua figura central, seja restringindo-se completamente a ela (na dramaturgia de um único personagem) seja pela apreensão de todo o restante a partir de sua perspectiva (na dramaturgia do eu) – com o que, naturalmente, deixa de ser um drama (SZONDI, 2011, p. 51).

Assim, tais perspectivas existem, mas de forma dependente da visão de uma subjetividade que seria central na peça. Szondi cita uma peça desse autor, *O pai* (de 1887), em que toda a trama familiar é posta em cena sob o filtro desse ser central. Nessa obra de Strindberg, esse pai encontra-se, num plano geral, no centro, enquanto as mulheres de sua família se situam em seu entorno demarcando seu inferno pessoal entre quatro paredes.

O mesmo tipo de encolhimento pode ser percebido em *As relações naturais*, em que o protagonista também, além de pai, é foco subjetivo na trama, ao qual as existências de suas filhas e mulheres se voltam, mesmo contra a vontade dessas, o que pode ser visto na terceira cena do segundo ato, que sucede ao enxotamento do protagonista pelas filhas-prostitutas da casa:

UMA DELAS (*olhando-se*) – Ora, ora, ainda agora é que reparo! Estou quase em fraldas de camisa! Vejam este maluco como me pôs também maluca!

OUTRA (*alisando os cabelos*) – E eu com os cabelos todos desganhados! Se ele cair em vir cá outra vez, hei de enforcá-lo com uma destas tranças e pendurá-lo no vácuo deste salão.

OUTRA – E que bonito ele há de ficar, Mana, se qual lontra aqui o pusermos! Haveremos de enchê-lo de livros; será... um centro! Como um sol que dardejará seus raios para todos os cantos desta casa, como o verdadeiro espalha para todos os cantos do hemisfério que alumia!

OUTRA – Mas isto é dar muita importância a esse Judas, fazê-lo centro de tudo.

AS PRIMEIRAS – O que tem? Esse diabo já o tem sido de luz espiritual, agora que o seja também de luz material!

UMA DELAS – Sabem o que mais? Vamos vestirmo-nos e pormo-nos às janelas à espera de vermos nossos namorados!

TODAS – Apoiado! Não percamos nossos costumes por causa de um maluco! Vamos! Vamos! (*Entram todas para os quartos de onde saíram.*) (QORPO-SANTO, 2011, p. 157).

É consenso entre seus críticos, bem como nítido no todo de sua obra, que Qorpo-Santo se valia da própria existência para compor a visão majoritária de seus protagonistas, sempre masculinos e sempre reflexos de seu particular modo de ser (pode-se, inclusive, pensar que o autor não deveria ter mais ninguém para quem expor suas ideias do que ele mesmo). Mesmo que, de acordo com Szondi, a dramaturgia subjetiva se atente, antes de tudo, a “conferir realidade dramática à vida psíquica, sendo esta não necessariamente atrelada à vida do autor”, em Qorpo-Santo sabemos que essa coincidência é sua estratégia básica para a composição de seus dramas.

Assim, ainda de acordo com o teórico, o tipo de obra iniciada com Strindberg, não se pauta na unidade clássica da ação, e sim numa unidade do Eu, este é que se encontra em seu caráter absoluto quando a ação, muitas vezes, deixa de existir em decorrência da historicização da forma dramática tendo em vista a transição temporal entre os séculos XIX e XX. Transição corresponde à segunda revolução industrial, caracterizada pela automação. Época a respeito da qual, abordando o tema das vanguardas e da antiarte, Décio Pignatari (2004, p. 121), em *Contracomunicação*, diz:

A arte viva do nosso tempo – se existe alguma – é a arte experimental, naquilo que tem de ‘pensamento bruto’ oposto a ‘sistemas formalizados segundo normas catalogadas’ (Abraham Moles). A arte experimental é que põe em causa a própria arte: confina necessariamente com a não-arte. Ela é criativa na medida mesma que abala, parcial ou totalmente, todo o sistema prévio, ainda que possa se tratar de ‘sistema de vanguarda’ por ventura em vias de fixar-se.

As categorias de tempo e espaço, desse modo, perdem relevância quando o Eu do protagonista é o que está sendo valorado em quaisquer das situações apresentadas pelo enredo, mesmo quando esse protagonista não está em cena, as situações que ocorrem com outras personagens ainda lhe dizem respeito. Isso, n’*As relações naturais*, pode ser visto nos momentos em que o protagonista sai de sua casa, mas nela suas filhas continuam sempre falando a respeito do pai ausente (o mesmo ocorre com as prostitutas e seu impertinente cliente), seja para reclamar de como age ou para planejarem contra ele um plano de vingança, alçando-o enforcado bem no centro da casa e de suas vidas, dominadas pelo seu conservadorismo, ou de Qorpo-Santo. Assim como ocorre com o pai de

Strindberg, o pai do autor gaúcho sempre é o tema de todas as conversas e motivo para todas as ações da peça.

Ainda umas das consequências do drama subjetivo se apresenta na sucessão das cenas, se antes estas estavam encadeadas por uma sequência lógica de presentes interligados pelo germe do futuro, tendo em vista a mudança que se dá pela ação, nessa nova modalidade dramática, essa sequenciação não obedece a nenhum nexos racional, os motivos que ligam as cenas são operados pela sempre obscura psique do protagonista. Trata-se de uma mente que, de acordo com o crítico Eudinyr Fraga (1998), a respeito de Qorpo-Santo, entra em estado de automatismopsíquico que se reflete na linguagem, desregulando-a. Ainda sobre nosso autor, Fraga (1988, p. 880) diz:

Seus textos, portanto, nasceram da necessidade de colocar artisticamente, em termos teatrais, alguns tantos temas que lhe pareceram interessantes. Logo, contudo, eles sofrem uma ‘desregulação de ritmo’ e enveredam por outro caminho, e o ato de escrever torna-se um meio em que se expressa seu automatismo psíquico. Nunca, como neste caso, aquela ficção – muito usada pelos escritores, ao dizerem que a personagem adquiriu vida própria, libertando-se do criador – é tão dramaticamente verdadeira.

Fraga, no entanto, se refere a essa técnica como sendo algo pertencente ao Surrealismo, aliás, ele coloca Qorpo-Santo nesse mesmo lugar, no de surrealista. Nesta pesquisa, no entanto, nos posicionamos ao lado da premissa que considera a autonomia como sendo a principal regência de Qorpo-Santo, sendo este, portanto, e de acordo com Flávio Aguiar (1975), um “precursor de si mesmo”. Toda e qualquer tentativa de expressão do desconhecido vai passar irremediavelmente pelo crivo do raciocínio, e bem podemos crer, pela pouca biografia que se tem dele, que Qorpo-Santo não estava fora de si, talvez dentro em excesso. Mesmo lugar em que consideramos, pelo o que foi discutido sobre Camus anteriormente, surtir o efeito do absurdo no ser humano, quando este se volta de forma desmedida para si mesmo, resultando naquele divórcio, em uma desorientação angustiante provocadora da “náusea”. Mas também resulta, pela via positiva de Camus, na constatação de que do nada tudo surge e, por isso, tudo pode ser recriado, como Qorpo-Santo tentou recriar a gramática da língua portuguesa.

Essa automação (ou autonomia) também coincide com o que Deleuze (2009, p. 32) diz sobre a supremacia da linguagem frente à impotência de quem fala, sobre seu poder de falar sobre as palavras, que é infinito e visto pela “regressão infinita do pressuposto”, que

age sob a impossibilidade de dizer sobre algo quando falo algo. Essa regressão é infinita, assim como o poder da linguagem, o abismo existencial em que se distingue o absurdo e também tudo o que está além das fronteiras humanas. Essa falta de sentido próprio da linguagem se dá, em *Qorpo-Santo*, de uma maneira extraordinariamente objetiva e teatral, como, por exemplo, na forma em que as cenas se encadeiam, e que também é presente nas *Relações naturais*, como quando os cenários na peça representados se confundem, sendo a casa de família também um bordel e até uma espécie de sanatório, dado o comportamento também sem nexos próprios e uno, porque múltiplo, de suas personagens. Assim, tudo é sempre outra coisa. Na operação de sentido de *Qorpo-Santo*, uma casa de família é um bordel, assim como maçã é uma fruta. Mas, no caso do autor, esse paradoxo da regressão infinita é conscientemente paradoxal, pois o que se diz de algo não é somente outra coisa como seu contrário. Assim, a casa de família é um bordel e os órgãos do Estado, partes de um labirinto: a pureza é pecado, e o que organiza só faz perder.

A dualidade das perspectivas divorciadas do Eu e do mundo, portanto, dialoga com a “dualidade das proposições”, em que se apartam a “designação de coisas” e a “expressão de sentido” (DELEUZE, 2009, p. 27), chegando “a uma dimensão em que a linguagem não tem mais relação com os designados, mas somente com os expressos, isto é, com o sentido”. Da mesma forma que a linguagem, nessa via apresentada, ganha autonomia sobre a superficialidade do sentido das palavras, produzindo os chamados objetos impossíveis, por uma ordem caótica, ou absurda, autoconsciente, é natural que, em um enredo em que a perspectiva subjetiva e criadora impere, as ações ali decorridas prescindam de ligamentos lógicos e comuns. (O que só diz respeito à visão cartesiana do mundo, que se encontra desestabilizada na transição do século XIX ao XX.) Mesmo indo contra aos critérios do drama clássico, pois toda a fragmentação do pensamento humano resultante do processo de desestabilização (o qual *Qorpo-Santo* dominava) acaba atrelando o conteúdo ali disposto ao externo, o que supera essa nova ambiência dramática, tal esquematização aleatória das cenas não deixa de ser uma exigência da existência humana durante essa transição. Tal exigência só ganha mais consistência no decorrer do século XX, não só no drama como no romance, conforme poderemos conferir, mais adiante, quando tratarmos de Campos de Carvalho. A estética do surrealismo de muito se vale do caráter subjetivo na formulação de personagens, narração e enredo, e por essa mesma estética o absurdo é expresso no que diz respeito a sua relação com a ausência de sentido, passível de ser plastificada, a partir da

crise do drama, tanto nos diálogos “defeituosos” analisados por Szondi nos cinco autores, quanto na costura de cenas que se originam da mente do protagonista.

Sobre Maeterlinck, Szondi diz: “Se a tragédia grega mostrava a luta trágica do herói contra o *fatum* e o drama do classicismo problematizava os conflitos das relações humanas, aqui apenas se capta o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino” (SZONDI, 2011, p. 61). Para o dramaturgo belga, “(...) o destino dos homens é simplesmente a morte” (SZONDI, 2011, p. 61), o que implica, de acordo com Szondi, substituir a ação pela situação, dado que nada acontece depois que se morre e que essa constatação não provoca necessariamente nenhuma alteração na vida dos sujeitos postos em cena. “Para o drama genuíno, a situação não passa de ponto de partida para a ação. Aqui, porém, é o próprio tema que rouba ao homem a possibilidade de agir. Este permanece na situação em que está, “em completa passividade, até se dar conta da morte” (SZONDI, 2011, p. 62).

Exemplo já autônomo dessa nova forma teatral fundamentalmente antidramática nós vemos em obras como *Fim de partida* de Samuel Beckett (2010). Nela, Hamm é um protagonista cego e paralisado, situado em um contexto o qual não se pode ter certeza do que seja, nem em que tempo se encontra, com outros personagens (Clov, uma espécie de filho-servo-prisioneiro, e os pais de Hamm, que aparecem dentro de latões até o momento em que morrem). Durante as cenas dessa peça, Hamm e Clov agem como se algo estivesse acontecendo ou pudesse acontecer (como a fuga de Clov), mas nada de fato acontece. Ninguém chega a esse reduto e dele ninguém também sai, a não ser via morte, como acontece aos pais de Hamm enlatados como dois objetos ou bonecos, e talvez nem assim, porque os corpos continuam dentro dos latões depois de mortos. Cabe aí também a denominação paradoxal do “drama estático”, em que o drama humano, impossibilitado de se realizar da mesma maneira pela qual surgiu em sua fase moderna, se vê obrigado, até porque nunca estando o ser humano completamente isolado, a expressar as relações inter-humanas de alguma outra maneira.

A tática, então, utilizada é a do estreitamento, limitadas, por forças externas ou do acaso, as personagens são obrigadas a conviverem queiram ou não isso. Esse ambiente estreito, pode, muitas vezes, ser a própria residência familiar. Pode-se pensar que Qorpo-Santo, em sua casa, poderia se sentir preso, considerando que sua própria esposa era um agente de controle e impedimento da sua vida. Fábio de Souza Andrade (2010), sobre a

peça referida de Beckett, comenta que ela se volta para a“(...) a esterilidade da passagem do tempo e para a impossibilidade visível de ainda tentar significar em um mundo esvaziado de sentido, através de palavras desgastadas e insignificantes” (ANDRADE, 2010, p. 23). Em Qorpo-Santo, no entanto, podemos ver que essa passividade que se espera dos personagens a partir de Maeterlink, e que depois conferimos nas personagens de Beckett, não é aceita. Qorpo-Santo é também sempre revolta e atitude, e sua obra é reflexo dela. O absurdo é incontrolável, qualquer tentativa disso só pode resultar na sua negação, e negar o absurdo é apenas impossível. O mérito da obra de Qorpo-Santo, de ter conseguido chegar até nós, pode ser considerado uma prova disso, da força dessa revolta que não aceita ser desprezada, seja pela acusação de infantilidade ou da loucura, ainda que ambos fatores nela estejam, de fato, presentes.

Em Qorpo-Santo, podemos ver, com antecedência, a configuração dessas novas formulações teatrais nas peças “Mateus e Mateusa” e “O credor na Fazenda Nacional”. Nelas, a morte e a destruição (pela revolta ou pela irracionalidade) são as únicas possibilidades de resolução dos conflitos ali apresentados. Ao casal de 80 anos de idade, resta a automutilação em convergência com o único fato que ainda os espera, o fim inegavelmente próximo de suas vidas que correm nessa passagem infrutífera do tempo. Claro que, em se tratando de Qorpo-Santo, essa dualidade do tempo se apresenta de forma completa, como ocorre nos demais paradoxos que se apresentam em sua obra, na medida em que os mesmos velhos de 80 anos são pais de filhas muito jovens para serem possíveis. Na segunda peça, paralelamente, os funcionários da repartição pública nunca param de trabalhar, no entanto, essa função não resulta em nada para o credor que, pela incontável vez, tenta resolver seus problemas nesse lugar. A única solução que o protagonista dessa história encontra está em incendiar e por fim imediato à repartição e seu modo absurdo e apenas negativo de funcionamento, que simplesmente não funciona, porque incompleto, unilateral.

Em Hauptmann, por fim, Szondi (2011, p. 66) destaca o “drama social”. No qual “O dramaturgo social tenta fazer a exposição dramática das condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual. Cabe a ele indicar os fatores que, enraizados para além da situação e da ação singulares, não obstante as determinam” (SZONDI, 2011, p. 66). Sabemos que, na vida de Qorpo-Santo, as condições econômicas e políticas que o cercavam eram delicadas e opressoras sobre seu modo de existir no

mundo. De fato, tais condições passaram a controlar sua vida pessoal, seja no quesito histórico (por exemplo, quando Qorpo-Santo se posicionava, em seus escritos, contra os indícios de que viria uma revolução que estalaria a República do Brasil; ou no individual, sabendo que sua esposa queria o controle de suas posses, em acordo com o juiz da vila que ainda se tornaria a cidade de Porto Alegre; ou mesmo no social, local em que o autor gaúcho acreditava reinar todas as injustiças contra a sua pessoa à revelia de qualquer direito natural ou constitucional.

Nota-se também o caráter paradoxal que esse tipo de drama reconhecido por Szondi apresenta, visto que o drama não pode remeter ao que lhe é externo, como o social, ao mesmo tempo em que, de acordo com o seu teor absoluto, pode ele mesmo formular um micromundo que pode coincidir com sua estrutura macro, que seria o mundo dito como real ou comum a todos em sua forma concreta e, de todo modo, fundamentalmente desconhecida aos seus habitantes humanos, sejam estes reais ou ficcionais. Em Qorpo-Santo, essa coincidência entre mundo particular (do teatro) e mundo público tem suas formas atenuadas, pelos traços no mundo do autor, para que se confundam ambos lugares, como a casa se confunde com o bordel, e como Malherbe, em *As relações naturais*, confunde sua filha com sua amante, na cena terceira do terceiro ato:

MILDONA (*entrando*) – Que saudades eu tinha de meu querido pai!

MALHERBE – Ah! És tu, minha querida Mildona? Quanto é doce vermos feitos de nossos trabalhos de longos anos! Um abraço, minha estimadíssima, minha mesmo queridíssima filha!

MILDONA – O senhor não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o senhor em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor!

MALHERBE – Ah! Onde estava eu?! Sonhava; pensava em ti; via e não te enxergava! Sim, sois minha; e serás sempre minha por todos os séculos dos séculos, Amém! (*Saem.*) (QORPO-SANTO, 2011, p. 161)¹³.

Se no excerto acima, enxergamos a coincidência desses dois mundos, que são mediados por uma mente peculiar, a de Qorpo-Santo, que emparelha situações e lugares aparentemente distintos e opostos. Em *Um credor na Fazenda Nacional*, temos uma *dramatis persona*, o credor, que não pode deixar de representar milhares de pessoas que vivem a mesma experiência em se tratando de lidar com problemas burocráticos. A forma como esses problemas são abordados depende, como é possível ver na peça, do status

¹³Destaques do autor.

social, que é regido por fatores econômicos e políticos, muda a depender de quem é o proprietário do problema. Logo no início da peça, quando o credor entra, ele procura ser atendido pelo chefe do departamento, que nunca o pode atender, porque sempre há alguém com ele, e esse alguém é sempre mais importante, como a figura de um major.

Szondi não se detém na apresentação de exemplos que colocaram em crise o drama surgido do Renascimento, como também oferece o que considera ser tentativas de salvação dessa forma clássica. Uma delas, para o que mais nos interessa, se encontra na estratégia que ele nomeia através da relação entre o existencialismo e o estreitamento. Essa estratégia é bastante recorrente aos dramaturgos do século XX (bastante utilizada também, no século XXI, como estilo em evidência nas narrativas cinematográfica latino-americanas), bem como apta a ser identificada na obra qorpo-santiana. Todos os motivos existenciais que impediam o convívio das personagens dessas obras listadas, que contrariam a concepção formal do drama clássico, encontram solução no estreitamento do espaço oferecido para o desenrolar da situação de ausência de sentido que, como vimos, toma conta do papel central da ação.

A crise do drama na segunda metade do século XIX pode, não por último, ser atribuída às forças que, afastando os homens do referencial inter-humano, os impelem ao isolamento. O estilo dramático que esse isolamento questiona consegue, porém, sobreviver à crise quando os homens isolados – aos quais corresponderia, no plano formal, o silêncio ou o monólogo – são compelidos por fatores externos a retomar o dialogismo referencial. É o que ocorre na situação de estreitamento, que está na base da maioria dos dramas modernos que escapam à convenção épica (SZONDI, 2011, p. 96).

Essa situação de estreitamento é muito vista, mais uma vez, nas obras de Beckett, como a citada anteriormente. Nela, a situação aparentemente de exceção em que se encontram suas personagens as força a se comunicarem mesmo quando querem se isolar ou escapar dessa situação. Como é o caso de Clov, que sempre procura fuga do domínio de Hamm, escondendo-se na cozinha, ao mesmo tempo em que parece fazer isso só para ser chamado de volta ao cenário fixo em que se encontra a situação de todos ali presos, porque é o que acontece, com ele o tempo todo indo e voltando de acordo com os chamados de Hamm, que, invariavelmente, o chama para qualquer coisa.

No caso de Qorpo-Santo, esse estreitamento se dá, em estado germinal, no próprio cenário familiar comum à maior parte de suas peças, como em *Mateus e Mateusa*. Se na peça de Beckett uma situação genérica de exceção obriga as personagens a ficarem no

mesmo lugar, na de Qorpo-Santo, são as ditas relações naturais, como a existente dentro de uma família, as forças obscuras que mantêm, como refêns, marido, mulher e filhos no mesmo lugar, por décadas a fio. Imóveis, em uma situação em que nada acontece e o inferno parece ser o principal tema desse convívio prescrito por Deus e pela religião. A sala da residência dessa estranha família, junto ao caráter dominador do pai semelhante ao de Hamm na outra peça, força o convívio dos dois entes familiares, mulher e marido, apesar desses não se suportarem. A clausura desse ambiente familiar dos dois idosos os obriga a se relacionarem mesmo que seja através de uma lógica autodestrutiva (mas também, e não por acaso, muito divertida) que ocorre entre eles, ao passo que suas filhas somente assistem à situação dos pais, não agem contra essa situação porque não há nela o que mudar, essa relação conflituosa ao extremo da violência é apenas o estado natural das coisas ali, funcionam assim.

No Existencialismo, o artifício do estreitamento é utilizado tendo em vista uma necessária transposição de personagens para um cenário accidental, como forma de representação do ser humano que é, a princípio, surgido de forma aleatória no mundo, replicando esse lançamento comandado pelo acaso. Em Qorpo-Santo, tal repetição se dá no próprio espaço de convívio mais familiar que se possa pensar, a casa do sujeito que protagoniza uma situação de exceção em sua própria terra natal. Tudo, na obra desse autor, parece ser o avesso de si, o que é e o que também não é são a mesma coisa. Conforme seus biógrafos e críticos, sabe-se que Qorpo-Santo passou, no mesmo lugar em que viveu toda a sua vida, de um conhecido professor bem querido na sociedade, para um estranho indesejado não somente pela sociedade que o criou, mas também pela própria família. Faz sentido, então, que ele não precise ser lançado de seu ambiente familiar para outro que lhe seja estranho, esses dois ambientes são o mesmo na existência absurda desse autor.

CAPÍTULO 3 – A ABSURDA POESIA DE ZÉ LIMEIRA

Antonio Candido (2004, p. 195-212), em “A poesia pantagruélica”, nos diz sobre um momento que ele considera ser especial para a poesia romântica brasileira. Trata-se de uma passagem específica dessa poesia liderada por estudantes de Direito do estado de São Paulo, empenhados em realizar poemas provindos da herança bestialógica de Rabelais. É a chamada poesia pantagruélica ou poesia do absurdo, de cunho burlesco, mas que, no Romantismo, tem seu traço negativo, assim como tudo relacionado a esse período histórico, acentuado, por vezes, em demasia, obliterando toda a possibilidade de sentido, chegando ao seu limite, o *nonsense*. Lembrando que este não é o foco desse tipo de poesia, bem como não o é do absurdo, visto que o último contraria e não exatamente procura anular o sentido oficial a que se remete, mas chamar a atenção dele, promovendo, antes de qualquer coisa, um tipo de autocrítica à razão, e não a destruição total dela. Ainda sobre essa poesiabufa da metade do século XIX brasileiro, o autor afirma:

De fato, ela é um modo de contrariar tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo um antidiscurso marcado pela falta de

significado normal e a criação de significados próprios, aberrantes ao seu modo. É portanto manifestação de ‘anfiguri’, que Péricles Eugênio da Silva Ramos define assim: ‘Composição em prosa ou verso, de sentido absurdo ou disparatado’, esclarecendo que foi praticado em Portugal e no Brasil, sobretudo no período Barroco, com finalidade cômica (CANDIDO, 2004, p. 195.).

Dentro dessas composições anfigúricas, estão os adínatos, figuras que expressam sentidos impossíveis –e estes podem se dar por total autonomia, tornando-se herméticos ou esotéricos; ou pelos paradoxos, lembrando que os paradoxos podem ser expressos de formas autônomas, tais quais dadas de exemplo, isto é, de modo fechado. É o que Deleuze expõe através de Alice, na referida obra dos capítulos anteriores.

A composição anfigúrica é sempre um antidiscurso, como diz Candido, e isso abre margem imediata para o movimento da arte moderna, em que também se situavam as vanguardas, no qual entendemos o absurdo em sua plena forma, notada por Camus. A vanguarda poética, de acordo com Martin Esslin (a respeito do teatro do absurdo), se diferencia da forma autônoma do absurdo, embora seja “igualmente preocupada com o absurdo e a incerteza da condição humana” (ESSLIN, 2018, p. 24). E também:

No entanto, basicamente a ‘vanguarda poética’ representa um modo diferente de ver as coisas; é mais lírica, muito menos violenta e grotesca. Mais importante ainda é sua atitude diversa em relação à linguagem: a ‘vanguarda poética’ se apoia de forma muito mais nítida na fala conscientemente ‘poética’; anseia por peças que são na realidade poemas, imagens compostas por uma rica teia de associações verbais (ESSLIN, 2018, p. 25).

Já o absurdo se apoiaria, em nossa leitura, superando seu gênero teatral ao qual Esslin se referia, na desvalorização da linguagem. No teatro, a ação ultrapassa a linguagem verbal, muitas vezes a contrariando, como vimos na peça de Qorpo-Santo, na figura de Inesperto. Na poesia, podemos ver essa desvalorização quando a linguagem se desconecta de uma forma poética que a aprisiona, como ocorre com os repentes de Zé Limeira, que não fogem à métrica que lhes cabe.

Essa forma própria do absurdo, dentro desse movimento, se diferencia mais ainda dos demais estilos ou escolas literárias desse período, pois se destinou a lidar com o exato oposto a que se interessava o Dadá, o Surrealismo, o Expressionismo e entre outros, e que é, na verdade, o status de extrema consciência. O absurdo, como condição existencial, seja do ser humano ou da linguagem, quando ambos se tornam autônomos, pode se manifestar pelas formas surrealistas ou pelo fantástico, por exemplo, mas conserva uma unidade

mínima, que é a do contrassenso. A linguagem desvalorizada vai sempre contra seu meio de expressão oficial, seja esse o movimento ou a versificação. Absurdo não é só antidiscurso ou antiarte, é, principalmente, uma oposição (e não liquidação) ao senso regular das coisas em determinado estado do tempo. Tem como base, portanto, a razão, e por isso se volta totalmente para ela, para a lógica, para a sequenciação causal das proposições, procurando, o tempo todo, flagrá-la em sua irracionalidade, tentando reduzi-la a si, ou seja, ao absurdo. Tudo parece agir em prol de denunciar o caráter absurdo dos nossos costumes mais reais. Desse modo, entendemos que a realidade é, fundamentalmente, absurda, e a arte seria a consciência máxima dessa mentira em que vivemos, por isso nela o absurdo merece um conceito próprio, para além do seu teor geral.

Nesse sentido, portanto, o absurdo se interessa pelo real, no fim das contas, antes de se interessar pela expressão de sentimentos ou pela visão que se apreende dos sonhos. Esses modos só servem para a expressão do absurdo na medida em que esse continua voltado para seu único interesse, a realidade. Se é para mudar de perspectiva, não se trata da mudança em si ou mesmo da perspectiva alternativa, mas, similarmente, do ato de saber identificar a realidade, depois que tudo passa, pois é o que resta. Talvez por isso Camus tenha se desentendido com Sartre a respeito das execuções políticas perpetradas pelo regime soviético. Talvez depois de ver passar toda a ideologia ele entendeu que o que restava eram pessoas sofrendo gratuitamente e sendo assassinadas por ideias, e essa era a realidade que sobrava e que não podia ser admitida, porque realmente monstruosa. Então, se o maravilhoso serve ao absurdo, também é tendo em vista o real. O outro lado do espelho ainda é sobre o lado real, porque Alice é real, é nele em que ela vive.

A guerra, por exemplo, é real e comum durante todo o tempo em que a humanidade esteve por aqui, e, para uma visão em alerta, que é a que Camus propõe, é esse exemplo provavelmente o maior de todos sobre o que é o absurdo, em termos humanos e reais. Não se tenta analisar isso por nenhuma maneira a não ser como a que concretamente se dá, pega-se esse modo de operação e se posiciona de forma oposta a ele, sempre. Essa forma oposta pode ser onírica ou completamente sem sentido, importando que a intenção seja essa de oposição ao real sem tentar dele escapar, seja pela total falta de compreensão, pelo sonho ou pela fantasia. Independente das circunstâncias que vão formar o modo de operação e compreensão oficial das coisas, é necessário que se haja uma visão não só diferenciada ou disforme, mas atenta ao que realmente acontece, consciente de sua

autoconsciência, porque a qualquer momento as coisas podem trocar de lugar e ninguém perceber. Essa troca de ordem pode ser excessivamente nociva, e isso é desnecessário para qualquer um. No fundo, o absurdo procura por um equilíbrio, é fundamentalmente humanista, e tenta achar isso se tornando autônomo a fim de que possa exercer sua atitude de resgate do polo positivo perdido a partir do momento em que o ser humano se frustrou com a descoberta da sua consciência. Se a vida é sem sentido, porque permitimos que esse seja somente negativo e autodestrutivo? Porque não, ao menos, um equilíbrio nesse modo, para todos os efeitos, absurdo nosso de existir? Lembramos que existem paradoxos aceitáveis e desprezíveis, viver somente para perdurar e depois morrer das piores maneiras possíveis apenas não pode ser algo aceito, até porque o suicídio não responde nada, pelo que sabemos neste plano.

Sendo algo em si, o absurdo tem seu mundo, que fica do outro lado do espelho, paralelo ao que vivemos, onde as coisas e os acontecimentos não são paródias do mundo oficial, mas sim sua subversão “com formas mais ou menos drásticas de negação do sentido” (CANDIDO, 2004, p. 198). Para destruir, nega-se. E para negar, o absurdo apresenta sua própria forma, provando que a outra não é verdadeira, ou, se for o caso, o é tanto quanto a forma absurda, o que implica opção, que invalida algo como uma espécie de pré-determinismo, que aprisiona a tudo e a todos, uma vez que enclausura, dado que prescreve, em vez de descrever. O absurdo, assim, preza, acima de todas as coisas, pela liberdade, mas em seu aspecto consciente, seja em termos existenciais ou expressivos. Nesse sentido, acreditamos que a obra de Zé Limeira serve de testemunho a esse modo de compreender a liberdade que é característico do absurdo. Não somente ele, mas outros poetas brasileiros, que se situam entre a segunda metade do século XVIII até a primeira do século XX, também se comprometeram com o que se posiciona contra a razão. Consideramos, então, para dialogar com nosso repentista, no que diz respeito ao absurdo, os seguintes nomes: José Joaquim da Silva (XVIII-XIX), vulgo O Sapateiro Silva, e Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884), representante daquele grupo de estudantes de São Paulo e mais conhecido como Bernardo Guimarães. Dos três, Zé Limeira é o mais novo, mas veremos que os outros não se situam muito distantes dele, embora Limeira se diferencie por ser um ser tripartido, consistido em, na verdade, três Zé Limeiras: o que existiu, o que Orlando Tejo inventou e o mito Zé Limeira, que resulta dos dois primeiros.

O testemunho mais concreto que temos de Zé Limeira é dado por seu inventor Orlando Tejo, folclorista e jornalista paraibano, que afirma tê-lo visto nas feiras do interior quando ainda menino. No entanto, não há prova concreta de nenhum tipo que ateste a existência factual do repentista, a não ser depoimentos bastante esparsos e até contraditórios. Sabe-se, no entanto, pela soma dos depoimentos, que era analfabeto, logo, não há registro escrito de seus repentes, não da parte de Zé Limeira de qualquer modo, pois o que há de registro deles foi coletado pelo próprio Tejo, que diz ter consultado outros contemporâneos seus que pudessem ter algo registrado da obra dessa espécie de Homero do sertão brasileiro. Pelo o que se tem dele, tratava-se de um homem forte, grande, que somente andava a pé, embora haja depoimentos de que já foi visto em “riba” de um jumento ou andando de bicicleta, e que ganhava a vida se apresentando em feiras e na casa ou estabelecimento de quem o contratasse. Diz-se que era casado, mas também há mais de um que afirma ter apenas tido uma namorada; também era religioso e supersticioso, bem como chegado a um trago de “zinebra” (espécie de etílico engarrafado, temperado com o aroma de erva doce e endro) e a umas baforadas de cigarro de palha. Dele não há nenhum tipo de imagem produzida, seja em fotografia, vídeo ou mesmo em desenho. Temos, então e a princípio, a palavra de Orlando Tejo para nos basearmos na investigação desse curioso nordestino que mais parece uma figura ou algo inventado. Veremos, não obstante, que, mesmo singular na forma em que se apresenta no cenário literário brasileiro, ainda podemos encontrar convergências entre ele e outros poetas, os quais também não se pode garantir que existiram. Exemplo disso é Sapateiro Silva, nos limites do Brasil, e Ossian, ultrapassando esse território. Sendo assim, sabemos que Zé Limeira, embora singular, não é o único de sua extirpe.

Mesmo que, oficialmente, temos Zé Limeira, principalmente, disponibilizado pelo cotejo do jornalista que lhe é conterrâneo, na sua terra, o interior da Paraíba, há o testemunho de habitantes anônimos que lembram de cor alguns dos seus versos, como há também a presença desses versos nas lições e placas de escolas da região. Em *Na estrada com Zé Limeira*, documentário produzido pelo diretor piauiense Douglas Machado (2011), aparecem esses testemunhos. O diretor nos mostra essas pessoas durante sua peregrinação pelos lugares que Zé Limeira passou em vida, procurando descobrir se ele existiu ou não. Em seu caminho, percorre cerca de 4.000 Km entre Paraíba e Pernambuco, e o começa em

Tauá, região do município de Teixeira e local onde Zé Limeira teria nascido, vivido e morrido.

A partir daí, Machado conversa com as personagens do seu documentário que teriam tido algum tipo de contato com Zé Limeira. Encontra, então, pessoas que dizem ter cantado com ele ou o presenciado em pleno ofício. Em geral, as informações sobre o repentista batem umas com as outras, algumas delas também se discrepam, como a questão sobre Zé Limeira andar realmente só a pé ou não, mas todos concordam, por exemplo, com a fama de Zé Limeira lá pelos idos dos anos 1940, e também com a recepção sempre calorosa e afetuosa que Zé Limeira tinha por parte do seu público, que sempre o escolhia como vencedor de todas as batalhas. Inclusive, repentistas entrevistados, e que dizem ter cantado com ele, afirmam que Limeira usava da fama incontestemente para ajudar os amigos cantadores que estivessem em dificuldades financeiras, pois sabia que conseguiria garantir dinheiro ao companheiro que com ele cantasse, pois sempre ganhava e sempre repartia em 50% a soma arrecada com o colega derrotado. Um deles conta que foi ajudado por Zé Limeira dessa mesma maneira, só que com Limeira doando todo o dinheiro para o amigo que dele necessitava.

Sobre outro aspecto em que concordam a respeito dos versos de Zé Limeira é que esses, emboradivertidos, porque uma mistura caótica de todas as coisas, não eram “bem amarrados”, eram, portanto, versos “de pé quebrado”. No entanto, quando verificamos, no livro de Tejo, os versos ali transcritos, percebemos uma contradição no que os depoentes referidos dizem. Segue em exemplo de uma suposta peleja entre Zé Limeira e José Vicente da Paraíba:

José Vicente:
 Quanto se sente saudade
 Duma pessoa querida,
 Dá-se um vazio na vida
 E dói esta soledade...
 Ninguém suporta a metade
 Da dor do meu coração.
 Lembrando o aceno de mão
 Do amor que não voltou mais...
São frios, são glaciais,
Os ventos da solidão.

Zé Limeira:
 Conheço a curva do vento
 No calo da marisia,

Quando amanheceu o dia
 Fui acordá o jumento,
 O mocotó de São Bento,
 Espora, freio e gibão...
 Por trás do Monte Simião
 Residia Ferrabraz...
São frios, são glaciais,
*Os ventos da solidão.*¹⁴

(LIMEIRA apud TEJO, 2008, p. 104-105)¹⁵

Nas décimas acima, nota-se que Zé Limeira, embora tecendo imagens aparentemente de cunho *nonsense*, ou sem sentido, as quais não deixam de ser uma oposição à racionalidade dos versos de José Vicente da Paraíba, não se perde da métrica heptassilábica, nem sai do esquema de rima em décima, a saber: A-B-B-A-A-C-C-D-D-C. Nos excertos de Limeira, via Tejo, o primeiro nunca deixava de atender à tarefa do gênero: décima, sextilha, quadra e mais. Nota-se, então, que a composição métrica dos excertos como sendo de Zé Limeira, por parte do folclorista, seria, na verdade, limeiriana e não de Limeira. Na medida em que Tejo a renovou por conta própria, como que seguindo uma escola que se fundou após o surgimento dessa espécie de mito que se tornou Zé Limeira. Em entrevista, presente no mesmo documentário, Nestor Rolim, citado por Tejo e alcançado por Machado, garante ter visto o amigo, com quem trabalhava no jornal, ter escrito os repentes contidos no livro, os colocando na boca do “cantadô malhó/que a Paraíba criô-lo” (LIMEIRA apud TEJO, 2008, p. 19).

Realmente, Zé Limeira foi criado tanto por Tejo quanto pela própria Paraíba. Nela, qualquer repentista, por mais novo que seja, não hesita em dizer que conhece Zé Limeira, para essa classe artística da Literatura Brasileira, ao se dizer que se conhece o mito, agrega-se respeito ao próprio trabalho, principalmente o dos jovens quando apresentado aos antigos. Um dos entrevistados, amigo de Orlando Tejo, chamado Carlos, conta, em uma anedota, a situação em que, com o jornalista, presencia a apresentação de dois jovens cantadores. O entrevistado pergunta a eles se conhecem Zé Limeira, prontamente os rapazes afirmam conhecê-lo. Em seguida, ele pergunta se ambos conhecem Orlando Tejo (que também era poeta), mas nenhum deles diz ter ouvido sequer falar do nome. A existência de Zé Limeira e sua transfiguração por parte de Tejo dão em uma criação que

¹⁴Grifos da edição.

¹⁵Convém anotar que, nessa edição, os poemas de Zé Limeira vão sendo efetivamente citados por Orlando Tejo, pois não se trata de um livro de poesia, até porque não há livro de poesia de Zé Limeira – as fontes existentes citam seus poemas.

lhes escapa, tornando-se autônoma a representante de si, sem a necessidade da comprovação material da primeira ou da chancela da segunda.

Ainda no documentário, há uma análise, feita por uma entrevistada chamada Aparecida Nogueira, acerca da figura e da obra de Zé Limeira. Dessa fala, detectamos uma parte dela quemuito nos convém para a nossa pesquisa. Nessa entrevista de Aparecida Nogueira a Douglas Machado, este, o diretor e roteirista, pergunta a ela sobre sua opinião acerca da coexistência entre o Zé Limeira real e o ficcional. Seguetranscrição nossa de sua resposta:

Veja, a personagem criada por Orlando Tejo, ela é criada em cima de algo que tem materialidade. Então, há uma ampliação dessa materialidade pra que ela alce um outro patamar. Em nenhum momento essa criação implode o real, ela transfigura, recria o real, porque o real só tem sentido na medida em que dialoga com nossos sonhos. Então, o Zé Limeira de Orlando Tejo em nenhum momento nega o Zé Limeira que a gente poderia denominar de real, com o qual algumas pessoas conviveram. Esses dois Zé Limeiras são o mesmo, em forma que Zé Limeira é um cortejo de Eus que conversam, que trocam e que são inspirados a partir desse jogo de espelhos. A alegoria do espelho: quando você olha no espelho, quem é que está do lado de lá? É real aquela imagem ou não? É real porque sou eu, mas não sou eu, ao mesmo tempo. (...) Quando você pensa em Zé Limeira, você pode pensar em uma infinidade de Zé Limeiras, por isso que eu falo de um cortejo de Eus, que são verdadeiros, na medida em que eles dão sentido à existência dessa pessoas, na medida em que, emblematicamente, eles expressam o sertão, expressam um contexto sociocultural, expressam formas de ser, formas de se relacionar com as divindades, com a terra, com o meio inóspito, com o manuseio dos recursos naquele deserto. Zé Limeira, nesse ponto, é fundamental para reiterar, não só deflagrar, mas reiterar uma visão de mundo, onde o homem é capaz o tempo todo de se superar, e de poetizar a vida, o real, senão ele não suportaria (NOGUEIRA apud MACHADO, 2011).¹⁶

A fala acima converge com o que já vínhamos falando sobre as raízes primitivas do cômico, recuperadas por Rabelais e depois pelos românticos. Em Zé Limeira, tomando-o como essa figura tripartida, há a atuação daquela força renovadora típica dos que tiveram uma existência difícil como a que se tem no sertão ou em qualquer outro lugar de

¹⁶Como se trata de um documentário filmico, não há página para destacar. Conforme foi destacado, a direção e o roteiro são de Douglas Machado. A produção, conforme também foi destacado, é de 2011, com direção de produção de Gardênia Cury. No elenco, há: Seu Antonio, Seu Inácio, João Furiba, Nenen Patriota, Zé de Cazusa, Nestor Rolim, Aparecida Nogueira, Carlos Newton Júnior, Pedro Amorim, Jessier Quirino e outros nomes. A duração é de 90 min. A película é colorida, tem classificação livre, foi realizada pela TrincaFilmes. No documentário, a equipe de filmagem percorre a Paraíba e Pernambuco em busca de memórias sobre Zé Limeira. No curso da viagem, que se deu pelo sertão desses dois estados, a busca das memórias constitui a própria construção do documentário, nada revelando de “verídico” sobre Zé Limeira ter existido, ao mesmo que tempo em que revela, conforme o teor das entrevista, pelo imaginário popular sertanejo, tanto paraibano quanto pernambucano.

condições adversas, como a prisão, o hospício, o *front* de alguma batalha ou mesmo o cotidiano burguês e tido como o mais normal possível, a exemplo do caso de Qorpo-Santo. Zé Limeira, nesse sentido, não poderia apenas ser *nonsense*, pois que, reiterando uma visão de mundo, não deixa de dialogar e considerar o que é externo, produzindo um sentido que não deixa de expressar uma realidade coletiva. O ser absurdo, mesmo vivendo um divórcio eterno com o meio em que se dá, não consegue, pelos próprios limites humanos, simplesmente se apartar de forma total desse meio. Se o faz, não resta história para aqui examinarmos, como seria o caso do trajeto, seja qual for, que todo astronauta percorrerá caso decida se soltar da nave que ainda o ancora no espaço próximo e familiar da Terra.

Ou seja, não se trata da ausência de sentido e sim da apresentação de um sentido que não só se opõe ao real, ou oficial, mas que também é criativo, diferente, novo. Assim, de uma forma ou de outra, temos a presença de um sentido, e não sua ausência total, como seria o caso do que se costuma ter como expressão do *nonsense*. Não queremos dizer, com isso, que o *nonsense* não seja uma forma também de expressão do absurdo, mas essa não exerce muito efeito dentro do programa de atuação que o absurdo recebeu após suas primeiras tentativas de expressão e compreensão iniciadas pelos existencialistas. Serve, não obstante, como exemplo do limite que ainda podemos compreender daquele fluxo louco da linguagem a que Deleuze se refere. O *nonsense* é, portanto, bastante oportuno para ilustrar a superpotência da linguagem sobre a impotência da fala humana. No entanto, em termos práticos, percebe-se difícil a promoção da mudança de algo sem propor nada no lugar do que está, de certa forma, equivocado ou desequilibrado. Em Zé Limeira observamos que a suposta ausência de sentido se dá de modo superficial quando, na verdade, apresenta um sentido oposto ao tema oficial que se apresenta como mote de suas pelejas. E isso pode ser visto neste excerto tirado de um desafio entre Zé Limeira e José Gonçalves, tal rixa recebeu de tema a morte de Getúlio Vargas, morto, naquele momento, há oito dias:

Gonçalves:

Hoje faz uma semana
 Que o presidente morreu!
 Impressionante mistério
 Essa tragédia envolveu...
 Um suicídio entre aspas
 E o Brasil quem perdeu.

Zé Limeira:

O crime da Toneleiro
 Eu me arrescordo demais:
 Passava Carlos Lacerda
 Em procura dos currais,
 Muntado em seu alazão
 Pra enrrabar major Vaz.

Gonçalves:

Eu não vou explicar mais
 Major Rubens Vaz quem é,
 Pois Limeira não entende,
 Termina ficando o pé...
 Vamos manter a esperança
 No governo de Café.

Limeira:

Gosto muito de café
 Daquele torrado em casa,
 Eu sou como galo velho,
 Quando canto bato a asa,
 Numa noite de São João,
 Assando milho na brasa.

Gonçalves:

Limeira, você se arrasta
 Com seu canto diferente...
 Eu não falei em café
 Torrado, frio nem quente,
 Mas no Café que se fez
 Nosso grande presidente.

Limeira:

Eu nunca vi presidente
 Nacional sê café;
 O café que nós conhece,
 Nós bebe e sabe o que é...
 Viva Epiáfio Pessoa,
 Nosso Reis Tamandaré.

Gonçalves:

Limeira caminha a pé
 Na estrada da nossa História;
 Ele desconhece o nome
 De quem nos dá tanta glória...
 Não sabe quem é Café
 É ignorância notória.

Limeira:

Gado come palmatória
 Abeia fabrica o mé,
 O mestre José Gonçalves,
 Nesse seu querrequequé,
 Vem dizer que o presidente
 D'agora em diante é café.

(LIMEIRA apud TEJO, 2008, p. 203-205)

Em geral, o que se apresenta no trecho do diálogo acima é a disputa entre duas perspectivas históricas, a oficial, apenas positiva, representada por Gonçalves, e a não-oficial, que critica a primeira e é defendida por Limeira. Vê-se que, para Gonçalves, o ponto de vista de Limeira em relação à figura de Getúlio Vargas não condiz com a realidade de como as coisas aconteceram no período em que esse havia sido presidente do Brasil. Enquanto leitores, é nítida a discrepância entre os dois lados, como se falassem de figuras diferentes, tão diferentes que não se podem reconhecer uma na outra. Inicialmente, Gonçalves lamenta a morte do presidente, remetendo-se, conseqüentemente, a um grande acontecimento histórico, não só histórico como singular, afinal, trata-se do suicídio de um líder nacional. Zé Limeira, por sua vez, abruptamente, sem pedir licença ao luto do outro, introduz um episódio que, por si só, destrói a imagem grandiosa dada por Gonçalves ao presidente-ditador. Até porque a dita recordação, de acordo com Limeira, se trata do crime que simbolizou a derrocada do Estado Novo e que foi determinante para a morte lamentada na primeira estrofe.

Até aí, a oposição de visões em nada atrapalharia o sentido que se instaura no diálogo característico da peleja. O problema se dá na forma com que Zé Limeira compõe suas respostas poéticas via imagens desconexas. Na imagem que diz respeito ao atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, temos a presença deste num cenário não compatível com a realidade tal qual se conhece, oficialmente ou não. Nesse cenário de Limeira, a personagem do jornalista aparece como em um sonho, fazendo algo que não se espera da figura, como andar sobre um cavalo, a procura de currais, tendo em vista “enrubar” Major Vaz, ou Major Rubens Vaz. Esse último ato descrito na visão de Limeira lhe confere (via linguagem chula, agressiva e grotesca) uma contradição, já que, na história do atentado na rua Toneleiros, o Major era amigo de Carlos Lacerda, o que não confere um sentido coerente ao que se supõe em uma relação de amizade. Vemos, assim, como Limeira confunde seu colega de improviso, pois não somente se opõe à ordem dita por Gonçalves, como dentro dessa ordem contrária também instala uma outra contradição. Assim, parece à

razão de Gonçalves que a ordem de Limeira é apenas sem sentido, quando, antes, na verdade, confronta o destaque que recebe e a forma que se disponibiliza o retrato oficial do presidente em questão, em um trajeto que chega, por meio não oficial e pelo cômico, a alcançar o radicalismo do *nonsense*, mas que não se reduz a esse. Em seguida à primeira resposta de Limeira, Gonçalves declara que este não é capaz de compreender o que ele fala e avança na temática, introduzindo a figura de Café Filho, vice-presidente de Vargas e quem o substituiu depois de sua morte. Zé Limeira, aproveitando ter sido colocado no *status* de ignorante, continua se fazendo de desentendido e associa, sem mediações, mais uma vez, a figura humana de nome Café ao grão com que se faz a bebida matinal e comum a todo brasileiro. Dessa associação desassociada, Limeira prossegue amarrando palavras que acabam dando em outro tema completamente diferente do que foi proposto, ou assim nos parece.

O que também nos lembra algo que Deleuze, em sua “Segunda Série de Paradoxos” examina, retomando o paradoxo do devir ilimitado, dessa maneira:

Dir-se-ia 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 elogio. Só os animais são profundos; e ainda assim não os mais nobres, que são os animais planos. (...) É realmente este o primeiro segredo do gago e do canhoto: não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á par o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso (DELEUZE, 2009, p. 10).

Pela superficialidade formal das palavras, como que considerando sempre mais de uma possibilidade de sentido para uma palavra, Zé Limeira concatena direções distantes, dentro da normalidade, umas das outras. Mas quando observamos com mais cuidado o que pode dizer a linha de raciocínio de Limeira, conseguimos visualizar que o que nela se opõe está, na verdade, diretamente ligado ao seu objeto de oposição. Gonçalves não percebe, mas Zé Limeira está falando, exatamente, das mesmas coisas que ele, ou seja, não lhe está sendo indiferente ou é ignorante do que fala, apenas devolve o tema absorvido pelo seu singular raciocínio, que o cospe de volta na sua forma avessa. A grossura dos fios que tecem o lado avesso pode aumentar mediante a resposta que se procura dar ao lado oficial do tecido, que enreda os acontecimentos e sentimentos humanos. Isso acontece devido à falta de equilíbrio que se notifica na consideração dos sentidos depositados nos conceitos que criamos, se algum deles se impõe, o outro deve reagir.

Tais direções de sentido são distantes quando equiparamos a situação política e histórica do ato de suicídio de um presidente com outra que abarca uma situação pessoal, pois Zé Limeira tira o sentido do que diz sobre o tema a partir do seu Eu, que é comparado a um animal, mais especificamente um galo, e que se situa, do nada, sem motivo aparente, em um período de festividade regional, como é a noite de São João no Nordeste. Dizendo coisas disparatadas, ou absurdas, Zé Limeira acaba dando expressão a um sentido que é diametralmente oposto ao que lhe foi imposto pelo outro repentista. Ao invés de acompanhar o sentimento de luto nacional (e todos sabemos que a morte de Vargas comoveu grande parte do país), Limeira a ele replica trazendo em cena a emoção alegre de uma tradição (talvez, para ele, verdadeiramente) popular que o comove. Além disso, a referência sobre a noite de São João também nos direciona às festas juninas, que ocorrem durante o solstício de inverno (para os que então abaixo da linha do equador), período em que, ainda muito antes do Cristianismo, era cultuado nas chamadas Saturnais, sendo estas aquelas festividades às quais no referimos, via Bakhtin, acerca da obra rabelaisiana, e que se dedicavam ao ritual de fim do ano agrário e religioso vivido pela humanidade em seus primórdios.

Com isso, poderíamos inferir que, pelo ponto de vista de Limeira, ao invés de uma continuação do governo getulino, preferia ele enxergar a possibilidade de um novo começo, e, por isso, não incentiva a continuação do plano que Gonçalves tenta erguer para a consagração dessa figura de Estado. Desmonta, portanto, o cenário (à primeira vista) incontestável do seu colega de peleja, e apresenta, no lugar desse, uma alternativa contrária e derruidora, que dissolve certa figura presidencial inabalável (e, ao seu ver, distante do povo) no líquido quente e preto que é comum ao hábito de todos. Não obstante, esse processo não se encerra de modo ingênuo, pois, na sexta estrofe da batalha, Zé Limeira lança o nome de Epitácio Pessoa, político e jurista que havia antecedido Vargas na presidência do Brasil, seu tempo de governo se finda com as greves militares e a consequente Revolução de 1930, que resultou no alcance de Vargas ao poder maior do país. Tido, historicamente, como símbolo oposto ao monopólio da política café com leite, dentre outros motivos, por sua origem paraibana, Epitácio Pessoa se adequa melhor à perspectiva de mundo de Zé Limeira que parte, sempre, do Nordeste, região do país que muito se contrasta com a de Vargas, nascido no Rio Grande do Sul.

Após a menção a essa outra figura, embora presidencial, não tão histórica se comparada a Vargas, Gonçalves tenta evidenciar esse desnível de importância que se encontra entre elas, com sua estrofe final, respondendo a Limeira tendo como mira uma suposta alienação mentalista associada ao viés histórico que defende, o qual, quando simplesmente não contradiz a visão referencial de Gonçalves, a responde com imagens que embaralham esse contrassenso, sem o anular totalmente. Zé Limeira não sente estremecidas, em nenhum momento, suas particulares convicções, ao passo que evidencia a insanidade que é, na verdade, o pensamento de Gonçalves ao dizer, como se fosse algo normal, que “o presidente/D’agora invante é café”. O poeta do absurdo mantém-se surdo às súplicas de Gonçalves que tenta, em vão, trazê-lo à realidade cartesiana e supostamente compartilhada pelo povo, conferindo-lhe uma autoridade que Limeira recusa até o fim.

Quem também recusa a fórmula $2 + 2 = 4$, assim como a obviedade de todo conceito cristalizado, é o poeta Joaquim José da Silva, O Sapateiro Silva, nascido no Rio de Janeiro durante o último quartel do século XVIII, era sapateiro de profissão, mas também poeta de certa popularidade. Seus poemas, de modo geral, se distinguiam dentro da mera classificação satírica, pelo uso do grotesco, da linguagem de baixo calão e do cômico, não expressando aquele acento negativo e estéril que ainda seria recebido pelos viventes do século XIX, principalmente na sua segunda metade. Pouco se tem de pesquisa sobre ele, sendo a referência quase única para sua pesquisa a obra de Flora Süssekind e Rachel T. Valença (1983), a qual se encontra esgotada há décadas. De todo modo, é possível encontrar, no sítio da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), uma página destinada ao poeta e feita por alunos da instituição sob a orientação da Profa. Dra. Márcia de Abreu (2001). Como resultado de pesquisa desse grupo, na página há seus poemas, que são bem poucos, assim como comentários sobre sua obra encontrados em algumas das principais referências críticas da Literatura Brasileira, como os títulos *Panorama da História Brasileira*, de Afrânio Peixoto (1940), e *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido (1997).

Entretanto, quase todas as menções feitas ao poeta não passam disso, ele é apenas mencionado, mas não devidamente tratado como foi na pesquisa de Süssekind e Valença. Antonio Candido, para aqui não nos preocuparmos com nenhuma injustiça, se vale um pouco mais d’O Sapateiro quando está analisando o ambiente literário brasileiro que deu

surgimento às chamadas poesias pantagruélicas, mas isso em sua obra *O discurso e a cidade*. Nesse exame:

Uma questão que vem ao espírito é a seguinte: onde os estudantes de São Paulo foram buscar inspiração para o bestialógico pantagruélico, aquele que se pode chamar sistemático, ou metódico se quisermos evocar a frase de Polonius quando diz que havia método na loucura de Hamlet? A poesia anfigúrica, como vimos, vem de antes, embora com sinal diferente. Seria o caso de lembrar o poeta José Joaquim da Silva (...).

O Sapateiro Silva deve ter influído nos estudantes de São Paulo. As duas décimas foram recolhidas pela primeira vez no Parnaso Brasileiro, de Januário da Cunha Barbosa (1829-1830), que logo se esgotou; e de novo em 1845 no Florilégio da Poesia Brasileira, de Varnhagen, que os rapazes devem ter lido (CANDIDO, 2004, p. 202).

Podemos crer, então, que se os rapazes de São Paulo, situados mais de 100 anos depois que a coleta e a publicação das poesias d'O Sapateiro foram disponibilizadas, entre os anos de 1829 e 1845, tiveram acesso às referências citadas por Candido, o mesmo deve ter ocorrido com Orlando Tejo, pesquisador das artes populares e em atividade no século XX. Como vimos pelos depoimentos expostos anteriormente, sabemos que Zé Limeira é também criação de Tejo. O exemplo de peleja que destacamos, inclusive, nos parece muito fruto da interferência do folclorista, pelo excesso de consciência que se vê propagado pela irracionalidade que desorganiza as imagens ali formuladas em relação a noções como história, verdade e razão.

A quebra de noções desse tipo também encontramos no seguinte poema de Silva:

MOTE

Ao pé do monte Sião
Há um pé de Cajuru,
Onde limpava o cu
O Almirante Balão.

GLOSA

I
Desprezou Matusalém
Duzentos anos de vida,
Por não ver na amante lida
O gosto, que o lamba tem.
O Juiz de Santarém
Quase estala de paixão;
Das montanhas do Japão
Ungi-lo veio o seu Cura,
Mas desceu-lhe a quebradura

Ao pé do Monte Sião.

II
 Sem dar acordo de si
 Na dura terra prostrado,
 Acudiu-lhe o Deus vendado,
 Com a funda de Davi.
 Uns daqui, outros dali
 Já chegam do Calundu;
 Levado de Berzebu
 Confirma o bom Juvenal,
 Que na nossa Catedral
 Há um pé de Cajuru.

III
 Esta mentira tamanha
 Que soou no Oriente,
 Fez abortar de repente
 A Imperatriz de Alemanha.
 Veio a parteira de Espanha
 Montada num baiacu:
 Faz-se a guerra no Peru
 Por se saber que Mavorte
 Vende a gadanha da morte,
 Onde limpava seu cu.

IV
 No Romano Capitólio
 Todas as tradições
 Se dão a ler às Nações
 Num grosso livro de fólio.
 Sentando então no seu sólio
 Sem ter alguma atenção,
 Deu tremendo cachação,
 No tempo dos três Filipes
 Em sua filha Floripes
 O Almirante Balão.

(SILVA apud ABREU, s/d)

De início, vemos que o poema não segue uma ordem lógica ou coerente com o tema que se pode entrever na confusão das categorias de tempo e espaço em que se dá a ação conferida às personagens que aparecem em seu decorrer. O sentido todo do poema é, no mínimo, difícil de identificar, pois a mensagem expressa pela glosa é composta sob uma codificação confusa e obscura ao primeiro contato. Em geral, a tensão que se localiza, ironicamente, nessa glosa, se dá entre temas que se estranham, seja por oposição, seja por certa aleatoriedade. Nesse sentido, o poema d'O Sapateiro Silva trama referências islâmicas, cristãs e brasileiras. Vê-se isso pelo mote, em que a ação principal envolve, de forma absurda, via subversão e escatologia, além do cômico, uma personagem, que seria o

Almirante Balão, comportando-se de maneira jamais esperada num local aleatório que é designado por um termo do Tupi, sendo esse “Cajuru”, que significa algo como entrada e saída de alguma mata.

No processo de interpretação desse tipo de poesia, é necessário que se faça a pesquisa dos termos que nela aparecem em cada verso e estrofe, pois, de verso para verso, o sentido do que se diz parece não se firmar com facilidade, por isso a análise de tal composição tem que ser feita passo a passo, pois seu sentido nunca é evidente, apesar de muitas vezes tratar de problemas óbvios, mas que, por alguma razão, não são lidados dessa maneira. Sendo assim, ainda no mote, identificamos que Almirante Balão é pai de Ferrabrás, rei da Turquia, imortalizado nos mitos que contam as batalhas entre Carlos Magno e seus doze pares de França e os inimigos do cristianismo, ou seja, os propagadores da fé islâmica. Ferrabrás, segundo a ficção, após sair de seu reino, dirigiu-se a França para confrontar Carlos Magno, o qual enviou Oliveiras, fiel súdito e cavaleiro, para responder às provocações do rei pagão. Ao final do combate, conta-se que esse rei é convertido ao Cristianismo, juntamente com sua irmã, que se casa com outro dos doze pares que acompanhavam, feito apóstolos, o rei da França. Sabe-se que essa aliança entre a França e a Igreja, por trás do véu religioso, guardava interesses políticos e de conquista de territórios para o império cristão representando por Magno.

No entanto, toda a pompa que se confere, tradicionalmente, ao assunto é quebrada pelo poeta ao introduzir uma das figuras dessa história, aqui brevemente descrita, se comportando de maneira totalmente contrária ao que se espera de um membro da realeza. É regra nas glosas que o número de estrofes seja sempre equivalente ao de versos do mote. Em razão disso, temos a quebra desse último em quatro estrofes, cada qual deve ter seu sentido em conformidade com o do verso do mote que lhe compete. Podemos imaginar, então, a complexidade do engenho de Silva ao se propor desenvolver esse processo de composição, criando a partir de uma direção central que, superficialmente, não apresenta direção alguma, pois não é claro, nela, nenhum encadeamento lógico que constitua uma unidade de sentido plenamente compreensível. Contudo, acreditamos, pela ideia que traçamos nesta pesquisa a respeito do absurdo e sua atuação no universo literário, que essa falsa noção de ausência de sentido é possível, por mais obscuro que possa parecer o conteúdo de cada estrofe, conferir certa inteligibilidade. Vejamos como esta se dá em uma breve análise das quatro estrofes.

Inicia-se a primeira delas falando-se de Matusalém, figura bíblica que mais viveu, tendo somado 969 anos, de acordo com a narrativa do Antigo Testamento. Dele, opina-se sobre o desperdício de 200 desses anos explicado pela falta de noção da desgraça, ou “do gosto da lamba”, que é todo trabalho que se ama. Dessa paixão, uma outra personagem, designada como “Juiz de Santarém” (Santarém, no Brasil, corresponde à cidade paraense, localizada onde o Rio Tapajós encontra com o Amazonas) quase morre, caindo duro no chão, quando é acudido por um tal de “seu Cura”. Este, impossivelmente, desce das montanhas do Japão para ungir o Juiz, que se encontra ao pé do Monte Sião. Subitamente, ao contrário do que se vinha pensando, “seu Cura”, ao invés de cuidar do representante do Judiciário, “lhe desce a quebradura”, ou seja, quebra aquele que estava estatelado no chão. Na segunda estrofe, ao que tudo indica, a personagem estalada, após ser quebrada, não tem senso de si e é acudida, agora, por um Deus vendado, incapaz de reconhecer a clareza da situação com que se depara, trazendo junto a si a arma que Davi usou para derrotar Golias. Tal aparição sustenta uma tremenda incoerência. A funda de Davi não nos parece de muito proveito nas mãos de um Deus, momentaneamente que seja, cego, condição que não se espera de divindade nenhuma. Um Deus cego munido com pedras enforma uma imagem totalmente oposta a qualquer expectativa de salvação tida pelo Juiz ou pelo leitor. Nisso, chegam outras pessoas do Calundu, termo que designa os rituais religiosos brasileiros de origem africana, a exemplo do Candomblé.

No meio dessa sucessão de acontecimentos, faz-se menção ao poeta satírico da Roma antiga, Juvenal, que, levado pelo demônio, confirma que “(...) na nossa Catedral/ Há um pé de Cajuru”. Na terceira estrofe, a mentira propagada por Juvenal percorre o Oriente e faz com que, nesse específico conjunto de versos, as noções de tempo, espaço e ação se desestabilizem ao máximo. Assim é que, por causa da mentira dita ao pé no Monte Sião, uma Imperatriz aborta na Alemanha e recebe auxílio de uma parteira que sai da Espanha, montada em um peixe característico da fauna brasileira. Disso, chega-se, sem algum tipo de conexão racional, a um efeito bélico no Peru, por conta de “Mavorte” (cuja definição do termo se refere ao deus romano Marte e ao espírito guerreiro de uma nação) que é descoberto em seu ato de venda da “gadanha”, ou foice, da morte no mesmo local em que “limpava seu cu”, ou talvez a própria foice da morte seja o lugar em que o deus da guerra selvagem limpa seu “cu”. A quarta e última estrofe, para esta interpretação, adentra mais à crítica que propõe o poema, passando para o simbólico ambiente do Capitólio

romano, em que as tradições, que a princípio se voltam para os motivos religiosos e fundadores da civilização tal como costumava ser compreendida, são entregues às nações do mundo através do mesmo livro em que se contabiliza a entrada e a saída monetária concernente ao Estado católico. Do cenário recém instaurado, passamos para o local em que, finalmente, reencontramos Almirante Balão, sentado em trono real, atingindo sua filha, Floripes, com um carregado tapa no pescoço, ou “cachação”, com isso ocorrendo durante um período histórico que não poderia ser relacionado às figuras semimíticas provindas do Antigo Testamento, pois sabemos que a dinastia filipina ocorreu durante o século XVI. Tal formação do império dos três reis Filipes é, embora real, teoricamente impossível, pois como um rei, por definição, poderia comandar duas regiões distintas, simultaneamente, como foi esse curioso caso de união entre Espanha e Portugal? Fazer um traçado geral que amarre, de forma plena e clara, tudo o que é dito ou que se quis dizer no poema é trabalho complicado até mesmo quando lidando com a dita poesia “normal”. Com o outro tipo de poesia, como a d’O Sapateiro Silva ou de Zé Limeira, tal dificuldade aponta ao despropósito. Sabemos, entretanto, que um traço geral dessa poesia reside na tensão entre os opostos que são colocados em convivência e representados por temas escolhidos, conscientemente ou não, pelos autores, de acordo com suas particulares e coletivas circunstâncias. A tensão entre os opostos, em nossas reflexões, começa a ganhar mais corpo no momento em que o ser humano se vê destacado mas ainda em contato com o todo, e esse crescimento chega ao seu ápice na virada dos séculos XIX e XX.

Em sua página que a Unicamp lhe oferece como um serviço em prol da conservação da memória nacional, temos algumas resenhas sobre os principais tópicos abordados na discussão de Sússekind e Valença, e um deles se propõe a comentar o que as autoras dizem do *teornonsense* encontrado na poesia d’O Sapateiro. Segundo o que se interpreta, Flora Sússekind compreende sempre haver a possibilidade de qualquer tipo de manifestação literária, no entanto, existem lugares diferentes para essas manifestações. Em tom geral, a diferença consiste no lugar em que se elabora um sistema nacional literário, onde se concentram os cânones de um determinado período, e o lugar em que se encontram autores e obras que, de alguma forma, estão excluídos desse sistema. Seria esse o caso d’O Sapateiro e, para nós, também de Zé Limeira, Qorpo-Santo, Sousândrade e de parte da poesia de Bernardo Guimarães, por exemplo. A resenha continua:

Flora afirma que o relacionamento do poeta sapateiro com a lógica e a estilística neoclássica é outro. Enquanto numa predomina a reverência, na outra a irreverência é característica principal; quando numa se imaginaria obediência ou imitação dos modelos de racionalidade das ‘elites’, na outra existe um misto de *nonsense* e gargalhada popular. Sobretudo nas glosas, os personagens são aqueles capazes de virar no avesso convenções, imagens poéticas e ideais estéticos.

No entanto, nem tudo é estranheza na elaboração artística dos versos do poeta carioca, pois quanto à forma gramatical das palavras usadas e o cenário em que se montam as imagens poéticas, o ponto de vista do poeta converge para o *modus operante* de sua época, o que, para nós, não poderia deixar de acontecer, visto que O Sapateiro Silva é autor de um contradiscurso, de um tipo de contraliteratura, e para ser contra o que é, não pode deixar de ser o que critica. O movimento do absurdo é sempre autoconsciente, após o Renascimento, e sempre individual, depois do Romantismo. O indivíduo pode se sentir totalmente isolado, mas o fato é que, para isso, seria preciso extrapolar os limites da consciência humana, e nem na loucura ou nos maiores artificios do engenho cerebral isso é possível, porque sempre redundante, como achar algo onde já se sabia que estava.

Por isso, o sentido nunca pode ser anulado totalmente como tenta propor a ausência de sentido negativa atribuída forçosamente a *nonsense*, não enquanto estivermos tratando na natureza humana, pois o ser humano é o que é e também sua contradição. Nessa mesmavia, Zé Limeira conserva a metrificacão adequada aos versos que inventa de acordo com uma tradiçã de cunho popular. Nesse jogo de espelhos, em que se é e não é ao mesmo tempo, ambos poetas lançam mão, não à toa, de glosas. Estas são tipos poéticos que, em sua concepção, respondem a um mote, tais tipos têm suas próprias divisões e regras formais, e tanto o poeta paraibano quanto o carioca as seguem de acordo com suas circunstâncias. Existem outros significados atribuídos ao vocábulo glosa, e que achamos ser importante aqui considerá-los. Um deles relaciona o ato de glosar com o de interpretar mensagens obscuras, isso tanto nas narrativas bíblicas quanto na *práxis* cotidiana da escrita, sob a forma de comentário. A glosa é, portanto, também um meio de esclarecimento, mas, dirigida pela criatividade absurda dos poetas, estes convertem esse efeito original em seu oposto sem, contudo, deixar de empregá-lo. Explica-se, então, pela lógica do caos.

Dissemos que o absurdo funciona como uma razão autoconsciente, isto é, como uma crítica da razão, que, muitas vezes, se esquece na sua dependência às circunstâncias,

as quais não só mudam com o passar do tempo, bem como, fundamentalmente, implicam sempre o nada, de onde qualquer ambiência brota e se modifica. Em sua oposição à razão, não procura anulá-la, mas acusá-la em seus equívocos, sendo estes os mesmos de sempre ou os novos que se manifestam a depender do estado em que se encontram. Nessa crítica, tende-se a propor um meio diferenciado e novo de conceber a realidade, e na busca por essa reconstrução, a criatividade se impõe como força fundamental para esse específico tipo de mudança. Na linguagem, mais especificamente na literatura, tais mudanças sempre, no mínimo, incomuns, se dão seja na construção de imagens inusitadas e opostas, ou na montagem do que Deleuze (2009, p. 70) chama de “palavras valises”, as quais contrariam qualquer tentativa tradicional da linguagem de fixar um sentido único, como sendo sempre bom ou verdadeiro. Para Deleuze não interessa alçar os sentidos das palavras ao mesmo patamar em que se encontram a categoria de verdade ou do que é bom, pois ambas estão condicionadas a uma moral artificial que entende que uma relação entre opostos sempre deve ser excludente. E a lógica do sentido não exclui e sim une mesmo as séries de sentido mais distantes entre si, conforme executa Rabelais na composição das cenas da história de Pantagruel e sua família.

Nascer da orelha de sua mãe porque ela estava sofrendo de uma indigestão após ter se alimentado de buchada possui uma lógica tão absurda (desmedida, inusitada e subversiva) quanto a que envolve a situação descrita na terceira estrofe do poema d’O Sapateiro, em que uma mentira contada resulta na ida de uma parteira situada na Espanha, montada em um peixe, até a Alemanha, onde uma imperatriz, por causa dessa mentira, entra em processo de aborto. Esse tipo anormal de aproximação de séries temáticas pode ser plastificado de forma adequada no tipo de poesia que se embasa em aspectos fantasiosos, que podem ser encontrados na fábula, por exemplo. Bernardo Guimarães, um dos rapazes de São Paulo que estudavam Direito, mas se davam a graça de brincar com a versificação de cunho rabelaisiano, escreveu “A orgia dos duendes” – poema burlesco que ampara todas aquelas características que analisamos sobre o método de composição artística do autor renascentista. O título em questão põe em cena o que seria um festejo dos infernos, com a presença de vários seres desse imaginário, mas também de seres provindos da fantasia e da realidade. Em um reduto da floresta, começa a horrível festa em que aparecem duendes, bruxas, diabos e a rainha, que é o fantasma de uma velha assassina, que matou todo o seu reino e por isso governa o seu avesso depois de morta.

Vejamos dois momentos dessa “Orgia”:

II

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha.

Campainha, que toca, é caveira
Com badalo de casco de burro,
Que no meio da selva agoureira
Vai fazendo medonho sussurro.

Capetinhas, trepados nos galhos
Com o rabo enrolado no pau,
Uns agitam sonoros chocalhos,
Outros põem-se a tocar marimbau.

Crocodilo roncava no papo
Com ruído de grande fragor:
E na inchada barriga de um sapo
Esqueleto tocava tambor.

Da carcaça de um seco defunto
E das tripas de um velho barão,
De uma bruxa engenhosa o bestunto
Armou logo feroz rabeção.

(...)

V

E aos primeiros albores do dia
Nem ao menos se viam vestígios
Da nefanda, asquerosa folia,
Dessa noite de horrendos prodígios.

E nos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes,
E brincavam as auras suaves
Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredor,
Que ainda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava de amores.

(GUIMARÃES, 1992)

As duas partes destacadas correspondem ao início e ao fim desse terrível carnaval. Na primeira vemos em movimento a imagem que é operada a partir do avizinhamo de séries temáticas não convencionais, a associação entre séries heterogêneas é ilustrada pela confecção de instrumentos musicais com materiais não convencionais, como o corpo de um sapo, ou as tripas de um barão. E na outra podemos exercer a análise desse mesmo emparelhamento em termos de oposição a partir da diferenciação ou do contraste entre a cena que acabara de se findar e a procedente, simbolizada pela presença de uma figura romântica e totalmente oposta às presenças anteriores em seu formato de “linda virgem”.

A lógica que subsiste nesses emparelhamentos sempre em sua gênese um paradoxo: toda a situação exposta nos três poemas parte de uma impossibilidade. No caso d’O Sapateiro, em sua segunda estrofe, do que adiantaria uma parteira para um caso de aborto? Em Guimarães, toda a ocasião que se narra, dentro de uma concepção racional de mundo e do que se entende por floresta, é impossível. Essa padronização de bases paradoxais na produção anfigúrica dá forma a um elemento paradoxal. Essa forma, no segundo poema de Zé Limeira observado, é sintetizada no ponto de vista pessoal do paraibano sobre os acontecimentos históricos com consequências políticas, econômicas e sociais, ele só reconhece tais registros através de sua lente pessoal de compreensão, que é absurda, valendo-se das normas para atacá-las em suas rixas. De acordo com Deleuze (2009, p. 69), na “Décima Primeira Série: Do Não-Senso”, esse elemento tem dois lados, já que pertence às duas séries heterogêneas que abarca, contudo, as duas faces não se unem de todo, não se tornam moeda, vivem em tensão, em uma base desequilibrada, uma vez que o próprio elemento paradoxal é desequilibrado por definição. Um paradoxo costuma ser a junção de duas coisas que, por princípio, não deveriam aparecer juntas dentro daquela lógica de exclusão conferida ao raciocínio moralizante e cristão, ou a qualquer outro raciocínio que se sobreponha de forma impositiva dentro de uma relação de poder. Se aparecem juntas, é porque são pressionadas pela força da resistência ou da insistência ou ainda da subversão.

Um elemento paradoxal é falta e excesso ao mesmo tempo, é palavra esotérica, fechada em si, com um sentido que é originado ali mesmo e que diz somente sobre si; e palavra exotérica, aberta a todos, dialética, sempre em contato com o externo. O elemento paradoxal se abre e se fecha numa tensão que pode alcançar seu cume. Consequentemente,

deixa sair fora e deixa entrar dentro o sentido dos termos que o concebem, de modo que esse elemento, em sua concretude, resulta num objeto, ao mesmo tempo, não conhecido e extra-mundo: falta e excesso. É como se aquela redundância dos resultados adquiridos pelo mecanismo cerebral humano fosse dobrada, a fim de se evidenciar que é óbvio, porém não é enxergado por aqueles que o recusam tendo em conta suas crenças cristalizadas. E Zé Limeira (2008, p. 204) faz isso quando canta “Eu nunca vi presidente/ Nacional sê café;/ O café que nós conhece,/ Nós bebe e sabe o que é...”, pois lança sua resposta ao colega repentista, que o desafia se valendo da razão e da perspectiva oficial dos acontecimentos históricos, pela troca hierárquica dos valores costumeiramente atribuídos aos substantivos próprios e comuns. Então o café grão entra de assalto no lugar do Cafésidente, e o manipulador troca de lugar com o manipulado. Com essa demonstração somada à presença do cômico e do riso, por meio dos exageros e do grotesco, resta o oponente de Zé Limeira em estado de ruína, consequência do efeito demolidor dos versos do poeta do absurdo.

Se, de acordo com Deleuze, um dos caracteres desse elemento paradoxal é a convergência de séries heterogêneas ao passo em que as percorre, o que decorre disso é o desdobramento dessa convergência, sua ramificação. Se, num primeiro momento, a palavra é em branco, no que procede aparece a palavra-valise, composto que oferece, por definição, sempre uma alternativa. Ambas são de primeira e segunda potência, respectivamente, e a cada uma corresponde uma figura. Sobre essas figuras:

Primeira figura. O elemento paradoxal é, ao mesmo tempo, palavra e coisa. Isto é: a palavra em branco que o designa ou a palavra esotérica que designa esta palavra em branco, tem também como propriedade exprimir a coisa. É uma palavra que designa exatamente o que exprime e exprime o que designa. Ela exprime seu designado, assim como designa seu próprio sentido. Em uma só e mesma vez, ela diz alguma coisa e diz o sentido do que diz: ela diz seu próprio sentido. Por isso tudo, ela é completamente anormal. Sabemos que a lei normal de todos os nomes dotados de sentido é, precisamente, que seu sentido não pode ser designado a não ser por um outro nome (...). O nome que diz seu próprio sentido só pode ser um não-senso. (...) Segunda figura. A própria palavra valise é o princípio de uma alternativa de que ela forma também os dois termos (fumoso – fumante e furioso ou furioso e fumante). Cada parte virtual de uma tal palavra designa o sentido da outra ou exprime a outra parte que, por sua vez, o designa. Sob esta forma, além disso, a palavra no seu conjunto diz seu próprio sentido e é não-senso sob este novo título. A segunda lei normal dos nomes dotados de sentido é, com efeito, que seu sentido não pode determinar uma alternativa na qual eles próprios

entram. O não-senso tem pois duas figuras, uma que corresponde à síntese regressiva, outra à síntese disjuntiva (DELEUZE, p. 70).

Como palavra e coisa, o elemento paradoxal não segue a ordem normal da designação das coisas, em que o que designa nunca é o designado, ou seja, uma palavra sempre significa outra palavra. No caso da palavra em branco, ou da palavra-valise, o significado está contido nela mesma, ou então esse significado se desdobra em uma alternativa que acaba formulando para si um sentido próprio, ou um não sentido, já que não é comum.

Temos como exemplo da aparição dessas palavras absurdas, ou com sentido próprio, o seguinte trecho de uma glosa costurada com as partes autorais de Zé Limeira e, mais uma vez, de Gonçalves. O mote é: “Nem a polícia me empata/ de chorar a morte na cova dela”.Segue o desenvolvimento:

Limeira:

A coitadinha morreu
 E o coitadinho ficou:
 O coitadinho chorou
 E a coitadinha gemeu.
 Lá perto do cirineu
 Eu matei uma cadela,
 Depois corri atrás dela,
 Ela entrou dentro da mata...
 Nem a polícia me empata
 De chorar na cova dela

Gonçalves:

Partiu para a eternidade
 Minha bela e santa musa...
 Uma dor funda me acusa,
 Martiriza-me a saudade.
 Como dói esta verdade!
 Como esta dor me flagela!
 Como tudo lembra ela!
 Como a lembrança maltrata!
Nem a polícia me empata
De chorar na cova dela.

Limeira:

Ela dorme nas crateras
Prodolicadas das búzias
Filanlumando as bafúzias
 Dos *toľfus* das *popageras*

Vive tangendo as panteras
 Do céu da cor de franela,
 Morena cor de canela,
 Coitada, perdeu a pata,
Nem a polícia me empata
*De chorar na cova dela.*¹⁷

(LIMEIRA apud TEJO, 2008, p. 220-221)

Até as duas primeiras estrofes existe um jogo entre formas de tratar um mesmo tema, isto é, a lamentação da morte de alguém que se ama, um tanto absurdas entre si, no sentido de que, com Zé Limeira, esse tema é materializado em imagens que não se conectam, o que uma “cachorra” tem a ver com a morte da mulher que se ama? Não obstante, o que mais nos interessa, nesta parte da discussão, está na última estrofe do exemplo. Como é possível tirar algum sentido dessa última estrofe? O que significa os termos “prodolicadas”, “búzias”, “filanlumando”, “bafúzias”, “tolfus” e “popageras”? Como o sentido, aqui, não é totalmente fechado, podemos intuir algumas funções sobre essas palavras estranhas, assim: *prodolicadas* parece ser um adjetivo; *búzias*, substantivo; *filanlumando*, verbo; *bafúzias* parece ser uma palavra-valise que designa a palavra em branco *búzias* acoplada em outro pedaço de palavra igualmente sem significação normal, pois não aponta para nada, a não ser para si mesma, e de qualquer forma, nos parece funcionar como substantivo, assim como *tolfus*; *popageras* também parecer ser outra palavra-valise, que poderia nos dar as opções: papagaios e megeras ou megeras e papagaios, mas ao dizer de si, escapa por outra via e compõe esse significado em branco ou essa forma esotérica. O mais interessante é notar que tais palavras são autônomas e ao mesmo tempo parecem ser estrangeiras, ou de um Português falado em um mundo paralelo, que, nos versos de Limeira, entra em contato com o mundo oficial.

O que Flora Süssekind, pela resenha que abordamos a seu respeito aqui, diz sobre sempre haver uma corrente paralela em detrimento à criação da literatura oficial, é verdade, mas o mais importante, para nós, é conceber como essas duas correntes se mesclam e se confundem na literatura de cunho absurdo. Para o restante das literaturas, trata-se de escolher ou de ser escolhido para ficar na margem ou no centro do sistema literário. Na literatura do absurdo, como vimos aqui no gênero poético, essas duas correntes existem e se tocam, uma não exclui a outra, porque aqui a relação de dependência entre essas duas correntes é primordial. O absurdo não pode funcionar

¹⁷Grifos da edição.

sozinho, por isso mesmo, dentro da perspectiva humana. Do mesmo modo que o ser humano nunca será plenamente autônomo do ambiente que o propicia a vida. Talvez por isso Zé Limeira, ou Tejo, insistem nessa questão da origem do cantador. Zé Limeira parece ser um exemplo alegre dessa consciência elevada de que se vive na terra e da terra. Então, se não deixa de destruir tudo ao que se opõe, como o faz com seus oponentes, também não anula qualquer possibilidade de reconstrução e de renovação da terra que tanto reverencia e festeja em seus versos contrários ao senso oficial.

CAPÍTULO 4 – A FICÇÃO ABSURDA DE CAMPOS DE CARVALHO

Eric Hobsbawm, em *Era dos extremos* (2015), propõe a si e ao seu leitor a tentativa de compreender não somente quais foram, mas, principalmente, como se deram os fatos catastróficos que marcaram a humanidade e que caracterizam o século XX, e que, para esta pesquisa, fizeram do absurdo um mecanismo autônomo no nosso mundo. Preocupa o historiador a possibilidade, sempre latente, de esquecermos os caminhos que percorremos outras vezes e que nos levaram a situações que jamais deveriam ser repetidas, como é o caso da matança sistemática de seres humanos catalogados a partir de critérios arbitrários, como a cor da pele com que ou o lugar em que se nasce, por acaso. No texto que ajuda a introduzir essa obra, “O século: vista aérea” (HOBSBAWM, 2015, p. 11), inicialmente, aparecem breves comentários descrevendo, por uma série de pensadores, o que, para cada um, foi ou significa o século XX. Dentre esses doze comentários, cinco se apresentam como paradoxos que fundam essa parte da nossa História.

Isaiah Berlin, filósofo, e Julio Caro Baroja (apud HOBSBAWM, 2015, p. 11-12), antropólogo, respondem que o século XX é representado pelo contraste entre uma vida individual, pessoal e cotidiana, tida como sem muitas dificuldades, e os fatos históricos e sociais perpetrados por uma espécie distinta de animal contra si própria e que a arrasaram

durante quase todo o século. Primo Levi (apud HOBBSAWM, 2015, p. 11-12) faz emergir a questão paradoxal que envolve as condições de testemunha e de sobrevivente num contexto de guerras e massacres e de ausência de ética, simbolizado por experiências, por exemplo, em um campo de concentração ou de extermínio ou mesmo no *front* de alguma batalha. Para o escritor italiano, quem sobreviveu é porque não passou pela experiência completa, e quem passou por ela foi aniquilado, seja fisicamente, pelo assassinato, ou verbalmente, pelo trauma e total incompreensão, sendo impossível, assim, um verdadeiro testemunho do que aconteceu durante essa parte da História. A qual, conseqüentemente, entra em reavaliação juntamente com a poesia e o jornalismo, tendo em conta as grandes formas de expressão e registro verbais do ser humano. Ernst Gombrich, historiador da arte, sobre esse tema, ressalta o que considera ser o maior fenômeno de todos, e que se trata da “terrível multiplicação da população do mundo” (GOMBRICH apud HOBBSAWM, 2015, p. 12). A condição paradoxal desse fenômeno, sob um modo de análise geral, pode ser a mais vital em vínculo com o desenvolvimento desse século, na medida em que esse excesso de criação de vidas humanas é o que levará a raça à extinção. Diz-se sobre o paradoxo vida e morte em uma versão desregulada, exagerada e fora de controle, e, por isso tudo, também singular, como o é todo esse século. Yehudi Menuhin, músico inglês, contrapõe o despertar das maiores esperanças tidas pelos seres humanos com a destruição de todas as suas ilusões e ideais, essa síntese, ao senso comum, só pode ser concebível como algo impossível, pois é nesse cenário que houve também a ascensão do gênero feminino em formato de movimento, à guisa de exemplo, e como pontua, dentre as mentes pensantes selecionadas por Hobsbawm, Rita Levi Montalcini, cientista italiana e Nobel.

Além desses quatro paradoxos ressaltados por esses entrevistados, e que podem ser resumidos por uma noção de crise da experiência, da linguagem ou fala, da razão, e da reprodução humanas, há outras três características que denotam o século e que foram dadas por: William Golding, Nobel e escritor inglês; Severo Ochoa, cientista espanhol, também Nobel; e Raymond Firth, antropólogo da Grã-Bretanha. Respectivamente, cada um traz à tona em suas respostas a forte presença da violência, da ciência e da irracionalidade em todo esse cenário. Podemos ter os dois últimos caracteres dentro de uma relação contrária direta, formando, desse modo, nosso quinto paradoxo; e o primeiro como uma espécie de teor que dá o tom de tudo transcorrido durante as eras da catástrofe e de ouro, e o desmoronamento, partes constituintes do que Hobsbawm toma como sendo “o breve século

XX”. Marshall Berman (1986), filósofo marxista, também procura perscrutar a Modernidade, que abarca o século XX, sob a visão que apreende da leitura de pessoas, textos e lugares. O que se procura apreender, na obra *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, é o que seu subtítulo já nos traz: “a aventura da Modernidade”. Esse autor procura, antes de tudo, entender os “sentidos possíveis da modernidade” (BERMAN, 1986, p. 13), que podem ser bastante paradoxais. Para ele:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo, transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis (BERMAN, 1986, p. 14).

Temos, assim, que o conjunto de experiências, sentimentos, circunstâncias e pensamentos, que modelam a Modernidade, é, fundamentalmente, paradoxal. O início desse conjunto, partilhado por todos, até os dias de hoje, para Berman, vem se desenvolvendo, na verdade, nos últimos cinco séculos anteriores ao século XX. Poderíamos dizer, pelo olhar desse filósofo, que a vontade de aventura, a qual resulta na autotransformação de quem a empreende e na transformação de todo o externo que é tocado por essa experiência, é a força motriz do turbilhão vivencial que envolve a todos que habitaram o período moderno da História humana e a quem os procederam e procedem, no século XXI.

A menção aqui sobre esse movimento impetuoso e paradoxal do ar moderno nos traz o tipo de realismo que, desse turbilhão, é produzido na Literatura a partir de Rabelais, bem no início desse movimento, no século XVI. Eric Auerbach (1976, p. 1-20)¹⁸, em *Mimesis*, expõe dois tipos de narrativa épicas e antigas, a de Homero e a da *Bíblia*, elaborando, como principais características e diferenças de cada uma: a presença de somente um plano descritivo, no caso de Homero, ou de vários planos, o que se refere ao modo de narrar bíblico, cheio de tensões e possibilidades, relativamente, ilimitadas de

¹⁸Como se sabe, Auerbach trata do episódio do sacrifício de Isaac (capítulo 22 do livro “Gênesis”, da *Bíblia*) como épico (gênero consensualmente mais reconhecido como literário) mediante o Canto XIX da *Odisseia*.

interpretação para as histórias ali contidas e que têm em vista seu perpetuamento através dos tempos e dos espaços humanos, de modo universal. Enquanto as personagens da *Bíblia* não pronunciam nada que não diga respeito ao que interessa para os preceitos religiosos cristãos, “Os homens de Homero dão a conhecer seu interior no seu discurso; o que eles não dizem aos outros, eles falam para si, de modo que o leitor o saiba” (AUERBACH, 1976, p. 4). Desse modo, em Homero não há direcionamento nenhum por parte do que ali é narrado, já no caso da narrativabíblica, há somente e sempre uma meta que deve ser atingida sem questionamentos daquele que é incumbido dessa ordem moralizante. Dessas origens, Auerbach aborda casos críticos que se desenvolveram. Para nosso interesse, o capítulo “O mundo na boca de Pantagruel” nos mostra a que par se encontrava a narrativa realista designada como criatural, no século XVI. Essa sofre modificações nunca vistas na História literária e que se dão pela oposição que Rabelais fazia a certos aspectos da ideologia medieval que o precedia imediatamente.

O episódio escolhido por Auerbach (1976, p. 229-248) da obra de Rabelais é aquele em que Alcofribas, um dos componentes do exército de Pantagruel, entra e vive durante um tempo na boca de desse último. A fórmula que o escritor francês utiliza pode não ser inédita. Sabe-se que de muito aproveitou da Idade Média e da Antiguidade, no sentido da mistura grotesca de estilos ou do senso de liberdade, respectivamente. Mas, com Rabelais, essa fórmula recebe alterações precedentes em sua aplicação mimética. Sobre o que equivale e o que difere da tradição literária, e mais especificamente sobre o tema da aventura e da descoberta, Auerbach (1976, p. 231) diz o seguinte:

O tema sempre reaparece: quer os escritores façam uma ação se desenrolar naquele mundo ainda novo e semidesconhecido, enquanto lá constroem uma situação mais pura e primordial do que a europeia, o que lhes permite uma forma eficaz e, ao mesmo tempo, um tanto grandiosamente velada de crítica das situações locais; quer introduzam um habitante daqueles estranhos países no mundo europeu, fazendo então brotar a sua crítica sobre a situação europeia constituída da sua ingênua surpresa, ou, em geral, das suas reações diante do que vêm na Europa, em ambos os casos, o motivo tem uma força revolucionária, uma força que sacode a situação existente, pondo-a num contexto mais amplo e tendo, portanto, um efeito relativizante.

E é essa relativização o que sofre transformações singulares nas mãos de Rabelais. À guisa de exemplo mais uma vez aqui, e conforme a tradição de que falamos, Jonathan Swift (2007), em *A viagens de Gulliver*, trabalha com a primeira estratégia temática transcrita acima. O protagonista dessa história passeia por lugares em que o que temos por

ser humano aparece em escala minúscula ou agigantada, como forma de proceder com essa relativização, ao passo em que se estabelece uma crítica à normalidade da vida europeia. Entre seres muito pequenos ou muito grandes, Gulliver consegue apreender semelhanças e diferenças diminuídas ou aumentadas frente ao seu olhar regular. Nas histórias de Goelagrande, Pantagruel e Gargântua, Rabelais aplica a mesma lógica pelo avesso, pois os três são gigantes em convívio com seres humanos de normal estatura, na própria França, não em outro lugar desconhecido, maravilhoso ou afetado por manifestações sobrenaturais. Em Rabelais, o absurdo está na realidade, e com ele temos ainda um redobrar desse ponto de vista realista que ocorre dentro da boca de Pantagruel. Uma vez lá dentro, Alcofribas enxerga, a despeito de estar entre dentes ou de habitar a goela do gigante, exatamente o mesmo tipo de vida social, econômica e religiosa que há na França, apenas o espaço muda (de um país para uma boca), mas muda sendo o mesmo, o que só pode ser absurdo. Podemos assumir, então, que esse tipo de realismo criatural de caráter absurdo, porque cria o novo através do mesmo e do real, é encontrado em seu estágio mais avançado na literatura mundial do século XX, mas não antes sem deixar de ser amadurecido por autores como Miguel de Cervantes, Swift e Gabriel Garcia Marques, e de passar pelo crivo negativo surgido a partir do final do século XIX e que se tornou absoluto no século seguinte a esse.

O cruzamento de cada uma dessas bases contraditórias, visualizadas no século XX por Berman e Hobsbawm, ligadas pela violência em seu mais alto teor já testemunhado, mais o tipo de escrita realista e turbulenta inaugurado por Rabelais e pela Modernidade resulta numa equação facilmente utilizada pelo o que temos de absurdo nas literaturas mundial e nacional. Esse é o caso do escritor Walter Campos de Carvalho (1916-1998), conhecido apenas como Campos de Carvalho e menos do que seus leitores gostariam que fosse. Nascido em Minas Gerais, passou a vida adulta, oficialmente, como procurador do estado de São Paulo, mas também se comprometeu com uma via extra de existência, que é a da escrita ficcional. Não obstante e infelizmente, não recebeu larga ou boa recepção à época de suas publicações, o que ocorreu, com mais ênfase, entre os anos de 1954 e 1964, embora também não tenha deixado de aparecer, de outras maneiras, em publicações como *O Pasquim* e *O Estado de S. Paulo*. Boa parte dessa não aceitação do grande público vem da confusão instalada entre o autor e o narrador de seus livros, bem como do teor geral de discussão desses. Usando uma primeira pessoa para fazer falar

protagonistas, aos olhos do senso comum, abjetos, insanos e, por vezes, criminosos, Campos de Carvalho acabou virando contra si o que quis virar contra os outros. Parece mesmo inacreditável que uma mente saudável tenha condições de elaborar, pela mimese, histórias tão perturbadoras quanto as de *A lua vem da Ásia* (de 1956), *Vaca de nariz sutil* (de 1961), *A chuva imóvel* (de 1963) e *O púcaro búlgaro* (de 1964).

Mesmo tendo escrito sobre os mesmos temas concebidos por Hobsbawm (tais como a guerra e a desigualdade social) na obra aqui já referida, e lembrando que a vida durante o século XX é o tema central de ambos escritores, Campos de Carvalho, por fazer literatura, a produz de maneira pontual, fala sobre seu próprio tempo no ato em que este está se dando através de seus acontecimentos. Trata-se do tipo de posicionamento da lente de precisão em relação ao objeto observado. Já o historiador, como tal, geralmente necessita de um mínimo de afastamento que seja do seu objeto de descrição e compreensão, e esse afastamento é o que garante um choque menor da recepção que se tem de alguma verdade que seja lançada ao mundo, ou ao menos à sua parte leitora. Além disso, como pode ser criativamente livre com as palavras e as imagens originadas delas, nosso prosador do absurdo pode, e consegue, mostrar os lados mais obscuros e inimagináveis de enfrentamento da natureza humana, os quais, muitas vezes, não são alcançados pela História oficial.

O autor plastifica, assim, temas como os já apontados e outros como o incesto, o estupro, a loucura, o trauma, a razão, a velhice, a hipocrisia social, a moral religiosa, a polícia, a política, a burocracia, a solidão, a contradição, o vício, a perversão, a escatologia, o nada e a própria realidade. Tudo isso associado, diretamente, com o amor, a descoberta, a amizade, o desejo, a extrema lucidez e a infância. É notório, no todo, que os fatores polêmicos e negativos abordados ganham em quantidade de aparição se comparados aos socialmente aceitos e positivos. Sabemos que o absurdo procura o convívio entre partes distintas ou contrárias, mas também sabemos que esse emparelhamento acontece de forma tensa, o que pode ser ainda mais esperado quando a tentativa absurda de criação se dá concomitantemente ao absurdo que se opera também na realidade. Conforma com essa concepção a seguinte interpretação de Carlos Felipe Moisés (2016, p. 11), a respeito da obra de Carvalho:

Loucura para valer é a que acontece na vida cotidiana de todos nós. Nos espaços que todos percorremos diariamente (o banco, o escritório, a

repartição pública, o mercado, o bar, o lar doce lar, a escola, a igreja, as redes sociais, etc.), aí sim é que impera a lógica do absurdo (MOISÉS, 2016, p. 11).

O autor mineiro captou o século XX com um senso de realidade notável porque completamente cômico de que as coisas estavam do avesso, assim como estavam (e continuam) os seres humanos e suas relações, entre si e com o meio. Veremos também que essa captação, uma vez que é realizada dessa forma tão diretamente conectada, se exprime, na Literatura, por vias turbulentas, preenchidas por concatenações anormais ao sentido regular das coisas, à narrativa lógica e distante, da História e do senso comum, bem como por ações e personagens bastante opostos à razão cartesiana.

Dessa forma, em *A lua vem da Ásia* (2016), primeiro romance de maior consistência (o autor renega parte de sua escrita, os quatro títulos anteriormente citados são os que ele legitima), escancara ao leitor a vida de um sujeito totalmente desencaixado na realidade, Astrogildo. Este assim se apresenta, logo de cara, no primeiro parágrafo da primeira página: “Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? –, logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (CARVALHO, 2016, p. 23). Do que houve quando ainda era um adolescente, supõe-se que esse sujeito passou a viver livre de qualquer ameaça que a lógica lhe impunha, até então, na escola e na vida. Inicialmente, ele vive em um espaço cujo quadro geral de composição pode ser comparado ao ambiente de um hotel de luxo, ou de um campo de concentração ou de um hospício, os planos de interpretação são variados e complexos. O eixo da narrativa é montado sobre três atos ou estados: o período de hospedagem/internação/aprisionamento de Astrogildo; o momento da fuga desse local insólito, habitado por um grupo de indivíduos fora do alcance de qualquer mínimo senso regular e comum sobre o que é lógico ou possível; e, daí em diante, o desenrolar do caminho de Astrogildo na cidade em que se depara após seu bem-sucedido, e até fácil demais, escape.

Toda essa trajetória tem como foco único contrariar a razão ou reafirmá-la como ela verdadeiramente é, de acordo com a visão de Astrogildo sobre as coisas. Utiliza-se, para isso, a irracionalidade e seu próprio revés em uma configuração que o protagonista considera ser a mais lúcida possível. Temos, então, o absurdo operando do início ao fim os pensamentos e ações de uma personagem que diz o seguinte sobre si:

Deixei a barba crescer em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo (CARVALHO, 2016, p. 23).

Parece-nos poder ser nítido que o sujeito que fala, no excerto acima, é alguém criativo, curioso e transfigurante. Alguém que tem a habilidade de compreensão e criação do pensamento abstrato; o anseio pela observação mais atenta de toda e qualquer coisa no mundo, assim como o faz Marcovaldo, durante *As estações da cidade* (CALVINO, 2002); e a capacidade de passar de um estado para outro, tanto quanto o fez Zé Limeira, ao se realizar em suas três formas de existência, e Qorpo-Santo, que também o fez em relação às suas personagens, que mudam de nome e status no mundo, e a si mesmo.

E ele sabe da dificuldade que sua empreitada lhe custa. “Isso de criar pensamentos novos é sempre tarefa muito delicada, porque antibíblica”. “Meus novos pensamentos, que são de virar o mundo pelo avesso, em que pese à maldição bíblica, eu não os revelarei aqui pelo preço de duas patacas, como o faria um Galileu qualquer, amedrontado e pronto para renegar-se na primeira oportunidade” (CARVALHO, 2016, p. 163) A atmosfera dessa história é, em geral, mais alegre, no sentido *clown*, do que a das outras duas obras que se seguem a ela. Um exemplo disso está nos momentos de véspera da fuga, em que Astrogildo e seus dois cúmplices combinam entre si como irão escapar. Dr. Keither é um astrônomo, ganhador do Nobel de 1952, mesmo ano em que Ivy Mike, a primeira bomba de hidrogênio, é detonada no atol de Enewetak; e Hernandez, mais conhecido na história como O anarquista, é possuidor de e possuído por um “caráter excessivamente anarquista e mesmo antropofágico” (CARVALHO, 2016, p. 94). Vejamos uma dessas cenas:

Depois veio a questão da estratégia propriamente dita, e os desentendimentos recomeçaram com redobrada força. Entendia Hernandez que deveríamos começar matando todo mundo, inclusive o padre oficiante da missa da véspera e que era um reacionário dos quatro costados, como dera prova com o seu sermão repleto de Deus; e, uma vez todos mortos, abriríamos simplesmente a porta da rua e ganharíamos a rua principal da cidade, com ar de turistas norte-americanos. O ponderadíssimo dr. Keither, porém, redarguiu que o plano não era bom, porque inexequível, e sugeriu que, em vez de matarmos todos, deveríamos não matar nenhum, mesmo porque com isso se faria grande economia de munições, que no momento estão muito caras. Eu, de minha parte, após meditar por duas vezes, sugeri que se matasse pelo menos o tal padre da missa – o que representaria, na pior das hipóteses, um padre a menos no mundo – e que fugíssemos em plena madrugada, num balão

que encomendaríamos por carta ao conde Zeppelin ou a outro que aceitasse a incumbência por menor preço e em condições idênticas.

A insanidade que envolve todo o momento acima surge pelo emparelhamento entre realidade e ficção. A imagem que temos é a que ilustra o que a Loucura, por Desidério Erasmo (2003), diz sobre uma das entidades que a seguem em seu governo pelo mundo: “a que passeia a toda volta seus olhares impudentes e incertos? É a Demência” (ERASMO, 2003, p. 17). Os integrantes do grupo, isolado dos demais mentecaptos travestidos nos mais impensáveis papéis, tramam sua saída daquela (em todo caso) prisão, com uma seriedade que se equivale, em presença, à insensatez das ações ali consideradas como estratégia para o plano deles.

É muito difícil não rir desse trio conspirador, mesmo com o cenário real ali também desempenhando seu papel e sendo aterrador para qualquer um que se pense na mesma situação. Esse pedaço da história pinçado para esta análise reflete o que a Loucura tem por qualquer existência:

Ora, o que é a vida? É uma espécie de comédia contínua em que os homens, disfarçados de mil maneiras diferentes, aparecem em cena, desempenham seus papéis, até que o diretor, depois de tê-los feito mudar de disfarce e aparecer ora sob a púrpura soberba dos reis, ora sob os andrajos repulsivos da escravidão e da miséria, força-os finalmente a sair do palco. Em verdade, este mundo não é senão sombra passageira, mas assim é a comédia que nele representamos todos os dias (ERASMO, 2003, p. 42-43).

Disfarçados de mil maneiras diferentes também estão os internos que convivem com Astrogildo, ele mesmo não sabe de onde veio, esqueceu-se de sua origem e se lembra, apenas, do inimaginável ou do impossível de ter ocorrido, em que assumiu diversos modos de existência. A transição desses modos é motivo antigo na Literatura. Luciano de Samósata (120-192), por exemplo, entende que o mundo é um teatro:

Tendo visto essas coisas, pareceu-me compreender a vida humana como um grande desfile, disposto e controlado pela Fortuna, que distribui aos atores um sem-número de vestimentas. A um ela vestia de rei, com a tiara, a coroa e a guarda; a outro, dava a feição de escravo; um ganhava a beleza, outra a aparência inteira de um feio corcunda – pois o espetáculo precisa de todos os tipos. Muitas vezes, antes do final de cada peça, ela trocava os papéis, sem permitir que os atores chegassem ao final com as mesmas personagens. (...) E, ao final da procissão, cada um dos atores se despede da personagem e do próprio corpo, e aparece como era originalmente – em tudo semelhante ao seu vizinho (SAMÓSATA apud CID, 2016, p. 120).

Esse mesmo mote, agora na Literatura Brasileira, aparece, século XIX, em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis (1984), mas, nessa obra, a mesma imagem aparece dentro de um devaneio do protagonista, que, por sinal, está morto enquanto conta sua história. O próprio excerto de Luciano aqui pinçado está contido no seguinte título brasileiro *Antologia Fantástica da Literatura Antiga*, em ambos os casos há a justificativa do sobrenatural.

No entanto, em Campos de Carvalho, a mesma concepção é entendida de modo realista. Os lunáticos-prisioneiros que vivem com Astrogildo realmente encarnam suas personagens e, inclusive, mudam de papel à revelia ou por motivos propositais. Ainda há uma outra diferença, e que pode justificar essa concretização, no mundo de Astrogildo: não é necessariamente a Fortuna quem comanda o espetáculo, mas a Loucura, e por isso é possível que tais papéis, sob essa perspectiva antiga, perdem a noção de qualquer constrangimento ao serem assumidos seriamente por seus atores. Diversos são os exemplos em que Astrogildo se recorda de alguma passagem da sua vida, no mínimo, extravagante, envolvendo reis e grandes nações. Na prisão em que estava com os demais convivas, por exemplo, havia um “sobrinho torto de Napoleão Bonaparte (CARVALHO, 2016, p. 75) e um representante do imperador da Rússia, até que este descobre que esse imperador não existe, então passa a ser, magicamente e para não cair em total desespero, “representante do imperador da Abissínia” (CARVALHO, 2016, p. 43). São todos muito distintos, cada um em sua alienação ou total lucidez, ao mesmo tempo em que vivem em um dos lugares mais inóspitos para a vida humana.

Astrogildo tem plena consciência disso, quando diz:

Pois o que ocorre neste campo de concentração onde me encontro, como deve acontecer em todos os demais, é apenas isto e que me parece de um absurdo inominável: uma minoria armada até os dentes, inclusive com cadeiras elétricas, manda e desmanda sobre uma maioria de indivíduos realmente individuais e tenta impor-lhes à força a sua cartilha de primeiras letras, quando não o seu catecismo religioso dos tempos antediluvianos, que é a quanto chegam no melhor dos casos as ideias ou que outro nome tenha a intolerância desses senhores da terra e dos céus (CARVALHO, 2016, p. 70).

Vemos aqui que não há diferença alguma entre um estado de exceção e o estado regular da vida humana na Terra. Ao invés de Campos de Carvalho construir um cenário que nos faria pensar que a vida comum sempre é melhor que a vida encarcerado, como é dado pelas mentes saudáveis, o que ele faz, no lugar, é nos mostrar o outro lado do

espelho, o mesmo para o qual olhamos orgulhosos de nós mesmos quando ganhamos uma promoção no trabalho, ou algo do tipo. A escrita de Carvalho é, portanto, bastante provocadora, assim como o absurdo o é. E o que imaginamos que ambos poderiam querer provocar é a reação intensamente proporcional à loucura, à violência, à escatologia, à imoralidade, à infantilidade, ao crime e casos semelhantes, de que se valem para reconfigurarem o mundo tendo como motivo a compreensão de todo o absurdo que o sustenta da parte de quem nele vive como se tudo tivesse uma ordem certa, que estivesse sendo seguida como se espera.

O programa do absurdo é mostrar a inventividade dos nossos atos e pensamentos, bem como evidenciar que essa habilidade de invenção é o que pode nos libertar das nossas estruturas que ficaram inflexíveis com a passagem do tempo, o que impede o individualismo dos seres que se individualizaram de maneira sem remédio. É possível mudar, impedir, manipular tudo tendo em vista o bem geral, mas isso é preciso, teoricamente, sem que haja qualquer tipo de esperança, pois sempre estaremos resignados ao nada. Isso pode ser um paradoxo que, por princípio, se anularia. Não obstante, como o absurdo é o contrassenso em espécie, nos parece natural que todos os seus preceitos, enquanto doutrina, sigam a mesma lógica do avesso. Albert Camus explica essa positividade atrelada à noção do nada, desta maneira: “No apego de um homem à sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento. Cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar” (CAMUS, 2010, p. 23). É, portanto, pela lembrança do primordial e primitivo que Camus – ao que esta pesquisa nos indicou, a mente que mais se dedicou em pensar o absurdo – considera ser possível recuperar o humano de todos os seus excessos no mundo.

Em *Vaca de nariz sutil* (CARVALHO, 2017), o protagonista é um ex-combatente, que, após voltar da guerra e ter sido diagnosticado como esquizofrênico, nunca mais encontrou sequer a mínima possibilidade de ser reintroduzido na realidade como é configurada pelos humanos em estado de paz. Quando parece ao leitor ser esse o caso, como no momento em que ele se enamora pela filha do coveiro da cidade, Valquíria, temos ainda essa perspectiva quebrada ao concebermos que a garota em questão é menor de idade, portadora de algum tipo de deficiência mental, e cujo mundo inteiro se resumia ao cemitério que é sua morada desde um pouco depois que nasceu. É como se ela tivesse sido

criada pela morte ou ao menos em seu mais simbólico e conhecido cenário, cresceu no mesmo local em que os mortos são deixados, acostumada, desde suas primeiras experiências no mundo, com o mesmo cheiro do fim da vida com que ele havia convivido na guerra. Talvez daí tenha surgido uma espécie de reconhecimento entre os dois. Somente quando com ela, esse sobrevivente repleto de sequelas consegue sentir algo, para ele e em geral, tão esvaziado de sentido, como o amor e a ternura, ou a vontade não só de permanecer no mundo e nele seguir um rumo, mas de recomeçar algo, ou seja: conseguir fabricar qualquer tipo de sentido (único ou apenas acompanhado) ou de esperança, ainda que o absurdo renegue esta última a todo custo.

Uma tarde, nesse cemitério, quando todos da cidade estavam distraídos com a parada militar que acontecia no dia em homenagem aos veteranos da guerra, esse sujeito é pego deitado, em cima de Valquíriaque, por sua vez, estava sobre uma tumba, por uma das senhoras representantes de todo moralismo hipócrita que habita em qualquer cidade, grande ou pequena. A partir daí esse desajustado não encontra outra saída a não ser pegar o próximo trem, qualquer que fosse, e fugir dessa cidade que, agora (e não quando ele estava na guerra matando a torto e a direito qualquer um que aparecesse na sua frente), não o pode mais tolerar. “Não me dão armas para eu matar quem eu queira mas justamente quem eu nem conheço, pode ser até que seja meu sócio quem esteja do lado de lá, e o mais certo é que seja” (CARVALHO, 2017, p. 43). Isso porque, de repente, ele passou a apresentar um caráter imoral e perigoso: um criminoso por ter amado alguém, que, inclusive, dentro dos parâmetros da normalidade, provavelmente, jamais seria amada por outra pessoa que não seu pai, tendo sido considerado, até então, um herói por ter assassinado pessoas aleatoriamente. Não se sabe, até o fim da narrativa, se realmente o que houve foi um crime ou não. Talvez o fosse em relação à idade da adolescente, no entanto, pela época em que a história se dá, não havia o senso que temos, hoje, de adequação entre idades nos casais. Até, pelo menos, a primeira metade do século XX, sabemos que nossas avós se casavam no que, hoje, temos por adolescência, uma fase do desenvolvimento humano distinta da adulta.

Tem-se então o depoimento da respeitável senhora e o desse sujeito aparentemente não muito digno de confiança, principalmente para o leitor, que acompanha seu pensamento intimamente, em primeira mão. Mas é também por essa proximidade, a que Campos de Carvalho incute em seu leitor, que, várias vezes, tendemos a acreditar na

honestidade do suposto criminoso, pois uma coisa não está necessariamente desassociada da outra. E por que estaria, se ele é capaz de afirmar tranquilamente que estupraria sua família inteira, bem como de querer proteger Valquíria de todo mal que há na Terra, envolvendo-a com a “trincheira” (CARVALHO, 2017, p. 22) que virou seu corpo? Somente por Valquíria ele consegue recuperar algo do que está irreparavelmente de fora, e passá-lo para o lado de dentro até seu mais profundo interior. Ela é a única chave que poderia desmontar essa impossibilidade que alicerça a vida desse ex-soldado, pois é a única que consegue, pela maneira com que foi forjada, se encaixar em uma das trincas que se formaram em seu corpo desestabilizado pela forma de vida que levou até então. Campos de Carvalho, aqui e mais uma vez, nos testa quanto à nossa capacidade de juízo frente a questões delicadíssimas, temíveis, impossíveis e também muito reais.

Essa expressão segura de um sentimento relacionado a atos tão criminosos, quanto o estupro e o incesto, entra agressivamente em contrataste com o estado controlado de vivência apenas porque tal estado é justamente assim: um estado de controle. Na guerra, isso acontecia ao redor do protagonista o tempo inteiro e era nesse momento, de total caos, que ele demonstra vacilar sobre tais sentimentos:

Às vezes copulava-se na própria terra, um buraco cavado com os dedos, o indicador ou o médio, os dois, conforme o diâmetro; o diabo era a sensação de incesto que não se podia evitar: a tal da mãe-pátria. Uma vez não fora preciso nem copular, os vermes da terra vieram morder a glândula, pareciam um cardume de piranhas, santo deus isto é que é um paroxismo, minha mãe! Um monstro EU, ou quem me fez? (CARVALHO, 2017, p. 41).

Temos, acima, uma demonstração dessa capacidade singular de Campos de Carvalho no que tange a ausência de quase qualquer filtro moral para falar de uma verdade ou de uma experiência, o que não deixa de ser uma verdade. Isso em meio a uma guerra que, definitivamente, tinha suas próprias regras, como consta nos relatos desse cidadão, que um dia foi arrancado do seio familiar e jogado, cegamente, em um campo de batalha que não fazia o mínimo de sentido, visto que os dois lados são o mesmo quando cada um tem como missão apenas aniquilar o outro. Dessa situação, como é possível voltar para o estado dito normal e correto, quando mais com esse estado sendo firmado na hipocrisia, arbitrariedade e opressão? A mesma razão que dita o que um exército deve e pode fazer nos momentos de combate é a que regula o tráfego das pessoas na cidade e a conduta de toda família no cotidiano, não se trata de confusão entre dois tipos de normas, mas do

reconhecimento de que ambos os tipos partem de um mesmo tipo de ser vivo, que é, supostamente, dotado de consciência.

Ter um cérebro pensante, saber que tem esse órgão e saber usá-lo são três coisas distintas e que, no entanto, são dadas como uma só, do mesmo modo que a razão, principalmente após Descartes, é costumeiramente indissociável de um caráter moral; de qualquer modo, esses três patamares não garantem algo unicamente bom em suas causas e efeitos. Essa impressão ocorre porque criamos condições de conforto suficientes para que se pratique a negação do que não convém. Esse soldado, que era cotado na família como seu bem maior, não consegue mais conceber a separação fundamental entre guerra e paz que tanto apazigua a consciência humana de qualquer culpa; não depois de ter experienciado certa noção de liberdade como a que a guerra pode dar a quem está nela. Na guerra, ao menos, “Aquele silêncio acordava os apetites mais estranhos” (CARVALHO, 2017, p. 25) e que não eram reprimidos, dado o modo de exceção pelo qual se desenrolou a existência humana nesse contexto, logo, tais apetites eram possíveis de validação até mesmo pela chefia bélica do contexto de *front*.

Como saber diferenciar, então, uma coisa da outra, se, na verdade, os dois lados são os mesmos, e toda tentativa de separá-los é, simplesmente, inútil, uma vez que se reconheceu o que alguém é capaz de fazer quando tem autorização? Tudo piora quando a autoridade de outrora, que liberava todo o necessário para a sobrevivência, passa a assumir o próprio papel da hipocrisia e da opressão durante os dias normais. Antes de fugir da cidade, o acusado vai à casa do juiz, para lhe fazer uma visita e tentar algum tipo de esclarecimento sobre o que se passou, pois ele se preocupa com Valquíria e sua honra, que lhe parece ameaçada pelas fofocas da senhora acusadora:

O meritíssimo não dizia bolacha, ou estava bêbado ou era eu que estava, por trás da mesa olhava-me com a sua calva luzidia, se não o conhecesse eu o julgaria um defunto, tão morto que estava. De repente: MAS O SENHOR NÃO IGNORA QUE SE TRATA DE UMA DÉBIL MENTAL: OU PRETENDE TAMBÉM IGNORAR ISSO? – Quem, a puta? – Não, ele falava mesmo era da vítima, ou da quase vítima, fosse o que fosse, mas de Valquíria. Eu não poderia ter dito outra coisa, e foi o que me valeu: débil mental é aquela pessoa que o senhor sabe, eu não quero ofendê-lo mas assim o senhor me obriga, nem eu vim aqui para ser ofendido: ofenda-me mas não ofenda a quem o senhor não conhece, o senhor nem ninguém, nem eu mesmo. É assim que o senhor faz a sua justiça, por ouvir dizer, ou mesmo sem ouvir dizer? Porque puta não diz propriamente, peida. O homem, lívido. E aí teve que ouvir o que queria e o que não queria: o caso com a mulher do prefeito, e o com a mulher do

promotor, e os tais livros pornográficos, o escrivão pondo-lhe os chifres em domicílio, nada nada até o chofer já andava com o ar meio suspeito: se o senhor não toma cuidado vai acabar virando cabide que nem os outros. Peguei mais um charuto e dei o fora (CARVALHO, 2017, p. 85-86).

Quanto maior o alcance da barbárie perpetrada pela razão, mais nos voltamos a um modo animalesco de vivência que, hoje, é disfarçado de vida comum, porque, na verdade, é a nossa vida comum animalesca – tudo o que os humanistas do século XVI e XVII mais poderiam repudiar. E talvez estaria aí mesmo nessa negação da nossa ancestralidade primitiva o motivo para que nossa razão nos levasse a toda a barbárie que é nossa realidade, seja em tempos de paz ou de guerra, pois a extrema violência é vivida todos os dias e de diferentes formas, simbólicas, físicas, verbais ou o que mais possa-se inventar para a sobrevivência. Por certo, é muito difícil se ver confrontado com esse tipo de realidade ou de ideia que Campos de Carvalho propõe ainda hoje. Há 50 anos, quando esses romances foram lançados, o autor mineiro tinha, na verdade, o mesmo intento que Hobsbawm: tentar se fazer compreender, realmente, a experiência da guerra e os efeitos devastadores que ela pode surtir numa pobre alma humana, a única coisa que cada um pode verdadeiramente ter ou ser.

No entanto, essa observação pode ser difícil até para os que são tidos socialmente como cidadãos notáveis, médicos, juízes e demais diplomados:

O senhor só pensa em masturbação, almoça e janta masturbação, disse-me enojado o psicanalista do hospital, um dia antes de me dar alta: – é que o senhor nunca passou pelo o 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 fosse, e muito menos na de um herói ainda tão fresco. E poderia ter acrescentado: se o sr. seu pai se masturbasse com mais frequência, é bem provável que a esta hora o senhor nem estivesse aqui diante de mim, o que só por si já justificaria toda a masturbação do universo (CARVALHO, 2017, p. 52).

O divórcio entre esse sujeito e o mundo é total, e o mal não está na separação simplesmente, mas no paradoxo que surge a partir do desejo de unidade que esse mesmo sujeito também tem. Sobre essa descoberta irredutível que é o absurdo, Camus (2010, p. 35) diz:

A partir do momento em que é reconhecido, o absurdo é uma paixão, a mais dilacerante de todas. Mas toda a questão é saber se podemos viver com nossas paixões, se podemos aceitar sua lei profunda, que é queimar o coração que elas ao mesmo tempo exaltam. Mas ainda não é disso que trataremos. Essa questão está no centro dessa experiência, haverá tempo

para voltar a ela. Antes, reconhecamos esses temas e impulsos nascidos do deserto. Será suficiente enumerá-los. Hoje em dia são conhecidos por todos. Sempre houve homens para defender os direitos do irracional. A tradição do que podemos chamar de pensamento humilhado nunca deixou de estar viva. A crítica ao racionalismo foi feita tantas vezes que parece não haver mais o que dizer. Mas nossa época vê renascer esses sistemas paradoxais que se empenham em fazer a razão tropeçar, como se na verdade ela sempre tivesse andado com passos firmes. Mas isto não é prova da eficácia da razão, como tampouco da vivacidade de suas esperanças. No plano da história, essa constância de duas atitudes ilustra a paixão essencial do homem dilacerado entre sua atração pela unidade e a visão clara que pode ter dos muros que o cercam.

A pergunta final da ideia do absurdo – que é: você consegue lidar com isso? – é respondida literariamente por Campos de Carvalho, como sendo algo muito difícil, mas também muito libertador. Todos os seus protagonistas demonstram os problemas que o divórcio entre um ator e seu cenário pode criar para suas vidas, não é por nada que eles estão sempre fugindo, não obstante, fogem porque fazem o que lhes dão na telha, continuam obedecendo aos “apetites mais estranhos” que foram despertados pela realidade que, em tese, protege os inocentes, ou seja, todos aqueles que acreditam nela piamente.

O tom negativo, polêmico e cortante da escrita de Campos de Carvalho se acentua mais gravemente na obra que precede essa última: *A chuva imóvel* (de 1963). Essa novela, no ponto de vista geral da crítica, é a que mais expõe a influência que recebe do que chamamos de absurdo existencial. Todas as quatro obras aqui referidas cobram certo esforço do leitor para ele consiga se situar em meio a tudo o que acontece e, principalmente, a tudo o que se passa na mente de seus narradores-personagens. Mas, na que analisamos neste momento, a estruturação do enredo se dá de uma maneira mais complexa na medida em que instala o mundo no qual André, o protagonista da vez, vive de um modo mais desconectado da realidade que o esperando até pelos padrões de Campos de Carvalho. Esse personagem, se comparado com Astrogildo, que diz não estar ainda preparado para morrer, está bem mais perdido para a desistência de sua vida, a imagem da corda que faz a força é recorrente e sistemática, o que denota um alto teor de obsessão pela ideia do suicídio. André é fruto de toda uma estrutura hierárquica injusta e inútil, isso pode se ver pela maneira com a qual seu irmão era tratado pela família em detrimento a ele, que era a grande promessa genética; ou pela rotina do seu emprego no Arquivo, local em que passa a maior parte de sua vida em modo automático, massacrado, sem alarde algum, pela máquina burocrática.

Dentro desse mecanismo, André não consegue conter sua náusea:

Vomitei um pouco de latim e já me sinto melhor. Saiu-me em forma de grito: Aristeu voltou-se em sobressalto, a cabeça do chefe apontou na porta de vidro – até as paredes se puderam lívidas. Ainda bem que Diomira estava no lavatório.

Necessito urgentemente de umas férias, definitivas como as que toma um morto: ou gostaria ao menos que me enterrassem por uns tempos, como aquele faquir que bateu o recorde de jejum dentro de um esquite: apenas um tubo de borracha para, entre um tédio e outro, mandar o mundo à. Também a hibernação artificial, numa câmara frigorífica, me servia – e sobretudo se me esquecessem lá dentro, para só despertar daqui a cem ou duzentos anos, com as novidades todas para contar e não ouvir. Ainda vou escrever a uma sociedade científica oferecendo-me em holocausto, os russos sei que adoram esses tipos de experiência, se necessário me naturalizo russo, aprendo o russo para depois calar-me o tempo todo.

Assim como está é que não é possível: hoje foi o latim como poderia ter sido o grego ou o sânscrito, amanhã será a trigonometria ou a Guerra do Peloponeso, o Manual de Civilidade ou a Bíblia: e o pior é que não me levam a sério e ainda me repreendem. Estas folhas de papel em branco, a obrigação de datá-las em cima e à direita, *Prezado senhor*, e isso e mais aquilo, e as vírgulas todas no lugar, os dedos batendo um alegre de Mozart e as palavras brotando indecorosas do outro lado: não há fígado que resista (...) (CARVALHO, 2018, p. 32-33).

Dentro desse arquivo-biblioteca, emprego arrumado pelo seu cunhado, marido de Andréia, que também é sua gêmea e, por isso, sua igual, “André-Andréia” não suporta o marasmo, a mesmice, a obsessão por uma segurança que não existe, a atividade que lhe foi incumbida, a hipocrisia do chefe-cunhado (que trai Andréia com a secretária, Diomira). E por isso grita, do nada, em meio ao ofício, como se quisesse chocalhar toda essa estrutura enrijecida pela normalidade dos dias. A princípio, essa parece ser uma atitude demente, mas, quando nos aproximamos de seus pensamentos e motivos, somos obrigados, por Campos de Carvalho, a aceitarmos que esse comportamento inconveniente de André é, na verdade, aquilo que qualquer um desejou ter e expressar em algum momento da vida. O que incomoda nos protagonistas de Campos de Carvalho e nele mesmo, em relação a quaisquer outros da literatura e da vida, é exatamente isto: a coragem de “mandar o mundo à”, mesmo que seja por um instante. André, como é liberto mesmo preso ao sistema, não se importa muito com conveniências, sabe, inclusive, que seu chefe o teme muito mais que o contrário.

Sabendo disso, e a respeito do seu chefe, André aproveita do que o absurdo pode lhe dar:

pode ser dono dos meus dedos mas não do que está aqui dentro: nem se eu tivesse mil gavetas se arriscaria a abrir uma delas para espiar meu mecanismo, como faz com Aristeu a cada momento e com Diomira por debaixo das saias. Levanta a voz de medo como fazem todos os que têm medo, mas a verdade é que nunca me vira as costas, e mantém-me à distância para me poder ver de corpo inteiro, já que não a alma (CARVALHO, 2018, p. 34).

Se existe essa náusea em André é porque, assim como Roquentin, protagonista de Sartre (2015), ele percebe a existência das coisas e das pessoas. Assim, capta a existência do arquivo, de seus colegas de trabalho e, principalmente, da máquina em que datilografa tantos ofícios inúteis a pessoas que lhe são desconhecidas e com quem não poderia se importar mesmo que quisesse. André se conecta a Roquentin, quando este diz sobre a náusea: “Então é isso a Náusea: essa evidência ofuscante? Como quebrei a cabeça! Como escrevi a respeito dela! Agora sei: existo – o mundo existe – e sei que o mundo existe. Isso é tudo. Mas tanto faz para mim. É estranho que tudo me seja tão indiferente: isso me assusta” (SARTE, 2015, p. 139). Ambos personagens se assustam, mas, através de suas extremas consciências, entendem também que são eles os que devem ser temidos, sua liberdade lhes garante isso, mas também garantem algumas angústias, como a de encontrar algo ou alguém que os complemente, ser livre sozinho pode ser difícil, e por isso, tanto quanto as personagens de Qorpo-Santo e ele mesmo, procura seu antípoda. No entanto, toda tentativa desses três modelos absurdos resulta sempre em vão.

Podemos, também no caso da narrativa de *A chuva imóvel*, considerar sua macroestrutura em três partes, com a diferença de que a primeira e a última são também, em termos estruturais, alguma espécie de entrada e saída contagem de um estado de transe, sendo esse estado a própria realidade em que André resiste em viver através de seu testemunho, mesmo se considerando morto pela sociedade. Como que por encantamento, o leitor adentra e deixa o mundo de André, uma realidade absurda e perfeitamente normal, a não ser dentro da sua mente, onde a percepção de que se tem das coisas é escancarada, a quem tem acesso a ela, de uma forma nada normal e, mais que isso, oposta a qualquer normalidade controlada pela razão cartesiana e moralista. E essa oposição se inicia desde o primeiro momento em que somos apresentados a essa história.

Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo meu 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 sabia se estavam acesas ou 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 minhas pernas me levavam contra a minha vontade, eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e meu nome já não formava qualquer sentido: mesmo se houvesse uma parede em frente eu a transporia sem dificuldade. CARFANAUM – dizia a tabuleta em vermelho, de repente em azul (CARVALHO, 2018, p. 13).

Nesse excerto, o autor deixa bem claro como a impossibilidade é encarada como algo real e concreto, e não surreal ou fantástico. Não há desculpas para o que está acontecendo, por mais que a cena nos parece inacreditável, se o é, é tanto quanto a realidade pode ser. As experiências todas partem do nada, e do nada, tudo pode acontecer e tudo pode ser novo, pois não há o que o preceda, de fato, se há, não temos a menor ideia do que seja. E se se tornar metade cavalo não parece ser algo humano, o fato é que, originalmente, a realidade não é humana, portanto, não adianta tentar entendê-la, resolvê-la, reduzi-la a uma equação autenticada pela inteligência do animal humano. Esse tipo de descrição da realidade reversa, ou seja, não humana é o que encontramos Rabelais, em um sentido arqueológico, conforme vimos com Bakhtin, bem como em *Mimeses*, de Eric Auerbach (1976).

Primeiramente, em “A cicatriz de Ulisses”, Auerbach (1976, p. 1-20) compara as narrativas épicas e antigas de Homero e da *Bíblia*, colocando como diferença entre o primeiro e o segundo texto a elaboração da narrativa homérica em primeiro plano. Num único plano de narrativa, como ocorre em Homero, não há espaço para camadas ou intento em provocar qualquer tipo de tensão em quem aprecia a história. Auerbach também ressalta, como diferencial entre esses dois tipos primordiais de narrativa, a vontade arbitrária do discurso bíblico em afirmar, não a realidade, mas a verdade, enquanto o texto pagão procura menos disponibilizar uma verdade do que se apresentar como um mundo absoluto, plenamente iluminado e contido em uma mesma superfície, onde tudo tem o mesmo absoluto valor e, por isso, merece sua própria atenção. Em termos de narrativa, isso é realizado pela técnica estilística da digressão. Sobre essa superficialidade do primeiro plano, muito pode ser criado. No absurdo e no humor, é pela superficialidade que o sentido das coisas, ações e dizeres de personagens se desenrola. Campos de Carvalho opera essa estratégia durante todas as suas obras, o que também se dá pela polissemia das palavras. Zé Limeira, conforme já expomos em exemplos de sua poesia, também faz o mesmo, trata-se não somente de uma quebra de expectativa, mas de um rompimento do raciocínio clássico, espera-se um sentido sobre o que se diz, mas o sentido que se apresenta é outro, embora

pertencente ao conjunto de sentidos que uma palavra pode ter, o que demonstra a arbitrariedade que se dá à razão ou a um suposto sentido único das coisas.

Nos textos bíblicos, o que se narra percorre um caminho cheio de fissuras que obscurecem o que se passa na história. Personagens, enredos, objetos, animais, noção temporal e espacial, tudo envolvido na narrativa eloísta serve a um propósito, que é a verdade divina. Por ter uma meta, precisa ser assertiva, universal e, por isso, passível de interpretação, de alguma tentativa de descortinamento que depende do cenário em que ocorre a leitura. Já o modo de narração de Homero é objetivo em sua riqueza descritiva, não permite camadas interpretativas ou senso de passado e futuro, tudo ali ocorre no perpétuo presente, cada coisa tem sua própria história, o que não permite um senso de hierarquia, o qual é muito presente na narrativa bíblica, mas, em sua ausência, muito convém ao modo de narrativa do absurdo que procura, justamente, destruir esse senso. A narrativa Bíblia, por sua vez, é opressora e exige obediência por parte de suas personagens. Não há nela nenhum “encantamento” em sua apreensão como há nas descrições das batalhas e dos banquetes presentes na *Iliada*, as quais mobilizam inteiramente o leitor para o que ali está sendo contado naquele momento.

Diferentemente do que ocorre no estilo de narrativa antiga, como a de Homero, o encantamento que é manifestado pelo modo de narrar de Campos de Carvalho sai da fogueira de um trem que percorre os trilhos do desencanto, do mais real, desconhecido e inóspito cotidiano humano. Vivemos como que encantados nesse cotidiano que parece não nos permite percebê-lo tal como é, pois que isso poderia nos levar à loucura, mas quando esta é assumida, o encantamento se esvai, resta somente o absurdo, e o desafio, então, é encará-lo e saber viver com ele. Uma vez ciente de que a norma absurda é a que verdadeiramente nos rege, uma das primeiras iniciativas de qualquer sujeito absurdo é questionar a invenção do que está dado.

Assim como, em *O púcaro búlgaro*, Hilário, após uma visita, não por acaso, ao Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia, decide investigar se a Bulgária de fato existe. Isso acontece depois que a referida personagem que encabeça esse romance avista um púcaro búlgaro nesse habitat da História oficial. Espantado com essa existência, decide empreitar uma excursão com vistas a explorar esse lugar, para saber se existe e para saber se nele há púcaros a que se possa atribuir essa nacionalidade. E isso é uma atitude bastante digna de qualquer sujeito do absurdo, a exploração do novo é um dos critérios dessa

doutrina, principalmente porque se sabe que não há nada de novo debaixo do sol, portanto, nada mais lógico do que reconhecer os lugares que, a princípio, já foram descobertos. Mas foram descobertos por quem? Por que autoridade? Temos então que o mote principal parte de uma discordância frente à autoridade do museu, que é encarregado de expor ao público a verdade histórica das coisas, pessoas e dos acontecimentos, mas essa autoridade não significa nada para o crivo de Hilário, para ele, é preciso que, pessoalmente, tal verdade seja verificada. Para tanto, abandona sua mulher e família, do nada, ali mesmo de frente para o púcaro, se isola em sua casa, no Rio de Janeiro, mais especificamente Copacabana, e escreve um anúncio para o jornal, com o intuito de angariar outras pessoas que queiram se juntar a essa inusitada expedição.

Apresentam-se alguns voluntários: “De repente apareceram nada menos de oito. Três imprestáveis, já se vê: loucos varridos” (CARVALHO, 2015, p. 27). Há, dentre os que o chefe da expedição aprovou, um professor de bulgarologia, natural do Ceará, chamado Radamés Stepanovicinsky; Pernacchio, o qual, após morar muitos anos ao lado da Torre de Pisa, o que acabou tornando-o neurótico sob o medo de que a torre desabasse em cima dele; Ivo que viu a uva, herdeiro do *royalty* do número zero, inventado por sua família, o que lhe garante lucro sobre todos os zeros usados no mundo; Expedito não sei de quê, aceito na expedição de imediato pelo nome que apresentou; um marinheiro fenício, que não revelou seu nome por um argumento que não faz sentido nenhum, embora muito lógico; e por fim, o Algebrista, que só foi aceito sob a condição de que jamais ensinaria Álgebra ao povo búlgaro. Fora e dentro desse grupo, há Rosa, a empregada doméstica, por quem boa parte da expedição cai de amores, resultando na fuga dessa com Expedito juntamente com todo o dinheiro da expedição, o que acaba por naufragá-la antes mesmo de ter começado. Há, no fim, uma partida de cartas entre Hilário, Radamés e Pernacchio que não resulta em nada – ponto inicial e final de toda a história, que é contada na forma de uma espécie de diário de bordo, o que é coerente com todo o intento, mais ainda porque o tal diário só registra o que aconteceu dentro da casa de Hilário, onde o grupo se reunia (e parte dele passou a morar) para tomar decisões importantes a respeito da viagem.

Em uma dessas reuniões, a pauta é comandada pelo especialista cearense da Bulgária, o professor Radamés, que explica sobre esse país talvez inexistente:

– O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito. Como Deus, por exemplo.

(...)

Nenhuma alusão à Bulgária ou a quaisquer Bulgárias se encontra, nem mesmo veladamente, na Bíblia ou em qualquer outra mitologia, como tampouco nos mistérios da cabala, da astronomia ou da astrologia, e muito menos ainda nos vaticínios do oráculo de Delfos, nos manuscritos do mar Morto ou nos mapasmúndi de Ptolomeu, Macrobius, Idrisi, Schoner, Mercator ou Ortelius. Nada também, que possa sequer lembrar a Bulgária ou os búlgaros, em Plutarco ou em Plínio, o Velho, nem em Hesíodo ou em Heródoto, nem ainda em Anaximandro ou em Tales de Mileto — para só citar os mais recentes. Mas isso, que assim à primeira vista pode parecer demonstrar de forma cabal a inexistência de quaisquer Bulgárias, nada ou muito pouco significa realmente num exame mais acurado dos fatos, posto que naquelas fontes não existe também a menor alusão à possível existência do professor Radamés Stepanovicinsky, e apesar disso aqui estou eu de corpo presente (CARVALHO, 2015, p. 40).

Identificamos aqui que esse especialista, ao contrário da maioria dos especialistas, não justifica seu objeto partindo dos antigos, sejam estes pagãos ou cristãos. Opõe-se a essa ordem natural de explicação da consciência humana, e dela faz uma dupla recusa, pois não é porque não há registro de algo em alguma das fontes da sabedoria humana que esse algo não exista, principalmente, individualmente, como o professor comprova por seu próprio exemplo concreto de existência. Também contribui com essa diferenciação o tratamento das nossas referências mais antigas como sendo as “mais recentes”, relativizando, assim, talvez o ponto mais seguro de recolhimento do nosso conhecimento enquanto humanidade, deixando claro que a Antiguidade não explica tudo, como nós estamos acostumados a acreditar.

Uma outra vez em que essa ficcionalidade e arbitrariedade da História oficial, assim como da verdade e do regimento das coisas, aparece no capítulo que pinçamos e dispomos abaixo:

Rosa: – Está aí fora um sujeito que diz que não existe.

– Mande entrar assim mesmo.

Era um sujeito franzino, raquítico, como se de fato não existisse; mas ainda dava para enxergar.

– Chamo-me Fulano. Não é piada não, é este o meu nome. Só que também Meireles: Fulano C. Meireles. Esse C até hoje não consegui descobrir o que seja.

– Sente-se.

Sentou-se. Se tinha sangue, sabia disfarçá-lo muito bem. Era de uma palidez cadavérica, como se fosse feito de cera.

– Não sei se o Sr. sabe, mas em 1585 o papa Gregório XIII decidiu que o dia seguinte a 4 de outubro de 1582 passaria a ser 15 de outubro de 1582 – parece que para acertar um calendário qualquer. (Sua voz era sumida e mais parecia uma respiração.) Pois bem, os avós dos meus avós, digamos assim, nasceram exatamente entre 5 e 14 daquele ano – o que significa simplesmente que não nasceram coisa nenhuma e nada têm a ver com a história do mundo. Eu até que, antes de descobrir esse fato, era um halterofilista razoável, com várias medalhas no peito e um sexto lugar numa competição internacional. Quando descobri que não existia, perdi todo interesse de existir, fui definhando, e aqui estou reduzido a esta coisa inexistente que o Sr. vê ou que não vê. Desculpe se estou lhe tomando algum espaço.

Tudo isso foi dito de roldão, sem sequer piscar, como se temesse não ter tempo para concluir seu pensamento. Eu estava sinceramente penalizado.

– Lamento muito a sua inexistência.

– E mais: não posso sequer morrer, porque não existo – e isto está mecriando um problema bastante desagradável. O Sr. já imaginou o que é não existir e ao mesmo tempo não poder deixar de existir?

Fiz que não fazia a mínima ideia. E depois: – E em que lhe posso ser útil?

– Faz dias li seu anúncio e decidi que o melhor ainda seria eu ir para a Bulgária. Se é que a Bulgária é mesmo nome de lugar e não uma maneira de expedir alguma coisa: expedição à Bulgária, como quem diz à francesa, ou à inglesa, ou simplesmente à milanesa.

As duas coisas – pensei comigo. Mas: – Se existe ou se não existe, *that's the question*. Perdoe-me a dúvida hamletiana, mas no caso é a única. Apenas... – E não tinha coragem de externar meu pensamento.

– Apenas...

– Apenas, dada a pouca probabilidade de que a Bulgária exista, parece-me uma temeridade levar para descobri-la alguém que fora de qualquer dúvida não existe. Não sei se fui bastante claro.

O homem me olhava com um olhar de profunda decepção – esta, se não existente, pelo menos bastante visível.

– O Sr. já calculou o que seja chegar a um lugar inexistente com uma criatura que não existe? O risco me parece excessivo, e não posso corrê-lo sem antes consultar meus companheiros de expedição – que sem dúvida alguma me tomarão por um louco, embora estejam acostumados a coisas muito piores.

– Pouca esperança, então? – e a voz do inexistente era quase inexistente.

– Prefiro ser franco e dizer que ela não existe.

E soprei-o em direção à porta (CARVALHO, 2015, p. 44-45).

Dentro de *O púcaro búlgaro*, pensamos ser esse excerto talvez o mais simbólico de toda a discussão acerca não somente do enredo, mas principalmente, do tema que aqui investigamos, o absurdo. Um sujeito que não existe, existindo, aparece, do nada, na porta de Hilário e propõe a este fazer parte de sua expedição. O motivo de sua inexistência é explicado por uma verdade. Inclusive, a referência histórica considerada, o papa Gregório XIII, não é o primeiro sujeito histórico que muda forçosamente o calendário humano. O que nos interessa aqui é o entendimento de que essas mudanças, ao contrário do que as pessoas em geral pensam, realmente pode afetar a nossa existência concreta das maneiras mais impossíveis, e os efeitos do ato desse papa se mostram surtidos nessa personagem que de tão inexistente se chama Fulano, nome que se dá a ninguém. Sendo ninguém, conclui-se, com muita coerência, que uma pessoa assim só poderia se juntar a uma expedição que se dedica a achar um país que se desconfia não existente. Não obstante, a coerência é tanta desse tipo de consciência que logo também se pensa que é justamente por esse elemento não existir enquanto pessoa que talvez não devesse mesmo se integrar ao grupo que pretende verificar se a Bulgária consta no globo terrestre ou não. Pela lógica clássica, o paralogismo (aqui oficializado e não renegado) segue desta forma: uma pessoa que não existe corre o risco de anular os espaços por onde transita com sua inexistência. Logo, essa interferência não convém à análise científica que se propõe a fazer sobre a Bulgária. A mesma preocupação que faltou ao papa, que modificou a ordem temporal das coisas de acordo com seus próprios critérios, não falta a essa pessoa que sofreu dessa incoerência. Essa lucidez é confirmada por Hilário, que acredita não conseguir convencer seus parceiros de acolher esse novo integrante, pois tal aceite só poderia ser uma atitude insana, o que não convém a nenhuma expedição que tem como intento descobrir a real verdade sobre algo.

O que, por si só, enquanto intento, é algo absurdo. Não se pode descobrir a real verdade sobre algo e o descarte desse sujeito inexistente do diálogo acima não resolve a questão, prova disso é que ninguém descobriu nada, parte da expedição ficou na casa de Hilário, parte simplesmente seguiu sua vida. Portanto, um paradoxo sustenta essa narrativa do início ao fim, até se desfazer, como é natural em tudo na vida, e como procede nosso período de existência no planeta. Durante o tempo de vida desse paradoxo do descobrimento, Campos de Carvalho, enquanto autor, preenche o tempo ali transcorrido encarrilhando ações, pensamentos e sentimentos que não levam a lugar algum, o que,

precisamente, é ser antimoderno. Ser anti algo é provavelmente a coisa mais coerente a se fazer em um novíssimo mundo em que tudo se mantém em desequilíbrio, através, agora, de uma perpétua renovação de todos os nossos objetos culturais. Isso, ao menos, até que esse desequilíbrio se solucione em algum momento, e mesmo por isso há a acentuação de programas como o do feminismo, conforme pontuamos no início deste capítulo; o da luta antimanicomial; o da comunidade LGBTI; e, por que não, o do absurdo.

Por um viés ou por outro, é o redemoinho do absurdo que está por traz de toda corrente rebelde, rebela-se a partir do momento em que se percebe que tal coisa ou acontecimento ou pensamento não faz sentido, o que pode ser visto em atos de extrema violência contra as minorias sociais aqui já sinalizadas. Como uma corrente subterrânea, o absurdo subjaz no terreno pelo qual passam a corrente oficial e a alternativa. Vemos, mais do que nunca antes na história da humanidade, a interferência da corrente alternativa no lugar em que passa a oficial, mas, independente dessa mudança de fluxo, o fluxo do absurdo é sempre mais imerso, ao ponto de passar despercebido, e por isso quando se emerge provoca tremores de sentido difíceis de tolerar, por isso todo e qualquer representante desse fluxo louco sempre é empurrado para debaixo, para onde veio: o subterrâneo, junto onde está os nossos excrementos, os seres mais desprezíveis, como ratos, cobras, baratas, moscas e outros, ou seja, tudo o que descartamos e aquilo que nasce ou vive desse desprezo. Não raro esses seres amparam a simbologia da literatura do absurdo, como podemos ver em Kafka e em Sartre. Todo esse cenário do absurdo é inóspito e aceitá-lo é estar de acordo com os termos da expedição que leva à profundidade desafiadora, localizada na fronteira convergente entre as placas tectônicas do Pacífico e das Filipinas ou mesmo dentro da nossa mente, o que dá no mesmo.

CONSIDERAÇÕES INTERMINADAS

Qorpo-Santo, Zé Limeira e Campos de Carvalho são, aqui, nossos exemplos, mas também são sintomas da corrente que consideramos existir na zona subterrânea da Literatura Brasileira, juntamente a autores mais antigos, como Sapateiro Silva, e mais recentes, como Ferréz. O que esses autores, e mais outros, têm em comum é a dificuldade de suas recepções em aceitar determinado tipo de literatura, um tipo que não se revela convencionalmente, no sentido de que extrapola até mesmo os modos inusitados, mas regulares, de elaboração de sentidos literários que normalmente damos ao pensamento e ação humanos. São autores cujas obras não atraem, a princípio, seus leitores, pelo contrário, repelem como qualquer coisa abjeta e confusa, e, em geral, se não repelem, parecem repelir um cérebro tido como pensante, consciente e bom.

Não obstante, tais obras resistiram e ainda resistem, e com o passar do tempo podemos dizer que uma tradição liga tais obras entre si, por mais que seus autores não tenham obtido muito sucesso, seja quando vivos ou póstumos, na aceitação delas como fruto do que, na verdade, é somente a natureza humana. É provável que por isso mesmo sejam combatidas, ninguém quer conviver com o que parece ser mais apropriado existir no esgoto, e não a céu aberto, mesmo que esse céu já tenha sido ocupado por arranha-céus e poluição. Nós negamos esse tipo de inconveniência ao ponto de encantarmo-nos com um crepúsculo que não é nada menos do que o resultado de toda a nossa sujeira, mas se trata de um resultado esteticamente agradável, então é bem-vindo. O que esses autores têm a dizer não é bem-vindo por quase ninguém, mas o absurdo está acostumado a lidar com as duas outras correntes entendidas como as únicas possíveis: ou desce ou sobe. O absurdo não consegue lidar com essa escolha quando se percebe que algo muito ruim, como o assassinato, pode trazer benefícios ou quando o crime, por vezes, demonstra valer a pena.

O que reafirma nossa percepção de que há uma tradição do absurdo no Brasil, assim como no mundo, é justamente, ao contrário do que se possa pensar, o futuro. A arte nos mostra essa continuação quando é notória a presença da distopia em inúmeros exemplos de seriados de televisão, fora o cinema. No entanto, tratar o distópico como regra é apenas arranhar a superfície, e o absurdo está para além disso, é como um dedo afundado

na ferida e por isso parece ser perpetuamente evitado, mas o futuro nos mostra que a má compreensão que se tem dele nos levará para lugares que achamos, ainda, impossíveis de serem piores aos que já chegamos durante o século passado, muitos dos quais ainda se mostram bastante vivos. Se em muito nos adiantamos na luta contra toda a estupidez humana, como o racismo e a homofobia, a indústria de armas e bombas também anda fazendo suas melhorias, cada vez mais se superando em sua tecnologia e na potência e poder que não somente acompanham como promovem.

Assim, pensamos que a discussão sobre o absurdo se faz cada vez mais importante, ao contrário do que algumas pessoas possam achar quando pensam que o absurdo não passa de ideia já resolvida desde seu desdobramento do Existencialismo, que, de resto, também pode ser achado superado por parte da intelectualidade. Talvez esse último realmente esteja, mas o absurdo é outra coisa, porque não só ideia, antes, é o único fato que temos, além da morte, que, por sua vez, é também sem sentido, ou pelo menos parece ser quando os três destinos póstumos que temos até então são o céu, o inferno ou a putrefação debaixo da terra. De qualquer forma, essas três saídas parecem insuficientes de apego, principalmente quando, por uma breve análise de nossas próprias ações, concluimos que, na verdade, ninguém é suficientemente bom para o céu. Os critérios próprios do espaço celestial para essa seleção ninguém os tem, e os que temos parecem ser bem difíceis de serem alcançados por qualquer um de nós, tão cheios de defeitos e capacidade para simplesmente fazer o mal, seja a nós mesmos, aos outros ou ao meio em que sobrevivemos.

Esperamos, de resultado da pesquisa que gerou este trabalho, pesquisa que dentro em pouco completará dez anos, fechar com todo o esforço possível na identificação e catalogação de autorias absurdas femininas, pois pensamos que, se tem alguém que deve ter notado a ausência de sentido no mundo, antes de qualquer um, esse alguém só pode ter sido uma mulher. É o mais lógico a se pensar, ao nos lembrarmos do que Camus nos diz da lassidão, que leva o indivíduo à reflexão sobre o estado aleatório em que se encontra no mundo. Falamos de todo o esforço possível, pois entendemos o quanto é difícil encontrar, na História da Literatura, aquelas que insistiram em gravar seus pensamentos via palavra, como é o caso de Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento e Conceição Evaristo. As autoras da Literatura são o desafio de serem encontradas, mas entendemos que desafio é a palavra-chave para toda essa pesquisa a ser realizada, logo, essa convergência muito nos

interessa, e esperamos fazer jus a todo esse intento. E, não, com isso não queremos dizer do absurdo conforme foi apresentado neste trabalho a respeito das obras dessas autoras.

Ademais, consideramos que a história literária brasileira carece, com certa urgência, de uma averiguação em seus traçados já dados até então. Parece ser bem resolvida e aceita a ideia de que nosso passado pode muito bem ser representado pelos nossos cânones, até porque, fora deles, todo o resto é menor ou cópia barata de influências europeias. No entanto, nós não nos importamos com as influências ou com a menoridade de nenhuma obra, seria incoerente com o absurdo desprezarmos essas obras, assim como ele é sempre desprezado. Como entendemos, tudo que vive no esgoto é bem-vindo, e é nos escombros onde essas obras foram abandonadas que acreditamos achar preciosidades e, no meio delas, dentre elas, ou até mesmo as amparando, o absurdo. Por isso, parte de nosso esforço futuro estará em escavar esses títulos e autoras, sem excluir mais autores, e, dentre eles, achar vestígios de tudo o que se oponha à razão, pois, se há alguma certeza para nós, é a de que nossa consciência precisa sempre estar em alerta, para combatermos não somente injustiças, mas nossa própria destruição.

Por fim, acreditamos que tais obras, a exemplo da obra dos autores aqui tratados, têm o poder de colocar em cena para os estudos literários outra versão de tudo que há nessa área e, principalmente, nesse país, cuja criação é a prova da arbitrariedade das ações humanas no mundo. Esperamos, embora Camus tente nos ensinar que toda esperança é vã, que, se não há solução para a espécie humana, tudo o que a ela é relacionado seja posto às claras. Queremos que tudo seja derramado na superfície e que, assim, deixemos de negar o óbvio e encarar de fato nossos problemas, mas esses jamais serão vistos se não forem escancarados, e por isso nossa insistência até aqui e adiante.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, M. Sapateiro Silva. *Literatura Colonial*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sapateiro/index.htm>. Último acesso: 31 de jul., 2018.
- AGUIAR, F. Prefácio: singular pluralidade. In.: ARANTES, M. *Qorpo-Santo: inovação de conservação*. São Paulo: Unesp, 2009.
- ANDRADE, F. Matando o tempo: o impasse e a espera. In.: BECKETT, S. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ARANTES, M. *Qorpo-Santo: inovação e conservação*. São Paulo: Edusp, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARRABAL, F. Piquenique no front. In.: INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA. *Cadernos de teatro*. n. 36. Rio de Janeiro: IBECC, 1966. Disponível em: <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/188c9e84090cd3d4e742d80c5ea9c105.PDF>. Acesso em: Jan. 2018.
- ASSIS, M de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1984.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.1-20.
- _____. E. O mundo na boca de Pantagruel. In.:_____.*Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 225-244.
- AULETE, C. *Dicionário Aulete digital*. 1890-2108. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 29 jul. 2018.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Questões de literatura e de estética - A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1988.
- BAROJA, J. C. O século: vista aérea. In.: HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

- BATELLA, J. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.
- BECKETT, S. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Esperando Godot*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- BERLIN, I. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- BERMAN, M. *Tudo que é solido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, F. da S. *Dicionário escolar Silveira Bueno*. São Paulo: Editouro, 1996.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. *O visconde partido ao meio*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. O raio. In.: _____. *O general na biblioteca*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- CAMUS, A. *O estrangeiro*. São Paulo: Abril cultural, 1979.
- _____. *O homem revoltado*. Lisboa: Livros do Brasil, 1951
- _____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CANDIDO, A. *A poesia pantagruélica*. In.: _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1997.
- CARROLL, L. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio da Janeiro: Zahar, 2007.
- CARVALHO, C. *A chuva imóvel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. *A lua veio da Ásia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *A vaca de nariz sutil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.
- DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Porto Alegre: L&PM, 1986,
- DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DICIONÁRIO de Sinônimos Online. Matosinhos: 7graus, 2011-2018. Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br/>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- DICIONÁRIO Houaiss. 2012. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam informática, 2008-2018. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

- DICTIONNERE Larousse. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ERASMO, D. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ESSLIN, M. O que é o teatro do absurdo? In.: INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA. *Cadernos de teatro*. n. 36. Rio de Janeiro: IBICC, 1966. Disponível em: <<http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/188c9e84090cd3d4e742d80c5ea9c105.PDF>>. Acesso em: jan. 2018.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. São Paulo: Zahar, 2018.
- EVANS, Richard J. *A chegada do Terceiro Reich*. Trad. Lúcia Brito e Solange Pinheiro. São Paulo: Planeta, 2016.
- FERRÉZ, *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.
- FIRTH, R. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- FISHER, A. L. *30 perfis heterodoxos: Coruja, Qorpo-Santo & Jacaré*. Porto Alegre: LP&M, 2013.
- FRAGA, E. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GOGOL, N. *O nariz*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GOLDING, W. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- GOMBRICH, W. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- GUIMARÃES, B. *A orgia dos duendes*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2095>. Acesso em: Agosto de 2017.
- HOLANDA, B de. A. *Dicionário Aurélio de Português Online*. 2018. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos - o breve século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- IONESCO, E. *O rinoceronte*. Trad. Luis de Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- JAPIASSÚ, H; MARCONDES, D. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- JARRY, A. *Ubu Rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

- LEVI, P. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- MACHADO, Douglas. *Na estrada com Zé Limeira*. Produção: Gardênia Cury. Classificação: Livre. Teresina: Trinca/Filmes, 2011. 90 min. [Documentário.]
- MENUHIN, Y. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- MICHAELIS Dicionário. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso: 26 jul. 2018.
- MOISÉS, C. F. Um autor marginal que de fato incomoda. In.: CARVALHO, C de. *A lua vem da Ásia*. São Paulo: Autêntica, 2016.
- MONTALCINI, R. L. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- MORTARI, C. *Introdução à lógica*. São Paulo: Unesp, 2016.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2009.
- NOGUEIRA, Aparecida. In: MACHADO, Douglas. *Na estrada com Zé Limeira*. Produção: Gardênia Cury. Classificação: Livre. Teresina: Trinca/Filmes, 2011. 90 min. [Documentário.]
- OCHOA, S. O século: vista aérea. In.: HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- OXFORD Dictionary. 1992. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- PEIXOTO, Afrânio. *Panorama da História Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1940.
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Poemas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2000.
- RABELAIS, F. Gargântua. Trad. Cristina Muracheo. São Paulo: SM, 2013.
- RICH, Norman. *Hitler's War Aims: Ideology, the Nazi State and the Course of Expansion*. New York: W.W. Norton & Co., 1973.
- SAMÓSATA, L. O teatro do mundo. In.: CID, M. *Antologia fantástica da literatura antiga*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- SARTRE, J. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

- SENA, A. C. de. Entrevista à TV UFRGS. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JyQpHJkHy7o>>. Acesso em Jan. 2018.
- SILVA, D de. *De onde vêm as palavras*. São Paulo: A girafa, 2004.
- SILVA, P. da. *Qorpo-Santo: universo do absurdo*. Rio de Janeiro: Editora do Colégio Pedro II, 1983.
- SILVA, J da. J. *Sapateiro Silva*. 2001. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sapateiro/index.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- SUSSEKIND, F; VALENÇA, R. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 1983.
- SWIFT, J. *As viagens de Gulliver*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SZYMBORSKA, W. *Poemas*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- TEJO, O. *Zé Limeira - poeta do absurdo*. Rio de Janeiro: Caliban, 2008.