

**ARIADNE LEAL WETMANN**

**Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento: o riso na  
série *O Bairro*, de Gonçalo Tavares**

**PORTO ALEGRE  
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESTUDOS DE LITERATURA  
LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSOAFRICANAS  
LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento: o riso na  
série *O Bairro*, de Gonçalo Tavares**

**ARIADNE LEAL WETMANN  
ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> JANE FRAGA TUTIKIAN**

**PORTO ALEGRE  
2009**

Dedico este trabalho aos meus pais, Jonas e Rosmery, que me ensinaram também o que é sorrir e rir. Aos meus irmãos, Stefanie e Jonas, que me fizeram lembrar, depois de crescida, do riso espontâneo das crianças. Ao meu avô Sergio, que tem um talento muito grande para fazer rir e é um teórico casual e involuntário sobre o assunto. Às minhas avós, Oyara e Ilza, pela força e pelo carinho de sempre. Aos meus padrinhos, Oswaldo e Alice, presenças em meus pensamentos apesar da distância. A toda a família amorosa que tenho e aos meus amigos, que renovam o meu riso a cada dia. E, finalmente, ao Rafael, que, além de me mostrar todos os sentidos da palavra “amor”, traduziu de verdade para mim a frase “*always look on the bright side of life*”, citando Monty Python. Sem vocês, chegar aqui não teria sido possível.

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, Jane Tutikian, por ter me guiado por este caminho com tanta sabedoria e apoio desde o dia em que eu me candidatei para ser monitora e a literatura portuguesa me escolheu

À minha grande amiga Neiva Kampff Garcia, que entrou junto comigo nesse barco e sempre esteve presente

À CAPES, pelo apoio financeiro propiciado pela bolsa de mestrado

Aos bons artistas do riso na Literatura e na vida, que sempre propõem alternativas aos que acham que não há mais solução para nada

“Aqui tudo é indiferente e, no entanto, tudo importa. Os crimes engendram imensos benefícios e as maiores virtudes desencadeiam consequências funestas (...). Eu considerava a Sabedoria na postura eterna em que nos encontramos. Mas daqui tudo é irreconhecível: a verdade está diante de nós, e não compreendemos mais nada.”

Paul Valéry, *Eupalinos ou O Arquiteto*

“For life is quite absurd  
And death's the final word  
You must always face the curtain with a bow.  
Forget about your sin - give the audience a grin  
Enjoy it - it's your last chance anyhow.  
So always look on the bright side of death  
Just before you draw your terminal breath (...)  
Life's a laugh and death's a joke, it's true.  
You'll see it's all a show  
Keep 'em laughing as you go  
Just remember that the last laugh is on you.  
And...always look on the bright side of life...  
Always look on the light side of life...”  
Eric Idle, “Always look on the bright side of life”

## Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar as diversas concepções de comicidade e riso envolvidas nas obras da série *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares, especificamente *O Senhor Henri*, *O Senhor Valéry* e *O Senhor Kraus*. Tavares é um autor da nova geração da literatura portuguesa que tem intrigado a crítica por sua produção fecunda, seu estilo enxuto e sua temática que parece ir além da reflexão ampla sobre a identidade portuguesa e o pós-colonialismo. No ciclo de obras abordado, os personagens, que carregam o nome de autores canônicos e representam algo do espírito deles, do que se fala sobre eles, interagem com seus “vizinhos” e lhes falam sobre suas visões de mundo peculiares, suscitando o riso em várias passagens. Entretanto, trata-se de um riso multifacetado, por vezes sutil e pleno em estranhamento. Entendemos que existem duas atitudes fundamentais que definem dois principais tipos de riso: o *rir de* e o *rir com*. O primeiro é o riso de zombaria, que foi definido com maior clareza por Vladímir Propp (1992), e o segundo constitui a comicidade carnavalesca, teorizada por Mikhail Bakhtin (1987). Verificamos que o riso de zombaria é encarnado com muita criatividade em *Kraus* e pontua alguns momentos das outras obras, renovando o que Propp denominou como “comédia de caráter”. Já *Henri* e *Valéry* são imbuídos principalmente pela comicidade carnavalesca, que, em sua ambiguidade, rebaixa e regenera ao mesmo tempo, conferindo valores positivos ao riso, no qual todos estão incluídos. Tal variedade de concepções e alvos de riso torna-se possível graças ao emprego inovador da forma da paródia, entendida como repetição com diferença (HUTCHEON, 1989) ou como uma dimensão que dialoga com a paráfrase, a apropriação e a estilização (SANT’ANNA, 2006). Concluimos que a comicidade veiculada pelos “senhores” é significativa tanto em termos de um novo paradigma para a literatura portuguesa, que universaliza os temas anteriores sem esquecê-los ou menosprezá-los, uma vez que são de uma relevância ímpar para a cultura e o imaginário atual do país; quanto para o cenário mundial da chamada “cultura do lixo”, conforme postulada por Zygmunt Bauman (2005), na qual os sujeitos consomem cada vez mais para escapar à ideia de finitude. Encontramos uma dimensão de resistência a essa cultura, à exclusão e ao refugio, por meio da expressão do riso e das paixões e manias peculiares dos personagens, que representam, de alguma forma, a permanência e a infinitude. Torna-se oportuno, ainda, ressaltar que entendemos essa permanência não como algo monolítico, mantendo-se o potencial de diversidade e multiplicidade que costuma ser encarnado pelo riso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gonçalo Tavares – Comicidade – Carnavalização – Paródia – literatura portuguesa

## Abstract

This study intends to analyze the various conceptions of humor and laughter involved in the works of the series *The Neighborhood* of Gonçalo M. Tavares, specifically *O Senhor Henri*, *O Senhor Valéry* and *O Senhor Kraus*. Tavares is the author of the new generation of Portuguese literature that has puzzled the critics for his rich production, his sharp, precise, style and his discussion of themes that seems to go beyond the broad reflection on the Portuguese identity and post-colonialism that guided the last decades for the writers of Portugal. In the cycle of works discussed, the characters, which carry the name of canonical authors and represent something of the spirit of them, of what it's said about them, interact with their "neighbors" and talk about their peculiar worldviews, prompting laughter in the several passages. However, it is a multifaceted laugh, sometimes subtle and full of strangeness. We believe that there are two fundamental attitudes which define two main types of laughter, *laugh at* and *laugh with*. The first is the mockery laughter, which was defined more clearly by Vladimir Propp (1992), and the second is the carnivalesque comic, theorized by Mikhail Bakhtin (1987). We find that the mockery laughter is very creatively worked in *Kraus* and marks the other works sometimes, renewing what Propp named as "comedy of character." *Valéry* and *Henri* are imbued mainly by carnivalesque comic, which, in its ambiguity, degrades and regenerates at the same time, giving positive values to laughter, in which everyone is included. This variety of conceptions and targets of laughter becomes possible through the innovative use of the form of parody, understood as repetition with difference (HUTCHEON, 1989) or as a dimension that dialogues with paraphrase, appropriation and stylization (SANT'ANNA, 2006). The conclusion is that the comic expressed by the characters is significant both in terms of a new paradigm for Portuguese literature, which makes more universal the prior themes without forget or disregard them, since it has a unique relevance to the culture and imagery current of the country; as for the scene of the "waste culture", as postulated by Zygmunt Bauman (2005), in which subjects consume more to escape the idea of finitude. We found a dimension of resistance to this culture, to the exclusion and the redundancy by means of the expression of laughter and peculiar passions and mannerisms of the characters, which represent, to some extent, continuity and infinity. We also emphasize that we don't understand continuity as something monolithic, while the potential for diversity and variety that is usually part of laughter remains.

**KEY WORDS:** Gonçalo Tavares – Comic – Carnavalesque – Parody – Portuguese literature

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
1. Gonçalo Tavares e os novos rumos da literatura portuguesa contemporânea.....	12
2. A causa pública é um “excesso de calorias” – a sátira no bairro.....	23
3. "Um rei é um conjunto de vermes de 30 cores" - a carnavalização no bairro.....	43
4. Descubra a(s) face(s) da paródia.....	62
5. “O problema é se eu morro” – o riso dos perdedores.....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>99</b>



## Introdução

Tão frequentes quanto os momentos de transformação na Literatura e nas artes, de ruptura e explosão criativa, ou até mais, são aqueles em que uma aparente estagnação leva ao desânimo os críticos, estudiosos e apreciadores. Acreditamos que, este sim, é o ponto a partir do qual nada de realmente novo surgirá no horizonte, no qual apenas os clássicos já consagrados passarão a importar e o passado tornar-se-á um espectro, relegando as novas gerações a meras repetidoras. Normalmente, estas épocas são imediatamente intercalados por aquelas, como a mostrar que o espaço para renovação sempre ressurgue, e muitas vezes demonstrando que relações surpreendentes com o legado literário são possíveis, possibilitando a continuação e a memória. Gonçalo M. Tavares é a recente figura paradigmática dessa reafirmação da possibilidade de avanço na Literatura.

Nascido em 1970, em Angola, Tavares vive desde muito pequeno em Portugal. Surpreendeu à crítica e tornou-se assunto de interesse atual na mídia, nos últimos seis anos, quando passou a publicar, e com uma prolificidade incomum. Arrebanhou prêmios diversos<sup>1</sup> e a admiração espantada de autores como José Saramago, que declarou, bem-humorado, que o novo colega “não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater” (cf. TAVARES, 2006). Sobre essa produção caudalosa represada, Tavares afirma o seguinte, demonstrando uma preocupação com o amadurecimento da escrita que precedeu qualquer publicação de suas obras:

Escrevi muito à mão, em cadernos, durante muitos anos. Comecei cedo a ler e a escrever, não consigo separar a leitura da escrita. A certa altura percebi que escrevia quase instintivamente e que precisava disso para me sentir bem. Quando não escrevia ou não escrevo, fico irritadíssimo. Depois estive muitos anos a ler e a escrever obsessivamente. E no meu cantinho. Só comecei a publicar aos 31 anos. Como às vezes brinco: foi para desocupar metros quadrados da minha casa. (TAVARES, 2008)

A múltipla obra de Gonçalo Tavares destaca-se por duas séries de livros interligados pelo estilo, pela estrutura e pelo “estado de espírito”. A série *O Reino* reúne romances como *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*, também chamados de “livros pretos”, de

---

<sup>1</sup> Como o Prêmio José Saramago 2005 e o Prêmio LER/Millennium BCP 2004, por *Jerusalém*; o Prêmio Branquinho da Fonseca, por *O Senhor Valéry*; o Prêmio Revelação de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores por *Investigações*; o Grande Prêmio de Conto da Associação Portuguesa de Escritores "Camilo Castelo Branco" por *água, cão, cavalo, cabeça*; e o prêmio Portugal Telecom 2007, no Brasil, por *Jerusalém*. Informações do blogue oficial do autor, disponíveis em <<http://books-livros.blogspot.com/>>

acordo com o autor, “no sentido de uma certa dureza, e de um certo desencanto” (TAVARES, 2008). *Jerusalém* delinea um cenário sombrio, sem explicações fáceis, no qual a loucura, a repressão, o medo e a incomunicabilidade são temas de aguda reflexão. O romance começa com a imagem contundente de uma igreja de portas fechadas, com a qual se depara a personagem Mylia, à procura de algum conforto para as dores de uma doença letal (Idem, 2006, p. 9).

Já a coleção *O Bairro*, da qual nos ocuparemos no presente trabalho, parte sempre da mesma premissa: cada obra retrata um morador, tratado por “senhor”, desse bairro não-identificado, sendo que cada um deles carrega o nome de um autor canônico. Em Portugal, até o momento, foram publicados *O senhor Valéry*, *O Senhor Henri* e *O Senhor Kraus*, que analisaremos nesta dissertação, além de *O senhor Brecht*, *O senhor Juarroz*, *O Senhor Calvino* e *O Senhor Walser*. A julgar pela ilustração desse bairro publicada nos livros, reproduzida no Anexo, o projeto ainda renderá uma série de vizinhos literários aos personagens acima.

Os livros partilham uma estrutura inovadora composta por ficções curtas sobre o personagem principal, que encarna aspectos conhecidos do autor que serviu de inspiração. Escolhemos o *corpus* em decorrência de seu caráter cômico, mas não só. O riso suscitado pelas obras é inusitado e causa estranhamento, tanto por sua sutileza e variedade de sentidos, aliadas ao estilo despojado de Tavares, quanto pela caracterização e os acontecimentos insólitos dos “senhores”. Cada um deles cultiva alguma paixão que expressa obstinadamente aos seus vizinhos: Henri (baseado em Henri Michaux, poeta e pintor belga) ama enciclopédias e Valéry (nomeado a partir do poeta francês Paul Valéry), a lógica. Apenas *O Senhor Kraus* modifica um pouco esse esquema, pois o senhor é um cronista, assim como o escritor que lhe dá nome, Karl Kraus, que narra o que acontece a um certo “Chefe” de um país.

Quem estuda a comicidade e o riso deve preparar-se para abordar o paradoxo de um fenômeno que pode ser considerado simples ou complexo, mobilizador ou alienante, divertido ou desconfortável, muitas vezes ao mesmo tempo e no mesmo objeto. Trata-se de um assunto marginalizado na Literatura, entendido como indigno ao espírito das *Belles Lettres* que ainda pode ser visto em parte da crítica e da teoria literárias, necessitando ser reiteradamente defendido para que os estudos que o contemplam possam receber a atenção devida.

Dois dos teóricos que se dedicaram a fazer essa defesa, ambos russos e perseguidos pelo regime ditatorial de Stálin, produziram obras fundamentais e que esclarecem as várias faces do cômico, tornando-se absolutamente necessários para analisar o tema: Vladímir Propp (1992) e o grande Mikhail Bakhtin (1987). Versaremos sobre ambas as teorias,

respectivamente, no Cap. 2 e no Cap. 3. Antes, é preciso discutir a respeito de como Gonçalo Tavares inscreve-se em uma literatura como a portuguesa e como dialoga com aspectos como o vasto questionamento identitário e político característico das últimas décadas no país, uma vez que parece não retratá-lo diretamente, algo que faremos no Cap. 1. Também é necessário verificar como a comicidade das obras do Bairro é expressa pela forma da paródia, principalmente por meio das perspectivas de Linda Hutcheon (1989) e Affonso Romano de Sant'anna (2006), objetivo do Cap. 4. Por fim, refletiremos a respeito do que significa rir na sociedade contemporânea, consumista, desigual e devoradora, com base em Zygmunt Bauman (2005), no Cap. 5.

Esperamos, com este trabalho, contribuir para o debate sobre o autor de uma obra inovadora e palpitante e sobre como ela confere múltiplos significados ao riso, assunto injustamente menosprezado academicamente. Entendemos que, assim, contribuímos para a discussão acadêmica sobre a Literatura e a comicidade em geral.

## Gonçalo Tavares e os novos rumos da literatura portuguesa contemporânea

Pode-se dizer que o questionamento sobre a identidade<sup>2</sup> de um povo gera inúmeras manifestações substancialmente significativas para suas artes, seu pensamento e sua literatura. Este tema pode surgir com força nas mais variadas situações, a do colonizado, a do colonizador, a de independência de uma nação, a de ditadura, de guerra ou pós-guerra, de impacto da globalização e do multiculturalismo. Pode-se mesmo dizer que o século XX foi um espaço privilegiado para tais manifestações, dadas as rupturas vertiginosas e/ou traumáticas, políticas, econômicas e culturais, que marcaram o período<sup>3</sup>. Dentre os processos de questionamento sobre a identidade, é preciso reconhecer aquele retratado pela cultura e pela literatura portuguesas como um dos mais emblemáticos. Afinal, de acordo com José Cardoso Pires, o português é aquele que “anda pelo mundo”

Dobrado ao peso da história, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruces de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea do sol a sol e já nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos. (...) está preso à Europa pela ponta, pelo que sobra dela, para não se deixar devolver aos oceanos que descobriu com muita honra (...) é antes como o mexilhão cativo, pobre e obscuro, já sem água, todo crespo, que vive a contracorrente no anonimato do rochedo. (De modo que quando a tormenta varre a Europa é ele que a suporta e se faz pedra, mais obscuro ainda). (PIRES, 1999, p. 21)

É possível entrever nesse trecho algumas das principais questões que trouxeram questionamentos identitários aos portugueses: a glória das navegações e as colônias perdidas, o desenvolvimento mais atrasado e a posição subalterna em relação aos outros países da Europa. Entretanto, a data da primeira edição do texto indica o marco cabal para a literatura portuguesa das últimas décadas do século XX: 1977, dois anos após a Revolução dos Cravos, que deu fim à ditadura iniciada por António de Oliveira Salazar. Não só as gerações de escritores que começaram a produzir durante os 48 anos de regime autoritário, sonhando com o momento em que poderiam expressar-se livremente, passaram a questionar os rumos do país no pós-74, grupo este representado por nomes como José Cardoso Pires e Augusto Abelaira. Também aqueles que viveram jovens as últimas consequências do regime que terminava e da

---

2 Segundo Eduardo Lourenço, a questão da identidade “para o indivíduo, o grupo, a nação (...) é permanente e se confunde com a da sua mera existência, a qual não é nunca um *puro dado*, adquirido de uma vez por todas, mas o acto de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projecto de ser aquilo que se é” (LOURENÇO, 1994, p. 9). Entendemos também que, na modernidade, essa questão “passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema económico, crença, arte, literatura, etc., passado e presente, *mesmo e outro*, não sendo, portanto, um fenómeno fixo e isolado.” (TUTIKIAN, 2006, p. 11/12).

<sup>3</sup> E até o ponto em que estamos, é evidente que se pode dizer o mesmo do século XXI.

guerra colonial registraram seu dolorido testemunho dos fatos, dentre os quais se podem citar António Lobo Antunes e Lídia Jorge. Margarida Calafate Ribeiro define tal confluência da seguinte maneira:

Portugal era para estes “regressados” um país imaginado: idílica paz para os soldados cansados da guerra, realização de sonhos políticos para os exilados, porto seguro para exorcização de todas as humilhações passadas nas terras de emigração, metrópole imaginada e lugar de retorno obrigatório para os retornados, país de emigração para os “retornados” que nunca tinham partido. (...) assistimos a um movimento de repensar a nação, que, entre o espaço aberto pela revolução (...) tenta reimaginar o centro, já não enquanto espaço monolítico de uma ficção nacional unificadora, mas (...) como função aglutinadora de uma série de imagens diversas, polifónicas e fragmentárias que compõem o retrato precário da nação que se dispersou. (RIBEIRO, 2004, p. 235/236)

Tendo em vista a multiplicidade dessas vozes, a força desse imaginário e a relevância das obras literárias surgidas nesse contexto, a reação ao ler Gonçalo Tavares é de surpresa. Se pensarmos que a reflexão sobre a identidade de um país muitas vezes é representada nas artes através do espaço geográfico, em Tavares tal elemento é praticamente inexistente. No romance *Jerusalém*, o local nunca é nomeado, e os nomes dos personagens são de origem germânica. De acordo com o autor, os personagens “Aparecem num lugar paralelo ao nosso. Não é num lugar estrangeiro, porque não há nenhum lugar estrangeiro ao medo, à agressividade, à loucura, à ligação entre pais e filhos. Pertencemos todos ao mesmo país (TAVARES, 2008)”.

Assim como não há nenhum lugar estrangeiro aos desmandos dos “chefes”. Em *O Senhor Kraus*, há as observações políticas do senhor do título e histórias paralelas sobre um certo “chefe”, depois substituído por outro que, na verdade, é o mesmo. Nessa obra, há uma referência geográfica: deduzimos que o país é na Europa quando “os auxiliares” sugerem a construção de duas pontes paralelas que seriam inéditas nesse continente (Idem, 2007, p. 31). Entretanto, fica evidente que se trata de uma representação de todo e qualquer político, como veremos com mais detalhe no próximo capítulo.

Já em *O Senhor Henri*, o dono do bar frequentado pelo personagem avisa “Só me interessam os assuntos do meu bairro” (id., 2004a, p. 17). Mas, como indica o nome da série, trata-se apenas *do* bairro, sem identificação ou significação específica atribuída às suas ruas ou aos seus lugares. Pode-se dizer que tal indefinição espacial apresenta-se nos desenhos do senhor Valéry por meio de formas espaciais delirantes: uma casa apenas com a fachada e a porta, uma casa de um cubículo constituído apenas por quatro portas no lugar das paredes e um “escadote fantasma” (TAVARES, 2004b). Elementos e temas tidos como tipicamente portugueses também aparecem pouco. É significativo que a única menção à palavra “saudade”

represente o fim dos desenhos para o senhor Valéry: acontece no último pequeno texto, no qual o personagem desenha um triângulo retângulo que deve se unir a outro se tiver saudades de ser um quadrado, e não a um quadrado, pois desta maneira se tornaria uma terceira forma (Idem, p. 77-80). Valéry comenta: “isto é confuso de mais, e é também um pouco triste” (Idem, p. 79).

O fato é que Gonçalo Tavares encontra correspondentes em uma geração que já vem sendo citada na grande imprensa brasileira por não exibir a “portugalidade” tão notável nos autores consagrados do final do século XX. Edições brasileiras quase concomitantes às portuguesas, prêmios e participações em eventos no país levaram veículos como *Veja* e *Folha de São Paulo* a comentarem sobre os novos escritores de além-mar. Esta última não cita diretamente o autor em questão, mas fala de outros que “querem tirar etiquetas da literatura”, de acordo com o título do artigo (PEN, 2004). Na revista *Veja*, tal posicionamento dos escritores é resumido através da seguinte declaração de Tavares: “Eu me sinto mais próximo de Auschwitz do que das guerras coloniais” (TEIXEIRA, 2005).

Contudo, se a aproximação política de Portugal com o resto da Europa pode ser resumida rapidamente pela revista como sair “do atraso político e econômico para abraçar a prosperidade da União Europeia” (Idem, *Ibidem*), a aproximação literária não pode ser abordada com a mesma (falta de) profundidade. Como vimos anteriormente, aquele intenso questionamento identitário foi e continua sendo de suma importância para os portugueses e para os estudiosos de sua literatura. Mostra-se pertinente, então, analisar com maior profundidade o “movimento de repensar a nação” e refletir sobre o significado dessa suposta “nova” convergência com a Europa.

“Foi bonita a festa, pá”<sup>4</sup> – todo um povo ficou contente. Para quem sofreu por quase meio século com repressão, censura, prisões, torturas, guerra colonial e atraso, assistir a uma revolução rápida e sem tiros, com flores nos canos das armas, teve um quê idílico. O desenrolar da Revolução dos Cravos surpreendeu até mesmo a seus idealizadores: o principal de seu plano era ocupar os meios de comunicação para transmitir mensagens tranquilizadoras e que sugerissem um sucesso inevitável à ação militar para a população, de modo que ficassem em casa, pois não era esperado um grande apoio. Ao contrário, a população repassou informações aos revoltosos, forneceu mantimentos, ajudou no que pôde e ocupou as ruas em massa para comemorar. E, inexplicavelmente, a reação do governo de Marcello Caetano (o substituto de Salazar na presidência do conselho de ministros desde que este ficou inválido ao

---

4 Citação à música “Tanto Mar”, de Chico Buarque que, em plena ditadura militar brasileira, celebra o fim da ditadura salazarista. Sua primeira letra foi censurada, esta já é a versão modificada.

cair de uma cadeira, em 1968) foi praticamente nula. Ou não tão inexplicavelmente, já que é uma hipótese bastante plausível que, pressentindo um término da guerra nas colônias nefasto para seus objetivos, tivessem “o fim de manterem as ‘mãos limpas’ dessa revolução coperniciana que a independência dos territórios africanos sempre significaria para Portugal” (FERREIRA, 1994, p. 28). Revolução coperniciana, ou seja, espacial: ainda de acordo com Ferreira, esta consistiu

Numa nova relação entre os portugueses e a sua geografia. Essa revolução espacial deveu-se, por um lado, à independência dos territórios africanos e, por outro lado, aos reajustamentos recorrentes das autonomias insulares, à emergência do poder municipal, e à acentuação de certas clivagens entre o Norte e o Sul. O pedido de adesão à CEE completou o quadro do renovado espaço político português. (Id, p. 273)

Pode-se perceber, assim, a ênfase maior no local não apenas como natural ao tema da identidade, como também inerente ao imaginário português da época. Mas é preciso não esquecer, em termos de questionamentos significativos para os anos imediatamente posteriores à revolução, dos paradoxos envolvidos em todo o processo. Um dos mais candentes era a modificação radical de um regime manipulador do sentimento patriótico muito caro a uma nação outrora grandiosa, alimentador de uma imagem megalomaniaca de Portugal com fins autoritários e de manutenção do poder. Não surpreende que tenha chegado a hora de perguntas como “quem somos?”, “em que nos tornamos?” ou “até que ponto essa grandeza passada foi verdadeira?”.

Entretanto, pelo menos a princípio, as reações mais características foram de perplexidade ou de aparente inércia para realmente pôr em xeque os mitos portugueses. No campo literário, tornou-se muito conhecido o “silêncio” nos anos seguintes ao 25 de Abril por parte dos escritores já consagrados naquele momento. Esperava-se uma torrente de obras represadas pela censura, esperava-se coesão ideológica entre os artistas e intelectuais, e nem uma coisa nem outra ocorreram plenamente. Eduardo Lourenço (1994) aponta para a divergência de ideias que já vinha desde o esgotamento do neo-realismo – se os autores deste movimento conseguiam enxergar as soluções para a nação portuguesa e seu inimigo era comum, essas soluções, pautadas pelo marxismo, já não eram consenso, e o fim da ditadura encontrou-os em uma encruzilhada. De acordo com Lourenço, a “revolução de Abril, para aquelas gerações que, durante décadas (...) a haviam sonhado, chegava, enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde” (LOURENÇO, 1994, p. 293).

É nesse contexto que surge a obra seminal de Eduardo Lourenço sobre a questão identitária portuguesa. O ensaio “Psicanálise Mítica do Destino Português”, cuja primeira

edição é de 1978, começa discutindo a respeito da interpretação irreal da própria história pelos portugueses. O protótipo mítico de qualquer acontecimento histórico em Portugal seria o do “*herói isolado* num universo previamente deserto (...) como se não tivéssemos interlocutor” (Idem, 1992, p. 18). Outro traço primordial dessa narrativa é a citada imagem grandiloquente do país, mas o autor postula que, na verdade, trata-se de uma compensação que anda de par em par com a percepção de uma inferioridade real. Ele sustenta que mesmo os momentos áureos lusitanos tiveram uma grandiosidade frágil: sempre calcada no longínquo, sempre pronta a tornar-se subalterna em relação à do resto da Europa. Escusado dizer que Salazar apropriou-se largamente dessa imagem mítica, e que tanto mais atraente ela foi quanto a nação se tornava cada vez mais subdesenvolvida em relação à Europa.

Entretanto, Lourenço mostra que, até aquele momento, a revolução não tinha suscitado no povo português uma verdadeira revisão de tal paradigma. Por mais que os acontecimentos fossem extraordinários e as discussões fossem amplas, a falta de mobilidade dessa identidade distorcida se dava de várias maneiras, como a simples ideia de que Portugal não tinha mais problemas ou mesmo o surgimento de mitos semelhantes, apenas de ideologia contrária: revolução utópica, também comandada por uma espécie de “providência” e apta a colocar Portugal em uma posição quase tão megalomaniaca quanto a sonhada anteriormente. Segundo o autor,

Foi a imagem ideológica do Povo português como idílico, passivo, amorfo, humilde e respeitador da ordem estabelecida, que o 25 de Abril impugnou, enfim, em plena luz do dia. A verdade que através dela irrompia era de molde a reajustar finalmente a nossa realidade autêntica de portugueses a si mesma (...). Todavia anos passados, não é possível asseverar que tal reajustamento se tenha produzido, que tenhamos posto uma espécie de ponto final naquilo que poderíamos designar de *visão maniqueísta da história e da realidade portuguesas*. A contra-imagem de Portugal e do seu destino que a Revolução de Abril e as suas sequelas “entronizaram”, ainda não possui um grau de assentimento colectivo e um perfil que permitam considerá-los como “estáveis”. (LOURENÇO, 1992, p. 57)

O aspecto mais peculiar desse imaginário manifestou-se, de acordo com Lourenço, como apatia mesmo após a perda dos últimos símbolos de glória lusitana, as colônias africanas<sup>5</sup>. É mesmo compreensível que essa “perda” tenha representado o alívio de um grande peso, levando-se em conta o papel fundamental da guerra no processo que levou à revolução<sup>6</sup>. Os filhos e maridos estavam de volta e a descolonização foi célere e

---

5 Timor Leste ainda seria colônia, oficialmente, até 1976, quando foi anexada pela Indonésia, mas já não representava nada para o país.

6 O número acintoso de baixas portuguesas foi certamente decisivo para mobilizar o exército e a opinião pública



aparentemente indolor, tendo levado à libertação da própria metrópole. Por outro lado, não se pode fazer desaparecer o peso de oito séculos e seus padrões de pedra com tanta facilidade, muito menos a culpa por uma colonização cruel, gananciosa e responsável por milhões de mortes. Assim, Lourenço entende como uma espécie de resignação a pouca intensidade da comoção pública ou de remorsos coletivos e culpabilizações pela sociedade portuguesa, mais indicativa de compreensão incompleta da magnitude dos fatos que de verdadeira adaptação. Mais ainda, de acordo com o autor, isso poderia levar a retrocessos com o tempo, a partir do conhecimento tardio das perdas:

As consequências para a *nova imagem* de um Portugal que começa então a ter consciência retrospectiva de um traumatismo que em 1974-75 o não afetara, antes pelo contrário, e fora digerido como um acto positivo de *exemplaridade*, revelar-se-ão, pouco a pouco, particularmente perigosas. Serão suficientes para minar por dentro a possibilidade mesma de uma compreensão realista da nossa aventura histórica, tão insolitamente concluída enquanto “potência” colonizadora, ou até para impedir esse reajustamento não menos realista ao que, após esse fim, somos e teremos que ser? (Idem, *Ibidem*, p. 61)

Não há como negar que um grande complicador dessa consciência retrospectiva seria o grande impacto político, econômico e social do grande contingente de retornados precisando se adaptar a uma pátria que estava ainda mais subdesenvolvida e com muitas questões internas a serem pensadas, como de fato ocorreu. Volta que também acarretava um peso simbólico, pois não é difícil imaginar os desdobramentos em relação à sensação de pertencimento ou não àquele país tão sonhado. E também em relação a remorsos e culpas por terem participado de algo tão condenável – ou mesmo saudades, bem ou mal disfarçadas... Os trechos seguintes são bastante significativos em relação a tais problemas:

damas e cavalheiros (...) senhoras e senhores, que se encontravam no Hotel Ritz por pura benevolência paternal das autoridades revolucionárias preocupadas em zelar pelo conforto e tranquilidade dos seus filhos até o Estado democrático, nascido com a ajuda da parteira mão castrense, do ventre putrefacto do totalitarismo fascista que durante decênios nos garroteou e oprimiu, conseguir casas ou prefabricados (...) para as vítimas da ditadura felizmente extinta, e que em nome, camaradas, da luta de classes e da construção do socialismo (...) passariam a ser punidos com a força, a decepção da mão esquerda, a extração de vísceras pelas costas ou o degredo em Macau (LOBO ANTUNES, 1988, p. 61, 62).

Dois prédios na Morais Soares e eu sem jantar (...) raios partam a liberdade se a liberdade é isto, quero mas é os meus cabarés de Loanda e as minhas auroras sarnosas

---

contra a ditadura. Também se podem citar mudanças na carreira militar decretadas pelo governo para facilitar a convocação de um grande número de novos soldados, que levaram às primeiras manifestações das forças armadas. Estas logo ganharam contornos ideológicos, sendo redirecionadas para a oposição ao regime. Para maiores detalhes, ver Ferreira, 1994.

de cacimbo, quero os meus musseques de desgraça, quero os meus cheiros de esterqueira de África quando não tinha fome nem vergonha (Idem, *Ibidem*, p. 69, 70).

Aos que não conhecem António Lobo Antunes, ambas as passagens do romance *As Naus*, apresentadas neste contexto, poderiam ser perfeitamente entendidas como depoimentos reais, se os recursos literários, como a alternância de narradores, fossem ignorados. Afinal, a situação de ex-colonos proprietários de bens na África subitamente obrigados a dependerem do governo e a encontrarem oportunidades em uma conjuntura, no mínimo, mais disputada é totalmente verossímil para aqueles primeiros anos. Mas é a partir desses trechos que podemos ver que, sim, tais fantasmas passaram a ser enfrentados. Neste caso, literalmente, pois na obra de Lobo Antunes, os retornados recebem o nome e características dos heróis da pátria: Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Vasco da Gama... Ou seja, os portugueses que vêm das colônias são como fantasmas de glórias passadas, estas simbolizadas pelas roupas de antanho e os velhos costumes, podendo adaptar-se à sua nova imagem pouco heroica ou permanecerem presos ao limbo dos ex-navegadores.

Quer dizer, por volta da década de 80, os escritores portugueses passaram a constantemente abordar em suas obras a necessidade real apontada por Eduardo Lourenço, de fazer um “exame sem complacências” (1992, p. 18) dos traumas envolvidos nas experiências da ditadura, da guerra, do colonialismo, da descolonização e nos sentimentos de grandiosidade e fraqueza portugueses. Se o questionamento identitário já vem desde a geração de Eça de Queirós e Antero de Quental na literatura portuguesa, na década após a Revolução dos Cravos ele assume uma magnitude única e toma dimensões pungentes de testemunho e enfrentamento do passado, sem esquivas. Chamam também a atenção as características eminentemente dialógicas de *As Naus* e de muitas outras obras do período, contrastando com outra constatação de Lourenço, a do predomínio monológico até então, que corresponde ao mito do herói isolado já mencionado (1992, p. 18). Não é estranho esse tratamento privilegiado na ficção de assuntos tão urgentes para a sociedade portuguesa, ainda tendo em vista as ideias do ensaísta, pois este comentava em 1977 que a *imaginação* seria o promotor ideal dessa “consciencialização” necessária aos portugueses:

só a imaginação *transforma*, transfigura e remodela a face do mundo e não o exercício rotineiro de uma “prática” que, sem ela, é, no melhor dos casos, um acerto cego. Faz parte do núcleo mais tenaz da nossa imagem mítica a ideia de que somos um povo de *sonhadores*. Nada menos exacto (...) se estabeleceu uma clivagem paradoxal e num grau que outros países europeus não conheceram, entre uma imaginação separada da

razão (...) e uma razão de mera configuração formal e formalista. (LOURENÇO, 1992, p. 53)

Pode-se perceber, então, que a forte concentração da literatura portuguesa do final do século XX nas questões inerentes ao país e à sua identidade foi uma resposta a uma demanda psíquica importante da sociedade lusitana após o 25 de Abril. Assim, torna-se mais notável a ficção de Gonçalo Tavares e seu aparente desligamento de tais questões. Poder-se-ia pensar que se trata de um simples esquecimento de todo esse processo de conscientização, de desprezo em relação a um momento histórico essencial das últimas décadas, esse sentir-se mais próximo de Auschwitz. Seria um sinal de recalque daqueles traumatismos e de, talvez, posterior ressurgimento dos problemas que os geraram, por desmobilização da população e de seus artistas e intelectuais. Entretanto, só a citação do campo de concentração nazista já deixa entrever que, se não são os absurdos portugueses os diretamente evocados, os terrores do mundo certamente não são olvidados – e as analogias podem ser bastante férteis. Mais ainda, basta uma breve leitura de *O Senhor Kraus* para ter certeza de que, se as referências locais e históricas específicas não aparecem literalmente, várias das situações, declarações e ideias do Chefe fazem todo o sentido até para o Portugal pré-revolução e para parte importante daquela imagem mítica do país – crente na providência e voltado ao passado:

- Diga, senhor Auxiliar aí do fundo.

- Chefe, eu não conheço todo o organograma, mas se não há nenhuma seção do governo responsável pelos milagres, proponho que se crie uma. (TAVARES, 2007, p. 88)

- As coisas podiam estar a avançar na minha ausência, mas a questão é: o que é avançar? E por que este preconceito em relação ao recuar, ao atrasar, ao tropeçar... (...) Agora temos de avançar a grande velocidade em relação ao passado. (Idem, *Ibidem*, p. 77, 78)

Dessa forma, resta ainda analisar mais detalhadamente em que consistem as mudanças representadas pela obra de Tavares em relação à geração anterior. Para tanto, propomos considerar um contraponto recente à abordagem mítica e psicanalítica representada aqui por Eduardo Lourenço. Datado de 1994, o ensaio “Onze Teses por Ocasão de Mais uma Descoberta de Portugal”, de Boaventura de Sousa Santos, traz críticas aos principais pressupostos desses pontos de vista já bastante discutidos em Portugal. Estudioso da área das Ciências Sociais, Santos advoga em defesa desta como a que deve ser privilegiada para a

interpretação sobre um País, criticando, em resumo, “a tentação antropomorfizante do discurso mítico e psicanalítico” (SANTOS, 1994, p. 72).

Entendemos que se podem apontar algumas objeções em relação às críticas contidas nesse ensaio, em especial uma tendência algo protetora em relação às Ciências Sociais, como se outras áreas não pudessem tocar em seus domínios ou o deveriam fazer apenas muito cautelosamente. Também não há muita clareza em relação à diferença entre as teorias de Lourenço e outros autores mais recentes e as de autores como António Quadros, mais reacionários e também criticados no ensaio anteriormente citado. Contudo, existem aspectos apontados por Santos bastante interessantes para entender contextos mais atuais que podem ajudar a esclarecer as inovações engendradas pela geração de Gonçalo Tavares.

A principal definição de Portugal por Santos é como “sociedade de desenvolvimento intermédio” (1994, p. 57), ou seja, nem uma sociedade central, como os principais países da Europa, nem periférica, como o terceiro mundo, e carregando características de ambos os tipos de nações. As contradições típicas dessa mistura é que, de acordo com o autor, são as responsáveis pelos principais traços apontados como inerentes ao “caráter” do povo português. Por exemplo, a propalada ênfase na solidariedade em detrimento das instituições e da formalidade é meramente resultado do poder centralizado que o Estado agregou durante anos no país, criando hábitos não totalmente dissipados, em contraposição à mediocridade na política externa. As consequências são a ineficácia dos governantes e prestadores de serviços e a necessidade de resolver problemas por vias não-oficiais. Segundo Santos (1994, p. 68),

Se a ineficiência clientelista cria intimidade entre o Estado e os grupos com poder social para a mobilizar, cria, por outro lado, distância em relação aos sectores sociais menos poderosos, os quais tendem a ser a maioria. Daí a distância entre representantes e representados que tem conferido até aqui uma instabilidade grande aos períodos democráticos, ao mesmo tempo que ajudou à estabilidade de um regime não democrático fundado constitucionalmente na distância, o Estado Novo.

Assim, também é preciso considerar essa especificidade de trânsito entre elementos mais e menos desenvolvidos. Nota-se sem dificuldade que essa abordagem passou a ser cada vez mais abrangente considerando-se a entrada de Portugal na União Europeia e a adaptação a essas novas relações internacionais. Se, por um lado, há um paradigma a ser seguido e outro a ser evitado, tal polaridade só pode ser considerada totalmente em domínios muito específicos da economia por exemplo. Quando se fala em termos políticos, sociais e culturais, quase sempre se esbarra em questões mais complexas e paradoxos para qualquer dos países menos favorecidos do bloco. Até que ponto vale a pena “abraçar a prosperidade”, até que ponto isso

resulta em algo palpável para a população em geral e até que ponto é preciso ainda defender os aspectos intrinsecamente nacionais?

Para o campo da literatura, mostra-se pertinente pensar sobre a dicotomia desterritorialização/reterritorialização, da maneira como foi definida por Santos. Se, para este, “o que os portugueses são ou não são é cada vez mais o produto de uma negociação de sentido de âmbito transnacional” (SANTOS, 1994, p. 58), também é verdade que “estão a emergir novas identidades locais e regionais construídas na base de novos e velhos direitos a raízes” (Idem, *Ibidem*, p. 59). No caso português, com tantas décadas de abuso das raízes “tipicamente lusitanas”, a probabilidade de mau uso político tanto da razão transnacional quanto ainda da nacional é grande. Gonçalo Tavares mostra-se um arguto observador desse impasse com o seguinte trecho de *O Senhor Kraus*:

- Não era mau que o Chefe estudasse o mapa do país...  
 - Quero lá saber de geografia! – respondeu daquela vez o chefe incomodado – Preciso é de preparar os discursos. O fundamental é saber falar sobre os montes, quem quer saber onde estão os montes?  
 - Mas é bom conhecer o espaço do território (...) Para que nenhum metro quadrado escape às suas ordens.  
 Ora aí está. As cordas mais sensíveis do Chefe haviam sido tocadas por aquela última frase. (TAVARES, 1997, p. 53)

Ou seja, nem sempre o esvaziamento do conteúdo ideológico de uma prática política ruim impede que esta seja aproveitada para fins escusos. Percebe-se que a nova literatura portuguesa mostra a desterritorialização do contexto atual, mas também não esqueceu os tempos em que os nacionalismos eram a regra e não deixa de ver que a reterritorialização por vezes ressuscita ecos destes. A maior, digamos, universalidade das obras em questão reflete uma compreensão sofisticada do processo. Para fins de comparação, pode-se comentar o quanto o romance *Jerusalém* simboliza a barbárie de um aspecto da UE que não significa abertura com a desterritorialização, mas sim fechamento entre os países componentes. Tavares não preconiza uma ligação leviana e/ou puramente formal à Europa, reflete sobre que continente é esse que está se (de)formando nos últimos anos, acabando por abordar, ainda que indiretamente, questões novas e antigas de Portugal. Santos ressalva sobre essa aproximação:

Neste contexto, é sobretudo importante que (...) não seja a versão de fim de século do Ultimatum inglês de 1890. Um auto-ultimatum. Mais uma descoberta de Portugal, pela negativa. (...) Dada a dinâmica transnacional da época presente, não é possível postular futuro e muito menos futuros nacionais. Apenas se poderá dizer que, para ser nosso, o futuro que tivermos não poderá ser reduzido ao futuro dos outros. (SANTOS, 1994, p. 72-73)

Tais comentários são feitos na parte do texto que explica a tese, diretamente direcionada ao texto de Lourenço, de que Portugal não tem “destino”. Mais uma vez, as obras de Gonçalo Tavares trazem contribuições interessantes para esse tema, em *Valéry* e *Kraus*. No primeiro, a palavra “destino” aparece apenas uma vez, com uma conotação um tanto ridícula: o personagem, que tem um método para fugir das gotas de chuva, é atingido pelo lixo jogado de uma janela ao fazê-lo. Valéry possui uma lógica peculiar, que será analisada mais adiante, e explica que estava na confluência entre uma vertical e uma horizontal, mas termina dizendo “O Destino (...) isso é que desconheço o que seja” (TAVARES, 2004b, p. 21). Valéry, distraído, lembra o tão falado “fatalismo português”, com um toque cômico.

Já em *Kraus* o Chefe faz uma inversão entre futebol e eleições: se estamos na época da democracia, um jogo não poderia ser “decidido” pelos jogadores, seria uma ditadura, a torcida deveria votar no time vencedor, não importando o que tivesse acontecido em campo. Mas o processo eleitoral deveria ser disputado pelos partidos em um jogo de futebol, o que seria “digno deste século” (TAVARES, 1997, p. 61-63). O autor não só aborda o tema atual das distorções da democracia, muitas vezes guardando um ranço autoritário, no sentido de conscientização sobre uma nação assumir o controle do próprio futuro. Ele também mostra que representações imaginárias como a do “destino português” são importantes e devem ser conhecidas para que a compreensão da história, também fundamental em termos de futuro, seja alcançada.

Por fim, pode-se perceber que as obras da série *O Bairro*, de Gonçalo Tavares, mesmo tendo “perdido” em “portugalidade”, avançaram em relação a um entendimento sofisticado de processos de desterritorialização/reterritorialização, que incluem o caso específico de Portugal, e sem se tornarem totalmente estranhas ao intenso questionamento identitário do século XX no país. Nos capítulos seguintes, passaremos ao foco específico do presente trabalho, os aspectos do riso nas obras em questão, abordando eventualmente a contribuição destes para o processo de renovação comentado neste capítulo.

## A causa pública é um “excesso de calorias” – a sátira no bairro

Política social é a decisão desesperada de efetuar num canceroso uma extração de calo  
*Ditos e Desditos - Karl Kraus*

O ato em si é muito simples, podendo surgir a qualquer momento e sob as mais diversas circunstâncias, espontaneamente os lábios se abrem e esticam, mostrando os dentes. Abrimos a boca e emitimos sons prazerosos. O corpo inteiro pode ser sacudido se a ocasião for particularmente intensa. Na verdade, fazemos isso desde bebês, embora só encontremos motivos mais tarde – nessa época, apenas *rimos*. Trata-se da expressão de que tudo corre bem, para alívio dos adultos. À medida que crescemos, nosso riso é personificado – passamos a rir *de* – e tornado mais complexo, ganhando as mais diversas nuances – passamos a gracejar, escarnecer, zombar, brincar e, talvez, até mesmo chacotear... Também continua a ser parte importante do nosso dia-a-dia, pois não há quem negue o papel fundamental do riso em nossa saúde psíquica e em nossa vida social, e não há quem não desconfie de um indivíduo que leva tudo rigorosamente a sério, inclusive a si mesmo.

Entretanto, não se costuma lidar com o riso e, principalmente, com o que o provoca, com a mesma tranquilidade. Tão simples quanto rir é perceber que nem sempre é fácil ser alvo de riso. A comicidade desestabiliza, quebra expectativas com sua espontaneidade, e por vezes sentimo-nos desconfortáveis mesmo ao rir, quando entendemos os motivos que nos levaram a fazê-lo. Até a pornografia parece ser menos provocativa, pelo menos nos dias de hoje – afinal, basta confiná-la a um gueto e escondê-la das crianças, mas o riso ultrapassa qualquer grade, escapando e fazendo-se ouvir, contagiando e deixando bem claro que o rei está nu. A analogia com o poder não é aleatória, pois, tendo em vista essa desestabilização, deve-se reconhecer que se trata da esfera que mais tem a perder quando se torna alvo de chacota. Desde o aluno intimidador que é desmoralizado quando todos os outros se reúnem para atacá-lo com a única força que possuem, uma sonora gargalhada, até o político que é derrubado por charges ou imitações. Muitas vezes evitamos pensar sobre as piores tragédias causadas pelas instituições que nos governam, para evitar a dor, mas não conseguimos ignorar quando os atos delas nos causam hilaridade.

Se no cotidiano a comicidade pode provocar tais reações, na teoria literária, por muito tempo entendida como algo que deve ocupar-se do belo e do sublime ou apenas do puramente formal, podem-se reconhecer questões similares. Sempre se deve lembrar a concepção de

Aristóteles, na *Poética*, da comédia como inferior, retratando os homens e ações da mesma forma, em contraposição à tragédia e à epopeia, que se ocupam dos homens e ações mais elevados. Entretanto, o entendimento da comicidade como uma forma mais “baixa” de arte, ou simplesmente como avessa a qualquer análise, sobreviveu, apesar de tantos clássicos da literatura universal a dominarem esse registro com maestria – Cervantes, Shakespeare, Boccaccio e Rabelais, por exemplo. Com o intuito de desmistificar o riso e suas manifestações, surgiu uma obra com a intenção de fazer “ciência da literatura”, ideia que pode ser problemática, mas que se provou bastante útil para tal objetivo. Trata-se de *Comicidade e Riso*, do russo Vladímir Propp. De acordo com Propp, o pensamento de Aristóteles faz sentido para a cultura grega clássica na medida em que revela a importância conferida à tragédia, mas estabelecer uma dicotomia “cômico *versus* trágico” em teorias modernas não faz sentido algum. Citando outros autores, sustenta que, se é possível apontar um contrário do “cômico”, este é o “sério”, mesmo porque existem obras que reúnem ambos os aspectos. Ainda segundo Propp,

A contraposição do cômico ao trágico e ao sublime não revela a natureza da comicidade em sua especificidade, sendo que é este justamente o nosso objetivo. Tentaremos dar uma definição da comicidade sem nos preocuparmos com o trágico ou com o sublime, mas procurando compreender e definir o cômico enquanto tal (PROPP, 1992, p. 19).

Levando em consideração as observações do princípio deste capítulo, inspiradas pelo senso comum, a tarefa de definir essa esfera tanto da arte quanto da vida *enquanto tal* deverá dar conta de, pelo menos, três elementos: quem ri, quem é objeto de riso e a relação entre ambas as partes. Afinal, se um dos primeiros componentes em uma associação de ideias sobre situações cômicas é o poder como um alvo bastante apreciado, enxerga-se que este permeia muitas delas – resta saber o que isto representa para quem está rindo. É justamente este o intuito primordial de Propp, pois seu entendimento é de que apenas através do *método indutivo*, que parte da “vida” para desenvolver quaisquer conclusões, que se pode compreender um fenômeno multifacetado como o da comicidade - o *método dedutivo*, no qual os fatos são secundários à intenção de ilustrar uma teoria já estabelecida, justifica-se para outros temas mais abstratos das ciências humanas (PROPP, 1992, p. 16).

Como já antecipamos, mesmo em um exemplo de autoritarismo “mirim”, o riso pode surgir como a oportunidade de contrapor uma reação a uma situação totalmente desigual,



onde parece não haver saída possível. Examinando mais detidamente, quem nos ameaça detém a força física, reproduzindo na infância a primeira forma possível de intimidar. Alguém responde com a linguagem que o tiranete parece não dominar, já que não ri tão facilmente. O som das risadas enche o ambiente, que muda por completo, sem as expressões de medo anteriores, colocando o alvo de riso em terreno desconhecido, ao qual não sabe reagir. O teórico russo citado, como bom observador da realidade, não deixou de registrar esse efeito em sua obra: “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p. 47).

Mas tais observações apenas mostram o que as pessoas que exercem a ridicularização conseguem ou desejam conseguir com esse ato. *Como o fazem é que precisa ser esclarecido.* Para isso, podemos começar olhando para o senhor Kraus, apresentado anteriormente, pela razão muito simples de que é aquele, entre os três senhores, que mais se coloca na posição de *rir de algo/alguém*, uma vez que aparece somente como o cronista que ridiculariza o “Chefe”. Conhecemos apenas o seu texto, não as suas ações, e também estamos ao lado dele por nossa posição de sermos prejudicados pelos poderosos, *rimos com ele*. Ou seja, identificamos duas situações diferentes de riso, a primeira estritamente ligada a todas as situações citadas no presente capítulo. Se existe(m) outra(s), qual a especificidade desta? *O Senhor Kraus* começa delineando essa posição no personagem título: contratado para discorrer sobre “os grandes acontecimentos do país”, entendia que “a única forma objetiva de comentar a política era a sátira” (TAVARES, 2007, p. 11). Sua primeira crônica logo constrói a seguinte cena:

O chefe estava no seu gabinete calmamente a andar de um lado para o outro a grande velocidade em redor da sua mesa, entretendo-se a arrancar, de tempos a tempos, com violência, um dos seus cabelos, ao mesmo tempo que controlava o seu urro de dor, numa espécie de jogo consigo próprio, que ele mesmo classificava como “quase divertido” (Idem, *Ibidem*, p. 12).

Em termos de quebra de expectativas, pode-se reconhecer que o que se destaca na atitude do Chefe e nos leva a rir é que esta não é esperada para alguém com uma incumbência tão importante. Não só se deixa levar muito facilmente pelas emoções como responde a elas sem qualquer reflexão mais profunda e de uma forma totalmente infantil. Além de tudo, *não* foi dada qualquer razão para esse “desespero”, não é à toa que o ato se transformou em um jogo para o personagem, é vazio. Ora, poderíamos dizer, o Chefe é despreparado, infantil e

superficial. E assim chegamos à definição primordial de Propp do risível, na qual este surge da

manifestação repentina de defeitos ocultos e de início totalmente imperceptíveis. Daí pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente (PROPP, 1992, p. 44)

Trata-se do campo específico da sátira, ou do *riso de zombaria*. A partir dessa definição, estabelecemos dois desdobramentos. Quanto a quem ri e quem é objeto de riso, já é possível entrever que é preciso estar estabelecida uma relação de distanciamento ou mesmo de superioridade do primeiro em relação ao segundo. Quem formula a chacota precisa identificar um defeito em seu alvo, e ela será bem-sucedida na medida em que a falha puder ser enxergada por outros. Por mais que a dita superioridade seja apenas moral e não se traduza em termos práticos, como identificamos que ocorre de maneira frequente e profícua. Assim, quando Kraus prefere a sátira para comentar a política, vemos não apenas a contraposição de um poder alternativo ao de uma autoridade real ou imposta, como para as crianças imaginadas anteriormente, mas também uma forma eficaz de apontar diretamente para o que é falho e errado, neste caso no âmbito público.

Já quanto ao vazio do jogo de arrancar cabelos, apreciado pelo Chefe, de acordo com a teoria aqui exposta, não é específico a essa situação, pois as maneiras de tornar defeitos evidentes e ridículos de forma súbita passam necessariamente por destacar algo externo que encubra “um princípio espiritual” (Idem, *Ibidem*, p. 42). Ou seja, o ato *físico* ressalta a inexistência de um fato ou emoção que arrebate o político de tal forma. É por isso que Propp postula que o âmbito da sátira não pode ser aplicado a objetos e seres inanimados que não possam ser associados a alguma característica humana, e mesmo em relação aos animais é preciso que lembrem algo nosso. Se a ideia de princípio espiritual não pode ser concebida, não pode haver riso. Entretanto, se vemos um macaco vestido com um *smoking* fazendo, literalmente, macaquices, enxergamos a imitação de um ser humano através do uso de roupas, mas sem que haja uma motivação, um raciocínio ou uma emoção complexa, portanto rimos.

Dessa forma, é fácil entender porque o aspecto e as ações físicas do homem são temas tão constantes da sátira. Pode-se perceber empiricamente que é a forma de comicidade mais simples e talvez a mais “orgânica”, sendo compreendida e suscitando reações espontânea e

prontamente. Tanto que dificilmente resistimos a rir de um amigo que tropeça ou de uma pessoa com aparência que fuja dos padrões estéticos e/ou de saúde que nossa sociedade cultiva. Entretanto, essas reações de ridicularização do cotidiano serão interessantes para a sátira literária ou artística, conforme entendida por Propp, na medida em que desvendarem um defeito oculto, não sendo apenas uma provocação maldosa.

É preciso dizer neste ponto que a teoria abordada chega a ser, por vezes, moralista, bem como revela algumas implicações ideológicas interessantes no contexto do regime comunista soviético (a primeira edição é de 1976)<sup>7</sup>. Por um lado, nota que “as crianças e as pessoas ingênuas em geral consideram ridículos os defeitos físicos de qualquer gênero” (PROPP, 1992, p. 64), sem cogitar o quanto de controle social leva pessoas mais “esclarecidas” a segurarem a gargalhada. Por outro, declara que “o trabalho pesado do camponês servo de gleba, observado ainda que apenas do ponto de vista dos atos exteriores, não pode ser encarado como cômico por pessoas de bom senso” (Idem, *Ibidem*, p. 83). É verdade que Propp reconhece a existência do riso maldoso e cínico, dedicando um capítulo ao tema, mas é curioso que uma obra dedicada a elencar as várias formas de comicidade sustente que estes tipos de riso permaneçam fora desse âmbito, apesar de poderem receber “tratamento cômico” (Idem, *Ibidem*, p. 160).

Entretanto, cremos não ser necessário debruçarmo-nos no presente trabalho sobre o riso maldoso/cínico, por mais que seja bastante significativo em tempos de patrulhamento do politicamente correto, uma vez que entendemos não representar tanto para as obras de Gonçalo Tavares analisadas. Também é possível reconhecer como coerentes alguns dos limites que Propp delinea na comicidade satírica e adotá-los:

As qualidades negativas não podem chegar à objeção; elas não podem suscitar sofrimento no espectador (...) elas não devem provocar repugnância ou desgosto. Só os pequenos defeitos são cômicos (...). Vícios e defeitos levados à dimensão de paixões funestas (...) não são objeto da comédia, mas da tragédia (PROPP, 1992, p. 135)

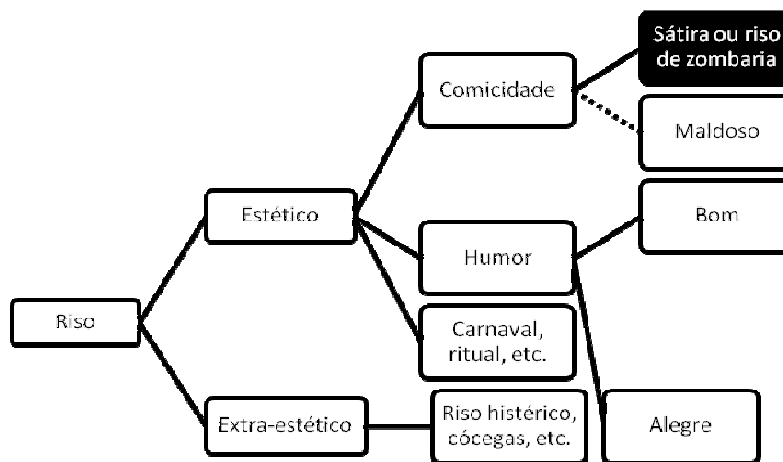
Quanto à questão do sofrimento, é preciso reconhecer que, ao menos quando ele é ressaltado em todas as suas nuances pela obra literária, dificilmente suscitará a hilaridade. Um exemplo que pode ser apontado em *O Senhor Kraus* é a seguinte passagem: “No contacto

---

<sup>7</sup> O prefácio de Boris Schnaiderman à edição brasileira aqui citada dá conta de que Propp sofreu perseguições do regime stalinista que o levaram a capitular em trabalhos posteriores a respeito de posições mais independentes em relação ao formalismo russo, às quais o ditador se opunha.

com a população mais simples, alguns políticos dão beijos na cara como quem do cais diz adeus ao barco que parte para nunca mais voltar” (TAVARES, 2007, p. 65). Pressentimos que o “nunca mais voltar” pode ser, e muitas vezes é, literal, a partir do que encontramos algo de trágico. Entretanto, a economia de detalhes mantém a observação como risível.

Em relação à repugnância citada por Propp, ela pode remeter ao riso grotesco, do qual trataremos no Capítulo 3. Quanto a outras espécies de riso, Propp procura expô-los com parcimônia, sem o objetivo de esgotar o assunto. Optamos por resumi-los na figura a seguir, para fins de questionamentos futuros a respeito do teor do riso nas obras analisadas.



**Figura 2.1 - Tipos de riso tratados por Propp**

Feitas essas ressalvas, podemos então voltar a enfatizar o riso de zombaria, começando por identificar a natureza física da comicidade na obra de Tavares, para depois identificar as outras formas encontráveis. De acordo com as observações preliminares tecidas até aqui, podemos reconhecer pelo menos duas manifestações que podem levar ao riso, de modo a sistematizar a argumentação: as *características* e as *ações* físicas.

Já citamos os gordos como alvos de riso em relação às primeiras, e, de fato, Propp não deixou de discorrer bastante sobre o porquê de rirmos tanto dos “horizontalmente prejudicados”, como alguns talvez preferissem dizer. Tendo em mente o limite estabelecido entre a sátira e o riso maldoso, o teórico ressalta que, assim como para outros casos, a obesidade não provoca o riso quando o foco for o sofrimento do indivíduo ou quando a força espiritual deste for predominante, citando a figura de Balzac como exemplo (PROPP, 1992, p.

45). Quanto ao sobrepeso que causa riso, se hoje enxergamos defeitos como falta de força de vontade e de cuidados com a saúde em uma sociedade que cultua o corpo, sejam essas falhas verdadeiras ou não, Propp aponta como ridículas outras características antigamente associadas à gordura, como o sucesso (provavelmente acompanhado de poder), a preguiça e a exploração:

Nos primeiros anos da revolução os popes, os burgueses, os proprietários de terra e os policiais eram sempre representados por gordos. A obesidade representava a insignificância de quem se achava pai espiritual, de quem se considerava acima de todos os outros. Neste caso o efeito cômico é usado para fins satíricos: uma barriga avantajada decorrente de uma vida preguiçosa e forte às custas daqueles que tinham que passar fome e trabalhar para os outros. (Idem, *Ibidem*, p. 46)

Gonçalo Tavares consegue capturar essa dimensão física com muita argúcia e sutileza e renová-la, pois se, com efeito, é econômico em descrições físicas do Chefe, consegue um retrato muito vívido e risível na passagem a seguir, na qual recupera a gordura como sinal de prosperidade e poder e ainda a usa para enquadrar a hipocrisia do chefe, que quer passar por trabalhador incansável ao dizer que não consegue nem fazer suas refeições:

Queixava-se de não ter tempo sequer para comer, tal a sua dedicação à causa pública, no entanto não parava de engordar. Todos os que o rodeavam estavam assim convencidos que a causa pública tinha qualquer coisa semelhante a um excesso de calorias. (TAVARES, 2007, p. 86)

É como se sugasse todas as energias da população, tal qual um vampiro. Quanto a outras características físicas que levam à comicidade, Propp apenas as cita, sem detalhes, por seguirem o mesmo princípio. A altura pode ser uma delas. Ao passo que uma pessoa excessivamente alta pode deixar muito patente a sua falta de jeito, esbarrando em tudo, pode ser hilariante uma muito baixa tentando teimosamente fazer algo que não alcança, seja pegar um objeto ou ameaçar alguém maior, demonstrando que não se adapta à sua condição. Também costumamos, por alguma razão um tanto quanto obscura, associar uma estatura maior ao sucesso.

Em *Kraus* a estatura aparece de uma forma bem criativa, através de um dos Auxiliares, chamado de Auxiliarzinho, mas com a constituição de um “gigante, musculado” (Idem, *Ibidem*, p. 53). Um diminutivo contrastante como esse poderia indicar muitas coisas, até

mesmo carinho, ou uma capacidade intelectual que não acompanhasse os muitos centímetros, mas o personagem em questão tinha a função estrita de estar “sempre alguns metros afastado do Chefe, de prevenção, preparado para, rapidamente, intervir em discussões intelectuais mais intensas” (Idem, *Ibidem*, p. 53). Também é o que sugere a já citada medida de estudar geografia para controlar cada canto do país. Ou seja, apesar de grande, é furtivo como um pequeno animal, sombreado pelo Chefe e usando sua esperteza apenas para que este não pareça tão estúpido.

Já Valéry é descrito como “pequenino”, em um episódio engraçadíssimo e talvez o mais estritamente satírico de *O Senhor Valéry* (Idem, 2004b, p. 7-10). Neste, o personagem procura meios de equiparar-se aos outros em altura, primeiro dando saltos (“Sou igual às pessoas altas só que por menos tempo.”), depois subindo em um banco (“sou igual aos altos durante muito tempo. Só que imóvel”), até que decide ser “alto na cabeça” – passa a olhar para as pessoas imaginando que as enxerga de cima. O desfecho é interessante no sentido de que Valéry, com essa nova distância, passa a considerar as pessoas como ridículas, mas também a esquecer os rostos de quem passa, acabando por perder amigos. Ou seja, ele se viu como quem ri, mas é revelado como objeto de riso através dessa obsessão por uma suposta falha física que acabou por mostrá-lo como um individualista.

Também pode ser motivo de riso uma constituição física fraca, que não aguenta grandes esforços. Passando a *Henri*, este, ao ficar cansado, diz que “se começa a pensar (...) por causa do cansaço”, concluindo que “se todos os homens tivessem uma boa constituição física não haveria um único filósofo”, engatando uma sátira de mão dupla tanto aos que pensam demais e esquecem-se do corpo quanto aos que têm o defeito contrário, insinuando que os primeiros pensam por falta de opção e os últimos não pensam (TAVARES, 2004a, p. 15). Também são dignas de nota, em *Kraus*, as ocasiões em que alguma parte do corpo serve como recurso estilístico para Tavares mostrar a pequenez ou a servidão dos Auxiliares, como quando um deles levanta dois “dedinhos” para dizer quantos meios aéreos o país tem (Idem, 2007, p. 95) ou quando dois deles colocam “o rosto, por completo, em pose de orelha” para ouvir o Chefe (Idem, *Ibidem*, p. 55).

Concentrando-nos nas ações físicas, podemos falar de ações em si ou de funções corporais. As ações serão engraçadas na medida em que, como anteriormente postulado, constituírem a expressão externa para algo vazio ou ridículo. Tavares mostra isso com maestria em relação aos auxiliares que entram em um êxtase quase religioso em certa

passagem, repetindo as palavras do Chefe aos gritos e levantando os braços para uma argumentação totalmente falha sobre os impostos: se pagar mais taxas faz bem para o país como um todo, quanto menos dinheiro cada um tiver, melhor está o país, logo, para “melhorar a qualidade de vida do país”, deve-se “Piorar a qualidade de vida de cada cidadão” (TAVARES, 2007, p. 107-108). Ou seja, o estardalhaço físico dos auxiliares é a expressão cômica do vazio argumentativo do Chefe.

Nosso pequenino Valéry passa por algumas situações em que as ações físicas e as funções corporais são a expressão da falha em suas muitas manias. Como quando precisa fazer uma operação complicadíssima porque dividiu a casa em lado direito e esquerdo para não pegar “o lado direito do mundo com o lado esquerdo do corpo, ou vice-versa” (Idem, 2004b, p. 15). Assim, precisa levar os objetos pesados, que não pode carregar com uma mão só, até a linha divisória que traçou. Mas precisou também, embora não confesse aos amigos, pintar os lados direito e esquerdo de sua casa em cores diferentes, bem como suas mãos (Idem, *Ibidem*, p. 18). O lógico Valéry só é mostrado em suas funções corporais poucas vezes, mas elas são significativas: quando é atingido por um balde de água ao exercitar sua técnica de fugir da chuva, termina por soltar “um forte espirro” após dar uma explicação gráfica e pedante da situação aos amigos (TAVARES, 2004b, p. 21). Nesses casos, poderíamos associar essas situações à questão do *malogro da vontade* identificada por Propp, nada mais do que os tropeços reais ou metafóricos que podem nos levar a “um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia” (PROPP, 1992, p. 94). Embora esses contratempos pareçam escapar ao âmbito do defeito pessoal, segundo o teórico,

o malogro da vontade é provocado por causas que se encontram fora da pessoa, mas ao mesmo tempo também por causas puramente interiores, inerentes à pessoa. (...) O mais exato é que as causas interiores constituem a base, e as exteriores serviriam de pretexto. Entra aqui a revelação da distração humana sobre a qual existem inúmeras anedotas. Usando uma expressão um tanto paradoxal, é possível dizer que *a distração é consequência de alguma concentração*. Entregando-se com exclusividade a um pensamento ou preocupação, a pessoa não presta atenção em seus atos, executa-os automaticamente, o que leva às consequências mais inesperadas. (Idem, *Ibidem*, p. 95)

Assim, é de se esperar que, na tríade de senhores que analisamos, Valéry seja o que mais passe por malogros da vontade, pois ele é o mais, digamos, obcecado com uma série de

procedimentos, ideias e rituais diários, então o mais distraído. É o defeito que com mais segurança poderia ser apontado para fins de sátira, entretanto, pode suscitar uma dúvida neste momento: até que ponto se pode encontrar distanciamento daquele que ri em relação aos senhores, o quanto de derrisão e o quanto de simpatia há no olhar que lhes lançamos e que os “vizinhos” lhes lançam? Essas duas reações se excluem e impedem a sátira? Como dissemos, a tarefa é mais fácil para essa concepção de riso em *Kraus*, pois a figura do Chefe chama toda a sátira para si. Adiantamos essas questões aqui para serem retomadas, mais especificamente, no Capítulo 5, assumindo por enquanto que os casos de riso de zombaria são menos frequentes em *Henri e Valéry* e que apontamos os mais significativos neste capítulo.

Porém, em termos de funções corporais em si, ainda é preciso falar de Henri, pois ele encarna uma das mais populares até mesmo nas piadas, a embriaguez. Mais uma vez é preciso assinalar os limites da comicidade satírica, pois não é difícil antever que “Não são engraçados os bêbados, mas os ‘altos’. A embriaguez que chega ao vício nunca pode ser ridícula” (Idem, *Ibidem*, p. 50). E não há como negar que Henri seja um bêbado bem pitoresco, é como se ele estivesse sempre no estágio de “conversador por excelência”, que é como ele é definido quando se encontra de passagem com Kraus (TAVARES, 2007, p. 73). O amante das conversas enciclopédicas (que poderiam perfeitamente ser o assunto preferido de algum ébrio dado a rompantes de erudição) assinaria embaixo com a sua diferenciação dos estágios da embriaguez:

...eu explico muito melhor o funcionamento de um motor eléctrico depois de beber um copo de absinto.

...depois de beber quatro copos de absinto eu explico é o funcionamento de um motor de absinto. (Idem, 2004a, p. 73)

Ou seja, se Henri fosse retratado sempre após o quarto copo, quando só existisse a necessidade fisiológica de fornecer álcool a um corpo talvez doente, poderia entrar no domínio do trágico ou do grotesco. Em relação ao grotesco, daremos mais esclarecimentos no próximo capítulo. Ainda dentro desse limite, podemos ver o personagem cair no sono de tanto beber antes de poder testemunhar um eclipse, após o qual acorda e não se lamenta, em um trecho realmente risível:



Tive um eclipse privado, disse o senhor Henri para si próprio, satisfeitíssimo com os astros que conseguira ver no seu céu particular. Um eclipse que só depende de mim, eis o que eu trago nesta garrafa – disse o senhor Henri. (Idem, *Ibidem*, p. 32)

Voltando, então, a *Kraus*, os Auxiliares nos levam a abordar outro recurso bastante frequente da comicidade, de acordo com Propp, a semelhança. O autor parte da observação de que os gêmeos costumam parecer engraçados aos que não os conhecem, sensação que geralmente desaparece com a convivência. Tal se dá porque “Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais anteriores” (PROPP, 1992, p. 55/56). Assim, quando duas ou mais pessoas são fisicamente iguais ou muito parecidas, vestem-se de maneira idêntica, agem ou falam em sincronia ou mostram alguma outra semelhança cômica inicial, o riso apenas se sustentará quando essa falta de individualidade se confirmar para quem os ver.

Os Auxiliares do Chefe constituem-se como figuras muito bem construídas dessa semelhança risível, encarnando perfeitamente aqueles que ficam à sombra dos poderosos, esperando qualquer mínima manifestação de comando como uma bênção. Se os chefes nos prejudicam com seus desmandos e o riso é a nossa forma de justiça e/ou defesa, vemos na figura do auxiliar alguém mais próximo, mas que escolheu o caminho da bajulação. Talvez nunca consigamos chegar a qualquer posição de poder, sobretudo político, nem se quisermos, mas há mais escolha consciente nossa no fato de não sermos bajuladores, por isso o riso direcionado a eles faz com que nos sintamos mais moralmente superiores ainda, e talvez bem mais justificados. Se essa classe for caracterizada como uma massa sem diferenciação, fica mais patente a sua falta de pensamento ou vontade própria, em contraposição à nossa suposta força espiritual.

Assim, os Auxiliares de *Kraus*, por exemplo, começam a obra correndo e gritando em direção à sala do Chefe, interrompendo o já mencionado jogo de arrancar cabelos, fazendo com que o personagem conclua que os aborrecimentos de seu cotidiano têm sempre origem “lá no fundo”, dizendo logo depois: “Tenho de eliminar, do edifício, a parte do fundo” (TAVARES, 2007, p. 12). Ou seja, o grupo não só é indiferenciado como pode ser reduzido a uma mera indicação espacial. A reclamação também é parte da construção cômica do Chefe, pois fica bem claro no restante do livro que este não prescinde de maneira alguma dos seus

subordinados, mesmo que por vezes não fique clara sua real utilidade, além de alimentar sua vaidade. Todas as ações, conversas e decisões a partir dessa primeira cena acontecem na companhia dos Auxiliares, tornando-os elementos fundamentais do efeito cômico. Podem estar em uma dupla que se apressa em imitar o Chefe:

O Chefe estava nervoso.

Endireitou a gravata e deu um ligeiro toque no cinto das calças.

O Primeiro Auxiliar de imediato endireitou também a gravata e deu um ligeiro toque no cinto das calças.

O segundo Auxiliar, logo a seguir, endireitou a gravata e tentou dar um ligeiro toque no cinto das calças. Mas não conseguiu, esquecera-se do cinto. (Idem, *Ibidem*, p. 17/18)

Ou podem ser vários agindo em conjunto, como na reação anteriormente citada de histeria coletiva por cada sentença do Chefe. Não se pode dizer que não se manifestem alguns prenúncios de diferenciação, mas as poucas exceções só confirmam a regra, eles podem ter ou dar ideias, ousar dizer algo diferente, mas sempre terão a função principal e massificada de estar à sombra. Como no caso do Auxiliarzinho. Ou no de um que “Era dos bons” porque sabia quando deveria abanar a cabeça, demonstrando que não tinha entendido apenas para que o político pudesse continuar a argumentação da maneira que achasse melhor (TAVARES, 2007, p. 19). É verdade que existe um (talvez novato) que questiona se a afirmação do superior de que o aparelho televisão é o verdadeiro mapa do país significa que este vai tomar atitudes a partir do que ele assiste (Idem, *Ibidem*, p. 49). Entretanto, quando o Chefe diz que vai “aprofundar” e apenas repete o que já disse, a reação volta a ser indistinta: “Um dos Auxiliares tomava apontamentos, enquanto o outro estava com a boca aberta, de espanto. Por vezes trocavam de funções” (Idem, *Ibidem*, p. 51).

Não podemos deixar de comentar outra semelhança fundamental, que talvez suscite o sorriso mais melancólico para os leitores, a do “novo” Chefe. Mencionamos que ocorre uma eleição na obra, e que o recentemente eleito acaba por revelar-se o mesmo Chefe de antes<sup>8</sup>. Trata-se de uma das sátiras mais contundentes em *Kraus*, na qual o *déjà-vu* é inevitável – o (e)leitor não pode deixar de pensar nas muitas vezes em que ideologia, valores, atitudes e comprometimentos passaram a ser estranhamente familiares logo após a votação. Nesse sentido, o final do livro é curioso, pois a semelhança que sustentou o Chefe acaba por, literalmente, derrubá-lo. O político vinha sendo bajulado por dois dos Auxiliares, fascinados

---

<sup>8</sup> Isso fica claro no capítulo “O Regresso (2)”, quando o personagem diz: “Quando eu saí as coisas caminhavam noutra sentido” (TAVARES, 2007, p. 77)

com a respiração dele em um dia frio – “Esse seu ar é magnífico”, dizem (Idem, *Ibidem*, p. 115). Tanto insistem que o Chefe se inclina sobre uma janela aberta para ver o ar que expira na descida e cai enquanto a dupla está absorta nos elogios. Antes que se possa comemorar, no trecho anterior aos dois capítulos em que a queda acontece, o senhor Kraus parece excluir qualquer possibilidade de esperança de mudança, dando margem a um riso amargo com o episódio que está por vir: “O fim do dia avançava como ontem e, no mundo, em breve, apareceria outro Chefe, depois outro, e outro. Sempre o mesmo, portanto” (Idem, *Ibidem*, p. 114).

Tal desencanto leva diretamente a outro elemento frequente de comicidade segundo Propp, a ridicularização das profissões. No caso da política, os mais sagazes talvez ponderem que a falha real da classe, pelo menos atualmente, seja o próprio fato dessa atividade ser encarada como uma profissão, e não como um compromisso de agir em prol do bem-comum. Em um contexto no qual um cargo eletivo talvez seja visto por alguns como um concurso público com menos concorrentes e no qual os esforços serão direcionados quase exclusivamente para a manutenção do poder após a obtenção deste, não parece nada estranho representar a atividade “apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo” (PROPP, 1992, p. 79). Os próprios Auxiliares são um retrato dos profissionais públicos que deveriam representar a população, mas configuram-se apenas como a expressão de uma servidão sem fim, efetivamente espantando aqueles que deveriam auxiliar:

Muitos deles haviam tentado durante o período de ausência do Chefe [as eleições], mas os objetos do auxílio pareciam como que fugir. Alguns, os vivos, fugiam mesmo. Era visível: corriam; portanto, um pé depois outro e desapareciam de vista (...). Pessoas de idade, com dificuldades de entendimento e locomoção, mesmo essas, de súbito, num acesso surpreendente de vitalidade, fugiam, escapavam-se, entravam em ruas apertadas e escuras... (TAVARES, 2007, p. 75)

Identifica-se novamente o componente satírico físico, mostrando mais uma vez a riqueza da comicidade de Tavares. Riqueza que também se traduz em multiplicidade de alvos, como comprovam as aparições dos economistas nas crônicas do senhor Kraus. A ameaça que faz os Auxiliares fugirem em pânico no começo é justamente a chegada dos economistas, e por mais que a comicidade aponte para os bajuladores, é impossível não associar esse terror a qualquer mortal que veja seus recursos constantemente ameaçados pelas reviravoltas financeiras “explicadas” única e exclusivamente pelo vocabulário hermético da classe.

Embora, é preciso dizer, os economistas sejam os responsáveis pela única ação concreta da obra – um relatório sobre a situação do país com propostas, no qual o Chefe para no índice, fascinado (Idem, *Ibidem*, p. 110) –, o real motivo da contratação dessa equipe fica claro em uma declaração do líder algumas páginas antes, caracterizando os economistas como o outro lado da moeda dos políticos:

Temos de passar a ideias de que os impostos são bons para a pessoa que paga impostos. (...) E temos de transmitir isto de modo pedagógico; utilizando ainda, tanto quanto possível, complexas fórmulas e complexos raciocínios econômicos. (Idem, *Ibidem*, p. 105)

Examinando essa passagem mais detidamente, algo salta aos olhos: como transmitir algo de forma pedagógica e complexa ao mesmo tempo? Claro, se a um político incompetente e/ou corrupto interessa muito mais ensinar a não entender ou questionar o que realmente se passa, esse *alogismo* faz muito sentido. Essa situação cômica, segundo Propp,

pode ter dupla natureza; os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas. Porém (...) tal subdivisão tem importância apenas aparente. Ambos os casos podem ser reduzidos a um só. No primeiro estamos diante de uma concentração errada de ideias que se expressa em palavras e estas palavras fazem rir. No segundo, uma conclusão errada que não se expressa por palavras, mas se manifesta em ações que são motivos de riso. O alogismo pode ser manifesto ou latente. (...) No segundo caso exige um desmascaramento... (PROPP, 1992, p. 107)

Tendo em mente essa concepção, entendemos, inclusive, que o alogismo é uma característica fundamental do universo de Gonçalo Tavares, sendo digno de nota tanto nas outras obras do Bairro que analisamos quanto no trágico Reino: não se pode ler *Jerusalém* sem atentar para a aberrante falta de significado das ações dos personagens, trata-se de uma humanidade sem lógica que a explique, por mais que o doutor Busbeck a procure<sup>9</sup>. Mantendo o foco nos absurdos cômicos, destacam-se em *Kraus* os momentos em que o Chefe, dialogando com os Auxiliares, parte de uma premissa às vezes verdadeira para, em uma espécie de *brainstorm*, chegar a uma sentença totalmente desprovida de lógica:

- Chefe, tudo o que ocupa volume já foi inaugurado nesta santa terra onde viemos cair! (...)  
- Se tudo o que nesta terra ocupa volume já foi ocupado – disse o Chefe –, então temos de pensar nas coisas que não ocupam volume! (...) A minha ideia é a

---

<sup>9</sup> Assim, não soa estranho que Elisabeth Barillé, do Le Figaro magazine, tenha definido Gonçalo Tavares como “Un Kafka portugais”. Trecho disponível em: <<http://goncalomtavares.blogspot.com/2008/11/reaces-em-frana.html>>. Acesso em 01/12/2008.

seguinte: alguma vez nesta terra ocorreu este dia de hoje? (...) Podemos inaugurar este dia nesta terra. Eu inauguro o dia de hoje...  
 - É uma ideia impressionante, Chefe.  
 - Em vez de inaugurar espaços, inaugurar tempos, eis uma ideia importante, sem dúvida. (TAVARES, 2007, p. 40/41)

Em verdade, nesse caso, não há como separar o alogismo verbal do representado por uma ação: a ideia incoerente expressada e a maneira como os maus políticos enxergam ser mais importante o ato da inauguração que a importância do novo feito para todos, transformando-o em algo absolutamente vazio. Outra frase absurda alcançada dessa forma é a citada no capítulo anterior sobre avançar em direção ao passado, que começa com a observação dos Auxiliares de que, durante o período sem comando do líder, chegou-se a uma situação em que se tem “uma série de relatórios parados e uma série de coisas reais (...) a andar” (TAVARES, 2007, p. 77). Essa observação leva a uma consequência que constitui por completo a falha risível nessa passagem, quando os bajuladores deixam claro que o ideal seria o oposto, e a zombaria soa tanto mais sagaz quanto melhor percebemos por experiência própria que o desejo dos poderosos é que a estrutura da sociedade continue perfeitamente imóvel e a papelada e o palavrorio aumentem cada vez mais. Dessa forma, vê-se um caso em que o efeito cômico total precisou ser revelado subitamente.

Para *Valéry*, a subversão da lógica é importante por um motivo adicional, a associação ao universo do poeta inspirador do personagem. Paul Valéry, defensor da lógica na poesia e autor de um diálogo que versa sobre o tema da arquitetura, teve algo de sua essência capturado exatamente pelos alogismos. Entretanto, como já adiantamos, resta ainda determinar o quanto há de sátira e o quanto de homenagem, pois é evidente que Gonçalo Tavares não se opõe ao autor francês. Assim mesmo, entendemos que momentos de comicidade podem ser identificados, seja em relação ao aspecto anedótico do que se sabe sobre quem foi o Valéry real<sup>10</sup>, seja levando em consideração, como anteriormente mencionado, que os personagens representam algo dos autores, sem encarná-los por completo. Essas questões serão analisadas em detalhe mais adiante no presente trabalho.

Como exemplo de um episódio que pode ser encarado como, sobretudo, satírico, temos a ocasião em que o personagem aparece com um sapato de cada cor e é zombado pelos amigos. Quando os troca, apenas substitui, sem querer, cada pé de sapato pelo de cor

---

<sup>10</sup> Por exemplo, no posfácio de João Alexandre Barbosa à edição brasileira da peça citada, *Eupalinos ou O Arquiteto*, é mencionado o caráter de encomenda da obra, por uma revista de arquitetura que estipulou até o número de palavras da empreitada, tarefa cumprida a contento pelo amante da exatidão e que explica parcialmente a adoção da forma do diálogo (BARBOSA, 1996, p. 183/184).

contrária, continuando com eles trocados. Os amigos fazem troça novamente e o pequenino constrói a argumentação a seguir, acompanhada dos habituais desenhos, que poderia ser verdadeira, mas está errada para o contexto. E, mais importante, o faz para si mesmo, ou seja, afasta-se sozinho daqueles que riem e não aceita que possa estar errado:

Porém, recordando os princípios da lógica que havia aprendido, fincou os dentes, e (...) exclamou:

- Não. Agora têm de estar certos. (...) Parece um paradoxo, mas é mesmo assim: se estão trocados, é necessário trocá-los de novo para ficarem direitos. (...) Uma destas duas situações tem que estar certa para a outra estar errada, já que são inversas. E se dizem que as duas estão erradas é porque as duas estão certas. (TAVARES, 2004b, p. 23-25)

Quanto a Henri, como bêbado que se preze, por certo profere e comete um sem-número de alogismos, como quando, falando sobre o calendário que os babilônios já possuíam, explica aos companheiros de bar que este surgiu aos 600 anos antes de Cristo e logo depois corrige a data para 530, dizendo “Temos de ser exactos nas datas” (Idem, 2004a, p. 19). Entretanto, sai apressadamente para um encontro, pensando que são quatro da tarde, às onze da manhã. Reservamos, porém, a análise das sentenças enciclopédicas contraditórias do personagem para o próximo capítulo, pois consideramos que elas encerram muito mais que o elemento puramente satírico.

A questão dos alogismos torna evidente que, se há um elemento que não pode deixar de ser abordado quando se fala da comicidade é o representado pelos recursos linguísticos. Se isso é verdade para os tipos mais elementares de riso, não há como não ser para a Literatura. E os estilos são tão ou mais diversos quanto são os objetivos, do grosseiro ao “tapa de luva”, do simplório à mais refinada ironia de salão. Se Propp pôde identificar uma teoria equivocada sobre supostos aspectos superior e “baixo” do cômico, que levava, em última instância, à preferência do primeiro em detrimento do segundo e à conseqüente descaracterização do fenômeno do riso (PROPP, 1992, p. 20), não é difícil de admitir que se trata de uma questão de linguagem.

Nesses termos, é digno de nota a respeito de Tavares o quanto este consegue manter a concisão e a simplicidade de sua linguagem, também observável em *Jerusalém*, ao mesmo tempo associando cada passagem a uma miríade de significados, alvos, recursos e tipos diferentes de riso, como mostrado mais de uma vez no presente trabalho. Essa criatividade para transformar a matéria da língua com fins satíricos pode mesmo começar a ser abordada através de algo que Propp definiu como linguagem colorida, que seria própria das pessoas

mais desfavorecidas, caracterizando-se pela maneira como “procede por imagens visuais” (Idem, *Ibidem*, p.133). Em *Valéry*, os desenhos do personagem acompanham uma maneira de ver o mundo e explicá-lo que nada mais é do que visual e espacial. Ou seja, o autor intelectualiza o que costuma ser mais elementar e aproxima mais da simpatia algo que poderia ser recurso para uma sátira com um certo tom de maldade, a da ignorância alheia, que nos parece hoje menos aceitável que, talvez, para Propp.

Quanto ao discurso “incolor” e pedante, vazio, é sintetizado com exatidão e simplicidade pelo Chefe e os Auxiliares. Em vez do exagero verbal, uma possibilidade para encarnar a fala de quem não tem conteúdo de fato, a linguagem dos satirizados pelo senhor Kraus se aproxima mais dos jargões e dos clichês profissionais, também citados por Propp, para o mesmo efeito. Como no episódio dos meios aéreos, no qual, por três capítulos, a discussão sobre o significado da expressão só serve para provar que isso é o que menos importa para o Chefe e seus asseclas, deve-se apenas manter a aparência de que todas as necessidades estão sendo contempladas através de qualquer distorção imaginável do assunto. Primeiro, transformam os meios terrestres em meios aéreos que não voam, ou baixos (TAVARES, 2007, p. 97); depois, chegam à conclusão que esses meios aéreos altos ou baixos são os próprios bombeiros, de acordo com suas estaturas (p. 99); tudo isso para depois perceber que resolveram o problema dos meios aéreos, mas deixaram de ter meios terrestres...

A partir deste ponto, torna-se oportuno resumir os principais elementos usados por Propp para analisar as manifestações de comicidade. Além da linguagem, representada pelos alogismos e pelo discurso colorido em Tavares, temos as ações cômicas. Para o trabalho desenvolvido pelo teórico, estas têm uma importância muito maior, no sentido de que estão muito mais no contexto de uma trama bem construída, no estilo da sátira de autores como Gógol, que é o mais abordado na obra. Os romances de Gógol são definidos por Propp como *comédias de intrigas* (PROPP, 1992, p. 138), nas quais a caracterização cômica vai sendo construída toda a serviço de um enredo que vai revelando sucessivamente os defeitos dos alvos de riso, e o final ideal é aquele no qual o *instinto de justiça* (Idem, *Ibidem*, p. 181) do leitor é saciado, fornecendo alguma espécie de punição, real ou moral, aos satirizados.

Dessa forma, o final de *Kraus* é um completo anticlímax para essa concepção. Existe a punição pela vaidade do Chefe, mas, além de ser apenas a interrupção temporária do *continuum* de líderes não-merecedores, como comentado anteriormente, frustrando o instinto de justiça, é algo com um elo fraco em relação aos outros acontecimentos da obra. Afinal,

pode-se perceber com facilidade que, na série do Bairro, acontece o contrário em relação a Gógol, as ações é que servem para reforçar a comicidade dos personagens. Podemos destacar apenas um enredo básico em *Kraus*, bem como para os outros senhores: Kraus é contratado para escrever crônicas, passa a satirizar o Chefe e seus Auxiliares, ocorre uma eleição, um “clone” do primeiro Chefe é escolhido e morre no final. Os outros acontecimentos são episódicos. Tavares estaria mais próximo do que Propp entende como *comédia de caráter* (PROPP, 1992, p. 138), enfatizando, sobretudo, outro fator importante para a zombaria, os caracteres cômicos.

Entretanto, pode-se afirmar que isso traz o diferencial do Bairro de Gonçalo Tavares, e a comparação com o exemplar mais significativo da comicidade centrada no personagem, Molière, destaca o fato. De acordo com Propp (citando Púchkin), nas peças do dramaturgo francês, “os caracteres (...) são unilaterais” (Idem, *Ibidem*, p. 142), algo que pode ser visto nos títulos das peças, que muitas vezes representam a falha do personagem. Já nos títulos do Bairro encontramos a dissonância, são personificados e trazem já a dúvida: o quanto de senhor vizinho que poderia se encontrar na porta mais próxima à nossa e o quanto do universo de um escritor famoso (e o quanto dos dois)? A vivacidade, a multiplicidade e a sutileza já se encontram na capa. Tavares recupera algo da comédia de caráter<sup>11</sup> e confere nuances outras ao gênero.

O senhor Kraus, por exemplo, é o personagem título, mas é aquele que ri. Ou seja, a personalização não se aplica ao Chefe e, como visto, o político representa a muitos dessa classe ou a todos, conforme o nível de pessimismo de quem lê. Entretanto, sabemos pouco sobre Kraus e muito sobre o Chefe e os Auxiliares. A inclusão de quem ri costuma acontecer na sátira literária, mas, nesse caso, é interessante justamente o fato do cronista não se “comprometer” na trama. Isso reforça o riso contra o político, mas ao mesmo tempo impede algum momento de desmascaramento cômico. Kraus parece ter a função até mesmo para endereçar a sátira a nós, leitores, excluindo posições confortáveis:

- O que é importante num debate televisivo?

O senhor Kraus respondeu:

- A riqueza argumentativa perde (por nocaute) para a qualidade do movimento das sobranceiras. Quantos votos vale um certo franzir do nariz, no momento

---

11 Se pensarmos, por exemplo, no cômico carnavalesco e amargo de *As Naus*, perceberemos que talvez esse aspecto do riso de Gonçalo Tavares seja um caso *sui generis* na literatura portuguesa contemporânea, pois no romance, apesar da profusão de vozes e tempos narrativos, a trama se sobressai bem mais e a relação desta com os personagens é mais orgânica.



exato!? Como conhecer a resposta abalaria a nossa convicção na democracia (TAVARES, 2007, p. 60)

Precisamos reconhecer que nos deixamos levar pelos movimentos de sobrancelhas, tapas na mesa, retóricas incendiárias, sorrisos sedutores – somos indubitavelmente parte do alvo de riso ao colocá-los no poder. Se os portugueses que passaram pela ditadura precisaram realizar um minucioso exame em seus imaginários para entender o quanto se deixaram levar pelo paradigma um de Portugal grandioso alimentado por Salazar, os que vivem a democracia devem aprender a incorporar essa análise continuamente para não acreditarem em cada gesto dos políticos. Note-se, mais uma vez, o uso de um recurso físico para ridicularizar o esvaziamento de conteúdo da causa pública. Com o mesmo intuito, Tavares utiliza mais uma vez o discurso incolor do poder na seguinte passagem: “Certo político repetia tantas vezes as mesmas palavras ao mesmo ritmo monocórdico que os colegas já acertavam o ponteiro das horas do relógio pela palavra ‘Liberdade’ e o dos minutos pela palavra ‘Democracia’” (2007, p. 86).

Ou seja, Gonçalo Tavares incorpora no riso satírico do Bairro algo da comédia de caráter e amplia o alvo desta em termos de pessoas e contextos históricos (ao aludir tanto à política pré quanto à pós-revolução), bem como o faz tirando aquele que ri de sua posição de superioridade. Também podemos destacar, mais uma vez, em *Henri* e *Valéry*, a questão desse afastamento do objeto da sátira ser tênue. É preciso adiantar que a teoria de Propp já contempla tais situações, que ele classifica dentro do riso bom, nas quais:

Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. (PROPP, 1992, p. 152)

Entretanto, isso não quer dizer que a teoria de Propp seja suficiente para entender o riso no Bairro. O trecho apenas delinea melhor as questões a serem discutidas nos próximos capítulos. O sorriso seria a melhor definição ou devemos analisar melhor o *rir com alguém*? Quais as particularidades desse tipo de riso? A partir de quais meios e gêneros uma obra literária pode conciliar visões diferentes de riso? Que espécie de simpatia, apreço, afeição ou mesmo amor sentimos pelos senhores? O que tais reações significam no contexto atual, levando em conta os temas abordados no capítulo anterior, pensando em um Bairro em plena desterritorialização? Afinal, os chefes julgam mais perigosa a palavra “liberdade”, dizendo-a

uma vez a cada hora enquanto abusam de uma esvaziada “democracia”. Se Kraus questiona o que ocorreu com esta para que a tenham deturpado, assumindo que existe liberdade de escolha política, é necessário averiguar que formas o riso toma para buscar, questionar e tematizar outros tipos de liberdade – talvez encarnados pelos outros senhores – que possam assustar quem está no topo da pirâmide social.

## "Um rei é um conjunto de vermes de 30 cores" - a carnavalização no bairro

“Abri, pois, vossas garrafas! Puf! Reduzi à memória a vossa continência.”

*Gargantua* – François Rabelais

Durante a segunda guerra mundial, em pleno regime stalinista, um teórico russo exilado no Cazaquistão mais pela “subversão” de participar de grupos religiosos do que por suas ideias resolve escrever sua tese de doutorado sobre o riso, assim como Propp faria anos mais tarde. A ironia patente nessa pequena apresentação de fatos aumenta quando mencionamos que a pena do exílio era “leve”, apenas em consideração à saúde frágil do autor, que poderia ser seriamente abalada em um campo de trabalhos forçados – a vida em um lugar sem uma vida cultural intensa já seria suficiente. Ainda se deve lembrar que ele havia lançado apenas no ano do exílio sua primeira obra importante de autoria assumida (suas obras anteriores foram assinadas por outros autores), que a tese causou controvérsia e o doutorado foi negado, que a mesma demorou dezenove anos para ser publicada e que, apesar do largo reconhecimento internacional que se seguiu, o autor em questão ainda é classificado, às vezes, como formalista (sendo que sua posição em relação a esta escola teórica é uma combinação complexa de reconhecimento e críticas bem fundamentadas) <sup>12</sup>. Assim, quando Mikhail Bakhtin fala do renascentista Rabelais, seu objeto de estudo em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, nos seguintes termos, pode-se pensar que fala um pouco de si mesmo:

As 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 (...). Daí a solidão particular de Rabelais nos séculos seguintes: impossível chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotaram... (BAKHTIN, 1987, p. 2)

Entretanto, se é verdade que as teorias bakhtinianas não são adequadas para usos autoritários e dogmáticos (e que por vezes desafiam aos que as estudam), só podemos falar em solidão relativa neste caso. Pois se, na vida, Bakhtin teve seu círculo de estudos que encarnou todo o espírito de livre e múltipla discussão, que sempre permeou seus textos, na obra analisada, ele mostra que não é Rabelais que está isolado - “diante do rico acervo

---

<sup>12</sup> As informações biográficas sobre Bakhtin citadas estão em STAM, Robert: *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ed. Ática, 1992.

atualizado da literatura popular, são precisamente esses quatro séculos de evolução literária que se apresentam isolados e isentos de afinidades” (BAKHTIN, 1987, p. 2/3). Portanto, é a teoria de Bakhtin, fugindo de uma forma de isolamento pouco percebida anteriormente, que busca construir um caminho de relações duradouras com a cultura popular, mais especificamente, com a dimensão da comicidade e do riso populares, algo que de fato ele (assim como outros teóricos) tornou comum nos dias de hoje.

Mas quais são as características dessa cultura cômica popular? Em que diferem do riso definido pela abordagem de Propp? Como discutimos anteriormente, esta postula limites em relação ao sofrimento e à repugnância que devem ser observados para que algo seja considerado engraçado ou, no mínimo, para que possa constituir uma boa obra literária ou artística. Também antecipamos que as limitações em relação à repugnância não são absolutas, são apenas características do riso de zombaria dos séculos XIX e XX, que o próprio autor distingue do que chama em um capítulo de “riso imoderado”, citando diretamente Bakhtin. Propp contrapõe esses limites a uma época em que “o que fascinava era a ausência de fronteiras, a total entrega de si àquilo que habitualmente se considera ilícito e inadmissível” (PROPP, 1987, p. 166)

É preciso esclarecer, então, em que consiste essa ausência de fronteiras e essa total entrega. Obviamente, não chegamos à dita comicidade baixa, inferior, ideia que já tivemos a ocasião de refutar. A definição de Propp de ausência de fronteiras pode remeter, em Bakhtin, *ao baixo material e corporal*, aquele elemento que deve estar ausente do tipo de comicidade que já analisamos. Este autor coloca como elemento central do cômico medieval e renascentista a inclusão do grotesco, dos elementos relacionados, literalmente, às partes baixas do corpo - como as excreções, as relações sexuais e a concepção - e à terra como grande nutriz - como a comida, a bebida, a superabundância. Ou seja, as palavras “baixo” ou “rebaixar” não encerram juízos de valor, têm sentidos simplesmente *topográficos* (Idem, *Ibidem*, p. 18). Assim, tudo aquilo que passou a ser visto como de mau gosto, repugnante, além da fronteira do que pode causar riso, na cultura popular que inspirou Rabelais consistia em

...aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (...) A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: *é ambivalente* (...). Precipita-se não apenas para o baixo,

para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo... (Idem, *Ibidem*, p. 19)

Pode-se reconhecer nesta definição fenômenos naturais e nada estranhos àqueles que acompanhavam os ciclos da vida e das estações de perto, que sabiam que mortes e nascimentos encadeavam-se, eram partes de uma mesma estrutura. Mas não só. Bakhtin mostra que esse princípio ambivalente não era apenas um fato da vida nesses períodos, mas também acabava por constituir uma concepção de mundo. Aqui pode ser retomada a ideia de entrega total, pois se o princípio é de ambivalência, o riso envolvido não pode ser como o de zombaria, em que há o inferior e o superior. Dessa forma, todos estão envolvidos no riso, não como alvos ou algozes, mas como integrantes de uma hilaridade generalizada, permitida pelo que o teórico chama de contato livre e familiar, que significava “a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana” (BAKHTIN, 1987, p. 14). Estabelece-se, assim, o *rir com*, que já mencionamos, em oposição ao *rir de* satírico.

Entretanto, como as passagens acima deixam antever, e como é possível deduzir pelo contexto histórico da Idade Média e do Renascimento, essas formas de contato entre as pessoas e a concepção de mundo que as acompanhava não eram predominantes. Acostumamo-nos a pensar na Idade Média como um período obscuro, religioso, autoritário, atrasado, violento, insalubre e de privações, e no Renascimento como um período que trouxe libertação nas áreas das artes e do esclarecimento. Para além dos desmentidos que os historiadores costumam colocar principalmente à noção de atraso, pode-se admitir que, em ambos os períodos, as autoridades políticas e religiosas eram inquestionáveis, e que ninguém escapava a épocas de sofrimentos e escassez (é bom lembrar que a peste, por exemplo, teve várias recorrências após a Idade Média).

Assim, a liberdade de que fala Bakhtin estava circunscrita, em meio ao cotidiano de repressão. As ocasiões em que podia ocorrer eram as festas populares, especialmente o carnaval, por ser a oportunidade de fartura que precede a quaresma. Daí o termo carnavalização, que passaremos a empregar. Mas o autor também destaca outras festas ainda mais diretamente ligadas aos ritos católicos, como o “riso pascal”, no qual

Do alto do púlpito, o padre permitia-se toda espécie de histórias e brincadeiras a fim de obrigar os paroquianos, após um longo jejum e uma longa abstinência, a rir com alegria. (Idem, *Ibidem*, p. 68)

Está claro, a admissão da comicidade popular e grotesca nos ritos católicos só podia ser incerta. Foi tolerada no começo da Idade Média para atrair fiéis, e passou por diversas proibições e condenações, equilibrando-se em uma “existência semilegal” (BAKHTIN, 1987, p. 67). Entretanto, a carnavalização nunca foi totalmente erradicada dos ritos oficiais nas épocas citadas. As obras cômicas seguiam o mesmo princípio, sendo, em sua maioria, especialmente criadas para as festas, podendo ser paródias dos ritos religiosos e políticos, dos textos lidos em cerimônias oficiais e da literatura canônica, bem como peças cômicas e *fabliaux*. Pode-se perceber, então, que esses momentos em que o riso carnavalesco podia ser plenamente expresso tinham uma importância ainda maior para seus praticantes, pois a festa popular encarnava

... o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias, das renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (...) Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de *uma segunda vida* que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. (Idem, *Ibidem*, p. 8/9) [grifo nosso]

Ou seja, não se trata de apenas dançar, fantasiar-se, beber e procurar divertimentos em graus variados de autodestruição para liberar a tensão do trabalho, como se costuma entender o carnaval hoje, trata-se de *viver* o carnaval (a ponto de Bakhtin postular que a festa “se situa nas fronteiras entre a arte e a vida” [Idem, *Ibidem*, p. 6]), além de assumir uma posição totalmente oposta ao regime vigente. Bakhtin situa tais fenômenos como realidade já nas civilizações mais remotas, sustentando que as versões cômicas de cada rito ou cerimônia oficial ocorriam paralelamente e em pé de igualdade, “dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado” (Idem, *Ibidem*, p. 5). Ao passo que tais instituições consolidavam-se, a carnavalização foi sendo relegada à marginalidade e à quase clandestinidade que mencionamos. Ou seja, o período medieval foi uma espécie de lenta agonia dessa ambivalência, revivida de maneiras progressivamente mais frágeis nas festas populares e na literatura cômica, enquanto o Renascimento significou o auge de “de consciência artística, de aspiração a um fim preciso” (Idem, *Ibidem*, p. 63) que esse riso pôde alcançar antes de perder seu sentido primordial, antes ainda de a comicidade em si ser relegada a um segundo plano, como vimos em Propp.

Quer dizer, esta é uma exposição invertida, tendendo ao negativo, das concepções bakhtinianas, pois o texto do teórico é marcadamente orientado para o positivo, mesmo na constatação, na obra de Rabelais, de uma concepção de mundo que não se verifica mais, pelo menos não com o mesmo significado. O leitor dessa obra de Bakhtin depara-se com um texto de ares tão utópicos quanto o conceito de carnavalização, libertário, fartamente adjetivado, bastante inspirador. A ponto de certas afirmações causarem certa desconfiança de sua exatidão. Como na seguinte passagem, em que o teórico não admite que uma comilança ou bebedeira associada a uma festa popular não pudesse, de modo algum, ser também, em algum grau, individualista ou autodestrutiva:

...na tradição da festa popular (e em Rabelais), as imagens de banquete se diferenciam nitidamente daquelas que dizem respeito ao comer na vida privada, da glotonaria e embriaguez correntes (...). Essas últimas são a expressão da satisfação e da saciedade *concretas* de um indivíduo egoísta, a expressão do *gozo* individual, e não do *trunfo* do conjunto do povo. (BAKHTIN, 1987, p. 263/264) [grifos do autor]

Assumimos que, como qualquer interpretação literária, esta que usamos no presente capítulo deve estar atenta ao contexto histórico, mas pode transcendê-lo. Assim, encaramos como algo interessante e relevante a questão sobre o quanto o triunfo do povo enxergado por Bakhtin na carnavalização poderia ser verificado e provado historicamente, mas entendemos que foge ao escopo deste trabalho. Entretanto, como interpretação literária, a teoria bakhtiniana é uma das formas de explicar o universo das obras medievais e renascentistas a contento e, pensamos, de iluminar aspectos de obras posteriores de diversos períodos e estilos. E essa orientação “positiva” de tal teoria deve ser reconhecida para entendê-la em seus conceitos-chave. Por exemplo, o autor enxergava toda a restrição experimentada pela cultura cômica medieval não como algo que realmente a cerceasse em sua riqueza, pelo contrário – era o que estava no próprio cerne de sua importância:

E foi graças a essa existência extraoficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das ideias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente. (Idem, *Ibidem*, p. 62)

Tendo em vista essa degradação paulatina das manifestações cômicas grotescas e ambivalentes, Bakhtin mostra como o entendimento da crítica literária a respeito dela segue o mesmo caminho, a partir do conceito de hierarquia dos gêneros, que acabou por relegá-las ao patamar mais baixo (Idem, *Ibidem*, p. 53/54). Assim, não é motivo de espanto que o Romantismo tenha sido o movimento a resgatar o valor do grotesco, quando pensamos no contexto de reação à importância exagerada conferida às hierarquizações na escola classicista, mas principalmente como reação ao Classicismo no sentido de...

...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. (BAKHTIN, 1987, p. 33)

Entretanto, Bakhtin vê algo incompatível com o grotesco medieval e renascentista a partir do Romantismo, a subjetividade. Apresentando-se como “uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento”, o grotesco romântico torna-se “terrível e alheio ao homem” (Idem, *Ibidem*, p. 33/34), em contradição com o aspecto coletivo, universal e alegre da visão carnavalesca do mundo. Dessa forma, pode-se argumentar que a carnavalização não pode ser plenamente encarnada desde então, pois a subjetividade é um traço que se incorporou definitivamente à nossa forma de pensar e entender a vida. Mas isso não quer dizer que não existam maneiras dessa comicidade se manifestar na arte e na Literatura modernas e contemporâneas. Aspectos como subversão, utopia e incompletude não são nada estranhos a quem as estuda, bem como resistência ao cânone. Além disso, Bakhtin abre caminho para interpretações que façam essa aproximação ao comentar obras como as de Jonathan Swift e as da *commedia dell'arte*, reconhecendo que

...apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (Idem, *Ibidem*, p. 30)

Assim, encontramos o terreno para analisar o bairro de Gonçalo Tavares sob essa ótica. Poderíamos inclusive retomar a ideia de “solidão relativa” para Tavares, à guisa de comparação, se lembrarmos do contexto aludido no Capítulo 1, de novos paradigmas



temáticos e identitários encarnados por sua obra que, ao contrário do que se poderia pensar, não se isolam da ficção portuguesa das últimas décadas. Mostra-se pertinente, então, buscar os pontos de contato possíveis entre o universo carnavalesco e os “senhores”, fazendo as ressalvas necessárias.

Antes, começaremos pelo movimento inverso. Como destacamos no capítulo anterior, *O Senhor Kraus* é a obra em que o *rir de* fica mais evidente. Kraus evidencia os defeitos do(s) Chefe(s), rimos deles. Logo, é de se esperar que o riso sem alvos ridículos da carnavalização seja menos encontrado. Embora as situações tenham algo da dimensão anárquica que poderia ser esperada de obras com o riso carnavalesco, como inversões, elementos lúdicos, mistura de tempos e exageros, tudo está a serviço da zombaria. Isso fica claro pela comicidade física de *Kraus*, sempre no sentido de encobrir um princípio espiritual e rebaixar negativamente o Chefe, como já demonstramos. Há, por exemplo, o episódio em que o Chefe assoa o nariz no mapa da nação (TAVARES, 2007, p. 21) – é uma excreção e certamente a entendemos como grotesca, mas ela tem única e exclusivamente as funções de realçar a estupidez do personagem e simbolizar seu pouco caso pelo país que governa. Entendemos que não há passagens cômicas significativas com elementos grotescos e carnavalizados em *Kraus*, portanto não abordaremos mais essa obra no presente capítulo.

Podemos então passar a analisar a questão mais facilmente identificável com o universo do corpo grotesco que mencionamos – a bebida em *O Senhor Henri*. É possível reconhecer prontamente que o álcool e sua consequência, a embriaguez, podem ser imbuídos de uma variedade de significados tão grande como a quantidade de pessoas que bebem. Se os rituais das mais diversas religiões não prescindiam das bebidas alcoólicas, algo de que temos resquícios até hoje, se o gênero épico era pleno de libações, não há como negar seu elemento sagrado. Sagrado e profano, diversão e destruição, libertação e loucura – temos a ambivalência personificada em cada garrafa, como a “fada verde” do absinto, bebida preferida (e aparentemente única) de Henri.

Em termos de libertação, por mais ilusória que a nossa consciência moderna nos faça questão de lembrar que é, há o fato de a bebida ser o veículo, o instrumento para afastar todas as inibições e preocupações “terrenas”. Nas sociedades arcaicas, acreditava-se que tal processo aproximaria os participantes dos rituais das entidades que adoravam, entre outras funções bem delineadas. No período estudado por Bakhtin, tornava-se a válvula de escape, durante as festas populares, em relação ao medo da verdadeira máquina repressora do dia-a-dia. Hoje, sabemos que pode ser aquilo que alguns usam obsessivamente para afastar uma variedade absurda de medos corriqueiros, além daqueles grandes medos humanos por

excelência – solidão, vazio, ausência de significado, morte. O medo e sua superação (ou afastamento – comentaremos mais a respeito no Capítulo 5) são, de fato, elementos-chave para entender a carnavalização:

A sensação aguda da vitória conseguida sobre o medo é um elemento primordial do riso da Idade Média. (...) Vê-se sempre esse medo vencido sob a forma do monstruoso cômico, dos símbolos do poder e da violência virados do avesso, nas imagens cômicas da morte, nos suplícios jocosos. (...) Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num “alegre espantalho”. Mas não se poderia também compreender a imagem grotesca se se esquematizasse esse elemento, se se tentasse interpretar o conjunto da imagem num espírito de racionalização abstrata. Ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada. (BAKHTIN, 1987, p. 79)

As aproximações e as dissonâncias entre a comicidade carnavalesca e o riso em *O Senhor Kraus* podem começar a ser delineadas por este caminho. Em primeiro lugar, a dicotomia concretude/abstração é particularmente importante para entender o quadro apresentado por Bakhtin. Este sustenta que a lógica cômica medieval/renascentista, diferentemente do grotesco romântico, centrado mais na abstração, constituía-se da “*realidade total do homem: pensamento, sentimentos e corpo*” (Idem, *Ibidem*, p. 42). É fácil entender que o mundo de que fala Bakhtin, centrado em uma materialidade natural, há muito se foi, e que nossas relações com todas as coisas, inclusive com o corpo, são permeadas por uma cascata de abstrações, códigos e intelectualização. Também é preciso reconhecer que as obras do Bairro suscitam uma comicidade bastante intelectualizada, a começar pelas paixões dos senhores: saber enciclopédico e lógica formal. Entretanto, tendo em vista a linguagem enxuta de Gonçalo Tavares, sobre a qual já comentamos, devemos fazer a ressalva de que, pelo menos, quaisquer abstrações existentes na obra não podem ser baseadas em floreios verbais. Ou seja, não pode se tratar de algo vazio, e o espaço para a materialidade pode ser criado.

Pensamos que isso se manifesta para Henri na forma de uma preocupação religiosa com os fatos, mas não com seu conteúdo em primeiro lugar, sendo que até a forma como são apresentados em seus compêndios costuma se sobressair à coerência, pois considera que “mais importante que a ordem histórica é o L surgir antes do S” (TAVARES, 2004a, p. 50). As informações vão se encadeando e sendo levadas alegremente para onde os eflúvios do álcool permitirem, sem construir uma argumentação com um fim preciso, muito menos uma concepção abstrata em si. Formam-se amontoados de fatos em que o sensível, o tangível ou o simplesmente físico aparecem em algum grau, podendo ser comparados à realidade total do homem mencionada por Bakhtin. Como no episódio da citação acima, “O alfabeto”:

O senhor Henri disse: parece que nos primeiros tempos da religião cristã alguém foi condenado por ter escrito: o verbo entrou pela orelha de Maria (...)

...nunca fui muito de religiões, é verdade

...mas se a igreja fosse um copo gigante, cheio de absinto, por mim já não seria um copo cheio.

(...)

...sabem que os babilônios utilizavam a mesma palavra para dizer «dor» e «comer»?

...2º volume da enciclopédia, página 376.

...em vez de, por exemplo, dizerem que o pé lhes doía diziam que o pé lhes estava a comer o corpo. (TAVARES, 2004a, p. 49)

Ou seja, a compulsão bem contemporânea de recheiar o discurso com dados diversos vale por si, não está a serviço de nada além daquela conversa em particular, não quer provar nada, ou seja, é um fato tão concreto quanto os tomos da enciclopédia. Também há a imagem bem eloquente de uma maneira bem material de pensar: o pé doendo precisa estar sendo “comido”, nem que seja por ele mesmo. Além disso, é como se a citação sobre Maria remetesse diretamente ao contexto aludido por Bakhtin: o entendimento físico das figuras religiosas como desafio à religião cristã que se consolidava, sendo tanto tolerado quanto reprimido<sup>13</sup>. E essa subversão carnavalesca do saber enciclopédico só se torna possível graças ao absinto, ou, nas palavras de Henri, “o absinto é a minha teoria sobre o mundo. (...) eu tenho um sistema geral do pensamento, chama-se absinto” (Idem, *Ibidem*, p. 51).

A maneira concreta como Henri encara os fatos que transmite a seus companheiros de bar também toma uma forma curiosa: a preocupação com a origem e o fim de cada coisa. Embora, de acordo com a teoria de Bakhtin, isso talvez pudesse ser associado ao pensamento vigente na Idade Média, de hierarquização e horizontalidade na história, de “triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória” (BAKHTIN, 1987, p. 8), sabe-se que a primazia conferida à origem como explicação é própria do pensamento mitológico, que teve grande influência sobre a cultura popular em geral. Segundo Mielietinski

A aproximação entre os objetos pelas suas qualidades sensoriais secundárias externas, pela contiguidade no espaço e no tempo, pode transformar-se em relação de causa e efeito, podendo a origem substituir a essência em certo sentido. Este último traço (característico também do pensamento infantil) é de suma importância, tendo em vista que conduz à própria especificidade do mito, o

---

13 Na verdade, é ainda mais interessante saber que essa passagem citada por Henri baseia-se em uma ideia existente: um dos evangelhos apócrifos sustenta que Maria concebeu pela orelha, de acordo com o estudioso Jacir de Freitas Faria. Ou seja, trata-se, de fato, de algo que foi excluído da versão oficial do cristianismo sobre Maria. Informação disponível em <<http://www.bibliaeapocrifos.com.br/default.asp?pag=p000031>>. Acesso em 23/02/2009.

qual modela o mundo circundante por meio da narração da origem...  
(MIELIETINSKI, 1987, p.192)<sup>14</sup>

Os episódios em que essa questão aparece são bem significativos. Em um deles, Henri ressalta a importância de tudo ter sua data de início bem assinalada, como encontramos nos verbetes e como a hierarquização oficial pediria, mas também quer, para cada invenção ultrapassada, “uma cerimônia de enterro, com todos os rituais de uma grande despedida” (TAVARES, 2004a, p. 59/60). O senhor claramente confere à obsessão pelas datas um corpo, que nasce e morre, carnavalizando-a, portanto. Tal subversão encontra eco no pensamento mitológico centrado na origem, mas está mais próxima de uma paródia de uma instituição ou procedimento sério, como Bakhtin identificou na comicidade popular. Já no capítulo “O banco do jardim”, Henri privilegia a origem em detrimento da essência para uma inversão de valores bem própria do carnaval: antes da arte mais “elevada”, os bêbados:

O senhor Henri estava no jardim em frente ao seu banco preferido, onde sentada uma mulher tocava violino.

(...)

...eu poderia ter sido um grande violinista, mas nunca soube tocar violino.

...muito antes de existirem violinistas já existiam pessoas inspiradas artisticamente pelo álcool.

...por isso faça o favor de sair desse banco com o seu violino.

...porque esse banco é meu... (Idem, *Ibidem*, p. 21/22)

Note-se o seguinte: dizer que alguém poderia ser um grande violinista sem nunca sequer ter aprendido a tocar o instrumento é a própria imagem de um futuro aberto proposta por Bakhtin, com todas as possibilidades à disposição, mesmo que o “futuro”, aparentemente, já tenha chegado e as chances tenham se esvaído. A propósito, voltando à questão do medo e das imagens que brincam com o assunto citada anteriormente, ela também aparece em *O Senhor Henri*. Em “A anatomia”, quando nosso amante do absinto fala da guilhotina e de seu inventor, também um “ilustre professor da anatomia”, quase como quem não quer nada minimiza alegremente com o grande terror moderno da passagem do tempo, dizendo que

...qualquer idiota, como o Tempo, demora 70 anos a matar uma pessoa.

...para matar num milissegundo é que é necessária muita ciência.

...é, pois, de concluir que o Tempo não é um estudioso da anatomia humana.

...já uma enorme pedra em cheio na cabeça... (TAVARES, 2004a, p. 39)

---

14 Essa associação foi desenvolvida em um trabalho anterior, o artigo “‘O problema é se eu morro’: fazendo 'a voz da experiência' ser ouvida antes do próximo descarte - análise de O Senhor Henri e O Senhor Valéry, de Gonçalo Tavares”, para a revista *Nau Literária*. Disponível em:

<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/5807/3412>>

Como mencionamos, o tempo e o futuro são centrais para a visão de mundo carnavalesca. Dessa forma, é possível ver na relação entre a carnavalização e a obra de Gonçalo Tavares um diálogo interessante, entre uma maneira alternativa, popular, de encarar o inexorável e a nossa, que tampouco coincide com a visão oficial da Idade Média e do Renascimento sobre os mesmos assuntos. De um lado, uma ideia de futuro em aberto, de tempo cíclico, contraposta à noção de tempo horizontal e meramente intermediário entre o “vale de lágrimas” e a vida eterna. De outro, como podemos reconhecer sem maiores análises, um contexto em que o imediato é mais valorizado, em que nossa relação tanto com o passado quanto com o futuro tornou-se muito complexa. Se os companheiros de bar de Henri ouvem o que esse diálogo tem a dizer, é algo que analisaremos mais adiante no presente trabalho. Por enquanto, o que adiantamos é que a celebração envolvida no ato de beber da festa popular é uma grande responsável por esse espírito, de acordo com Bakhtin, em uma das poucas vezes em que ele se refere, além do banquete em si, especificamente ao álcool:

O vinho liberta do medo e da piedade. “A verdade no vinho” é uma verdade livre e sem medo. (...) É importante sublinhar um outro fato capital: a ligação particular das conversas trocadas durante o banquete com *o futuro e a celebração-ridicularização*. Esse aspecto está ainda vivo nos discursos e brindes pronunciados em nossos dias (...). A palavra pertence de alguma forma ao próprio tempo, que dá a morte e a vida no mesmo ato (...). Velhice e juventude, beleza e disformidade, morte e parto fusionam muito frequentemente em uma figura de dupla face. *Mas, durante a festa, a voz do tempo fala principalmente do futuro*. (...) Existe nos *Tratados de Hipócrates* um *Sobre os ventos* (...), que dá a seguinte definição de embriaguez: “(...) em seguida a um aumento súbito do sangue, as almas mudam com os pensamentos que elas contêm, e os homens, esquecidos dos males presentes, aceitam a esperança de bens futuros.” (BAKHTIN, 1987, p. 250)

Nada menos diz Henri, quando profere que “a vantagem do álcool é que mexe cá dentro pois é um anarquista interior” (TAVARES, 2004a, p. 77). Falando especificamente sobre a existência de “brindes” oferecidos pelo senhor, é preciso comentar que há uma espécie deles no episódio “A maldição”, muito interessante no sentido de que é um pequeno discurso que usa imagens grotescas de forma inventiva e ambivalente, apontando primeiro literalmente para o futuro e depois recorrendo à verdade do absinto:

O senhor Henri disse: quem um dia fechar a porta de tão honrado estabelecimento que seja amaldiçoado por 100 mil demónios coxos e por uma bruxa triplamente feia.

...e um copo de absinto, por favor. (Idem, *Ibidem*, p. 57)

Aliás, Henri chega a dizer “oh, o eterno” após um de seus muitos goles de absinto (Idem, *Ibidem*, p. 60). Em relação à celebração-ridicularização, o capítulo “O espirro” traz algumas questões pertinentes. Trata-se do penúltimo capítulo, mas do último em que o personagem realmente fala, pois no seguinte apenas avisa que não pronunciará mais seus discursos, e também do mais longo. O fato é que um dos fregueses do bar espirra em Henri, despertando uma reação hiperbólica neste, que passa a enfileirar imprecisões recheadas das informações enciclopédicas de costume para o infeliz espirrador. A longa execração certamente é, sobretudo, negativa, mas chama a atenção pelo exagero, que acaba por dar a uma mera secreção uma variedade de superpoderes, como “ter mais doenças que as existentes num catálogo de médicos”, e ao seu portador a capacidade de contaminar “até as bactérias já doentes”, segundo Henri (Idem, *Ibidem*, p. 89-94). Ou seja, o senhor dirige em relação a seu oponente o riso satírico, mas confere uma certa ambivalência a seus insultos, até pela maneira como se refere aos outros (“comendador” ao dono do bar e “vossa excelência” ao inimigo) menos irônica que lúdica<sup>15</sup>. Ainda há o trecho abaixo, que é um ótimo exemplo do trinômio carnavalesco de pensamento, sentimentos e corpo que citamos, além de engatar uma sátira à política atual, mostrando mais uma vez a riqueza e a complexidade do riso de Tavares:

...fique vossa excelência a saber que vou já beber outro copo de absinto para queimar todos esses demónios que vossa excelência com esse espirro-canhão atirou contra nós, sem qualquer piedade, como um carrasco da Idade Média. (...) E sabe que nos tempos que correm os carrascos já não precisam de usar máscaras, e recebem ainda um ordenado fixo do Estado? (...) vossa excelência deveria saber que este Estado é a maior vergonha para nosso país, já que não protege estabelecimentos como este, que *difundem a cultura por todo o corpo como um bom copo de absinto faz*. (TAVARES, 2004a, p. 92) [grifo nosso]

A citação faz pensar sobre o(s) significado(s) do corpo na obra, pois remete a outra passagem, na qual Henri afirma o contrário, que aprender “por todos os lados do corpo”, como ocorre na nossa cultura, plena de recursos para todos os sentidos (visuais, auditivos, etc.), “é uma falta de higiene” (Idem, *Ibidem*, p. 47). É certo que a própria ideia de ambivalência poderia aceitar manifestações contrárias como essas, mas não explicá-las totalmente, pois a segunda citação poderia ser simplesmente uma rejeição ao elemento físico que não seria coerente com a carnavalização. Entretanto, examinando mais detidamente,

---

15 Bakhtin chama a atenção para a conhecida “permutação do superior e do inferior hierárquicos” nas festas, que invertia a hierarquização sempre ostensivamente marcada das festas oficiais (1987, p. 70). Pode-se associá-la a tais tratamentos “respeitosos” de Henri, que os institui em um ambiente que muitos costumam ver como próprio das pessoas mais “inferiores” na hierarquia social de hoje.

Henri a profere como conclusão depois de afirmar que os celtas acreditavam que um surdo se tornaria escravo por não poder receber ensinamentos de outras maneiras. Ou seja, não importa o quão sério ou injurioso o personagem considere chamar algo de “falta de higiene”, ele está atribuindo um valor de liberdade aos sentidos, e aí se encontra também uma inversão – em vez de reconhecer toda a mediação tecnológica e intelectualização que nos rodeia, ele ressalta o quanto estamos mais ligados ao sensível, ao visual, ao tátil, em suma, ao corporal, com toda essa absorção ininterrupta de informação por vários meios.

Essa noção de absorver, devorar, é fundamental para a definição de corpo grotesco de Bakhtin. Como mencionamos, trata-se do corpo representado durante suas necessidades fisiológicas e em momentos extremos como a morte e o nascimento, em resumo, em momentos nos quais está exposto, aberto, em comunicação com o exterior. Os corpos durante a relação sexual, absorvendo e sendo absorvidos ao mesmo tempo. O bebê que é tirado do corpo da mãe soltando seu berro e já é colocado, assim que possível, junto ao seio para absorver seu primeiro alimento. As excreções que fertilizam (ou fertilizariam) a terra quando retidas. E, ainda que mais indiretamente, a pessoa que bebe muito e “abre-se” com mais facilidade para os outros, em primeiro lugar, e, muitos copos depois, está praticamente reduzida à fisiologia: arrota, vomita, desmaia, etc. Como explica o teórico, “é um corpo *em movimento*. Ele jamais está *pronto* nem *acabado*: *está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*” (BAKHTIN, 1987, p. 277) [grifos do autor].

A origem da palavra “grotesco” é semelhante. Segundo Bakhtin, o termo surgiu para designar o estilo de pinturas ornamentais romanas soterradas em grutas (*grotta*) encontradas em escavações no final do século XV (Idem, *Ibidem*, p. 28).<sup>16</sup> Essas pinturas destacam-se por misturar figuras humanas, vegetais e animais nas mesmas representações, sem limites claros e transmitindo uma ideia de mobilidade. Como se pode perceber, o autor usou esses elementos como base para definir o corpo grotesco em sua teoria. E já a partir dessa base poderíamos citar como correspondente uma das definições risíveis criadas por Henri, quando ele diz que as formigas são “plantas metade inteligentes e a outra metade burras, enquanto as plantas são animais sem inteligência nenhuma” (TAVARES, 2004a, p. 33)<sup>17</sup>. A mistura de propriedades físicas do grotesco é transposta para a definição dessas propriedades, carnavalizando o conhecimento.

---

16 Bakhtin refere-se ao lugar das pinturas apenas como os subterrâneos das Termas de Tito. Entretanto, tratam-se de resquícios da *Domus Aurea*, espécie de palácio com mais de 300 salas para festas construído por Nero, as termas foram construídas posteriormente, sobre as ruínas dessa construção. Informações obtidas em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Domus\\_Aurea](http://pt.wikipedia.org/wiki/Domus_Aurea)

17 Também menciona alegremente que viu uma enfermeira regar três bebês como se fossem plantas (Idem, *Ibidem*, p. 69).

Assim, torna-se fácil entender a ligação do banquete, do comer e do beber, ao grotesco, que poderia não ser tão óbvia, o princípio da absorção. Que se encontra, inclusive, na morte, pois de acordo com Bakhtin, “a palavra 'morrer' significava 'ser devorado', 'ser comido’” (BAKHTIN, 1987, p. 263). Voltamos, então, a Henri, com sua já citada imagem do pé comendo o corpo, e ainda com o seguinte trecho: “em chinês existe uma única palavra para eclipse e para comer. O eclipse é uma coisa escura que come um astro” (TAVARES, 2004a, p. 31).

À noção de grotesco, Bakhtin acrescentou a de realismo, justificando essa classificação, em mais um exemplo de sua maneira frequentemente inusitada de interpretar a história literária, pela influência das imagens grotescas sobre o Realismo em si, em decorrência dos laços dessa escola ao legado renascentista (BAKHTIN, 1987, p. 45). A definição de realismo grotesco traz mais alguns elementos pertinentes a serem discutidos a respeito do corpo em *Henri*:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolavelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (...) *O princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo a todo isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato (...). O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm na nossa época... (Idem, *Ibidem*, p. 17) [grifos do autor]

A questão sobre a fisiologia em sentido restrito da nossa época pode ajudar a explicar outra ocasião em que Henri refere-se ao corpo, aparentemente, de forma pejorativa. No episódio denominado, justamente, “A Fisiologia”, o senhor chama seus “caríssimos amigos” de “puramente fisiológicos” (TAVARES, 2004a, p. 79). Porém, isso se dá porque ele considera que tem “tantas necessidades intelectuais quanto fisiológicas”, sendo que estas últimas lembram perfeitamente o corpo em “estado de construção e criação” bakhtiniano, em uma relação de “irrigação” com o racional bastante cômica, na passagem abaixo:

...se eu contabilizar as vezes que a urina me acorre ao vaso de baixo, e as vezes que a vontade de saber factos me ocorre ao vaso de cima, decerto que a contabilidade de cima será bem superior à de baixo.  
 ...e isto já tendo em consideração que o absinto apela muito à liquidez.  
 ...por mais estranho que vos possa parecer, no fim do ano eu apresento um claro déficit no vaso de baixo. (Idem, *Ibidem*, p. 78/79)



Ou seja, mesmo que os aspectos físicos e grotescos sejam às vezes menos proeminentes na obra em questão, mantendo a sutileza e a economia de Gonçalo Tavares citadas no segundo capítulo, quando aparecem, constituem essa “totalidade viva e indivisível” do realismo grotesco, dentro dos limites do individualismo moderno, mas ainda assim conferindo aspectos inovadores à prosa do autor e valores ambivalentes e carnavalizados ao saber enciclopédico. O trecho abaixo é um exemplo bastante significativo:

...a erudição é uma espécie de linguagem igual à nossa, só que não a percebemos.  
 ...eu sou muito erudito, mas quando entro nesta biblioteca engarrafada deixo a erudição à porta e transformo-me num animal dos copos.  
 ...este estabelecimento tem mais moscas que o Pilatos tem filhos.  
 ...e o Pilatos, a ver pelo nome, deve ter tido uma grande quantidade de filhos<sup>18</sup>. (...)  
 ...o mais difícil é ter humor sexual sem ferir susceptibilidades (...)  
 ...depois de feridas, as susceptibilidades dificilmente saram. (TAVARES, 2004a, p. 90)

Como se vê, Henri rebaixa a erudição, mas não no sentido de desprezá-la e sim, como explica Bakhtin, de transferir ao “plano material e corporal, o da terra e do corpo (...) tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17), caracterizando-a como uma linguagem como outra qualquer e depois defendendo uma erudição “paralela”, a transmitida pela “biblioteca engarrafada”. Então, através de um trocadilho sexual carnavalizado, que rebaixa uma figura histórica e valoriza a fertilidade como sinal de virilidade, reflete de forma divertida sobre nossa maneira desconfiada de encarar o que causa riso, e isso se dá também pela corporificação – com o conceito abstrato de “suscetibilidade” podendo ser algo passível de “sarah”, já que tanto é dado como “ferido”. Nesse sentido, deve ser citada também a passagem em que o personagem fala de um livro de anatomia no qual faltavam partes do corpo, e logo pensamos naquelas figuras sem genitais, mas ele logo esclarece que eram as duas pernas e um braço, criando uma quebra de expectativas cômica. Henri completa: “o absinto para mim é como um livro de anatomia que não falte nenhuma parte do corpo” (TAVARES, 2004a, p. 86/87)

Os discursos de Henri também se aproximam, por vezes, de estilos mais reconhecidos como inerentes à cultura popular, como no trecho abaixo, que, versando sobre os efeitos da aspirina, lembra um almanaque ou um repente, carnavalizando o físico, o intelectual, o sexual e o religioso ao mesmo tempo:

---

18 “Pila”, em português europeu, é um termo vulgar para o pênis.

...serve para as dores de cabeça, dores nas mãos e nos dedos dos pés, dores de corno, dores de cotovelo, dores de coração, dores de alma, dores do espírito santo de orelha, dores de dentes, dores de gengivas, dores nas unhas demasiado compridas, dores no pensamento, dores nas conclusões, dores na carteira, dores nas hipóteses, dores na mulher do outro, dores no mandamento não cobiçarás a mulher do outro, dores na pilinha, dores nos testículos, dores no rabo, nas nádegas, nos sovacos, nos pelos dos sovacos, dores na uretra, dores nos seios no caso das mulheres, dores no cabelo quando nos puxam, dores em todo o lado Nosso-Senhor-nos-acuda. E também para a asma. (TAVARES, 2004a, p. 29)

Neste ponto, é preciso atentar para o fato de que Henri, como mencionamos, não deixa de demonstrar seu apreço quase místico pela cultura letrada de que tanto fala, e que este às vezes se traduz em um certo desprezo pela cultura popular, o que talvez comprometesse a relação da obra com a teoria de Bakhtin. No episódio do espirro, o senhor chega a acusar o homem que o irritou de ter “falta de cultura e biblioteca” e de ser “iletrado” e “analfabeto” (Idem, *Ibidem*, p. 91). Contudo, esses momentos são esparsos, sobressaindo-se muito mais a comicidade popular carnalizada demonstrada nas citações deste capítulo, tanto quanto a ambivalência em relação à cultura letrada. No capítulo “O Contrato”, o personagem conta que ouvia na infância, na hora de dormir, em vez de contos de fada, contratos que seu pai lia para corrigir melhor. Ele considera o pai um “homem sensato” pelo conselho de não fazer nada sem celebrar um contrato, fazendo seu habitual pedido de mais absinto da maneira que o documento pede. Mas a descrição do trabalho lança a crítica, fazendo um jogo com a palavra “notário”: “o meu pai trabalhava num notário que tinha um notário e três homens que ninguém notava (...) o meu pai era um deles” (Idem, *Ibidem*, p. 71/72). Ainda assim, é bom lembrar, a respeito da sinceridade na crença sobre o que é alvo da comicidade carnavalesca:

A consciência da liberdade só podia ser limitada e utópica. Por isso, seria inexato crer que a desconfiança que o povo nutria pela seriedade e seu amor pelo riso, considerado como a outra verdade, se revestiram sempre de um caráter consciente, crítico e deliberadamente oposicionista. Sabemos que os autores das paródias mais desenfreadas dos textos sagrados e do culto religioso eram pessoas que aceitavam sinceramente esse culto e o serviam com não menor sinceridade. (BAKHTIN, 1987, p. 82)

Essa ressalva torna-se pertinente para temas como os que Gonçalo Tavares explora nas obras em questão, que não são opressivos por si sós, pelo menos não como a igreja ou o poder, apesar de serem instrumentos empregados sobremaneira por tais instituições e de, por certo, serem passíveis de críticas. Assim, o autor confere o tom de ambivalência exato às

divagações enciclopédicas de Henri, com o respaldo do riso carnavalesco. Exploraremos mais detalhadamente o equilíbrio entre crítica e homenagem da forma paródica da série do Bairro no próximo capítulo.

Por ora, ainda precisamos analisar o interesse da abordagem bakhtiniana para *O Senhor Valéry*. Não mencionamos a obra até agora neste capítulo pois, como dissemos anteriormente, a questão corporal é muito mais sutil para Valéry, e as poucas ocasiões em que aparece são mais satíricas. Todavia, considerando a carnavalização enciclopédica de Henri pode-se dizer que o pequenino dá significados semelhantes para a lógica. Embora algumas das associações absurdas que o personagem faz sirvam para ridicularizá-lo, como mostramos, é digno de nota que suas performances no café deem margem a mais interlocuções positivas com os outros do que as de Henri no bar. Em comparação com os alogismos em *O Senhor Kraus*, por exemplo, a ambivalência da lógica em *Valéry* fica mais clara: se as distorções argumentativas do(s) chefe(s) mostram seu descaso e sua incompetência, o jogo de Valéry pode até colocá-lo como alvo, mas também o transforma em um personagem com alguma popularidade no bairro. Não há uma indicação literal de que riam com ele, mas isso pode ser imaginado para algumas das situações, como pelo fato de que as pessoas estão esperando pelo desenho no único episódio em que ele não o faz, e o questionam a respeito, e depois da negativa, o narrador diz que “as pessoas gostavam do senhor Valéry” (TAVARES, 2004b, p. 50).

Podemos citar a própria dimensão sensorial visual da obra como algo interessante, pois também é lúdica, por vezes, tanto pelos espaços delirantes já comentados quanto pela figura de Valéry. Este chega a ganhar uma imagem de fantasia de carnaval em certas passagens, como nos episódios, citados no capítulo anterior, em que ele enterra o chapéu na cabeça, troca os sapatos ou pinta as mãos de cores diferentes. Gostaríamos ainda de comentar uma das situações que podem ser consideradas como um humor mais carnavalizado. No capítulo “O truque”, o ritual de vestir-se de luto é rebaixado de maneira muito criativa pelo senhor: ele se veste de preto para que os outros pensem que perdeu alguém e, então, o poupem do sofrimento, e acrescenta que “é sempre boa a sensação de enganar os mais fortes” (Idem, *Ibidem*, p. 55). A seguir, há a observação de que nunca se sabe “propriamente a quem se referia” o personagem com a expressão “os mais fortes”, o que tanto o coloca como alvo quanto pode ensejar uma reflexão engraçada sobre os nossos “mais fortes” em geral – questionar algo como “afinal, quem são esses tais mais fortes?” os generaliza e torna mais vagos, enfraquecendo-os e, portanto, rebaixando-os como ameaça não mais temível, mas risível. No final, após os desenhos, Valéry ainda troca o terno preto

por um branco “enquanto distraído pelos raciocínios”, imagem verdadeiramente cômica e sem ridicularização (TAVARES, 2004b, p. 56).

Falar sobre os rituais de Valéry levanta uma questão mais geral sobre as duas obras em questão no presente capítulo. Não é preciso aprofundar-se muito nelas para reconhecer que o comportamento dos senhores seria exemplar para algum exercício de diagnóstico psiquiátrico. A loucura, tema caro a Gonçalo também em *Jerusalém*, pode ser a abordagem para muitas das situações risíveis de Valéry e suas manias e rituais e Henri e seu vício. O terror moderno de adoecer em qualquer sentido, de não ser aceito, de desviar muito do caminho traçado e de perder o controle das emoções (temas certamente retratados em *Jerusalém*) poderia ser a chave para um riso satírico em relação aos loucos, ou uma razão de desconforto para o riso, pois entendemos que não é certo ridicularizá-los em seu sofrimento. Entretanto, mesmo Propp, ao falar do riso em relação aos tolos no capítulo sobre os alogismos, ajuda a entender a imagem do louco de uma forma que escapa à sátira, pois os princípios da tolice e da loucura guardam semelhanças, a saber: ambos veem “o mundo distorcido” e tiram “conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas suas motivações internas são as melhores possíveis” (PROPP, 1992, p. 113). Em Bakhtin, essa distorção do mundo percebida pelos insanos torna-se ainda mais importante, pois pode ser mesmo um meio para a inversão e a ambivalência no realismo grotesco.

O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura *festiva*. (BAKHTIN, 1987, p. 35)

Ou seja, simpáticos e causadores do “riso bom”, sim, mas também questionadores em certo sentido, portadores de um olhar transgressor para as instituições da nossa sociedade. E de uma insanidade festiva e alegre, mas que tem muitas nuances, a serem melhor explicitadas no Cap. 5. Por enquanto, basta dizer que são excluídos, marginais em relação à nossa cultura dos vencedores, e que gostamos deles, rimos com eles e desenvolvemos senso crítico ao mesmo tempo. E isso se dá também por meio da carnavalização, da ambiguidade, da inversão de papéis e do grotesco, como no trecho de *O Senhor Henri* que dá título ao presente capítulo: “visto numa lâmina de microscópio um rei é um conjunto de vermes de trinta cores diferentes” (TAVARES, 2004a, p. 61). O saber enciclopédico é rebaixado para diminuir comicamente as diferenças sociais. Afinal, de acordo com a interpretação de Robert Stam sobre a teoria de Bakhtin, o que a destaca é

...sua identificação com a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo que é marginal e excluído. O carnaval, na acepção bakhtiniana, é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade. (STAM, 1992, p. 14)

Assim, se o riso de zombaria em *O Senhor Kraus* parece perguntar o que mais é preciso além da liberdade de voto para dar real sentido à democracia, a comicidade carnavalesca em *Henri* e *Valéry* aprofunda o escopo ao conferir liberdade de riso e questionamento a personagens que seriam desvalorizados na escala social. Pois quem pode dar um sentido novo e inusitado à noção de tradição e apropriar-se plenamente dela, como Bakhtin mostra que ocorre no humor relacionado à festa popular, perde o medo e escapa à opressão cotidiana (nem que seja por um ou três dias), e não é nada menos que isso que Henri faz ao dizer: “arrotar é a linguagem dos meus antepassados e peço, desde já, desculpa por ser tão agarrado à família e por ter incomodado vossas excelências” (TAVARES, 2004a, p. 77).

## Descubra a(s) face(s) da paródia

- “- A senhora sabe o que ele fez. Queremos saber o porquê. (...)  
 - Porque o rei estava nu. (...)  
 - Quem são seus amigos? Ele pertence a alguma organização? (...)  
 - É um inocente!  
 - Inocente útil, talvez. Teremos que levá-lo para interrogatório (...)  
 - Mas ele disse a verdade. O rei estava mesmo nu. Todo mundo viu.  
 - Mas só ele disse. Esses são os que dão trabalho.”  
 Detalhes – Luis Fernando Verissimo

Quem andasse pelas ruas de Porto Alegre no início do mês de março de 2009 poderia deparar-se com um *outdoor* de uma peculiar propaganda de motel, com o desenho de um rosto de mulher sem olhos, boca e nariz e a seguinte frase “descubra a face do prazer”. Duas semanas antes, se o anúncio estivesse ali, não faria sentido algum. Entretanto, ele respondia a uma referência clara, que poderia ser recuperada com facilidade pela maioria das pessoas com algum nível de informação. Trata-se de uma campanha de vários sindicatos de funcionários públicos do Rio Grande do Sul que causou polêmica ao espalhar *outdoors* pela cidade com um rosto sem expressão e dizeres como “descubra a face do autoritarismo”, ou do desmonte da educação, da violência e das mais diversas mazelas do estado, apontando uma data na qual o rosto seria revelado. Antes mesmo que tal acontecesse, o governo do estado reagiu com indignação, entendendo que o rosto da governadora apareceria nos *outdoors*, o que de fato ocorreu e trouxe problemas legais para o sindicato, pelo que foi considerado um ataque pessoal.

À parte o mau gosto algo sexista do anúncio e o mérito da campanha política ou da resposta do governo, muitos reconheceriam a relação entre as duas campanhas e apontariam como evidência, se perguntados, o fato de que os idealizadores da segunda aproveitaram-se do *slogan* e da imagem da primeira, modificando-os para seu intento. Talvez alguns soubessem nomear esse tipo de relação, pois é algo que muitas vezes é lecionado ainda no ensino fundamental: trata-se de uma paródia. E o motivo para descrevermos essa campanha publicitária aqui encontra-se no fato de que, como talvez as mesmas pessoas hipotéticas reconhecessem, procedimentos iguais ou parecidos são muito comuns nos dias de hoje. Senão vejamos: grande parte das manifestações humorísticas, sejam programas de TV, rádio, charges ou textos, se utiliza desses expedientes; a publicidade, como visto, também; a arte moderna, como muitas vezes costuma ser observado até de maneira depreciativa, costuma recorrer bastante a diversas formas de citação a escolas e artistas anteriores. A obra de Linda Hutcheon

sobre o tema da paródia começa por essa mesma constatação:

A paródia não é de modo nenhum um fenómeno novo, mas pareceu-me que a sua *ubiquidade* em todas as artes deste século exige que reconsideremos tanto a sua natureza quanto a sua função. (...) As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. Também noutros campos – da linguística à filosofia da ciência – a questão da autorreferência tornou-se o centro da atenção. (HUTCHEON, 1989, p. 11) [grifo nosso]

Temos várias questões a analisar a partir dessa citação. A afirmação sobre o alcance moderno da paródia, como vimos, não necessita de maiores confirmações. Resta pensar a respeito da questão do comentário crítico e sobre o que constitui a autorreferência das formas paródicas. Algo de que Hutcheon não fala nessa passagem e que pode ser reconhecido de pronto como um ponto importante é a relação da paródia com o humor e a comicidade, que sabemos ser, no mínimo, muito fértil. Como atestam, aliás, as obras em questão no presente trabalho, que já evocam outros autores no título e convidam a uma interpretação paródica a partir da declaração de Gonçalo Tavares citada sobre os senhores encarnarem de alguma forma o espírito dos autores. Assim, antes de discorrer sobre a teoria de Hutcheon, precisamos olhar para o que Propp e Bakhtin formularam a respeito da paródia, uma vez que ambos trataram do assunto.

Mas, poder-se-ia questionar, a paródia já não carrega necessariamente o elemento cômico? O exemplo da campanha publicitária, isolado, atestaria que sim, embora não tenham sido muito bem-sucedidos, seus criadores certamente tinham por intenção provocar o riso em relação a um fato atual e, dessa forma, consolidar a marca na memória de potenciais clientes. Em princípio, a obra de Propp corrobora essa percepção. O autor entende a paródia como algo que pode ser estendido a “um fenômeno qualquer da vida”, que é imitado em suas “características exteriores” exteriores para “demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada” (PROPP, 1992, p. 84/85). Ou seja, sua definição de paródia praticamente coincide com a de riso de zombaria. Como implicação disso, talvez não fosse possível considerar as obras de Tavares como paródia, pois por certo não colocam a obra de Paul Valéry, Henri Michaux e Karl Kraus como manifestações por trás das quais não há nada. Propp chega a formular mais especificamente a relação entre texto literário paródico e parodiado como negativa:

O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada. (...) Nesses casos parodia-se, na verdade, o

estilo individual de um escritor, mas esse estilo individual é por outro lado a manifestação de uma corrente determinada à qual pertence o escritor e justamente essa corrente é ridicularizada do ponto de vista da estética de uma nova tendência. São ridicularizados também os defeitos da literatura em curso. (PROPP, 1992, p. 86/87)

É verdade que Propp reconhece outra dimensão do fenômeno. À relação com outra(s) obra(s) “dirigida não contra os autores (...), mas contra fenômenos de caráter sociopolítico”, o teórico define como travestimento (Idem, *Ibidem*, p. 87). Sob esse viés, poderíamos prontamente entender *Kraus* como travestimento, enquanto as outras duas obras não poderiam ser enquadradas em uma sátira muito direta, embora tenham aspectos de crítica sociopolítica, como destacamos no primeiro capítulo e analisaremos mais a fundo no próximo. Mas Propp faz um reparo que seria importante para *Henri* e *Valéry* a uma ideia arraigada, a de que paródia e exagero se confundem, afirmando que “o exagero é próprio da caricatura, e não da paródia” (Idem, *Ibidem*, p. 84). Isso poderia ajudar a entender como o estilo econômico de Tavares e a caracterização complexa dos personagens adaptam-se ao gênero, pois, se é verdade que existem exageros cômicos nas obras (como no já citado capítulo “O espirro” de *Henri*), eles não constituem a tônica da comicidade nelas. A comparação do Chefe com um dos senhores é bastante significativa em termos de nível de caricaturização:

O Chefe detestava geografia, economia, literatura, química, sociologia, engenharia, matemática, física, e ainda todas as ciências inventadas depois de Cristo. O que ele apreciava era o instinto. (...)

- Você não sabe o que é o instinto? (...)

O Chefe gostava de explicar – qualquer coisa, mesmo o inexplicável (...). Investia pois em direção aos Auxiliares como o touro, em certas cerimônias populares, investe sobre os homens feridos e aleijados que ficam para trás. (TAVARES, 2007, p. 19)

O senhor Valéry era casado com um ser ambíguo, como ele próprio dizia. Quando o senhor Valéry precisava de algo a que podemos chamar X, o ser era X; e quando precisava de algo a que podemos chamar Y, o ser era Y. (...) Porém, nunca ninguém tinha visto o senhor Valéry acompanhado. (TAVARES, 2004b, p. 34/35)

O Chefe desdenha por completo qualquer conhecimento, é pedante e insistente e, como vimos, engorda com o poder, além de ser comparado com um touro, como nas caricaturas em que a imagem de uma pessoa é fundida à de um animal. Com *Henri* e *Valéry*, a caracterização é bem mais sutil. Entretanto, essa questão levantada por Propp o faz cair em uma contradição: embora diga que o exagero é do domínio da caricatura no curto capítulo sobre a paródia, afirma, no seguinte, que “todos os tipos de paródia podem ser enquadrados



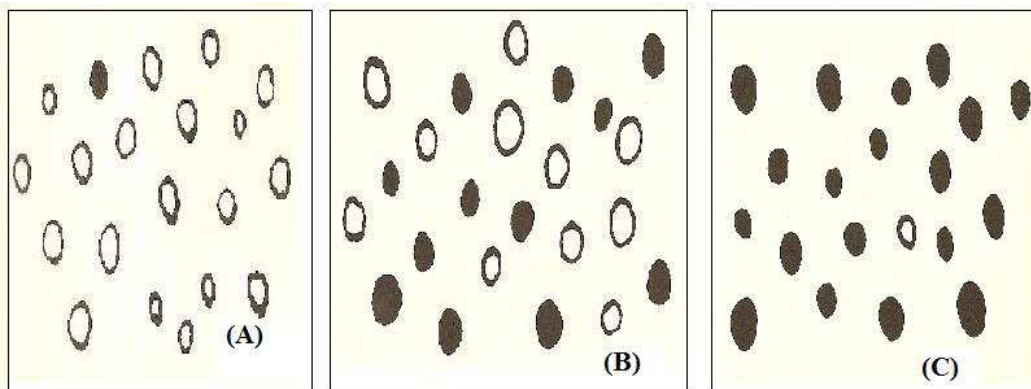
no domínio da caricatura” (PROPP, 1992, p. 89). Ou seja, a definição de Propp sobre a paródia não é consistente o suficiente para ser aplicada às obras analisadas neste trabalho, pois é adequada apenas para obras satíricas e não está definida a contento.

Se a paródia não parece ser tão importante para a sátira de autores do séc. XIX, como Gógol e Tchékhov, a ponto de Propp encerrar o assunto com uma transposição para a forma de sua definição de riso de zombaria, o mesmo não se pode dizer sobre a literatura medieval e renascentista. Para a carnavalização de Bakhtin, a paródia é central pelo fato de constituir grande parte da literatura cômica que a transmite. Uma vez que a visão de mundo carnavalesca podia se manifestar em ocasiões nas quais era um paralelo aos festejos oficiais, não é difícil entender o porquê de as obras carnavalescas terem como forma privilegiada a citação cômica a outras obras. Assim, existiam as paródias dos ritos durante as festas populares e as paródias dos documentos e textos canônicos em geral: testamentos, liturgias, evangelhos, epopeias, etc. Eram também o veículo da ambivalência, ao serem idealizadas, como já comentado, por profundos conhecedores e admiradores da cultura que parodiavam. De acordo com Bakhtin,

A paródia medieval, principalmente a mais antiga (anterior ao século XII), não estava preocupada com os aspectos negativos, certas imperfeições do culto, da organização da Igreja, da ciência escolar, que poderiam ser objetos de derrisão e destruição. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção de mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa. É de alguma maneira o *aspecto festivo do mundo inteiro*, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso. (BAKHTIN, 1987, p. 73) [grifo do autor]

Assim, se a paródia de Propp usa a forma reconhecida de outra(s) obras(s) para críticas derrisórias pontuais ao estilo desta(s) ou a realidades sociais, sendo neste caso chamada de travestimento, a paródia carnavalesca faz algo mais amplo ao jogar e brincar com as formas de que se utiliza para enunciar uma verdade sobre o mundo. É possível inferir que, se a realidade inteira é abarcada pela paródia, as críticas podem ser lidas, mas estão abertas à livre interpretação. Essa concepção torna-se muito útil para entender passagens das obras de Tavares como a dos carrascos medievais em *Henri*, analisada no capítulo anterior, que é carnavalesca e lúdica mas que também é uma sátira sobre a política atual. Também encontra uma encarnação muito interessante no capítulo “A chave de casa”, de *Valéry*. Neste, o personagem sai de um tribunal preocupado com o fato de haver apenas uma verdade cercada

por mentiras, declarando e demonstrando por meio de seus desenhos que ou é preciso multiplicar as verdades, ou reduzir as mentiras a apenas uma, fazendo um retrato muito vivaz de nossa sempre complexa maneira de lidar com diversos pontos de vista. O que se segue após a explanação de Valéry é ainda mais interessante, ele tenta entrar na casa errada e transpõe os mesmos argumentos à situação, representando a sensação sempre atual de que, para aqueles que têm meios, a verdade nem sequer importa, pois sempre estarão do “lado certo”: “Cá está (...), se todas estas casas fossem minhas, com a exceção de uma, provavelmente não me tinha enganado. (...) Se ao menos fosse rico (...) não me preocuparia com a mentira” (TAVARES, 2004b, p. 51-53). Os desenhos complementam o jogo, evocando a ligação de Paul Valéry às artes e à lógica para ser a contrapartida visual dessa forma carnavalizada de falar sobre a verdade. Seguem as figuras desse episódio, sendo que (A) corresponde a apenas uma verdade e muitas mentiras; (B) a “tantas verdades como mentiras”; e (C) a “uma única hipótese para a mentira” (Idem, *Ibidem*, p. 51/52)



**Fig. 4.1 - “A chave de casa”, de *O Senhor Valéry*.**

A referência ao universo dos autores evocados no Bairro, porém, coloca um problema para a teoria da paródia como Bakhtin a propôs. Se, de fato, este oferece um contraponto ao entendimento de Propp da paródia como satírica, não se pode dizer que ele descarte essa percepção de seu horizonte, ele apenas afirma que a medieval ou renascentista ultrapassa a zombaria, enquanto transmite a mesma definição escarnecedora para a moderna, mais ainda, “censurando-a” por isso:

Por isso a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal da nossa época. A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso, a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original. (BAKHTIN, 1987, p. 19)

Se levarmos em consideração a concepção de paródia moderna como puramente formal, não é possível entender por completo as obras abordadas no presente trabalho. *O Senhor Henri* e *O Senhor Valéry* guardam relações idiossincráticas com os autores parodiados, não recorrendo a citações textuais muito claras, e sim, como vimos, ao espírito de cada um, sendo que suas semelhanças mais evidentes são com outros estilos, o verbete de enciclopédia e a proposição lógica. *O Senhor Kraus* é o que pode ser associado com mais facilidade aos aforismos de Karl Kraus, mas não nos episódios em que os acontecimentos do Chefe são narrados. Ou seja, há um desafio na relação das obras com os textos parodiados que vai de encontro a um rótulo como “puramente formal”. Além de que, conforme demonstrado, não há apenas negatividade no riso de Tavares. Torna-se oportuno, então, voltar às considerações de Linda Hutcheon sobre as obras paródicas modernas para ver se podem oferecer uma alternativa que contemple toda a sutileza e a multiplicidade de alvos da comicidade que se percebe no universo de Tavares.

Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, não ignora a carnavalização de Bakhtin. Ao contrário, é um dos pontos centrais de sua sistematização. Entretanto, longe de tentar uma aplicação descontextualizada da teoria bakhtiniana, algo que certamente poderia acontecer com um autor com tamanha peculiaridade, a autora fundamenta muito bem as correspondências entre a paródia moderna e a carnavalização e faz as necessárias ressalvas, e até os “atenuantes”, em relação ao russo:

Não há dúvida de que algumas teorias do romance se poderiam considerar autorrestritivas no sentido de deverem, logicamente, terminar na valorização de uma forma particular (...). No entanto, ao contrário dos outros críticos (...), Bakhtin oferece-nos um paradoxo: as suas várias “teorias”, (...) são muito mais plurais e abertas. (...) *Adoptar* servilmente as declarações específicas de Bakhtin acerca da paródia (...) é ser vítima do arbitrário e do monolítico, para não dizer monológico, existente nessas declarações; *adaptar*, por outro lado, é abrir uma das mais sugestivas caixas de Pandora que este século produziu. (HUTCHEON, 1989, p. 90/91) [grifos da autora]

Em seu cuidado para extrair dessa caixa de Pandora, se não a esperança, apenas o que não criar contradições insolúveis com as práticas paródicas abundantes contemporâneas, Hutcheon não tenta aplicar a tais manifestações a mesma visão de mundo ambivalente e alegre dos medievais e renascentistas. Concentra-se, antes, nas afinidades entre elementos identificados por Bakhtin na cultura da festa popular e o que representa em nossa época retomar outros autores para um intento diverso. Demonstramos, no capítulo anterior, que é possível adaptar sem adotar completamente essa visão de mundo para a comicidade de Gonçalo Tavares. Resta, então, analisar se outros aspectos da carnavalização são úteis para

entender o gênero da paródia em si e seus desdobramentos interessantes nas obras em questão. Um dos aspectos mais importantes para a autora é algo que pode passar despercebido em uma leitura mais desatenta do teórico russo, a entrega total ao carnaval, a configuração limítrofe entre arte e vida de quem o experimentava e, por extensão, dos textos que o representavam. Tendo em mente as artes plásticas modernas, bastante privilegiadas por Hutcheon em seu livro, a comparação logo parece fértil, basta lembrar de instalações, *happenings* e outras formas de arte cada vez mais interativas e dependentes de seus públicos. Essa “pouca distinção formal entre autor e espectador, entre autor e leitor criador” (HUTCHEON, 1989, p. 94) fornece uma das bases para o paralelo entre a teoria de Bakhtin e a paródia moderna:

O segundo mundo invertido, alegre, do carnaval, segundo Bakhtin, existia por oposição à cultura eclesiástica séria e oficial, tal como a metaficção de hoje contesta a ilusão novelística do dogma realista e intenta subverter um autoritarismo crítico (contendo dentro de si o seu próprio comentário crítico). (Idem, *Ibidem*)

Quanto a desafiar dogmas realistas, o Bairro é obviamente pródigo: de sua forma encadeando-se em ficções curtas que poderiam ser consideradas minicontos a seu desprezo por peripécias narrativas, passando pelo personagem do Chefe que muda e continua o mesmo e pela trama de anticlímax de *Kraus*. Mais importante ainda para as obras de Tavares é uma implicação desse trecho de Hutcheon: se diminui a distância entre leitor e autor, dá-se a dessacralização deste, da qual o procedimento de associar um autor consagrado a um “senhor” de um bairro hipotético, que talvez pudesse ser o vizinho de qualquer um, é uma imagem contundente. Isso pode ser percebido sobretudo em alguns momentos de *Valéry* que rebaixam o pequenino de maneira divertida mas também algo irônica, como “Porém, o senhor Valéry não tinha crises graves de identidade, tinha apenas crises de fígado no inverno” (TAVARES, 2004b, p. 58). Note-se também o uso cômico da palavra “identidade”, no sentido do contraponto aos temas caros da literatura portuguesa pós-74, como comentado no primeiro capítulo.

Outro episódio importante nesse sentido em *Valéry* é “A literature e o dinheiro”, no qual é explicado um hábito peculiar do personagem: usar o livro que está lendo como carteira, uma nota entre cada duas páginas (em ordem crescente), as moedas marcando o ponto em que parou na leitura e o documento de identidade na última página. Assim, ele obedece também a um de seus inúmeros rituais para ler ou fazer um pagamento. Significativo, nesse caso, é o uso da palavra em francês no título, que busca uma ligação, ainda que mínima, com o poeta

inspirador. O trecho final do capítulo dá bem a medida da dessacralização:

Quem passava pelo senhor Valéry e o via, em frente à mesa de um café, a segurar com muita força, e com as duas mãos, os dois lados do livro, nunca conseguia decidir se os braços tensos do senhor Valéry mostravam avareza mesquinha ou um amor profundo à literatura. (TAVARES, 2004b, p. 69)

Já em termos de inclusão do comentário crítico, de validação intrínseca, o próprio fundamento do Bairro, a contiguidade entre os senhores e a constante interlocução com os outros vizinhos, é digno de nota. Em *Kraus* isso fica mais evidente, aparecem com frequência os comentários dos leitores das crônicas, como “Já comecei a ler as suas crônicas, senhor Kraus. O mundo anda agradável, não?” (Idem, 2007, p. 23). Até o senhor Henri aparece em dois episódios, um deles, justamente um dos semelhantes à forma do aforismo, é o seguinte:

Alguns políticos entendem a palavra “povo” como se fosse um seu pseudônimo – disse o senhor Kraus.

Depois murmurou: democracia! E calou-se. Depois disse ainda:

- Numa estatística otimista, se o homem do povo decidir quatro vezes com a sua inteligência e outras quatro vezes aproveitando o acaso, terá quatro possibilidades de acertar.

O vizinho, o senhor Henri, concordou com a cabeça. (Idem, *Ibidem*, p. 109)

Outra questão levantada por Hutcheon a respeito da relação entre carnavalização e paródia moderna tem a ver com o espírito de paralelo, de alternativa, das festas e da literatura populares. Ora, se, de acordo com Bakhtin, elas ocorriam junto às celebrações oficiais, sempre a perigo mas, de algum modo, presentes, elas não prescindiam de autorização. Mais ainda, autorização temporária. Afinal, considerando-se o fato de que, como mencionamos, paródias como as de Gonçalo Tavares não são negativas em relação a seus objetos, algum limite deve ser estabelecido. Nas palavras da teórica, trata-se de

...subversão legalizada, embora não oficial, (...) na medida em que a paródia postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas (...) apenas dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade”. (HUTCHEON, 1989, p. 96)

Contudo, levando em conta a referida sutileza da paródia em Tavares, mais uma vez as definições são sacudidas. Sendo que a pista da intertextualidade está no título, e o texto reconhecível tem mais a ver com o que se disse *sobre* o autor, novamente temos o comentário

crítico inserido na obra, ou seja, é a própria “reconhecibilidade” das obras do Bairro que traz sua “subversão não-oficial”. Um exemplo de como essa relação paródica se dá pode ser encontrado a partir dessa pequena crítica sobre o estilo de Henri Michaux:

Dreamlike, fantastic and often surreal imagery dominate his work, but these images aim to provide a lucid, almost scientific, depiction of man's spirit rather than evade the reality of the external world (...). In his work we encounter sex with insects, drug induced hallucinations akin to the religious ecstasy of the saints and short aphoristic comments on everything from morality to the character of different Asian nationalities. (GOODWIN, 2007)

Tavares não poderia ter encontrado melhor maneira de representar o espírito do homem de forma, ao mesmo tempo, fantástica e “quase científica” do que por meio de um bêbado admirador de enciclopédias. Quer dizer, não há uma separação formal entre a autorização e a transgressão paródica, tudo está integrado no texto enxuto, e mesmo do mesmo trecho, como no seguinte, que também faz referência a insetos<sup>19</sup>:

...as formigas precisam de água para constituir uma família. E nisso são iguais aos homens.  
 ...debaixo da terra há movimentos de energia que são simétricos aos movimentos num formigueiro.  
 ...e é de uma grande quantidade destes movimentos que nascem os terremotos.  
 ...eu leio diariamente a enciclopédia para poder ter acesso a estas informações imprescindíveis – disse o senhor Henri. (TAVARES, 2004a, p. 33)

A simples referência a “informações imprescindíveis”, nesse caso, possibilita uma gama de leituras. Pode ser satírica em relação à cultura enciclopédica. Bem como pode dizer que, por mais episódica e aparentemente banal que seja, chama a atenção para nossa condição não tão diferente da de pequenos animais, associando-os, por sua vez, a grandes forças da natureza, em um rebaixamento muito criativo. Aí se encontram a sátira e o riso de feitio mais positivo, a paródia em relação ao autor e também ao verbete enciclopédico, esta última mais textual e mais satírica. É preciso ressaltar que a teoria de Hutcheon já reconhece que “A ficção curta (...) mostrou-se tão provocante como obras mais longas por causa do seu uso econômico da paródia sugestiva.” (HUTCHEON, 1989, p. 65).

Porém, o tema humano que se deixa antever na passagem acima, e outros como a sátira sociopolítica em *Kraus* podem representar um problema para a teoria de Hutcheon. É que se trata de um conceito sobre a paródia que também tem seus aspectos restritivos, como

---

<sup>19</sup> Ainda de acordo com Goodwin, os insetos também fazem sentido para a biografia de Henri Michaux, que os estudou desde a adolescência (Idem, *Ibidem*).

ela destacou em autores como Bakhtin. Resta saber se é aberto o bastante para ser adaptado. Essa obra de Hutcheon configura-se tipicamente como uma obra de definição, que pode se assumir como “uma” no título, mas que precisa fazer seu recorte. É um dos principais objetivos da autora é separar a paródia da sátira, falha detectada anteriormente neste capítulo em Propp e, segundo ela, “mesmo [n]os melhores trabalhos sobre a paródia” (Idem, *Ibidem*, p. 28). Para tal, precisa desconectá-la tanto da necessária presença de um alvo externo quanto do riso em si. Quanto ao primeiro ponto, Hutcheon engendra uma imagem bastante esclarecedora de seu ponto de vista: a sátira é *extramural*, ao passo que a paródia é *intramural* (Idem, *Ibidem*, p. 38), ou seja, relaciona-se dentro dos limites das artes e da literatura. Em relação ao riso, mais do que afirmar a possibilidade de um texto que se apropria de outros não ser cômico, algo com o qual podemos concordar de imediato, a autora pondera que o texto satírico diferencia-se por uma questão de intenção, qual seja:

...o objetivo correctivo do ridículo desdenhoso da sátira é central para a sua identidade. Ainda que a sátira seja destrutiva (...), existe também um idealismo implícito, pois ela é, com frequência (...) descaradamente didáctica e seriamente empenhada numa esperança no seu próprio poder de efectuar mudança (Idem, *Ibidem*, p. 77)

De acordo com a discussão dos capítulos anteriores, podemos perceber que essa definição de sátira não é a mais adequada. O “ridículo desdenhoso” é uma possibilidade, por certo que a mais disseminada, mas há muitas outras. Mas o ponto crucial que a contrapõe à teoria de Propp é o objetivo corretivo, pois o que constiu o riso de zombaria, como vimos, é a revelação de um defeito de quem é seu objeto, não se há o objetivo de corrigi-lo ou não – o exemplo da pessoa que tropeça em uma pedra é bem significativo a esse respeito. Quanto às obras de Tavares, é preciso reconhecer que, se há idealismo, é um sentimento que ocorre por vias tortuosas. *Kraus*, conforme citamos, a despeito da morte do Chefe, desfaz antecipadamente esperanças maiores de mudança drástica em como os políticos pensam e agem, e em como os eleitores pensam e agem ao elegê-los, como fica evidente pela passagem abaixo:

As eleições haviam terminado e o varredor há mais de duas horas que com a vassoura empurrava os boletins de voto para o canto da sala.

Os boletins, agora inúteis, avançavam contra vontade, para o canto, como se fossem guardanapos sujos e não papéis determinantes para um certo país numa certa altura. Eram empurrados como lixo. O senhor Kraus observava todo o espetáculo, melancólico. (TAVARES, 2007, p. 64)

Ou seja, trata-se de uma teoria que, além de não ser centrada no riso, não trabalha com as definições que usamos no presente trabalho, além de privilegiar formas de arte mais focadas na própria arte<sup>20</sup> o que, pelo menos para *Kraus*, não é verdadeiro. Pode-se de pronto intuir que tal afunilamento de Hutcheon pode ser apenas uma maneira de abarcar manifestações que não costumavam ser comentadas por outros estudiosos. Entretanto, também se pode reconhecer que essa teoria possui seus pontos de articulação que preveem outras possibilidades de abertura. Por um lado, a autora não exclui o extraliterário, somente o desautomatiza, afirmando que a paródia é um “relacionamento da arte com a arte, com possíveis implicações com a outra dimensão” (HUTCHEON, 1989, p. 31). Trata-se de uma boa síntese, principalmente para *Henri* e *Valéry*, pois as referências são mais variadas e a dimensão social é mais difusa (esta será analisada mais detalhadamente no próximo capítulo).

No diálogo *Eupalinos*, por exemplo, o personagem-título fala a Fedro sobre “construir não sei quais monumentos, cujo venerável e gracioso traçado participasse diretamente da pureza do som musical, ou devesse comunicar à alma a emoção de um acorde inesgotável”, construções concebidas “Sim, como sonho; não, como ciência” (VALÉRY, 1996, p. 61). Esta seria uma ótima descrição para os empreendimentos imaginativos do senhor Valéry. Mencionamos no primeiro capítulo o quanto eles fazem sentido para a dimensão menos geograficamente localizada de Gonçalo Tavares, entretanto, é bem acentuado o diálogo “intramural”, e mesmo o jogo, como no trecho abaixo:

Melhor só mesmo uma casa com quatro portas, em quadrado, sem nenhuma parede. (...) Chamou-lhe: a casa das quatro portas juntas.

Entra-se por qualquer lado e é sempre igual. É esta a casa de férias que eu quero – dizia o senhor Valéry. (...) Evitarei perder-me em compartimentos (...). É que só consigo repousar se não tiver que decidir nada, e para que isso aconteça é indispensável não existirem opções. Parece-me lógico. (TAVARES, 2004b, p. 27/28)

O contraste é notável: o sonho de Eupalinos torna-se obsessão para o pequenino, em sua ânsia de domesticar sua realidade, transformando-a em uma série de opções previsíveis e controláveis. A menção a diálogo ou jogo, entretanto, não é casual, pois se trata da principal vantagem da teoria de Hutcheon, pois em seu esforço para abarcar o leque de intenções e de alvos, e também para distinguir (paródia de citação, plágio, burlesco, *pastiche*), produz a seguinte definição:

---

20 Um bom exemplo encontrado em *Uma Teoria da Paródia* é o quadro de René Magritte “Perspective (Le Balcon de Manet)”, que retoma o tema da obra citada no título substituindo as pessoas por caixões.



A paródia é (...) “transcontextualização” e inversão, *repetição com diferença*. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1989, p. 48) [grifo nosso]

Assim, podemos entender com maior clareza a tensão entre homenagem/crítica ao autor parodiado em Tavares. Devemos levar em consideração, em primeiro lugar, que, de acordo com Hutcheon, a ironia na paródia é estrutural (Idem, *Ibidem*, p. 75), o que vai ao encontro da sutileza do autor ao não dar tanta ênfase a uma ironia textual. Ela se baseia na referida descontextualização dos “homenageados” em um ambiente sem “aura”. A própria ambiguidade carnavalesca pode ser considerada outra forma de assinalar distância além da ironia. Quanto à sátira, se Hutcheon propõe que não seja obrigatória a comicidade ou a intenção de mudança na paródia, ela também postula que a relação entre os dois âmbitos e a ironia é fértil e com várias gradações, e quanto mais coincidirem, mais corrosiva será a paródia, seja o extra ou o intraliterário o alvo. A autora define sátira, paródia e ironia pela intenção, denominando-as *ethos*, que significa “uma reacção intencionada inferida, motivada pelo texto” (Idem, *Ibidem*, p. 76)<sup>21</sup>. Assim, temos um modelo já bastante abrangente que pode abarcar as definições de riso vistas anteriormente. Voltando ao trecho de Valéry sobre o ser “X” e “Y”, por exemplo, podem ser detectados a repetição com diferença da ironia estrutural de deslocar a lógica cara a Paul Valéry às obsessões do personagem, o riso mais satírico sobre a forma conhecida de uma proposição lógica, a ambiguidade carnavalesca em um “ser híbrido” e algo que pode ser satírico quanto à solidão do pequenino, que pode ter implicações para uma realidade social, como discutiremos no próximo capítulo.

É preciso analisar, porém, outra questão levantada pelas citações recorrentes aos autores retomados. Tendo em mente suas obras e, mais ainda, o projeto todo do Bairro, mostrado na figura do Anexo, encontramos uma biblioteca considerável, com alguns escritores pouco conhecidos. O tema é recorrente quando se fala em paródia: até que ponto um gênero que pode reunir tamanha erudição pode alcançar um público leitor que muitos enxergam como cada vez menos “preparado”? Que leitura faz quem não conhece em absoluto as obras ou a crítica sobre os autores citados por Tavares? Hutcheon não poderia deixar de comentar o assunto, dadas as manifestações modernas que são a base de sua teoria, muitas vezes surgidas no seio da academia para o consumo deste mesmo público, mas contrapõe ao

---

21 O texto do livro refere-se a uma figura em que esses três *ethos* são representados por círculos interligados, mas a figura não foi reproduzida na edição a que tive acesso...

“potencial de elitismo” da paródia seu valor didático “no ensino ou cooptação da arte do passado” (HUTCHEON, 1989, p. 40). Entretanto, a autora não deixa de recorrer a concepções um tanto elitistas, como na passagem abaixo:

É verdade que, se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo. Na forma mais alargada da paródia que temos vindo a considerar, esta naturalização eliminaria uma parte significativa tanto da forma como do conteúdo do texto. (Idem, *Ibidem*, p. 50)

Diga-se que Hutcheon não ignora as implicações de sua primazia a um leitor mais sofisticado, baseando-a naquilo que entende como um “elitismo encorajador”, citando Rabinowitz, “capaz de trabalhar no sentido de manter a continuidade cultural” (Idem, *Ibidem*, p. 126). Trata-se de uma noção verdadeira para o Bairro, mas à qual Tavares ultrapassa com o seu estilo de paródia. Como mencionamos, o jogo é aberto, pois o convite está na capa. Além disso, o texto despojado e a menção a outros códigos, esses mais conhecidos, tornam a referida naturalização muito mais rica em níveis de leitura e mantêm como potencial o aprendizado sobre os autores parodiados.

Outra ressalva que deve ser feita à obra em questão de Linda Hutcheon também tem a ver com seu esforço para distinguir a paródia de outras manifestações, o que acaba por criar uma tensão entre definir e dar a versatilidade necessária a uma teoria sobre um fenômeno tão multifacetado como a paródia. Isso acaba criando, por vezes, certa indefinição, como na questão sobre a diferença entre paródia e citação. Apesar de a definição “repetição com diferença” ser, de fato, uma forma eficaz de marcá-la, a autora precisa admitir que a diferença pode ser uma qualidade que escapa às restrições, como no trecho que segue:

...referir-se a um texto como paródia não é o mesmo que referir-se a ele como citação, ainda que a paródia tenha sido esvaziada de qualquer característica definidora que sugira o ridículo. Ambas são, no entanto, formas que “transcontextualizam” e poder-se-ia argumentar que qualquer mudança de contexto requer uma diferença de interpretação (...). A citação, por outras palavras, embora fundamentalmente diferente da paródia em alguns aspectos, está também estrutural e pragmaticamente próxima o suficiente para que o que de facto aconteça seja que a citação se torne uma forma de paródia, em especial na arte e na música modernas. (HUTCHEON, 1989, p. 59)

Mostra-se útil, então, abordar uma teoria que tenha como base a articulação entre conceitos, e que torne mais claras as possibilidades de fazê-lo. Para tal intento, uma ótima opção é a obra *Paródia, Paráfrase e Cia*, de Affonso Romano de Sant'anna. A obra também começa pela constatação da proliferação da paródia na arte contemporânea, que “se compraz

num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT'ANNA, 2006, p. 7). A imagem, por si só, já é mais acessível a respeito da relação com os temas externos que a dos “muros” de Hutcheon, pois os espelhos sempre acabam por refletir algo além. *O Senhor Valéry* tem um capítulo muito instigante sobre espelhos, até porque é o único em que o personagem não desenha. Ele explica que trocou seus espelhos por quadros de paisagens e sabe apenas de sua aparência pela reação das pessoas quando o veem, alegando que “o espelho é para os egoístas” (TAVARES, 2004b, p. 50). A recusa aos desenhos nessa situação os equipara aos espelhos, como se reconhecesse na atividade preferida de Valéry um exercício de linguagem, o que é uma visão bem acurada. Note-se que os substitutos são quadros de paisagens, exemplares entendidos geralmente como arte acadêmica e irrefletida. Mais afeita à paráfrase, portanto.

Se a paródia é a repetição modificada e sabemos que a paráfrase é apenas a repetição, podemos dizer que a principal dicotomia está formada. Contudo, Sant'anna parte dos conceitos de paródia e estilização, que foram trabalhados por Bakhtin e Tynianov, e introduz a paráfrase e a apropriação “como elementos de tensão que explicam os próprios conceitos” (SANT'ANNA, 2006, p. 10). Se Hutcheon explica os textos paródicos através da intencionalidade, é fácil perceber que a paráfrase também tem esse traço como distintivo. Já estilização<sup>22</sup> e apropriação são procedimentos, maneiras de aludir a um autor ou obra, resta saber quais os alinhamentos entre os quatro termos e os possíveis cruzamentos e deixar que suas relações os limitem e/ou ampliem de acordo com as necessidades impostas pelas obras. Iniciar a análise pela paráfrase, todavia, pode se revelar uma tarefa ingrata, pois, segundo Sant'anna,

...não encontramos uma história do termo *para-phrasis* (que já no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença). Se a paráfrase está do lado da imitação e da cópia, compreende-se a não-história do termo, porque a história geralmente se interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral, a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição. (SANT'ANNA, 2006, p. 17)

É passível de questionamento: afinal, por que abordar a paráfrase, se já está clara a ruptura e a descontinuidade do Bairro de Tavares? Se, por um lado, as citações textuais não marcam presença e, por outro, o conceito de paródia que discutimos anteriormente prevê certa dose de repetição dentro da mudança, qual a vantagem de acrescentar a paráfrase ao esquema

---

22 Segundo Tynianov, na estilização, como na paródia, “além da obra há um segundo plano”, mas, diferentemente, “não há discordância” (apud SANT'ANNA, 2006, p. 13/14). É uma concepção semelhante à de citação em Hutcheon.

que está sendo construído? Além da proposta de Sant'anna de elucidar a paródia pelo contraste com outros termos relacionados, há um fato que o teórico coloca de muito interesse para as obras estudadas neste trabalho. Ele lembra que “a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas”, para além do uso ideológico de que se valem a arte e a religião (Idem, *Ibidem*, p. 22).

Ora, se os senhores comprazem-se em repetir aos vizinhos seus modos bastante particulares de entender alguns ramos da ciência, é de se esperar que recorram à paráfrase de sentenças algumas vezes. Isso é visível em *Henri*, por exemplo, no referido trecho em que ele define o absinto primeiro como sua “teoria sobre o mundo” e depois como seu “sistema geral do pensamento” (TAVARES, 2004a, p. 51). Em “A teoria”, o senhor profere o seguinte: “o telefone foi inventado para as pessoas poderem falar afastadas umas das outras. ...o telefone foi inventado para afastar umas pessoas das outras” (Idem, *Ibidem*, p. 75). Poder-se-ia argumentar que esses casos não podem ser considerados como paráfrases, uma vez que procedem a uma reformulação dos fatos, interpretando-os. Contudo, trazem à baila uma questão que é intrínseca a qualquer tentativa de parafrasear algo:

...a questão dos limites entre “interpretar” e “resumir” é muito tênue. O resumo já seria uma interpretação, e não haveria nunca paráfrase pura, senão um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças. Assim, qualquer tradução já seria uma interpretação. (SANT'ANNA, 2006, p. 21)

Ou seja, Tavares usa retomadas de enunciados, que poderíamos ser reconhecer como paráfrases, para questionar esse processo por meio do rebaixamento cômico. Afinal, Henri repete-se como qualquer bêbado. Também há o episódio “A fisiologia”, que traz uma imagem cômica do que seria o extremo da paráfrase:

...o melhor era reunirem todos os factos e todos os acontecimentos num livro, e depois reduzirem esse livro a metade do tamanho, e assim sucessivamente, até conseguirem pôr todos os conhecimentos do mundo numa frase de dez palavras.  
...depois cada um decoraria apenas esta frase, tendo tempo, então, para se divertir a sério a beber copos de absinto, uns a seguir dos outros, como os Deuses recomendam. (TAVARES, 2004a, p. 78)

Mais uma vez, Tavares confunde as classificações formais e se vale do “passo formal” para abordar o “uso ideológico”. Poderíamos dizer, de outra maneira, que emprega a paráfrase, nesse sentido concernente à ciência, com intenção paródica. Mas talvez seja mais produtivo procurar os parâmetros de classificação para chegar a uma formulação mais abrangente. E um dos vários critérios que Sant'anna propõe é a *movimentação do discurso*: “Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do

discurso, a paródia é o discurso em progresso” (SANT'ANNA, 2006, p. 28). Pode-se afirmar que a tônica do universo de Tavares é o progresso do discurso. Essa dinâmica, aliás, é preconizada igualmente por Hutcheon: “Talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas estéticas através do tempo” (HUTCHEON, 1989, p. 51).

Assim, mesmo que Tavares recorra episodicamente à paráfrase, ele não mantém o discurso em repouso pelo processo de chamar a atenção para esse potencial de inércia e suas armadilhas, como o conter alguma interpretação, mesmo que indesejável, por quem enuncia a repetição. Se *Kraus* é a obra que guarda semelhanças mais reconhecíveis com o estilo de Karl Kraus, por certo guarda desdobramentos interessantes. Poderia facilmente ser enquadrada como estilização, movimentando o discurso sem discordâncias, a passagem abaixo, em comparação com um dos aforismos do satirista austríaco:

Colocar as pantufas ou os sapatos de atletismo. Eis as duas opções. Os políticos mais astutos são aqueles que até no momento em que calçam pantufas parecem estar, afinal, em intensos preparativos atléticos.

- À origem de tal ilusão de ótica – murmurou o senhor Kraus – poderá chamar-se propaganda ou miopia do observador. (TAVARES, 2007, p. 29)

Nossa cultura consiste de três gavetas: trabalho, lazer e instrução; quando uma está aberta, as outras se fecham. Os prestidigitadores chineses dominam toda a vida com um único dedo. Terão, portanto, o jogo nas mãos. A esperança amarela! (KRAUS, 1988, p. 65)

Ambos lançam um olhar irônico quanto a deficiências dos cidadãos comuns: o Kraus personagem satiriza a dificuldade em desmascarar a negligência disfarçada dos políticos, enquanto o Kraus real escolheu como alvo a dificuldade em, ao mesmo tempo, ser um indivíduo útil, pensante e feliz. Contudo, para nosso olhar moderno, este pode parecer veicular um certo preconceito com a implicação de que os maiores trabalhadores serão os menos instruídos. Ou seja, nessa obra do Bairro também fica claro o progresso do discurso. Deve-se ainda lembrar dos capítulos em que o senhor Kraus retira-se por completo de cena para deixar o Chefe falar por si e mostrar-se. Se a sátira carrega, por certo, o problema de que os defeitos considerados objeto de riso estão em constante mudança, algo que afeta até as teorias sobre o riso, como visto, quando quem ri se coloca na posição de apresentar “um código de prescrições sociais para a interpretação da realidade”, como destaca sobre o aforismo o *E-Dicionário de Termos Literários*, projeto da Universidade Nova de Lisboa (PIRES, 2009), a exposição é maior. Assim, é significativo o deslocamento para a narrativa: o tom prescritivo fica menos pronunciado e quem profere as sentenças escapa de ser alvo de

riso com o tempo, processo que aconteceu, em certa medida, com Karl Kraus em opiniões suas como as que seguem:

A gentalha visita locais “que merecem ser vistos”. Simplesmente continua-se a se perguntar se o túmulo de Napoleão merece ser visto pelo sr. Schulze<sup>23</sup>, mas jamais se pergunta se o senhor Schulze merece vê-lo. (KRAUS, 1988, p. 64)

A mulher mediana está suficientemente equipada para a luta pela vida. Por sua incapacidade de pensar, a natureza a recompensou largamente com a capacidade de não ter que sentir. (Idem, *Ibidem*, p. 14)

Logo, Tavares desvia o autor do alvo de riso justamente para aquele entre os três que parece ter perdido mais com o tempo. Mas não se pode negar que a discrepância de intenção no uso do estilo de Karl Kraus é maior do que poderia parecer em uma primeira análise. Dessa forma, Tavares transgride sem ridicularizar, o que não deixa de ressaltar os “pontos fracos” do autor transformado em ficção aos que o conhecem. Trata-se de um emprego ainda mais idiossincrático do estilo. Para entendê-lo, podemos recorrer ao termo apropriação, como Sant'anna o postulou. Esta é uma classificação que foi cunhada a partir das obras de arte que são constituídas por objetos cotidianos, desde o dadaísmo até a *pop art*. Segundo o teórico, a apropriação pode ser

Uma paródia levada ao paroxismo ou exagero máximo. E se, para efeito de raciocínio, concordássemos com isto, poderíamos acrescentar que, enquanto radicalização da paródia, a apropriação é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização. É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. (...) É, de alguma forma, um desvelamento, ou, para usar uma expressão psicanalítica, um desrecale e o retorno do oprimido. (SANT'ANNA, 2006, p. 46)

Sant'anna completa, assim, seu esquema principal, associando paráfrase e estilização como o *eixo das semelhanças* e paródia e apropriação como o *eixo das diferenças* (Idem, *Ibidem*, p. 47). O Bairro traz problemas para a definição de apropriação por sua devoração não-textual e por esse exagero da paródia não chegar a uma sátira direta. Entretanto, entendemos como uma visão adequada, pois o próprio teórico elencou, citando Shipley, três tipos de paródia, sendo que a verbal é a mais literal, a formal aproveita-se do estilo e, finalmente, a temática, “da forma e do espírito de um autor” (Idem, *Ibidem*, p. 12). Assim, as obras de Tavares em questão podem perfeitamente ser apropriações em seu todo, que

---

23 Reproduzo a nota de revisão da edição a que tive acesso: “Equivale ao sr. Silva, no Brasil” (apud KRAUS, 1988, p. 64)

representam o extremo de uma paródia temática, sem, todavia, ridicularizarem os autores tomados como tema. Recorrem também à paráfrase como forma a ser questionada. Pode-se dizer que a estilização está igualmente presente por conta da relação de ambivalência carnavalesca, que revitaliza o universo dos escritores em passagens como a das formigas, em *Henri*, citada anteriormente neste capítulo. Quanto ao texto de fundo da lógica e das enciclopédias, a apropriação é até mais “devoradora” e formal. Pensamos ainda que o termo apropriação é pertinente principalmente em decorrência de seu significado para a modernidade, pois, ainda de acordo com Sant'anna,

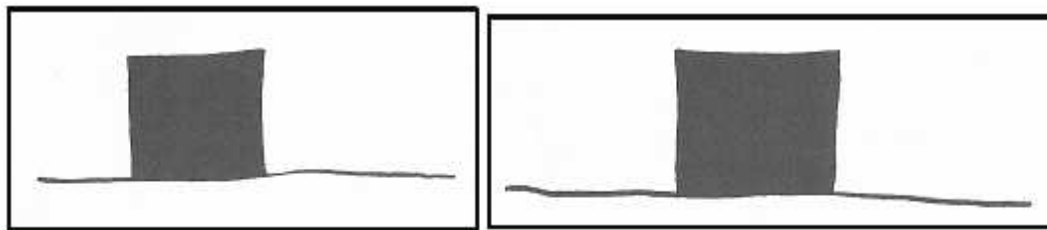
...existe uma relação entre o surgimento da técnica da apropriação e aquilo que Walter Benjamin chamou de “declínio da aura” na obra de arte. Ou seja, desde que nossa sociedade entrou na era industrial e que se tornou fácil reproduzir um original através de foto, disco, cinema, xerox, *posters*, etc., houve uma alteração no conceito da própria obra de arte que deixou de ser aquele objeto único e insubstituível. Num universo onde as coisas podem ser reproduzidas e podem estar ao alcance de todos, a relação mítica com a obra se modifica. Haveria, pode-se dizer, uma relação entre a apropriação e a sociedade de consumo. Nesta sociedade, os objetos assumiram o lugar dos sujeitos. (Idem, *Ibidem*, p. 47)

Ou seja, essa concepção também aborda a dessacralização identificada em Hutcheon. E ambos os teóricos tocam em um ponto importante relacionado: Hutcheon identifica na paródia uma “batalha contra a linguagem oficial” e o “balbuciar (...) uniforme e sem sentido” (HUTCHEON, 1989, p. 91), algo parecido com o que Sant'anna postula no trecho abaixo.

O jogo que se estabelece entre esses dois extremos que são a paráfrase e a paródia é o mesmo jogo entre a automatização e a desautomatização da informação. Pela automatização, tem-se um reforço da linguagem conhecida. Pela desautomatização, tem-se a contestação desta mesma linguagem. E a cultura só pode se estabelecer se houver um certo equilíbrio entre esses dois movimentos. Pois uma sociedade totalmente burocratizada em sua linguagem é vizinha da morte, assim como a sociedade continuamente inovadora se identifica com o caos. (SANT'ANNA, 2006, p. 73)

Sob tal perspectiva, o episódio de *Henri* sobre os contratos como histórias para dormir, analisado no capítulo anterior, ganha novos contornos. O texto literal e simbolicamente burocrático é subvertido pelo personagem ao ser desautomatizado em um ambiente, uma situação e uma linguagem que não são os que se costumam associar a eles. Pode-se dizer, nesse sentido, que os desenhos do personagem Valéry desautomatizam as representações normais, às vezes confundindo-as com a realidade. Como no capítulo “Uma viagem a pé”, no qual, desenhando duas setas para representar o mesmo percurso a pé ou de ônibus, convence-se de que não chegaria ao mesmo lugar em vinte minutos com a condução, pois a seta era

muito menor, decidindo-se por caminhar dez horas (TAVARES, 2004b, p. 37-39). Ou no episódio “O cubo”, em que afirma que se uma torre for um cubo “vemos o mesmo, lá de cima, quer ela esteja na vertical ou na horizontal”, desenhando a torre-cubo duas vezes da mesma forma para provar seu argumento, como na figura abaixo (Idem, *Ibidem*, p. 29-31). O comentário que o pequenino profere após isso mostra a angústia dele com a possibilidade de uma linguagem mais espontânea, menos maquinal, mas com a contradição de ocorrer durante suas interações inusitadas: “Se todas as coisas fossem cubos não haveria tantas discussões. E não existiria a dúvida” (Idem, *Ibidem*, p. 31).



**Figura 4.2 – A torre-cubo horizontal e a vertical, respectivamente.**

Enfim, seja em um modelo de “repetição com diferença”, no qual a ironia estrutural transcontextualiza o texto original para suscitar sentidos diversos e a ambivalência carnavalesca diminui a distância entre autor e leitor, porém de forma autorizada; seja em uma sistematização que postule a apropriação como o resultado final de uma paródia temática, mas que permita o diálogo com paráfrase e estilização; podemos entender melhor como Tavares se utilizou da paródia para agregar concisamente as mais variadas formas de comicidade, alvos e significados do riso nas obras do Bairro. Também é notável que há algo mais a ser analisado: Tavares retirou autores canônicos, “monstros sagrados”, de suas “torres de marfim” ao associá-los a senhores alheados do sistema em uma sociedade de consumo, desautomatizando suas linguagens. Qual o sentido desse movimento para compreender a desterritorialização referida no primeiro capítulo? Como provavelmente se sentem os “vizinhos” em relação a tão peculiares figuras, o que querem dizer com suas (poucas) palavras? Mais importante, se arrotar é a linguagem dos antepassados, como diz Henri, o riso deve ser uma linguagem de alguma relevância para uma época e uma posição como a dos senhores – a época, por acaso, é a nossa; se a posição é a mesma, é o que falta verificar.



## “O problema é se eu morro” – o riso dos perdedores

Mas há milhões desses seres, que se disfarçam tão bem, que ninguém pergunta  
de onde essa gente vem  
“Brejo da cruz” – Chico Buarque

Uma das principais sensações ao lermos as obras do Bairro abordadas neste estudo pode ser o estranhamento. Os senhores, notadamente Henri e Valéry, são figuras inusitadas com manias e paixões idem, que parecem, de alguma forma, não se “encaixar” em uma sociedade competitiva como a atual. Parecem estar ali apenas para cumprir uma função obscura para seus vizinhos, pois, se é verdade que têm suas ocupações, elas são erráticas e incertas. Os outros, nunca descritos, sim, parecem estar de passagem para seus afazeres, escutando tais manifestações curiosas antes de ir para o trabalho ou para casa. Entretanto, essa sensação não é inédita, poderíamos dizer que é um estranhamento familiar, já que a maioria das pessoas, sem pensar muito, seria capaz de citar inúmeros “senhores” reais, encontráveis nas ruas das grandes cidades.

São mendigos ou andarilhos gritando suas visões de mundo ou escrevendo-as pelos muros. São loucos que fugiram de suas famílias ou foram abandonados e fazem desenhos geométricos de uma simetria impressionante para quem os quiser. Garis que dançam e sorriem aos motoristas taciturnos. Artistas de rua que fazem demonstrações de coragem ou tocam instrumentos improváveis nos centros das cidades. Freqüentadores folclóricos de bares dispostos a contar histórias reais ou não, verossímeis ou não. Podem não estar abaixo na escala social de fato, mas divergem da escala de valores da sociedade contemporânea, das trajetórias de vida que consideramos “bem-sucedidas”. Quando os governantes querem “apagar” as mais excluídas entre essas pessoas, das paredes ou da vista dos “cidadãos”, muitos protestam pelo que se tornou “tristeza e tinta fresca”<sup>24</sup>. É de se perguntar o porquê. Se nos esforçamos, de uma forma ou de outra, para vencer dentro desse mesmo sistema que os colocou onde estão, se não queremos estar no lugar deles (seja pelo aspecto financeiro/social ou seja pela estética, pela saúde física ou mental ou pelo *status*), se muitos pais ainda os usam como exemplo a não ser seguido para os filhos, por que sentimos falta desses indivíduos? Afinal, de acordo com o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, a modernidade se caracteriza pelo seguinte posicionamento: “Sempre há um número demasiado *deles*. 'Eles' são os sujeitos

---

24 Trecho da música “Gentileza”, de Marisa Monte, que fala sobre o Profeta Gentileza, figura carioca que, alguns anos após a sua morte, teve os dizeres que pintava apagados do viaduto onde circulava, algo que causou comoção popular e precisou ser revertido. Hoje, Gentileza virou personagem de uma novela.

dos quais devia haver menos – ou, melhor ainda, nenhum. E nunca há um número suficiente de nós. 'Nós' são as pessoas das quais devia haver mais” (BAUMAN, 2005, p. 47) [grifos do autor].

Assim, o que causa estranhamento é que possamos, como demonstrado anteriormente, *rir com* os personagens do universo de Gonçalo Tavares, pois a atitude condizente com esse posicionamento seria o *rir de*. Propp postula que, se “Na tragédia nós simpatizamos com o derrotado, na comédia, com quem ganha” (PROPP, 1992, p. 142). Assim, o registro mais esperado para que sentíssemos simpatia pelos senhores seria o trágico. Contudo, ficou claro o potencial de inclusão do riso carnavalesco, o que justifica a inversão de colocar seres em uma posição limítrofe à margem como quem ri, como quem nos identificamos, e também como quem lança um olhar transgressor. E isso pode fazer ainda mais sentido para a modernidade do que se pode pensar, como notou Linda Hutcheon:

As inversões carnavalescas de normas podiam muito bem ter uma fonte em comum com os desafios metaficcional subversivos a convenções novelísticas: sentimentos de insegurança face quer à natureza, quer à ordem social. O medo é a emoção que mais contribui para o poder e a seriedade da cultura oficial, segundo Bakhtin. Vivemos hoje no medo das consequências do que os nossos antepassados designavam, sem ironia, por 'progresso': urbanização, tecnologia, etc. (HUTCHEON, 1989, p. 94)

Ou seja, se podemos reconhecer de pronto, com ou sem ironia, que o progresso e a tecnologia tomaram quase por inteiro a vida cotidiana na contemporaneidade, também podemos ver que isso traz medo e insegurança. Essa pode ser a base para que “as pessoas” gostem dos personagens, como afirma o trecho citado de *Valéry*, pois eles enunciam muitas vezes esse medo. Na passagem em que Henri coloca “o telefone foi inventado *para afastar* umas pessoas das outras” como paráfrase de “o telefone foi inventado para as pessoas *poderem falar afastadas* umas das outras” (TAVARES, 2004a, p. 75), ele não está questionando diretamente a forma parafrástica, mas se a possibilidade de estar afastado não acaba tornando-se sina, se ambas as sentenças não têm, afinal, o mesmo significado na modernidade. Bauman dedica, em sua obra *Vidas Desperdiçadas*, uma de suas digressões (trechos graficamente diferenciados do restante da obra que discorrem sobre um tema relacionado) à distinção, também baseada em Bakhtin, entre *medo cósmico* e *medo oficial*. O primeiro é inerente ao ser humano e é sentido desde que este percebeu a sua transitoriedade frente “à enormidade do universo imperecível” e, mais ainda, que “não está ao alcance do poder humano apreender, entender, assimilar mentalmente aquela força apavorante que se manifesta na pura grandiosidade do universo” (BAUMAN, 2005, p. 61). Para mitigar esse

temor, as religiões precisaram fazer Deus falar e, sobretudo, ouvir, mas nem isso garante qualquer segurança. Deus também tem “o poder do capricho e da extravagância” (Idem, *Ibidem*, p. 64) – não basta aos fiéis serem obedientes, por mais poderosa que seja a entidade, nenhuma tem obrigação com eles. Uma das reflexões de Henri, “As influências”, parece sob medida para entender o medo cósmico:

há muitos milénios os chineses contruíram a Torre das influências felizes (...) era uma torre muito alta feita para pedir, de mais perto, aos astros, para nos ajudarem cá em baixo. (...) ...um gigante é mais ouvido pelo céu que um anão. É da matemática.

...assim, quando quiseres falar ao céu, sobe à torre mais alta e grita.

...aqui (...) o problema dos mudos é, sem dúvida, a falta de voz. (TAVARES, 2004a, p. 45)

O rebaixamento, nesse caso, minimizou o medo como uma questão física. Já o medo oficial, ao qual a cultura carnavalesca, como vimos, constituiu-se como contraponto, funda-se nessa vulnerabilidade causada pelo medo cósmico. Contudo, diferentemente, precisa ser criado e justificado continuamente. Segundo Bauman,

Os poderes mundanos não vêm em socorro dos seres humanos já alcançados pelo medo – embora façam o possível, e mais ainda, para convencer seus súditos de que, na verdade, esse é o caso. Os poderes mundanos, muito à semelhança das novidades dos mercados consumidores, precisam criar sua própria demanda. (BAUMAN, 2005, p. 65)

Não há ninguém tão preocupado em criar sua própria demanda como o Chefe das crônicas do personagem Kraus. Antes das eleições que não mudam nada, dois episódios chamados “As sondagens” mostram a reação do político às pesquisas desfavoráveis. No primeiro, ele diz que é preciso interpretar as opiniões do povo, pois ninguém poderia garantir que uma pessoa não pensa o contrário do que alega, sendo que, para isso, seriam necessários “Especialistas do Eu”. Entretanto, quando um dos auxiliares pergunta timidamente se estes são especialistas “da mente humana, da personalidade”, o chefe vocifera que são os especialistas nele, e que não há melhor nessa tarefa do que ele mesmo, portanto, afirma que vai “interpretar objetivamente a opinião subjetiva das pessoas” (TAVARES 2007, p. 55-56). O segundo é ainda mais interessante, porque, ao espanto do Chefe em saber que as sondagens são feitas ao acaso, um Auxiliar pondera que “é tudo muito científico” (TAVARES, 2007, p. 57). A resposta do governante mostra sua maneira de manipular sua ideia de científico a ponto de mostrar-se absolutamente necessário:

Que se mantenha o científico das sondagens, sempre gostei da ciência. Mas que

as unidades dessa ciência sejam definidas por mim. (...) A proposta que me parece mais justa e equilibrada é a seguinte: que se alargue a sondagem a uma amostra tanto maior quanto possível: homens, mulheres, jovens, velhos. E ainda outros...

- Até os outros?

- Até os outros. (...) E se dê a todos eles o meu número de telefone. (...) Que cada um dos elementos dessa amostra representativa, escolhida aleatoriamente segundo critérios científicos, me telefone para saber a minha opinião. Assim teremos uma sondagem justa, com uma amostra alargada, e com uma opinião objetiva e ponderada. (Idem, *Ibidem*, p. 57/58)

Quando se fala em ciência como controle, é preciso comentar a teoria de Michel Foucault. Em *A Ordem do Discurso*, Foucault discorre sobre os procedimentos de exclusão, maneiras de controlar o discurso, de modo a “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Esses procedimentos podem tanto ser externos quanto internos ao discurso. Entre os externos, podemos citar a interdição, a separação entre razão e loucura e a vontade de verdade. O segundo se mostra muito frutífero para analisar as obras de Tavares, pois, de acordo com o teórico,

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância (...) pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua estranhos poderes (...) Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, (...) no sentido restrito, ela não existia. (Idem, *Ibidem*, p.10/11)

Conforme mencionamos anteriormente, a loucura é um tema à espreita nas obras do Bairro – embora não seja tão explicitamente abordada quanto em *Jerusalém*, os personagens certamente apresentam sua dose de insanidade (com exceção, talvez, de Kraus, a respeito do qual não sabemos tanto). Foucault mostra que o tratamento moderno da loucura, reservado às ciências da saúde, não faz com que o discurso do doente mental seja mais ouvido, pois as exigências para que se possa entrar em contato com essas falas e interpretá-las são inúmeras. É aí que se encontra um grande paradoxo encarnado por Henri e Valéry, pois são os potencialmente excluídos por um procedimento bastante poderoso que veiculam outro, este interno ao discurso, a disciplina, ao citarem (e subverterem) sempre duas de suas formas mais conhecidas, as exigências de lógica “cartesiana” ou de referências exaustivas a fatos concretos e datas. Ou seja, é justamente através das linguagens que são comumente usadas para calar e discriminar que os senhores falam e interagem. A diferença em relação a *Jerusalém*, nesse caso, é gritante, pois nesse romance os loucos são totalmente excluídos e silenciados.

De acordo com Foucault, “para que uma proposição pertença” a uma determinada ciência, “é preciso que ela responda a condições, em um sentido mais estritas e complexas, do que a pura e simples verdade” (FOUCAULT, 1996, p. 31). Ele demonstra, com exemplos das ciências biológicas, que isso pode ser deturpado, com erros passando por verdades porque cumprem tais exigências, enquanto explicações que mais tarde foram reconhecidas como verdadeiras foram ignoradas por não as observarem. Assim, ao passo que o Chefe profere bobagens autoritárias com ares de disciplina, os senhores devolvem verdades transgredindo tais procedimentos do ponto de vista dos prontos a serem excluídos, como nos episódios das verdades de Valéry e o dos carrascos de Henri, mencionados anteriormente. No capítulo “O eterno”, Henri dá a exata dimensão desse uso corrompido da ciência por quem detém o poder: “o microscópio é um instrumento inventado para fazer grandes as coisas pequenas, enquanto os políticos são instrumentos inventados para fazer pequenas as coisas grandes” (TAVARES, 2004a, p. 59).

Já Kraus, por sua vez, desafia o procedimento de exclusão externo da interdição, aquele que rege quem pode falar o que em quais circunstâncias. Ao comentar e satirizar a política, o personagem entra em terreno onde, nesse sentido, “em nossos dias, (...) a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam”, juntamente com a sexualidade (Idem, *Ibidem*, p. 9). O senhor Kraus torna evidente, com as distorções argumentativas do Chefe, com o ímpeto deste por controlar o que pensam e o que desejam os cidadãos, que

o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto de desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar. (Idem, *Ibidem*, p. 10)

Essa disputa pelo poder discursivo torna-se ainda mais cabal na atualidade em decorrência de mudanças que Bauman detecta de uma sociedade de produtores para uma sociedade de consumidores, entre o que chama de modernidade sólida e o que definiu como a nossa modernidade líquida. Se na primeira o Estado ainda procura regular o mercado e dar garantias à população, minimizando os revezes dos que não encontravam lugar na linha de produção (o chamado “Estado de bem-estar”), na segunda, a paulatina liberalização do mercado leva à decadência dessas preocupações por parte dos governantes (BAUMAN, 2005, p. 66/67). Ou seja, o potencial de ação diminui e quem está no poder precisa, cada vez mais, mostrar-se imprescindível pelo discurso. A multiplicação dos auxiliares do Chefe seria, nesse sentido, um correlato da miríade de assessores e consultores de que se rodeiam cada vez mais

os políticos, e sua aparente inutilidade também.

E a base desse discurso sempre será o medo, como o recente pavor em relação ao terrorismo e o desprezo pelos imigrantes na União Europeia e nos EUA. O teórico destaca os alertas vagos de novos ataques após o 11 de setembro, que diziam que algo aconteceria, mas nunca quando, distraindo os indivíduos dos males da economia para o suposto perigo que os rondava (Idem, *Ibidem*, p. 68/69). É passível de questionamento (e muitos o colocaram), por exemplo, se a vitória de Obama nos EUA, seria possível caso a economia de mercado não tivesse passado por crise tamanha em seus pressupostos a ponto de fazer o mundo esquecer um pouco esse medo incutido<sup>25</sup>. Todavia, a menção à imigração não é episódica, pois é um dos fundamentos do problema seminal que Bauman detecta na sociedade atual, a produção e a remoção do “refugo humano”. Segundo o autor,

Durante a maior parte da história moderna (...) partes do planeta (...) permaneceram total ou parcialmente inatingidas pelas pressões modernizadoras, escapando dessa forma de seu efeito “superpopulacional”. Confrontadas com os nichos modernizantes do globo, essas partes (...) tendiam a ser vistas e tratadas como terras capazes de absorver os excessos populacionais dos “países desenvolvidos” – destinos naturais para a exportação de “pessoas redundantes” (...). A remoção desse refugo produzido nas partes “modernizadas” e “em modernização” do globo foi o mais profundo significado da colonização e das conquistas imperialistas... (BAUMAN, 2005, p. 12)

Assim, a crítica ao imperialismo português que permeou a literatura do século XX é complementada por obras que mostram as consequências da desterritorialização, conforme definida por Boaventura de Sousa Santos, como vimos no primeiro capítulo. Podemos entender essa outra dimensão da insegurança que as grandes cidades e seus bairros estão transpirando não apenas como consequência do progresso, mas também dessa nova configuração do mundo que não traz as “oportunidades promissoras” no além-mar, muitas vezes traduzidas como aventura e destino identitário de um povo<sup>26</sup>. E, como adiantamos, a expressão desses medos que acabam por tornarem-se difusos pode levar à aproximação entre os vizinhos e os “senhores”. Valéry, por exemplo, no capítulo “A sombra”, traz algum tipo de conforto a seus vizinhos com um de seus rituais diários, um dos mais bonitos e simbólicos da

25 No caderno *Cultura* do jornal Zero Hora de 11 de abril de 2009 foi publicada uma entrevista com Bauman (com um texto horripilante de apresentação do sociólogo por Luiz Zini Pires, diga-se), na qual ele afirma, sobre a crise, ser “muito cedo para saber onde estamos”, e que se trata de um “imenso colapso da confiança (...) que sustentou e manteve nossa vida nos trilhos durante as últimas décadas”, para o qual a história como conhecemos não tem “lições prontas”. É interessante acompanhar o que disse quem delineou as bases do cenário que permitiu a crise mundial já há alguns anos, por mais que a mesma lucidez que permitiu tal coisa não permita respostas, ainda mais neste ponto da situação.

26 Pode-se citar o romance *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, como um retrato agudo e doloroso de uma família que poderia ser definida como refugo humano português na África.

obra. Acontece que o pequenino detesta a própria sombra (ver o desenho na figura abaixo), pois acredita que “É uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte” (TAVARES, 2004b, p. 73). Para evitá-la, mune-se de uma lanterna para seus passeios noturnos. A reação das outras pessoas é muito significativa:

Quando os habitantes da cidade se preparavam para jantar e pela janela viam uma pequena luz avançando a passo certo, já sabiam que ali andava o senhor Valéry; e, por vezes, pela simpatia que aquela pequena obsessão provocava, abriam a janela e cumprimentavam-no:

– Boa noite, senhor Valéry, boa noite.

Apesar do aspecto franzino do senhor Valéry, as pessoas sentiam-se mais seguras sabendo-o por ali, de noite, a percorrer as ruas com uma lanterna. (Idem, *Ibidem*, p. 74)



**Figura 5.1 – A sombra do senhor Valéry**

Note-se que, em verdade, o escopo do bairro aumentou: a cidade já conhece Valéry, e abre as janelas à noite para vê-lo. E o que poderia ser considerado apenas o alívio em relação ao medo dos refugos humanos que se tornaram criminosos, por uma rua mais iluminada, é descartado pela figura esquelética do personagem. Entretanto, para entender melhor que tipo de conforto é esse, é preciso discorrer mais sobre essa sombra que persegue Valéry, os vizinhos e todos nós.

A ambivalência, entendida de forma ampla, é algo que cerca vários aspectos da vida, não apenas aquele ao qual se dedicou Bakhtin. Se os medievais e renascentistas conjugavam morte e nascimento, rebaixamento e elevação, em sua visão de mundo por seu contato mais íntimo com a natureza e seus ciclos, não é difícil entender que as diferentes eras não trouxeram unificação de valores para a experiência humana, apenas construíram novos significados para as ambivalências. Tendo em mente uma sociedade como a que viveu Rabelais, em que nada se perde, tudo se transforma, real ou metaforicamente, encontramos

uma convivência de sentidos positiva e regeneradora para a ideia de lixo. Já quando se considera que a modernidade “refere-se à rejeição do mundo tal como ele tem sido até agora e à decisão de transformá-lo (BAUMAN, 2005, p. 33), é preciso reconhecer que as pilhas de lixo vão se acumular em uma altura tal que sua ambivalência será de um tom muito mais assustador, mas ainda assim elas serão uma parte inerente a tudo que produzimos e criamos:

A condição moderna é estar em movimento. A opção é modernizar-se ou perecer. A história moderna tem sido, portanto a história da produção de projetos tentados, usados, rejeitados e abandonados na guerra contínua de conquista e/ou desgaste que se trava contra a natureza. (Idem, *Ibidem*, p. 34)

O trecho faz lembrar o lamento de Henri por não haver uma cerimônia de enterro para as invenções obsoletas, conforme comentado no terceiro capítulo – “paz à sua alma”, ele diz (TAVARES, 2004a, p. 60). Qual alma precisa de paz, a dos projetos ultrapassados e abandonados ou a dos humanos que os concebem e veem virar refugio, perdendo-se cada vez mais a ambivalência regeneradora também da ideia de morte? O desafeto de Valéry pela sombra é sintomático. De acordo com Bauman, esse eterno movimento acaba se traduzindo em inconstância:

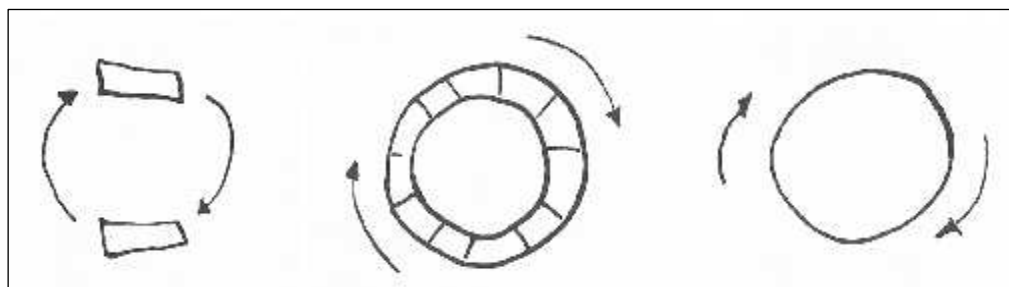
Se a vida pré-moderna era uma recitação diária da duração infinita de todas as coisas, com exceção da existência mortal, a vida líquido-moderna é uma recitação diária da transitoriedade universal. Nada no mundo se destina a permanecer, muito menos para sempre. Os objetos úteis e indispensáveis de hoje são, com pouquíssimas exceções, o refugio de amanhã. (...) Tudo nasce com a marca da morte iminente (...). Um espectro paira sobre os habitantes do mundo líquido-moderno e todos os seus esforços e criações: o espectro da redundância. A modernidade líquida é uma civilização do excesso da superfluidade, do refugio e de sua remoção (BAUMAN, 2005, p.120).

Dada essa vertiginosidade, é preciso, igualmente, consumir rápido e muito. Não se trata de outra coisa o jogo sem regras que se tornou o mercado. A sociedade de consumidores acaba por ser também uma válvula de escape: se as vidas antigamente eram traçadas para deixar uma “marca no mundo”, construir algo durável que sobrevivesse à morte do corpo, hoje elas são o intervalo em que se deve experimentar uma novidade a cada dia de modo a esquecer a falta de sentido que se aproxima com o final – “colocar a caçada acima da captura” (Idem, *Ibidem*, p.123). De transcender a morte, passou-se a afastar a morte. E, se o indivíduo, por qualquer razão, for um “consumidor falho”, sentir-se-á irremediavelmente excluído de qualquer entendimento de existência plena.

Emblemático, nesse sentido, é o episódio de Valéry “O problema dos negócios”, no



qual o personagem explica sua profissão: ele compra algo em um dia para vender no outro. Os desenhos desse processo (ver abaixo) são três círculos, cada um mostrando uma etapa desse encadeamento, ambas as partes alimentando-se, a esfera que elas formam rolando e outra em movimento, só que mais rápido. No final, o personagem declara: “Enquanto um dia se seguir ao outro, tudo bem. (...) o problema é se eu morro” (TAVARES, 2004b, p. 41-43).



**Figura 5.2 – processo de compra e venda de Valéry**

Se tal mania poderia perfeitamente ser uma imagem das ocupações líquido-modernas e sua “superfluidade”, algo destoaria. Além de não haver um ganho crescente, a ideia de continuidade se faz presente e destacada. É aí que se encontra o grande paradoxo: Henri e Valéry, embora expressem muitas vezes os medos contemporâneos e coloquem a caçada acima da captura, representam, com suas paixões apropriadas de quem os poderia excluir, a constância e a permanência sem garantia de ganhos, contrastando frontalmente com o “não tornar um hábito coisa alguma” que caracteriza a alienação moderna (BAUMAN, 2005, p. 144). Sobre a morte, por exemplo, Henri profere aquela declaração “tranquilizadora” de que o tempo é um idiota, citada no terceiro capítulo, mas confere “ciência” à morte, refletindo de alguma forma sobre o sentimento de mortalidade. Em “As três pessoas”, Valéry expõe sua crença de que há um dele para cada época: um no passado, outro no presente e outro no futuro. Ele quer correr muito rápido para unir os três, mas sua ideia do que isso representaria parece-se mais com um projeto de vida durável e arquitetado: “Conhecer 3 pessoas e ser com elas uma única” (TAVARES, 2004b, p. 58). E é no final disso que está a passagem citada que usa a palavra “identidade” ironizada com as “crises de fígado”, o que mostra mais uma vez a diversidade de pontos de vista de Tavares, pois a permanência é um vislumbre e Valéry se torna um pouco ridículo em suas tentativas, mas ainda assim é reforçada, pois não há modo de conhecer-se em todas as idades e situações sem muita constância.

Voltando à questão do apreço dos vizinhos pelos “senhores”, mostra-se pertinente compreender o quão instáveis são as formas de distração em relação à transitoriedade

humana. Tanto em termos de nunca satisfazerem por completo os indivíduos quanto em termos de exclusão sempre à espreita. Há os que não conseguirão (a imensa maioria) trocar de parceiro a cada ano, viajar a cada mês, comprar bugigangas tecnológicas a cada semana e assistir a inúmeros vídeos interessantes pela internet a cada dia, e mesmo os que conseguirem enxergarão a ameaça dolorosa de virar refugio e a certeza da morte, nem que seja por pequenas frestas de pensamento. Segundo Bauman,

O que todos parecemos temer (...) é o abandono, a exclusão, sermos rejeitados, reprovados, deserdados, largados, despojados daquilo que somos, impedidos de ser o que desejaríamos. (...) Temos medo de sermos despejados – de nossa viagem rumo à sucata. O que mais sentimos falta é da certeza de que tudo isso não vai acontecer – não conosco. (...) Sonhamos com a imunidade aos eflúvios tóxicos dos depósitos de lixo. (BAUMAN, 2005, p. 157)

Assim, quando os outros olham para Henri e Valéry, não enxergam necessariamente aquilo que caracteriza quem se tornou refugio, mas podem ver seres que, de alguma forma, resistem à viagem à lixeira, resgatam as ambivalências regeneradoras e, mais ainda, *riem* ao fazê-lo. São os que, sendo insanos, não aceitam os remédios que “salvarão os responsáveis pelos 'leões abatidos' (...) do trauma” (BAUMAN, 2005, p. 133) mas que, por consequência, os transformarão em indivíduos com a memória abalada. Seu próprio ato de contar histórias é uma maneira de organizar o lixo inevitável, formando a memória, mas selecionando, trazendo muito mais coerência para as trajetórias de vida:

As histórias ajudam as pessoas em busca do entendimento, separando o relevante do irrelevante, as ações de seus ambientes, a trama de seus antecedentes e os heróis ou vilões que se encontram no centro do roteiro das hostes de excedentes e simulacros. É missão das histórias selecionar, e é de sua natureza incluir excluindo e iluminar lançando sombras. (Idem, *Ibidem*, p. 26)

Henri, que profere algo como “é como se a memória tivesse olhos, e mais antigos do que os outros dois” (TAVARES, 2004a, p. 23), também explana a seus companheiros de bar que até a matemática pode ser envolvida na luta para gravar-se na história. Em “A poesia”, sustenta que existiam duas matemáticas, e que a usada hoje “venceu pelo músculo e pela arma”, logo, pode não ser a mais inteligente, sendo que a derrotada, para ele, “deu origem, por caminhos e subcaminhos, à poesia” (Idem, *Ibidem*, p. 35/36). As histórias, inclusive as narradas, desenhadas e transformadas em crônica pelos personagens do Bairro de Tavares selecionam o tipo de “exclusão boa”, a que representa resistência. Trata-se do estar “fora de lugar” que Bauman admite em si e considera positivo em uma entrevista à revista *Tempo*

*Social:*

estar "fora de lugar", ao menos em parte do nosso ser, não concordar completamente, manifestar divergência e dissensão, é o único meio de resguardarmos nossa autonomia e liberdade. Estar "dentro" mas parcialmente "fora" é também um meio de preservar o frescor, a inocência e a abençoada ingenuidade de visão. Quem está assim situado tende a fazer perguntas que não ocorreriam àqueles estabelecidos mais solidamente; tende a notar o estranho no familiar, o anormal no óbvio. Exílio é muito frequentemente uma situação de sofrimento, mas também de expansão do pensamento crítico, de independência, *insight* e criatividade. (PALLARES-BURKE, 2004)

É ponto pacífico que os personagens das obras em questão se encontram nessa posição limítrofe, seja pela profissão de Kraus que o coloca no “quarto poder”, mas com a função de denunciar aqueles que querem ver os cidadãos irem embora de comboio; seja pela ambivalência carnavalesca expressada por Henri e Valéry; ou seja pelos temores e hesitações de todos os personagens. Se Bauman fala do paradoxo do *hero system*, que afirma ser possível para qualquer um atingir uma glória destacada e singular, que por definição é para poucos (BAUMAN, 2005, p. 122), estar incluído e excluído é uma condição mais próxima dos “anti-heróis” da literatura ao longo do tempo, como os personagens picarescos. Figuras “roubadas” do cotidiano às quais atribuímos significados profundos e mesmo mitológicos, ou seja, advindos das narrativas de organização da experiência humana e formação da memória, algo que o sociólogo francês Roger Bastide enxergou nas ruas de São Paulo na década de 1940:

...há deuses em todos esses homens com quem cruzo no caminho, nos mais feios, nos mais miseráveis, no mendigo *aleijadinho*, no escrofuloso coberto de gânglios, assim como entre os mais ricos, os mais favorecidos pela sorte. A datilógrafa se sente virar fada, sereia, e quando vai dançar em Santo Amaro, entre os eucaliptos, uma alma de ninfa por um momento a habita. O moleque sujo, maltrapilho, que brinca junto a um casebre com pedras, pedaços de pau, fósforos usados, é um taumaturgo, ele comanda os elementos, ele dá vida às coisas. O jogador cansado pelas noites de insônia inventa tabus, interdições, gestos rituais, antes de sentar-se à mesa verde, de pegar as cartas, ao passo que a cozinheira que mata uma galinha para a refeição da noite revive, sem querer, a sombria beleza das sacerdotisas bárbaras (BASTIDE, 2006, 93/94)

O pequenino Valéry, dando vida às próprias explicações por seus desenhos imaginativos, afirma em “O prego” que não gosta de pessoas arrogantes, “que andam na rua como se fizessem um favor ao acto de andar” (TAVARES, 2004b, p. 59). Depois, compara como uma pessoa deve se julgar em relação ao que faz a martelar um prego:

se nos julgarmos mais inteligentes que essa tarefa, corremos o risco de falhar o

prego, acertando em cheio no nosso próprio dedo. (...) Mas também não nos podemos considerar menos inteligentes que a tarefa, pois por inibição corremos o risco de falhar outra vez o prego (...) Deste modo (...) eu considero-me, em qualquer situação, ao mesmo nível da tarefa. Nem sou o seu chefe, nem o seu empregado. (Idem, *Ibidem*, p. 60)

Percebemos como o personagem enuncia o que não costuma ser notado ou comentado, mantendo o frescor e a inocência de quem está de fora, sobretudo porque, depois de terminar de falar, ele “ficou sem fôlego, de tão feliz que estava” (Idem, *Ibidem*). No episódio seguinte, Valéry exalta a ideia de uma corrida em que cada competidor fosse para um lado, percebendo sua solidão à linha de chegada, uma imagem tornada ainda mais contundente pela forma como ele deixa seus ouvintes para continuar andando, “com o corpo um pouco curvado, o chapéu enterrado na cabeça, e sozinho, completamente sozinho” (TAVARES, 2004b, p. 62). Ou seja, se a solidão de Valéry é algo ridícula em alguns capítulos (como o do chapéu enterrado na cabeça e aquele em que ele tenta parecer mais alto), ela diz muito sobre a solidão moderna que deteriora os relacionamentos, em uma visão bastante elaborada sobre o tema, na qual a ambivalência de ser o elemento que se distancia para tornar-se o veículo de dimensões que não costumam ser notadas pelos que estão na refrega diária para escaparem aos aterros sanitários acaba por formar um riso compartilhado como o carnavalesco, mas com tom melancólico.

O que engendra outra questão, pois há uma coincidência entre os finais de *Henri* e *Valéry* que não há como ficar despercebida: ambos se calam. Valéry, após a mencionada passagem em que fala sobre saudade. E Henri por considerar que “não dão o devido valor” às suas “dissertações enciclopédicas” (Idem, 2004a, p. 97). Será que de nada adiantou? Será que, em um provável trajeto à lata de lixo, eles não fizeram diferença alguma para os que os ouviram e assistiram? Somando-se ao final de *Kraus*, parece que não sobram muitos motivos para o riso, o carnaval encontrou seu fim e o estranhamento transgressor formal e temático não pode ser idealista a ponto de modificar algo da visão de mundo dos leitores de Gonçalo Tavares...

Contudo, “é preciso pensar no momento em que ninguém espera. ...é assim que os surpreendemos” (Idem, *Ibidem*, p.75), é o que diria Henri. Se o riso é simples e destronador, como ensina Propp, e se é inclusivo e dominador do medo, como mostra Bakhtin, está criado o cenário para uma impressão funda e duradoura, que ultrapassa o estranhamento inicial e o analisa para conferir novos significados à política, à loucura, à solidão, ao refugio humano, seja entre os vizinhos ficcionais, seja entre os leitores reais. Propp também ressalta que a zombaria só faz sentido quando é consciente, pois, se reconhece que “o homem que ri não

reflete” (PROPP, 1992, p. 176), argumenta por toda a obra que esse primeiro instinto análogo ao que sentimos quando alguém tropeça só será interessante se enunciar algum tema tão universal quanto os adotados pela tragédia. Voltando à imagem da criança que fala que o rei está nu, ela o faz por inocência e frescor, o rei é alvo de riso, todos riem com ela, mas essa festividade só fará sentido quando os adultos chegarem em casa e perceberem que também estavam mudos para não parecerem estúpidos. Assim, consideramos que a prosa imaginativa e, ao mesmo tempo, enxuta e profunda de Gonçalo Tavares é tão boa quanto essa “tarefa” de fazer rir e também tornar múltipla, complexa e ambivalente a reflexão e, com o perdão do personagem Valéry, faz um favor ao ato de escrever Literatura.

## Considerações finais

O riso, por vezes, encontra-se acochado. De um lado, aqueles que o consideram como uma expressão inferior do ser humano, que o acham alienante por si só – pensam que nada ou quase nada deve ser motivo de hilaridade. De outro, aqueles que, de certa forma, legitimam essa recusa, julgando que tudo deve ser permitido, que a liberdade de rir tem valor intrínseco e, portanto, não importa se a posição de quem ri revela o que de pior existe nos preconceitos da sociedade. A publicidade costuma cumprir com eficiência este último papel, apontando a falta imperdoável do indivíduo em não consumir o suficiente, alertando-o sobre o fato de que será motivo de chacota caso não adquira uma gama interminável de produtos; redimido tal erro, rirão com ele, a vida será mais leve e divertida. Já os que estão no topo do poder especializaram-se em convencer as pessoas de que qualquer crítica aos diversos tipos de nudez que ostentam que os coloque como ridículos é um crime lesa-majestade e lesa-pátria, bem como algo muito perigoso.

Em virtude de tal quadro, poderíamos arrepiar caminho, refugiarmo-nos na posição confortável de quem cuida apenas do “belo e sublime”, alegando que, de outro modo, seria muito fácil resvalar para o politicamente correto ou a inconsequência. Autores como Gonçalo Tavares mostram-se de uma relevância ainda mais destacada em tal conjuntura ao desafiarem frontalmente qualquer definição simplista ou preciosista da comicidade. Porque o ato de rir, como tivemos ocasião de analisar, é simples e pleno em níveis de leitura, posições difíceis de definir e alcançar sem ceder a tais “ismos”, mas uma vez que uma obra consiga conjugar ideias e atitudes de riso variadas com um estilo preciso e questionador, tornam-se mais claros o poder e a importância do riso, malgrado existirem limites. Alguns, como vimos, podem ser eventualmente quebrados, mesmo que em ocasiões momentâneas alcançadas por permissões especiais. Tavares tira o máximo proveito dessa subversão legalizada, característica da paródia e da visão de mundo carnavalesca, para engendrar uma comicidade que critica e questiona a si própria.

Em *O Senhor Kraus*, a obra mais significativa para o nível fundamental da comicidade, o riso de zombaria, vimos como o escopo do alvo de ridicularização se alarga e se difunde, não poupando o leitor ou fornecendo uma resposta fácil para as falhas dos políticos. Se Propp entende o riso como uma arma de destruição da falsa grandeza, Tavares está em sintonia com uma era na qual desconfiamos de qualquer grandeza, na linha da sociedade que Bauman reconhece como a possível de ser buscada hoje em dia, a que evoca

constantemente a consciência de “não ser suficientemente boa e não estar fazendo o suficiente para se tornar melhor” (PALLARES-BURKE, 2004). O riso torna menos dolorosa essa tarefa, mas também deixa claro seu necessário caráter de não-fechamento, pois, de acordo com o sociólogo,

...cada resposta implica fechamento, fim da estrada, fim da conversa. Também sugere nitidez, harmonia, elegância; enfim, qualidades que o mundo narrado não possui. Tenta forçar o mundo numa camisa-de-força na qual ele definitivamente não cabe. Corta as opções, a multidão de sentidos e possibilidades que a condição humana implica a cada momento. Promete falsamente uma solução simples para uma busca provocada e impelida pela complexidade. (...) Creio que a experiência humana é mais rica do que qualquer uma de suas interpretações, pois nenhuma delas, por mais genial e "compreensiva" que seja, poderia exauri-la. (Idem, *Ibidem*)

Nada menos que isso evidencia a ambiguidade carnavalesca, da qual estão impregnados *O Senhor Henri* e *O Senhor Valéry*, o resgate de uma visão de mundo que se opõe a qualquer camisa de força e que ainda torna alegremente visíveis seres excluídos em uma modernidade profundamente injusta e egoísta. Os “senhores” podem ser vislumbrados, ainda que por uma subversão autorizada momentânea, como a alternativa à política que não contempla mais o bem-comum, ao “deus-consumo” e à transitoriedade desenfreada de todas as coisas, assim como aqueles que viviam o carnaval representavam a alternativa à autoridade inquestionável de Deus e dos poderosos e da horizontalidade inexorável da vida. E suas visões de mundo sempre marcadas pela subversão de procedimentos de exclusão desafiam opções de interpretações definitivas da experiência, fundindo em um riso que abarca tudo e todos seus verbetes e proposições. Para Henri, por exemplo, ser cerebral em todas as direções e aprender com todo o corpo faz com que ele expresse a dimensão exata da difusão da cultura do lixo e, ao mesmo tempo, da extrema insegurança que traz, apenas para engatar um riso que menospreza tais medos sem relegá-los a um esquecimento que só os fortaleceria, como na passagem abaixo:

...os ossos são nossa propriedade tal como a casa que compramos – disse o senhor Henri.  
 ...a diferença é que para os bancos a quem não pagamos não é tão fácil tirarem-nos os ossos como levarem-nos a casa.  
 ...o esqueleto é a mais privada das propriedades privadas. (...)  
 ...o absinto torna os ossos compactos, firmes, inteligentes, ágeis, flexíveis, duradouros, vigilantes e, além disso, é bom para os ossos. (TAVARES, 2004<sup>a</sup>, p. 85/86)

Entendemos que uma análise de textos literários deve discutir, em algum grau, questões como a forma ou a inserção das obras em uma determinada literatura nacional (ainda mais na literatura portuguesa, para a qual são tão importantes os temas identitários). Assim, descobrimos ao longo do presente trabalho o quanto o gênero da paródia encontra nuances interessantes no Bairro de Tavares, e o quanto, por sua vez, cria as condições para que a ambiguidade seja criada e também para que a sátira seja abarcada. O entendimento da paródia pelo viés da intencionalidade, como postula Hutcheon, ou por meio de uma articulação de conceitos que implicam posicionamentos, de acordo com Sant’anna, permite o aprofundamento de uma discussão que poderia ser desconectada da “vida”, como Propp afirma ser algo de pouco interesse para estudar um fenômeno como o riso. Apesar da definição de Hutcheon da paródia como intramural, ela considera que

Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza. Mas, muito embora seja verdade que a paródia convida a uma leitura mais literal e literária de um texto, não está, de modo nenhum, desligada do que Edward Said (1983) designa por o “mundo”, porque todo o acto da *énonciation* se encontra envolvido na activação da paródia. O *status* ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. (HUTCHEON, 1989, p. 89)

Assim, o texto conciso de Tavares, além de criar um dos jogos paródicos mais inventivos dos últimos tempos, consegue aludir a questões sociais, políticas e humanas contemporâneas com sutileza, mas também de forma muito vivaz. E, tendo em vista que a paródia é uma relação com o passado e o legado da Literatura, mostra-se muito fértil para um contexto como o que comentamos no Cap. 1, de uma geração que procura diferenciar-se em relação a escritores emblemáticos de um passado recente sem, no entanto, esquecer dos temas universais que os moveram. Tudo isso é potencializado pelo riso, por seu caráter aberto, desestabilizador e ambíguo. Afinal, buscando mais uma vez o contraponto com o universo trágico de *O Reino*, se os loucos no hospício de *Jerusalém* liam nas cartas que recebiam, fundamentalmente, “não te esqueças” (TAVARES, 2006, p. 160), os personagens das obras do Bairro parecem reafirmar constantemente a seus interlocutores: ria e lembre, ria e pense, ria e transgrida – ria, logo, exista.



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BASTIDE, Roger. “O homem, essa máquina de fabricar deuses”. In: *O Sagrado Selvagem e Outros Ensaio*s. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. “Variações sobre Eupalinos”. In: VALÉRY, Paul. *Eupalinos, ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- FERREIRA, José Medeiros (org.). *História de Portugal: Portugal em transe (1974-1985)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GOODWIN, Evan. "little blue light - Henri Michaux". *Littleblulight*. Outubro 2007. Disponível em: <<http://www.littlebluelight.com/lblphp/intro.php?ikey=19>>
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KRAUS, Karl. *Ditos e Desditos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LOBO ANTUNES, António. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. “Psicanálise Mítica do Destino Português”. In: *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Identidade e memória – o caso português”. In: *Nós e a Europa ou As Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Literatura e Revolução” In: *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957 - 1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- MIELIETINSKI, E. M. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. “Entrevista com Zigmunt Bauman”. *Tempo social*. São Paulo, v. 16, n. 1, Jun 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702004000100015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10 de abril de 2009.
- PEN, Marcelo. Portugueses querem tirar etiquetas da literatura. *Folha Online Ilustrada*. Atualizado em 21 abr. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43468.shtml>>. Acesso em 15 de junho

de 2008.

PIRES, José Cardoso. *E agora, José?* Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PIRES, Luiz Zini. “Em busca da felicidade – entrevista com Zygmunt Bauman”. *Caderno Cultura – Zero Hora*. Porto Alegre, 11 de abril de 2009.

PIRES, Maria da Natividade. “Aforismo”. In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/aforismo.htm>>. Acesso em 4 de abril de 2009.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ática, 1992.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos : império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Onze Teses por Ocasião de mais uma Descoberta de Portugal”. In: *Pela mão de Alice : o social e o político na pós-modernidade*. Porto : Afrontamento, 1994.

STAM, Robert: *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ed. Ática, 1992.

TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “Jerusalém”: Canto Interrompido – O Incomodar. *Círculo de Leitores Online*.

Disponível em: <[http://www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod\\_artigo=107981](http://www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=107981)>. Acesso em 15 de junho de 2008.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Henri*. Porto alegre: Escritos, 2004a.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Kraus*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Valéry*. Porto alegre: Escritos, 2004b.

TEIXEIRA, Jerônimo. Uma outra linguagem: lançamentos revelam ao Brasil um desconhecido Portugal literário. *Veja Online*. Atualizado em 17 de agosto de 2005. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/170805/p\\_126.html](http://veja.abril.com.br/170805/p_126.html)>. Acesso em 15 de junho de 2008.

TUTIKIAN, Jane. “A identidade sob nova face: globalização, pós-colonialismo, hibridismo”. In: *Velhas Identidades Novas*. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 2006.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Outras do Analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

WETMANN, Ariadne Leal. “‘O problema é se eu morro’: fazendo ‘a voz da experiência’ ser ouvida antes do próximo descarte - análise de O Senhor Henri e O Senhor Valéry, de Gonçalo Tavares”. *Nau Literária*, vol. 4, N. 1, jan/jun 2008. Disponível em:

<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/5807/3412>>. Acesso em 04 de abril de 2009.

## Anexo

## O bairro

