



UFRR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, ARTES E CULTURA REGIONAL

ALINE CAVALCANTE FERREIRA

**O RISO E TUDO O MAIS ...
INTERFACES LITERÁRIAS ENTRE SIMÃO PESSOA E EFRAIM MEDINA REYES**

Boa Vista – Roraima

2012

ALINE CAVALCANTE FERREIRA

**O RISO E TUDO O MAIS ...
INTERFACES LITERÁRIAS ENTRE SIMÃO PESSOA E EFRAIM MEDINA REYES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientadora: Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama

Boa Vista – Roraima

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

F383r Ferreira, Aline Cavalcante
O riso e tudo o mais... interfaces literárias entre Simão
Pessoa e Efraim Medina Reyes / Aline Cavalcante Ferreira.
-- Boa Vista, 2012.
151 p. : il.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Valentim Duca
Oyama.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Roraima, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1 – Simão Pessoa. 2 – Efraim Medina Reyes. 3 – Riso.
4 – Risível. 5 – Carnavalização. I - Título. II – Oyama,
Maria Helena Valentim Duca (orientador).

CDU 860(8).09

ALINE CAVALCANTE FERREIRA

**O RISO E TUDO O MAIS ...
INTERFACES LITERÁRIAS ENTRE SIMÃO PESSOA E EFRAIM MEDINA REYES**

Dissertação apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 15 de janeiro de 2013 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama
Orientadora/ Presidente da Banca/ Professora do Mestrado – UFRR

Professora Doutora Livia Reis
Professora Convidada – UFF

Professor Doutor Roberto Mibielli
Membro da Banca/ Professor do Mestrado – UFRR

Professor Doutor Reginaldo Gomes de Oliveira
Suplente/ Professor do Mestrado – UFRR

O riso só pode unir, não pode separar. O riso sabe associar-se às profundas emoções íntimas. O riso é a festa. A cultura do dia comum. O riso é o domínio das finalidades. Tudo o que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloquente e, em qualquer caso, limitado. O riso levanta as barreiras, abre o caminho.

Mikhail Bakhtin

Ao meu pai *in memoriam*, pelo seu bom humor e, principalmente, por reconhecer a importância dos estudos, apesar da vida não ter dado-lhe oportunidade de estudar.

Aos meus filhos Bianca e Davi que são o meu orgulho maior e a razão do meu viver.

AGRADECIMENTOS

Em especial, à Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama, pelos muitos momentos de aprendizagem. Sem sua orientação, competência, apoio, compreensão, generosidade e amizade, o caminho teria sido muito mais árduo.

Sou muito grata ao Professor Doutor Roberto Mibielli pelo presente inspirador dessa dissertação, o livro de Efraim Medina Reyes, pela participação nas bancas de qualificação e examinadora final e por suas preciosas contribuições.

A todos os professores do Curso de Mestrado em Letras da UFRR, especialmente, Carla Monteiro, Cátia Monteiro Wankler, Déborah Freitas, Devair Fiorotti, Elder Lanes e Reginaldo Gomes por compartilhar um dos bens mais valioso: o saber.

À Professora Doutora Maria Odileiz Souza Cruz pelo apoio e palavras de incentivo.

À Professora Doutora Luciana Marino do Nascimento pelas contribuições recebidas na banca de qualificação.

À Professora Doutora Livia Reis pela participação na banca examinadora final.

Ao Professor Doutor Alejandro Quin Medina, da Colômbia, pelo nosso “intercâmbio cultural”.

À Professora Mestre Mirella Miranda de Brito Silva pela disponibilidade e prontidão em discutir e distrair.

Ao Professor Mestre José Teixeira Felix pelo conhecimento compartilhado.

Ao poeta Eliakin Rufino por ter me apresentado à obra de Simão Pessoa.

Ao escritor Simão Pessoa pela atenção e confiança, mas principalmente pelos momentos de divertida leitura.

Aos colegas do Instituto Federal de Roraima – IFRR pelo apoio e incentivo, em especial, Eli Macuxi, Nilra Jane, Renata Ticianelli, Roseli Anater e Tatiana Lopes pelas palavras de estímulo e energia positiva.

Aos colegas de curso por terem sonhado o mesmo sonho comigo e pelas angústias e alegrias compartilhadas.

A minha mãe, Alice, por todo amor e exemplo de vida que vale a pena ser seguido.

Aos meus irmãos, Fábio Luiz e Cristiane, presença constante em minha vida.

Aos meus familiares e amigos pela compreensão e apoio sempre, em especial, meu cunhado Eduardo.

Enfim, ao meu esposo, Randerson, pelo amor de todos os dias, sem o qual o sol se apagaria.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o riso e os elementos propiciadores do risível nas obras *Alô, Doçura! – Os protocolos secretos da AMOAL* (2008), do escritor amazonense Simão Pessoa, e *Era uma vez o amor mas tive que matá-lo* (2006b) e *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2010), do escritor colombiano Efraim Medina Reyes, à luz dos pressupostos teóricos, principalmente de Henri Bergson, Vladímir Propp e Mikhail Bakhtin. Para tanto, foi necessário discutir as relações literárias entre a Amazônia e a América Latina e inserir os escritores na narrativa contemporânea. Também foi necessário estudar os movimentos contraculturais Geração *Beat* e Geração *McOndo*, assim como a estética do realismo sujo, com o objetivo de verificar suas influências na produção literária dos referidos escritores. A partir da metodologia utilizada, imbricada na Literatura Comparada, busquei um diálogo entre o *corpus* ficcional e os pressupostos teóricos e percebi que o humor do riso medieval, ou seja, o riso carnavalizado e grotesco, está presente ainda hoje na contemporaneidade. Ao final da análise pude constatar que Simão Pessoa e Medina Reyes estão filiados à tradição literária carnavalesca e à estética do riso.

Palavras-chave: Simão Pessoa. Efraim Medina Reyes. Riso. Risível. Carnavalização.

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo analizar la risa y los elementos propiciadores de lo risible en las obras *Alô, Doçura! – Os protocolos secretos da AMOAL (2008)*, del escritor amazonense Simão Pessoa y *Era uma vez o amor mas tive que matá-lo (2006b)* y “*Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*” (2010), del escritor colombiano Efraim Medina Reyes, a la luz de los presupuestos teóricos, principalmente de Henri Bergson, Vladimir Propp y Mikhail Bakhtin. Por lo tanto, fue necesario discutir las relaciones literarias entre la Amazonia y América Latina e insertar los escritores en la narrativa contemporánea. También fue necesario estudiar los movimientos contra-culturales Generación Beat y Generación McOndo, así como la estética del realismo sucio, con el objetivo de verificar sus influencias en la producción literaria de los referidos escritores. A partir de la metodología utilizada, imbricada en la Literatura Comparada, busqué un diálogo entre el corpus ficticio y los presupuestos teóricos y percibí que el humor del riso medieval, o sea, el riso carnavalesco y grotesco, está presente todavía hoy en la contemporaneidad. Al final del análisis pude constatar que Simão Pessoa y Medina Reyes están filiados a la tradición literaria carnavalesca y a la estética de la risa.

Palabras-clave: Simão Pessoa. Efraim Medina Reyes. Risa. Risible. Carnavalesco.

ABSTRACT

This work has for objective to analyze the laughter and the elements which do it of the laughable in the works *Alô, Doçura! – Os protocolos secretos da AMOAL* (2008), of the amazon writer Simão Pessoa, and *Era uma vez o amor mas tive que matá-lo* (2006b) and *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2010), of the Colombian writer Efraim Medina Reyes, to the light of theoretical presuppositions, mainly of Henri Bergson, Vladimir Propp and Mikhail Bakhtin. For so much, it was necessary to discuss the literary relationships between the Amazonian and Latin America and to insert the writers in the contemporary narrative. It was also necessary to study the counterculture movements Beat Generation and McOndo Generation, as well as the aesthetics of the dirty realism, with the objective of verifying its influences in the referred writers' literary production. Starting from the used methodology, interlaced in the Compared Literature, looked for a dialogue between the corpus fictional and the and the theoretical presuppositions and I noticed that the humor of the medieval laughter, in other words, carnivalization and grotesque laughter, it is still today present in the contemporary hood. At the end of the analysis I could verify that Simão Pessoa and Medina Reyes are adopted to the carnival literary tradition and the aesthetic of the laughter.

Key words: Simão Pessoa. Efraim Medina Reyes. Laughter. Laughable. Carnivalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONHECENDO OS ESCRITORES “MARGINAIS”	21
1.1 MUITO PRAZER, SIMÃO PESSOA!	22
1.2 ¡MUCHO GUSTO! EFRAIM MEDINA REYES	42
2 PERCALÇOS LATINO-AMERICANOS	53
2.1 LITERATURA LATINO-AMERICANA: UMA LITERATURA TRANSCULTURADA	54
2.2 LITERATURA AMAZÔNICA?.....	61
2.3 O GÊNERO NA PÓS-MODERNIDADE	64
2.4 A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA	69
3 OS MOVIMENTOS CONTRACULTURAIS	85
3.1 DA GERAÇÃO BEAT À CONTRACULTURA.....	86
3.1.1 A Geração Beat	86
3.1.2 A contracultura	89
3.2 DA GERAÇÃO McONDO AO REALISMO SUJO.....	92
3.2.1 A Geração McOndo	92
3.2.2 O realismo sujo	96
4 PERCURSOS DO RISO EM SIMÃO PESSOA E MEDINA REYES.....	101
4.1 UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO RISO.....	102
4.2 O CÔMICO EM BERGSON E PROPP.....	106
4.3 A VISÃO CARNAVALESCA BAKHTINIANA	114
4.3.1 A carnavalização	116
4.3.2 O cômico grotesco	123
4.4 O RISÍVEL.....	128
4.4.1 A ironia	133
CONSIDERAÇÕES	142
REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

Uma das motivações para a realização deste trabalho está ligada ao interesse pela forma como o riso, um traço distintivo da natureza humana, possui a capacidade de amenizar tensões, transgredir regras e valores, derrubar tabus e hierarquias, além de ser uma modalidade social e intelectual, que se coaduna com o pós-moderno e com novas formas de escrita literária.

A partir das leituras dos pressupostos teóricos acerca do riso e do risível, percebe-se que ao longo da história da humanidade, a questão do riso sempre esteve presente, porém com concepções diferentes. Na Antiguidade, a concepção do riso era amplamente positiva, já que sua origem era atribuída aos deuses. Rir era participar da recriação do mundo nas festas dionisiacas e saturnais, acompanhadas de ritos de inversão, simulando um retorno ao caos primitivo, indispensável à confirmação e à estabilidade das normas sociais, políticas e culturais.

Em contrapartida, na Idade Média, o riso não era mais divino, era diabólico. O Cristianismo, apoiando-se no fato de que “Jesus nunca riu”, aponta uma concepção negativa do riso. Se o riso existe, é em razão do “pecado original”, que degradou a criação divina. Contudo, incorporou-se à cultura popular, passou a ser instrumento de subversão, provocando a sublime magia da liberdade.

Posteriormente ao riso divino e positivo da Antiguidade e ao riso diabólico e negativo da Idade Média, advém o riso humano e interrogativo. O questionamento dos valores, a ascendência do medo, da inquietação e da angústia, o recuo das certezas são acompanhados pela generalização do riso. À medida que os valores e as certezas se diluem, são substituídos pelo riso. Nessa perspectiva, o riso se tornou zombeteiro, irônico, sarcástico, um riso de questionamento, de protesto, de contestação do poder. O ser humano começa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões, a não se levar a sério.

Contemporaneamente tem-se observado o desenvolvimento generalizado do “código humorístico”. Cada vez mais a publicidade, os jornais, as transmissões televisivas, a moda, adotam um estilo humorístico. Até as publicações mais sérias se deixam influenciar por essa atmosfera, basta ler os títulos ou subtítulos dos livros, artigos científicos e filosóficos para perceber que o tom acadêmico está dando lugar a um discurso mais leve, feito de jogos de palavras, integrando o humor as suas produções. Esse interesse pelo riso não deveria nos surpreender, pois de fato

estamos imersos em uma “sociedade humorística”, como analisou o filósofo francês Gilles Lipovetsky, em sua obra *A era do vazio* (2005).

Apesar disso, o nosso tempo não detém o privilégio exclusivo do humor. Ao contrário, observa-se em todas as sociedades, até mesmo nas selvagens, em que a etnografia revela a existência de ritos e mitos cômicos, que o riso ocupa um lugar de destaque. Entretanto, se cada cultura desenvolve de modo prevalecente um esquema cômico, é somente a sociedade pós-moderna que pode dizer-se humorística, “só ela se institui globalmente sob a égide de um processo tendente a dissolver a oposição, até então estrita, do sério e do não sério” (LIPOVETSKY, 2005, p. 130).

A questão do riso e do risível também está presente em minhas indagações. Textos engraçados, irônicos e debochados despertam de imediato o meu interesse e me induzem a reflexões. Afinal o que é o riso? De que ri o homem? O que provoca o riso? Por que é que, diante de um mesmo evento, uns riem, outros não?

Ao longo deste trabalho, além de uma abordagem do riso como um fenômeno cultural e social, apresento uma análise dos elementos propiciadores do risível nas obras **Alô, Doçura! – Os protocolos secretos da AMOAL** (2008), do escritor amazonense Simão Pessoa, e **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** (2006b) e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin** (2010), do escritor colombiano Efraim Medina Reyes.

Acredito que este trabalho se justifique pelo fato de buscar, para além das fronteiras (internas – entre culturas locais – e externas – nacionais e internacionais) do Estado de Roraima, obras de autores latino-americanos, que representam as inovações, a busca pelo novo, a ruptura com modelos preexistentes, ou seja, que reiteram as características do sujeito contemporâneo: transculturado, fragmentado, multicultural. Além de divulgar, perante a comunidade acadêmica do Estado de Roraima, os escritores Simão Pessoa e Medina Reyes, exemplares desta forma contemporânea de conceber e produzir literatura, e contribuir para um melhor entendimento de suas obras.

Dois escritores latino-americanos. Duas trajetórias diferentes. Duas literaturas distintas, mas com semelhanças. Ambos são poetas, contistas e cronistas. Através de suas obras, de sua linguagem, do modo de desconstruir a realidade, tornando-a risível, da leitura que fazem do próprio universo literário, ajudam a compor um quadro de rechaço à tradição literária, inserindo-se na contracorrente canônica, ao

mesmo tempo em que propõem, via discurso irônico, uma aproximação com o leitor urbano.

Neste trabalho, considero ambos os escritores “marginais”, mas não no sentido proposto para o termo por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em seu *Novo Dicionário Eletrônico*: “sujeitos que vivem à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, delinquente; fora-da-lei”. Tampouco por serem escritores que decidem publicar por conta própria suas produções literárias como os poetas da geração mimeógrafo – embora Simão Pessoa seja um autêntico representante desta geração, já que se utilizava do mimeógrafo para divulgar suas poesias.

Considero-os “marginais” por vê-los, através das suas obras, como escritores livres para dizerem o que bem quiserem, por traduzirem em verso e prosa suas influências e os problemas do cotidiano, por dessacralizar funções, conceitos e representações tidos como exemplares, por utilizarem uma linguagem simples, coloquial e nada rebuscada que seduz e impacta ao mesmo tempo e por demonstrarem estar em sintonia com as mudanças políticas e comportamentais da realidade contemporânea. Como se observa no ensaio *Lira Marginal: Depoimento Breve*, de Simão Pessoa, publicado no Jornal A Crítica, Caderno C, em Manaus, no ano de 1985, transcrito pelo autor no livro *Almanaque Biotônico*:

A inspiração vem em mensagens a serem decifradas com o coração. Antimetáforas da presença física de nossa existência, apontando o real, aqui e agora. Estados de espírito ultra sensitivos, descontroladamente emotivos, libertos para libertarem. Olhar com todos os olhos, chorar com todas as lágrimas (PESSOA, *Almanaque Biotônico*, no prelo).

Os referidos escritores situam-se também à margem das editoras, ainda que tenham suas produções literárias publicadas, uma vez que produzem no espaço virtual, sem nenhum estatuto, lei ou entrave de natureza burocrática.

O meu interesse por Medina Reyes surgiu no início do ano 2010, quando conheci o livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**. Confesso que minha primeira reação ao me deparar com o referido livro foi de espanto, provocado, primeiramente, pelo título e, posteriormente, pela imagem do próprio autor desnudo na capa. Fisgada basicamente pela curiosidade, quis descobrir por que um livro que tem um título “provocativo” e um autor que assim se oferece, já na capa, havia sido publicado na Espanha, França, Itália e em boa parte dos países latino-americanos e, cuja crítica o recebia muito bem. Resolvi lê-lo e à medida que o lia me surpreendia diante da linguagem, da diversidade de formas e gêneros literários que o compõem.

Passado o primeiro impacto, surgiu a oportunidade de participar da IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana - JALLA 2010, na Universidade Federal Fluminense, na cidade de Niterói-RJ, onde apresentei o trabalho *O risível e o absurdo na literatura de Reyes*, no simpósio/mesa Identidade e diversidade cultural: Amazônia e América Latina em diálogo, em que analisei o risível na obra de Medina Reyes a partir da análise do livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**.

Diante da gratificação que me trouxe tal trabalho, iniciei uma incursão mais detida na literatura do referido escritor, objetivando propor um projeto de pesquisa a respeito de sua prosa literária, no processo seletivo do Mestrado em Letras da Universidade Federal de Roraima-UFRR, com pretensão de apresentá-lo dentro do contexto da América Latina¹ e da Amazônia. Para tanto, tornou-se necessário pesquisar sobre eventuais aproximações temáticas e estilísticas, especialmente no que tange à esfera do riso e da comicidade, entre a obra deste escritor e a obra de outros escritores brasileiros, sobretudo na Amazônia. Foi então que surgiu o nome de Simão Pessoa, mencionado pelo filósofo, professor e poeta Eliakin Rufino,² em uma conversa informal.

Sem conhecer Simão Pessoa, muito menos sua obra, recorri ao *site* de busca na Internet, onde encontrei seus *blogs*, livros e, principalmente, seu endereço eletrônico. Tentei um primeiro contato com o referido escritor por e-mail, em agosto de 2010. Para a minha surpresa, o mesmo respondeu prontamente, colocou-se à disposição e enviou-me seus “manuais” em arquivo nos formatos Word e PDF. De posse dos manuais simonianos, iniciei uma leitura mais detalhada e encontrei a presença do humor, da paródia, da sátira e da ironia como marcas narrativas e estilísticas.

Manuais masculinos!... Essa foi a primeira semelhança entre Simão Pessoa e Medina Reyes. Tendo em vista que este também possui manuais destinados ao público masculino – *Mecánica de seducción* e *El aprendiz de foca* – que se encontram no livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**.

¹ De acordo com José Luiz Martínez (1979, p. 61), o nome de América Latina ou Latino-América designa, imprecisa e convencionalmente, o conjunto dos vinte e um países iniciais, dos quais dezenove falam a Língua Espanhola, o Brasil, a Língua Portuguesa e o Haiti, a Língua Francesa. Quando se mencionar exclusivamente os países de língua espanhola diz-se Hispano-América, e quando se inclui o Brasil, diz-se Ibero-América.

² Eliakin Rufino é poeta roraimense, premiado nacionalmente, e um dos líderes do Movimento Cultural Roraimense, surgido na década de 1980.

Simão Pessoa, num gesto grandioso e de extrema confiança, enviou-me, após um ano do nosso primeiro contato e várias trocas de mensagens por e-mail, três trabalhos ainda não publicados – *Almanaque Biotônico*, *Almanaque Capivarol* e *Poesia Concretina*³ – novamente em arquivo no formato Word, para que os mesmos fossem utilizados como fonte de pesquisa. Suponho que ele reconhece a atividade de pesquisa científica como o principal mecanismo de transferência de conhecimento para a sociedade, com forte potencial de contribuição para o desenvolvimento econômico, social e cultural. Assim, comunico que, por se tratar de um material significativo para este trabalho, em alguns momentos dessa dissertação faço citações dos mesmos e na referência cito o nome do livro, juntamente com a expressão “no prelo”.

É importante ressaltar que a princípio, a minha intenção era analisar os elementos propiciadores do risível somente no livro o *Manual do Canalha*, de Simão Pessoa, e nos “manuais” – *Mecánica de seducción* e *El aprendiz de foca*, de Medina Reyes. Posteriormente, decidi analisar o livro **Alô, Doçura!** – onde se encontram os três manuais simonianos, quais sejam: *Manual do Canalha*, *Manual do Espada* e *Manual do Garanhão* – e os livros **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, ambos publicados no Brasil. Contudo, no decorrer deste trabalho e objetivando aproximar a literatura dos referidos escritores, decidi abordar os livros de poemas *Poesia Concretina* e *Pistoleiro/putas e dementes (Greatest Hits)* (2006c), respectivamente de Simão Pessoa e Medina Reyes, além do livro de contos *Cinema Árbol* (2006a), que em 1995 ganhou, na Colômbia, o Prêmio Nacional de Literatura Colcultura.

Apresentei sucintamente neste trabalho a análise de poesias de Simão Pessoa e Medina Reyes como um elo com a prosa para ilustrar algumas semelhanças que existem entre a poética de ambos os escritores, quais sejam, uma poesia coloquial e objetiva, que traduz em versos o cotidiano e a realidade por eles vivenciada.

Tornou-se necessário refletir sobre alguns pontos cruciais a respeito da literatura produzida na América Latina e na Amazônia. Para tanto, precisei entender os pressupostos teóricos do crítico uruguaio Ángel Rama sobre transculturação narrativa, tendo em vista que a produção literária de Simão Pessoa e Medina Reyes

³ Livros com previsão de publicação ainda este ano.

apresenta tanto elementos caracterizadores de sua própria cultura, quanto elementos universalizantes, além de sofrer influências, estabelecer relações de troca com outras culturas e transgredir o gênero, podendo, portanto, ser considerada uma produção transculturada.

Também foi necessário discutir a questão dos gêneros textuais na contemporaneidade, bem como os elementos característicos da narrativa contemporânea, uma vez que a prosa de Medina Reyes se apresenta de forma fragmentada, dialógica e polifônica. Do mesmo modo, foi imprescindível abordar os movimentos contraculturais que influenciaram a produção literária de Simão Pessoa e Medina Reyes, quais sejam, a Geração *Beat* americana, a Geração McOndo, assim como a geração da poesia marginal brasileira.

A literatura de Medina Reyes, neste trabalho, não está relacionada somente à estética do realismo urbano – estilo literário que apresenta uma crítica social às temáticas contemporâneas –, mas também ao realismo sujo – termo utilizado para designar a geração de jovens escritores americanos e latino-americanos, surgidos a partir dos anos 1980, que apresentam, em seus textos, as mazelas do cotidiano urbano, o lado obscuro do ser humano, a sexualidade, ou seja, a realidade nua e crua. Portanto, analisei também o realismo sujo na produção literária de Medina Reyes.

Com relação à questão do riso e do risível, ponto fulcral deste trabalho, recorri às obras *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), de Verena Alberti e *História do riso e do escárnio* (2003), de Georges Minois, indispensáveis para quem pretende se debruçar sobre um assunto que é ao mesmo tempo atual e antigo, objetivando uma melhor compreensão e uma retrospectiva histórica das teorias sobre o riso, porém sem a pretensão de exaurir a temática.

Cumprir-me informar que chamo de risível o objeto do riso em geral, ou seja, aquilo de que se ri – seja a brincadeira, a piada, o dito espirituoso, a sátira, a paródia, a gozação, o ridículo, o jogo de palavras, dentre outros. Assim, risível aqui, como nos pressupostos teóricos de Henri Bergson (2007), corresponde ao que também recebe o nome de cômico.

Retroceder até as teorias do riso na Antiguidade, em particular a dos teóricos considerados clássicos – Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano – foi fundamental para a compreensão da temática. A partir daí, compreendi como o riso e o risível foram explicados pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), pelo estruturalista

russo Vladímir Propp (1895-1970) e pelo filósofo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), privilegiando as acepções aplicáveis à análise das obras de Simão Pessoa e Medina Reyes.

Observei que Bergson, em sua obra *O riso* (2007), além da investigação sobre os “procedimentos de fabricação do cômico”, quis pesquisar “a intenção da sociedade quando ri”. Para ele, não é no terreno do entendimento que se deve procurar a essência do riso e do cômico, mas no da sociedade: “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social” (BERGSON, 2007, p. 06). Com Bergson, compreendi a função social do riso.

Percebi em Propp, através da obra *Comicidade e riso* (1992), uma série de semelhanças entre ele e Bergson, apesar de suas críticas à teoria bergsoniana. Propp traz mais clareza e didatismo à temática, tendo em vista que apresenta uma definição do risível, seu processo, sua tipologia e recursos. Com a intenção de chegar a uma síntese classificatória, o teórico estabelece dois grandes gêneros do riso – riso de zombaria e riso sem zombaria.

No entanto, foi somente através de Bakhtin, na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), que veio a certeza de que o humor do riso medieval – riso carnavalizado e grotesco – está presente ainda hoje na contemporaneidade.

As tentativas de se estabelecerem as categorias do risível foram marcadas pela inspiração aristotélica, uma vez que se pautaram pela distinção entre tragédia e comédia, sendo a última considerada um gênero inferior. Aristóteles ressalta em *Poética*, que a comédia quer representar os homens inferiores, enquanto a tragédia quer representá-los superiores aos homens da realidade (ARISTÓTELES *apud* MINOIS, 2003, p. 73), o que resulta dizer que o cômico degrada o homem e o trágico o engrandece. O problema dos diferentes aspectos do riso e de como seja possível classificá-los será abordado também no capítulo teórico.

De posse das valiosas informações provenientes da retrospectiva realizada, dos pressupostos teóricos e do *corpus* selecionado, foi elaborado um quadro comparativo destacando as semelhanças e as diferenças, que mais do que representar um guia para as análises, significa um registro que possibilitou comparações e conclusões. Assim, à luz dos pressupostos teóricos, assume-se um constante diálogo entre o *corpus* e a teoria, um incessante ir e vir em que a

observação empírica e a teoria se alternam e se completam.

A metodologia para a análise do *corpus* ficcional, além de sustentar-se no estudo dos teóricos do riso, foi fundamentada no método comparativo em que os textos de Simão Pessoa e Medina Reyes foram entrecruzados com as teorias estudadas. O eixo básico da análise comparativa adotada girou em torno, sobretudo, do riso e do risível, mas também das configurações ideológicas e estéticas. Cumpre informar que, embora o riso esteja em primeiro plano, não é a única questão estética abarcada neste trabalho. São vários os caminhos e o riso é apenas a porta de entrada.

A literatura comparada como procedimento que destaca semelhanças e diferenças de ordem literária, ora aproximando áreas distintas, ora contrastando-as, constituiu-se um amplo e rico campo de estudo, possibilitando a compreensão do mundo em suas múltiplas relações, no qual a literatura é o elo entre obras de diferentes autores, espaço e tempo. Sendo assim, o confronto comparativista, adotando diferentes metodologias, apresenta um mecanismo que possibilita o cotejo entre diferentes textos, seja por suas semelhanças ou dessemelhanças, conforme ressalta Tânia Carvalhal:

[...] *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim (CARVALHAL, 2006, p. 8) [grifo da autora].

Além do mais, na contemporaneidade, vivemos em um mundo com características globalizantes, onde muitas vezes não se percebe a diversidade cultural e a riqueza dela decorrente. O conhecimento de diferentes campos literários se faz necessário para a ampliação dos horizontes do sujeito hodierno. Conhecer a literatura de outros países é também uma forma de conhecer um pouco mais seu povo, sua cultura e sua criatividade, é aceitar o outro.

Assim sendo, após muitas leituras e o cotejamento do *corpus* ficcional e teórico, este trabalho tomou corpo, podendo ser apresentado e, principalmente, dividido com aqueles que se interessarem pelos escritores e/ou obras analisadas e a temática. Para tanto, encontra-se organizado em quatro capítulos, objetivando uma melhor clareza e compreensão.

No primeiro capítulo, intitulado “Conhecendo os escritores ‘marginais’”, apresentei os escritores Simão Pessoa e Medina Reyes, bem como sua produção literária. Iniciei a análise comparativa dos manuais destinados ao público masculino, apontando algumas semelhanças entre os mesmos. A proposta do segundo capítulo, “Percalços latino-americanos”, foi refletir a respeito da literatura latino-americana e amazônica, a partir dos pressupostos teóricos de Rama sobre transculturação narrativa. Além de discutir sobre o gênero na pós-modernidade e a narrativa contemporânea. O terceiro capítulo, “Os movimentos contraculturais”, discorri a respeito das gerações que influenciaram a produção literária de Simão Pessoa e de Medina Reyes, e da estética do realismo sujo. E finalmente, o quarto capítulo, “Percusos do estudo do riso em Simão Pessoa e Medina Reyes”, no qual apresentei os pressupostos teóricos sobre o riso que nortearam este trabalho, assim como os elementos caracterizadores do rísel. Momento em que as obras **Alô, Doçura!, Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin** foram cotejadas.

Ao rematar esta dissertação, meu desejo, na verdade, é que novos questionamentos para futuras pesquisas sejam semeados, semelhante às sementes do *lulo* – um fruto originário dos Andes, sendo mais conhecido no Equador e na Colômbia, utilizado no preparo de sucos, picolés, sorvetes, doces e drinks, da mesma forma que o cupuaçu da Amazônia – que eu trouxe de Cali-Colômbia, onde estive para participar da X Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericanas, e que aqui foram semeadas e germinadas.

Ode ao poeta mordaz Simão Pessoa

*A boca do poeta mordaz
não se cala ao vento
amordaça-o no vento
em nó de nuvens.*

*Abençoada forquilha
de galho se abrindo
a língua se estica
para a celebração
do estilingue:
“Serpent: Penser
Present: Serpent”*

*Ó ídolos de pés de barro
(descalços ou não)
ícones entronizados
mestres santificados
afastai vossas auras
para a passagem
das setas viperinas
(ou serão dardos de açucenas?)*

*Yuppies – macuxis – suburucus
sintonizai vossas oiças:
todos terão trato adequado
latino-tropical
regado à
guarânia com guaraná
todos terão – sem exclusão –
a litania dos forcados
um dabacuri
um conciliábulo
de escárnio e maldizer
ao som
de guarânia com guaraná
dançada de parceria
com a vida
na sua antena em guarda
destruindo mil barreiras
e mais os cânones da província*

*Este Simão Pessoa
(guardem bem o seu nome)
é do meu chão
e do meu coração
e isto nada tem
com a rima fácil
e muito menos
com nenhuma solução
é apenas confissão:
se não me chamasse Anibal
me chamaria Simão.*

Anibal Beça⁴

⁴ Poeta, jornalista e compositor. Vencedor do 6.º Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira – categoria poesia. O poema *Ode ao poeta mordaz Simão Pessoa* foi publicado no jornal Amazonas em Tempo, Manaus-AM, 1993.

1 CONHECENDO OS ESCRITORES “MARGINAIS”

O riso faz parte, percebe?
Simão Pessoa

*Antes que un monje que se eleva o una
momia que se ilustra prefiero ser un chimpancé
iluminado que ríe.*

Reyes

1.1 MUITO PRAZER, SIMÃO PESSOA!



Figura 01 – Simão Pessoa

Memorial

*Sou da geração mimeógrafo:
Fiz da revolta o sextante
Na cartografia do ódio*

*Sou da geração neovazia:
Minha ética é o niilismo
No desprezo a ideologia*

*Sou da geração mais-embaixo:
Fiz de defesa a chacota
E de armadura o sarcasmo*

*Sou da geração AI5:
Já levei tanta porrada
Que a alma perdeu o vinco*

PESSOA, Simão. *Poesia Concretina*.

A voz do eu-lírico no poema *Memorial* confunde-se com a voz do próprio autor, o poeta amazonense Simão Pessoa, ao evocar as gerações mimeógrafo e AI5, ao apresentar suas ideias e sentimentos de forma anárquica e satírica. Simão Pessoa, como bem apresentou Anibal Beça, é um “poeta mordaz”, que traduz em prosa e verso suas experiências em uma linguagem coloquial, carregada de humor e ironia.

Além de poeta, cronista, escritor, compositor, redator publicitário e engenheiro eletrônico, Simão Pessoa – que nasceu em Manaus, em 1956 – é membro da velha guarda do Coletivo Gens da Selva,⁵ Cavaleiro Templário da Antiga e Mística Ordem dos Abatedores de Lebre – AMOAL, vascaíno, roqueiro convicto, colecionador de gibis do Asterix e discos de rock, funk, reggae, samba de raiz e MPB, leitor compulsivo e, certamente, um dos mais autênticos leitores e divulgadores, em Manaus, da Geração *Beat* e da poesia marginal brasileira.

Foi correspondente dos jornais *Inimigo do Rei*, *Iniciativa Planetária* e *Pensamento Ecológico*, colunista literário para os jornais *Amazonas em Tempo* e *Correio Amazonense*, militante do Movimento Democrático Brasileiro – MDB⁶ na década de 1970, simpatizante do Partido Comunista Brasileiro – PCB, um dos fundadores do Partido Democrático Trabalhista – PDT no Amazonas, vice-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos e presidente do Sindicato dos Escritores do Amazonas.

Simão Pessoa se define como um leitor viciado que lê desde “bula de remédio a tratado sobre física quântica” (PESSOA, 1996). Seus pensamentos foram formados a partir das leituras dos escritores canônicos da Geração *Beat* como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Gregory Corso, além de Ken Kesey, Timothy Leary, Cornelius Castoriadis e Daniel Cohn-Bendit – todos pensadores libertários – e dos poetas Torquato Neto, Roberto Piva, Glauco Mattoso, Paulo Leminski, Cacaso, Chacal, Waly Salomão, dentre outros representantes da poesia marginal brasileira.

Em plena fase de produção literária, atualmente Simão Pessoa tem se dedicado à escrita e organização dos livros *Almanaque Biotônico*, uma espécie de

⁵ O Coletivo Gens da Selva foi a primeira entidade cultural do Amazonas a receber do Ministério da Cultura o registro definitivo, que a habilitava a fazer captação de recursos junto à iniciativa privada com os benefícios da Lei Federal n. 7.505 – Lei Sarney – que vigorou até 1990 e, em 1991, no governo do Presidente Fernando Collor de Mello, foi substituída pela Lei 8.313 – Lei Rouanet. O nome do coletivo faz uma brincadeira eufônica com o famoso Jim das Selvas, herói dos quadrinhos desenhado pelo badalado Alexandre (Alex) Raymond, o mesmo que lançou Flash Gordon. Ao mesmo tempo em que traz o substantivo “gens” – pessoas, em francês – reafirmando as raízes caboclas e o cosmopolitismo cultural dos seus integrantes (PESSOA, 2011).

⁶ Movimento Democrático Brasileiro (MDB) foi um partido político brasileiro que abrigou os opositores do Regime Militar de 1964 ante o poderio governista da Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Organizado em fins de 1965 e fundado no ano seguinte, o partido se caracterizou por sua multiplicidade ideológica graças, sobretudo, aos embates entre os “autênticos” e “moderados” quanto aos rumos a seguir no enfrentamento ao poder militar. Inicialmente raquítico em seu desempenho eleitoral, experimentou grande crescimento no governo de Ernesto Geisel obrigando os militares a extinguirem o bipartidarismo e, assim, surgiu o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), em 1980.

livro de memórias, *Almanaque Capivarol*, um desdobramento do livro de memórias, só que relacionado a carnaval, ‘manguaça’⁷ e futebol, em que são relatadas histórias cômicas suas e de vários amigos, e *Poesia Concretina*, uma antologia de seus livros de poesias.

Além disso, o referido escritor atualiza, quase diariamente, seus blogs⁸, onde mantém um espaço destinado a fazer uma breve retrospectiva sobre a geração mimeógrafo e seus poetas mais representativos, além de dar opiniões bem-humoradas sobre música, quadrinhos, cinema, literatura, poesia e assuntos variados. Nesse espaço, ele mantém contato com seus leitores, numa troca virtual de informações e opiniões. Situação típica de ambientes virtuais e importantíssima para os escritores de forma geral, uma vez que essa interatividade o aproxima cada vez mais do leitor.

Simão Pessoa foi “fisgado” pela poesia marginal, em 1976, após ler os livros *Os Últimos Dias de Paupéria*, de Torquato Neto⁹, e o *Preço da Passagem*, de Chacal.¹⁰ Entretanto, foi somente no ano de 1977, após a leitura do livro *Malária e outras canções malignas*, de Aldísio Filgueiras¹¹, que veio a certeza que queria ser um poeta marginal (apesar de escrever poesias desde os quinze anos). Publicou neste mesmo ano seu primeiro livro de poemas *Old Fashioned* – cem exemplares mimeografados, distribuídos de mão em mão. Para Simão Pessoa, “o lance da poesia marginal era o registro confessional e autobiográfico, o coloquialismo, a irreverência, o humor e a simplicidade sintática e vocabular” (PESSOA, *Almanaque Biotônico*, no prelo).

De acordo com o psicólogo e cronista brasileiro Ezio Flavio Bazzo, em seu ensaio *O mito do escritor marginal*, palestra proferida na Universidade de Brasília – UNB, em 2002, a expressão “marginal” é antiquíssima. Retroage ao século XVIII. Teria sido uma pecha pejorativa que os editores daquela época atribuíam, com propósitos puramente econômicos, contra os autores que preferiam publicar, por conta própria, as suas obras literárias ou científicas.

⁷ Palavra utilizada por Simão Pessoa para se referir à bebedeira.

⁸ <<http://simaopessoa.blogspot.com.br/>>; <<http://blogdocandiru.blogspot.com.br/>>; <<http://amordebica.blogspot.com.br/>> e <<http://blogdofigueira.blogspot.com.br/>>.

⁹ Torquato Pereira de Araújo Neto (1944 – 1972) foi poeta, jornalista, letrista de música popular e experimentador da contracultura brasileira.

¹⁰ Chacal é o pseudônimo de Ricardo de Carvalho Duarte, poeta, letrista brasileiro, foi um dos primeiros poetas da década de 1970 a se utilizar do mimeógrafo para divulgar sua poesia.

¹¹ Aldísio Filgueiras é compositor, poeta, jornalista e Membro da Academia Amazonense de Letras.

Segundo a ensaísta e pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda (2007), a expressão “marginal” refere-se à desierarquização do espaço nobre da poesia – tanto no plano do discurso quanto em seus aspectos materiais gráficos. Após o Tropicalismo¹², no início dos anos 1970, surgiu uma poesia que, dentro da precariedade de seu alcance, chegou à rua opondo-se à política cultural que dificultava o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barrava a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. Nas portas de teatros e nos bares da moda livrinhos circulavam e se esgotavam com rapidez. Alguns eram mimeografados – vem daí o termo “geração mimeógrafo” –, outros, em *offset*, mostravam um trabalho gráfico diferenciado do que se via no *design* industrializado das editoras comerciais.

A geração mimeógrafo foi um movimento sociocultural brasileiro que, em função da censura imposta pela ditadura militar, levou intelectuais, professores universitários, poetas e artistas em geral a buscarem meios alternativos de difusão cultural, em que se destacou, notadamente, o mimeógrafo, tecnologia mais acessível e, por isso, mais utilizada na época. Nas palavras de Nicolas Behr, uma das principais vozes da poesia marginal:

[...] a geração mimeógrafo surgiu como os “não-alinhados”, só escrever não basta. Escrever é a ponta do iceberg, “um poeta não se faz com versos”, dizia Torquato Neto. A atitude do poeta como parte do poema, atitude ética X atitude estética. Pinta aí uma ligação afetiva muito grande, o poeta imprime e monta seu livrinho, um pedaço dele tá dentro de cada livrinho, a presença física do poeta é exigida para que o seu livrinho circule. Essa é a prova de fogo de nossa geração. É a nossa fase heroica. Pode pertencer à geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em *off-set*, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é, antes de mais nada, uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo esquema editorial montado em cima do livro. Quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro a cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado. Quando o poeta vende seus livrinhos por aí, encurta para zero a distância entre poeta e público, entre poesia e vida [...] (BEHR, 1979).

Nesse contexto, a poesia marginal formou um circuito paralelo de produção e distribuição independente e conquistou um público jovem que não se confundia com o antigo leitor de poesia. A participação do autor nas diversas etapas da produção e

¹² Tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira; misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé).

distribuição do livro ativou uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial. A presença do autor no ato da venda recuperou para a literatura o sentido de relação humana. A linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada, narrava a experiência vivida e contribuía para encurtar a distância que separava o poeta e o leitor. A poesia se confundia com a vida, as possibilidades de sua linguagem se desdobravam e se diversificavam na psicografia do cotidiano.

O ápice da expressão poética da geração mimeógrafo foi a publicação, em 1975, do livro *26 poetas hoje* (2007), organizado por Holanda. Trata-se de uma verdadeira antologia da poesia marginal, em que foram reunidos vinte e seis poetas expoentes dessa poesia, que marcaram época ao trazer, em plena vigência da censura, o testemunho da Geração AI5 e sua dicção coloquial, irreverente e bem humorada.

De acordo com Holanda, os poetas marginais, num recuo estratégico, se voltaram para o movimento modernista de 1922, cujo desdobramento efetivo ainda não havia sido suficientemente perseguido. Nesse sentido, mereceu atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. Se em 1922 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, em 1970, com a poesia marginal, mostrou-se irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. Para Holanda, a poesia marginal:

Era uma poesia aparentemente *light* e bem-humorada mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava. Ao mesmo tempo, era uma poesia “não-literária”, mas extremamente preocupada com a própria ideia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em “brincar” com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos (HOLLANDA, 2007, p. 257) [grifo da autora].

Falar acerca da poesia marginal, segundo Simão Pessoa, não implica falar apenas de jovens inebriados por cinema, *cartoons*, *shows* de *rock* e ambiente psicodélico. Ao contrário, os poetas marginais se “irmanavam” pela insatisfação com

os anos difíceis da ditadura. O que os aproximava era a utilização de uma linguagem cotidiana, direta e nada rebuscada para expressar a realidade. Para o escritor, soaria falso caracterizar a poesia marginal como um movimento, pois não se percebe uma unidade ideológica, muito menos a manifestação de receitas sobre o modo de se fazer literatura, como propuseram os poetas do movimento modernista. “Tratava-se da partilha de um sentimento comum sobre uma realidade hostil” (PESSOA, *Almanaque Biotônico*, no prelo).

Simão Pessoa informa que em Manaus não aconteceu a movimentação literária da poesia marginal. Conseqüentemente, por não haver espaço na mídia para divulgação dos seus trabalhos, ele passou a fazer o percurso inverso, isto é, enviava seus livros para o amigo João Bosco Gomes,¹³ no Rio de Janeiro, que os distribuía para os poetas cariocas, em contrapartida, esses poetas enviavam os livros deles, os quais eram difundidos por Simão Pessoa entre os poetas amazonenses. Desta forma, estabeleceu-se o contato entre Simão Pessoa e os poetas marginais.

A respeito da poesia amazonense, Tenório Telles¹⁴ (1994) informa que se pode resumir sua evolução em três momentos: o primeiro período tem como marco inicial a criação do Clube da Madrugada, em 1954. As obras produzidas nessa fase apresentam evidentes ressonâncias da vertente neo-simbolista. Os textos são permeados por uma atmosfera subjetiva, reveladora da angústia do ser do poeta. As poesias dessa fase são plasmadas por um tom agônico, como mostram as produções poéticas de Jorge Tufic, Anthístenes Pinto, Alencar e Silva, Farias de Carvalho e Luiz Ruas.

De acordo com Telles, a década de 1950 foi significativa na história da cultura amazonense, tendo em vista que uma nova geração de poetas, escritores, intelectuais e artistas plásticos, cansados do isolamento cultural proporcionado por dificuldades econômicas e geográficas, vivia um anseio de mudanças nas artes e na vida.

Luciane Páscoa (2011) assevera que o Clube da Madrugada tinha nitidamente a natureza de um movimento de resistência aos preceitos acadêmicos, além de firmar a ideia de liberdade política por meio da arte e da cultura. Ansiava por

¹³ João Bosco Gomes foi ex-colega de classe de Simão Pessoa, no curso de Eletrotécnica na antiga Escola Técnica Federal do Amazonas, que foi morar no Rio de Janeiro e que lhe enviava livros publicados no eixo São Paulo – Rio de Janeiro.

¹⁴ Tenório Telles é ensaísta, poeta, dramaturgo e Membro da Academia Amazonense de Letras.

uma transformação social e estética, queria se opor ao marasmo cultural local, conhecer o que se pensava e o que se produzia em arte em outros lugares, discutir e trocar informações e desejava estar conectado à sua época, à contemporaneidade. Havia uma visão cosmopolita, pois se compreendia que era necessário um diálogo com outras manifestações artísticas e literárias desenvolvidas no restante do Brasil e também em outros países.

A Semana de Arte Moderna de 1922 abalou sensivelmente as estruturas políticas e culturais do Brasil e desencadeou um processo de mudança que se manifestou por todo país, mesmo que tardiamente, como por exemplo, nos estados do Amazonas e de Roraima. Para Telles, o movimento modernista manifesta-se no Amazonas, com um atraso de 32 anos. O discurso renovador dos intelectuais e artistas da geração madrugada tinha na transgressão sua marca, decorrente de “um movimento cultural nascido para agitar, sacudir, subverter e renovar toda uma ordem de valores” (TELLES, 1994). A dessacralização da cultura e a desmistificação do homem da região estavam entre seus objetivos fundamentais.

Se no Amazonas, o Clube da Madrugada cumpriu esse papel renovador das manifestações culturais, em Roraima, quem desempenhou esse importante papel, foi o Movimento Cultural Roraimeira, ocorrido na década de 1980. De acordo com o cantor e compositor Neuber Uchoa, um dos líderes do movimento juntamente com Eliakim Rufino e Zeca Preto, o Roraimeira:

É um movimento cultural criado no início da década de 80, com a finalidade de desenhar uma estética artística e cultural, que traduzisse o sentimento desse povo plural, que surgia naquela época. O movimento é baseado no tripé que forma a nossa sociedade: ou seja, cultura indígena, caribe, e os imigrantes com destaque para os nordestinos e isso se traduz na nossa música e na culinária local (UCHOA, 2012).

O referido movimento que reuniu a classe artística local – músicos, poetas, escritores, fotógrafos, entre outros – e procurou discutir o problema da identidade cultural roraimeira através de uma arte referenciada pelos elementos da vida e da paisagem local foi, de acordo com Eliakim Rufino, uma espécie de Modernismo tardio, com influências Tropicalistas (OLIVEIRA, 2009).

O segundo momento da evolução da poesia amazonense inicia em 1960, com os poetas Elson Farias e Alcides Werck, representantes de uma poesia fortemente nativista, calcada nos mitos e lendas da Amazônia, versada nos elementos e na sensibilidade do homem ribeirinho.

A implantação da Zona Franca, em 1967, operou mudanças significativas na vida das populações do Amazonas, tendo a produção cultural sofrido influxos dessas transformações. Inicia-se nesse período a terceira fase da produção poética amazonense, que culminou com certo refluxo na produção poética dos autores ligados à geração madrugada.

Na contracorrente da geração madrugada nasce uma poesia que, longe de negá-la, é sua afirmação e continuidade. Autores como Anibal Beça, Aldísio Filgueiras e Simão Pessoa foram os protagonistas desse novo momento, denominado de “pós-madrugada”. Num momento em que a proposta madrugada começava a dar sinais de exaurimento e repetição, esses poetas deram continuidade ao trabalho de afirmação e renovação da literatura regional, mas mantendo sua independência e distanciamento crítico em relação ao Clube da Madrugada.

É ilustrativo o fato dos mesmos representarem as vertentes em que se fraturou a produção poética brasileira nos anos 70. Aníbal fez uma opção pelo lirismo, seguindo as pegadas de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto. Aldísio partiu para o enfrentamento político, na mesma senda trilhada por Ferreira Gullar e José Paulo Paes. Simão abraçou a contracultura e a estética do desbunde, seguindo os passos de Torquato Neto e Paulo Leminski. Com os espaços bloqueados, as portas fechadas para a criatividade e a crítica, afinal a tesoura da censura não poupava nada que fosse inteligente, Simão Pessoa instaura, no contexto da literatura regional, a estética do escracho, do deboche. Diante da impossibilidade do enfrentamento, restava a resistência. Sua obra vincula-se à poesia marginal (TELLES, 1994).

Telles informa ainda que a década de 1970 foi uma época em que sobreviver, ainda que fosse moral e intelectualmente, era um gesto revolucionário. Não foi por acaso que muitos poetas saíram de cena, como Torquato Neto.¹⁵

Simão teve força para resistir e sobreviver com muito humor à longa noite das facas. A província estava tão atarefada em aplaudir os tiranos que não teve tempo de rir com seus poemas. Seus textos não são documentos de resistência, mas testemunhos da exclusão, de uma vida à margem. Afinal, na província, não há como ser digno não sendo marginal. A dignidade só se afirma pela negação do silêncio. Sua poesia é de boa qualidade, urdida numa linguagem simples, direta, cortante. Mas o seu maior mérito foi ter realizado a inserção do humor em nosso sisudo discurso poético (TELLES, *apud* PESSOA, *Poesia Concretina*, no prelo).

Um dos caminhos para entender a poesia simoniana é se libertar de qualquer crítica que queira lhe dar um parâmetro, fazendo uso dos modelos analíticos

¹⁵ Torquato se matou um dia depois de seu 28º aniversário, em 1972. Depois de voltar de uma festa, trancou-se no banheiro e abriu o gás.

convencionais. Boa parte dos poetas envolvidos na produção poética da segunda metade do século XX não apenas fez do cotidiano a sua matéria poética, mas antes poetizou esse cotidiano, o que inevitavelmente aproximou a dualidade vida/criação, promovendo, na feitura do poema, o afastamento dos recursos literários institucionalizados e a aproximação com a língua falada. A intenção estava no gesto, pronto para ser transformado em palavra. Assim, é com esses poetas e suas poesias que relaciono, ou melhor, igualo Simão Pessoa.

Segundo o escritor e professor amazonense Antônio Paulo Graça,¹⁶ a poesia simoniana:

É uma poesia que serve pra mim, pra você, pra ninguém e pra todo mundo. Cura dor de ouvido e de regiões limítrofes. Serve pra azia, diarreia e complexo de inferioridade. Seus versos castigam os maus na maciota. Mostra aos arrogantes o quanto eles são medíocres e mostra aos medíocres como eles são arrogantes. Agrada a gregos e baianos e agride os déspotas provincianos. Tudo isso porque não há apenas uma gota de sangue em cada poema. Há uma hemorragia. É a vida amazônica. É o Distrito Industrial pegando fogo com essas palavras loucas, arrogantes, críticas, ácidas, líricas, lúcidas, cheias de humor e humanidade. É poesia que todo mundo entende, sente, vive, exprime, expele e produz. É o primeiro poeta pós-massacre da Amazônia. O poeta dos metalúrgicos, dos lixeiros, dos inválidos e dos rebeldes. Do indígena e do caboclo. Amazônia! (GRAÇA, 1986).

O escritor José Ribamar Mitoso¹⁷ corroborando com Graça, informa que Simão Pessoa não faz poesia amazonense, mas faz poesia no Amazonas, informação esta que vai ao encontro da discussão que farei no próximo capítulo sobre a “Literatura Amazônica”. É o poeta da urbanidade amazonense, o poeta da fase industrial da sociedade e da civilização do Rio Negro. É uma poesia em que os elementos caracterizadores da literatura amazônica encontram-se presentes, porém não são os únicos:

A sociedade indígena, os costumes da vida urbana em Manaus, a vida “pop” no planeta Terra, tudo é observado e criticado pelos olhos, pelo coração e pela razão de um amazonense da cidade, que se assume assim, sem nenhum preconceito consigo mesmo. Simão é, assim, um amazonense que pensa as sociedades indígenas, o rio, a floresta, mas pensa, sobretudo, a vida urbana em Manaus, na Ponta Negra, nos bares do centro da cidade, no banho de rio, no banho no quintal, na mitologia influenciando a vida da cidade, além de pensar todos os temas universais do prazer, como sexo, amor, drogas e rock’n’roll. (MITOSO, 1993).

¹⁶ Antônio Paulo Graça foi ensaísta, professor universitário e escritor.

¹⁷ José Ribamar Mitoso é escritor, dramaturgo e professor universitário da Universidade Federal do Amazonas.

Embora queira me desviar das análises fundamentadas em lógicas binárias classificatórias como oral x escrito, popular x erudito, local x global, não posso deixar de reconhecer na poesia simoniana características locais e globais, como bem informaram Graça e Mitoso. Encontram-se nesta poesia referências das tradições culturais do povo amazonense, como também referências globais, o que permite o cruzamento entre o tradicional – a cultura local – e o moderno, propiciando a interação entre as tradições.

Nesse sentido, os discursos de Stuart Hall (2006) defendem a ideia de ‘o local’ como cada vez mais inserido na ‘aldeia global’, ou seja, comunidades que mesmo estando nos lugares mais remotos da terra, não estão imunes ao processo de globalização, ou seja, as influências de uma cultura sobre a outra.

A noção de globalização a que me refiro é a proposta por Anthony McGrew (*apud* HALL, 2006, p. 67) que se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

Conforme informado anteriormente, o livro de estreia de Simão Pessoa foi *Old Fashioned* (1977)¹⁸ – cem exemplares mimeografados, distribuídos de mão em mão. O poeta comunica logo no primeiro poema *Nau dos insensatos*, que escreve para si e para poucos escolhidos, ou seja, seus amigos. Informação reafirmada na entrevista concedida a Ana Cristina Araújo após o lançamento do livro o *Manual do Espada*: “eu escrevo pros meus amigos se divertirem. Se algum desavisado comprar o livro, começar a ler e não entender porra nenhuma, foda-se. O livro foi feito para os meus amigos...” (PESSOA, 1999). Seria uma autodefesa? Já prevendo as críticas? Conheçamos o poema *Nau dos insensatos*...

Sei que escrevo pra mim mesmo
 Ou pros poucos escolhidos
 Que possam partir comigo
 Na viagem sem sentido
 Pelo mundo que inventei
 Guardado no coração

Escrevo pastiches glórias
 Dos guardados na memória
 Desta terra destes ares
 Buscando outras verdades

¹⁸ Com o livro *Old Fashioned*, Simão Pessoa teve poemas incluídos no livro *Marupiará – Antologia de Novos Poetas do Amazonas*, de 1988.

Nas quebradas da ilusão

E se os poemas coitados
 Não dizem o que eu queria
 Mesmo assim não me aborreço:
 Escrevo para mim mesmo.¹⁹

Em 1978²⁰, publicou *Ócio dos ofídios* – cento e cinquenta exemplares mimeografados, distribuídos de mão em mão e enviados pelo correio. Poesia de viés anarquista, em defesa dos índios e da natureza. Neste livro, Simão Pessoa incorpora Luiz Bacellar,²¹ pois canta as frutas e alguns animais da região amazônica e compõe uma belíssima ode para as tribos indígenas.

Graça e Mitoso são categóricos em afirmar que há certa influência de Luiz Bacellar na poesia de Simão Pessoa. Contudo, esta identificação não se localiza apenas nos poemas com frutas regionais e termos regionais amazônicos. A identificação é mais aguda. Localiza-se na postura audaciosa e independente que transformou o poeta do livro *Frauta de Barro* num *outsider*. Sempre na margem, observando ou ironizando, rejeitando o puxa-saquismo, o servilismo intelectual. O que era um traço do indivíduo Bacellar, a geração pós-madrugada tomou como um princípio ético e estético.

Posteriormente, Simão Pessoa publicou o impronunciável *Carajo* (1979) – duzentos exemplares mimeografados, novamente distribuídos de mão em mão e enviados pelo correio. Conforme o poeta, esse é o livro da raiva e do ódio, da mágoa e do desassossego. No ano anterior, Celeste Pessoa, mãe de Simão Pessoa, havia morrido de câncer. Época em que o escritor também foi demitido da empresa de artigos eletroeletrônicos Sharp e passara mais de um ano desempregado, sendo sustentado pelos parentes. É também o livro do poema-piada, como em 1922, do *flash* sobre o cotidiano e de uma belíssima encarnação de Torquato Neto: *Sou um projeto gasto,/ Resto de pó ambíguo,/ Entre a sintaxe do texto/ E meu pretexto vazio.*²²

¹⁹ PESSOA, Simão. Nau dos insensatos. In: *Poesia Concretina*, no prelo.

²⁰ “A partir deste ano, comecei a trocar figurinhas com Nicolas Behr, Samaral, Hélio Leites, Alcides Buss, Sebastião Nunes, Marcelo Dolabela, Leila Mícolis, Tanussi Cardoso, Artur Gomes, Glauco Mattoso, Denise Viana, Chacal, Uilson Pereira, Jurema Barreto, Márcio Almeida, Ivone Vebber, Euclides Amaral, Marise Pacheco, Zanoto, Ilma Fontes e Tânia Diniz, entre outros malucos maravilhosos e antenas da raça. Havia descoberto a minha turma” (PESSOA, *Poesia Concretina*, no prelo).

²¹ Luiz Franco de Sá Bacellar é considerado um dos poetas mais expressivos da literatura amazonense. Ganhou o Prêmio Olavo Bilac da Prefeitura do Rio de Janeiro (1959) com o livro *Frauta de barro*.

²² PESSOA, Simão. *Cogito ergo sun*. In: *Poesia Concretina*, no prelo.

Nota-se, ainda, que os poemas de *Carajo* retomam a lírica escrachada, como se verifica no poema *Guerra Suja*:

Estava tão excitado
 Que nem tirou a chuteira
 Mordeu o seio com força
 Quase arrancou os mamilos
 Meteu o dedo na xana
 Arrebentou o clitóris
 Ainda se não bastasse
 A ejaculação foi precoce

Agora quer o divórcio
 A mulher do torturador²³

Em *Miss Heartbreak*, publicado em 1980 – duzentos exemplares mimeografados, mais uma vez distribuídos de mão em mão e enviados pelo correio. O eu lírico é feminino em homenagem a Fabiana Magalhães²⁴. Os poemas se desenvolvem de maneira uniforme e sequenciada: da primeira dentição ao primeiro aborto, passando pelas experiências sensoriais mais elementares – a masturbação ao som de Eric Clapton, o primeiro porre, as paixões adolescentes, *overdose*, ácido, sodomia, cursinho, feminismo – até o fim:

Nasceu entre sons & signos
 (fêmea fuga precipício)

cresceu entre bichos fera
 (risos lascívia esperas)

curtiu bastante seus ácidos
 (idas revoltas cansaço)

convalesceu de seus ódios
 (vícios flertes remorsos)

semeou rios de prazer
 (luzes cores amanhecer)

viveu como deusa ou musa
 (louca trágica confusa)

e partiu assim de repente
 deixando um vazio na gente²⁵

O livro *Trastes & contraste*, foi publicado em 1981 – duzentos e setenta exemplares mimeografados, distribuídos de mão em mão e enviados pelo correio. É um longo poema de reflexão e angústia acerca da cidade de Manaus. É o contraste

²³ PESSOA, Simão. *Guerra Suja*. In: *Poesia Concretina*, no prelo.

²⁴ Fabiana Magalhães era amiga de Simão Pessoa, faleceu em um acidente de moto em 1979.

²⁵ PESSOA, Simão. *Miss Heartbreak*. In: *Poesia Concretina*, no prelo.

entre o tédio e a produção de supérfluos que se desenha na frente do leitor. É o reinado do ócio, da doença e da indiferença. Uma indiferença que se evidencia claramente na maneira como esta cidade trata um trabalho poético como o de Simão Pessoa. Um poema longo, visceral, coruscante, apaixonado, febril e delirante sobre a Manaus da sua infância e a Manaus da década de 1980, de agora e de sempre. Época em que nasceu sua primeira filha menina e o poeta passou a se questionar se era justo a sua “garotinha” herdar “um mundo em que só quem tem grana é que manda e que presta”(PESSOA, *Poesia Concretina*, no prelo). Diz o poeta:

[...] Vivo numa cidade encalacrada
Na perdição fatal do próprio ócio:
Uma cidade onde se produzem
Não proteínas mas relógios.

Vivo numa cidade ensimesmada
Sitiada na selva de seu tédio:
Uma cidade onde a indiferença
É de utilidade pública por decreto. [...] ²⁶

O livro *Porandubas*, termo indígena que, em tupi, significa notícia, foi publicado em 1984 – mil exemplares produzidos em *offset* (será o fim da geração mimeógrafo para Simão Pessoa?) – e dividido em três partes: “*Porandubas Poéticas*”, “*Porandubas Polêmicas*” e “*Porandubas Patéticas*”. Os direitos autorais da edição foram cedidos à Central Única dos Trabalhadores (CUT) do Amazonas, que estava sendo fundada.

Após a publicação do livro *Brinca comeu brinco*, em 1986, em que Simão Pessoa reúne seus cinco primeiros livros de poesias, ele publicou *Guarânia com guaraná* (1989), mesmo ano em que morreram seus ídolos, Paulo Leminski e Raul Seixas. O livro é uma espécie de homenagem tardia aos seus filhos caçulas Marcus Vinícius e Marisa, que nasceram no período em que a maioria dos poemas foi elaborada (1985 e 1987, respectivamente).

Logo no poema de abertura, *Moto contínuo*, ele coloca para os leitores uma curiosa indagação revelando sua confessa admiração por Sartre:²⁷ a vida é algo aborrecido que nos distrai da morte? Ou será a morte um aborrecimento maior que nos distrai da vida? O termo de resolução desse impasse parece estar na perda do medo da morte.

²⁶ PESSOA, Simão. *Poesia Concretina*, no prelo.

²⁷ Jean-Paul Charles Aymard Sartre (Paris, 1905 – 1980) foi filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo.

Não sei senão de mim
 Nesse chão rugoso e áspero:
 Um exército só se excita
 Na existência do aço

Sei muito pouco de mim
 Nessa messe repartida:
 A mão só é firme na mão
 Quando manopla de liça

De mim sei um quase nada
 Nesse colear meio cego:
 Um erro só faz sentido
 Se sido prenhe de medo

No mais é ser sempre igual
 A cólera dos querubins:
 Na morte enfim me esqueço
 E recomeço do fim.²⁸

Publicado em 1992, com mil exemplares em *offset*, *Matou Bashô e foi ao cinema* é, segundo Simão Pessoa, tipicamente um produto japonês: “Um ippon no modismo então vigente que obrigava todo mundo a escrever haicais. Poemas-cabeça para leitores descerebrados. Humor de borracharia em linguagem de estivador. Esculhambação do início ao fim” (PESSOA, *Poesia Concretina*, no prelo).

Neste livro, o poeta se afasta da floresta e do rio e assume a vida urbana como temática. Inspira-se na tradição do Zen, um ramo especial do Budismo, para escrever as poesias do referido livro. Inicialmente, com uma carga expressiva de humor, parodia com o nome de Matsuo Bashô – o poeta mais famoso do período Edo no Japão, reconhecido como um mestre do haikai – para nomear o livro. Depois, utiliza-se da técnica do haikai, pequena poesia de forma fixa (três versos de 5, 7 e 5 sílabas respectivamente) cujo rigor estrutural é um desafio formidável à imaginação criativa. Como se observa no poema *O banho ao ar livre*:

*Menina nua
 toma banho de cacimba
 e ri pra lua*

*No mato ao lado
 um menino se masturba
 desatinado*

O conteúdo é tão fascinante que quase obscurece a forma: são haicais geminados constituídos de seis linhas, como afirma no prefácio o poeta Luiz Bacellar (*apud* PESSOA, *Poesia Concretina*, no prelo) “nas primeiras três linhas ele deflagra

²⁸ PESSOA, Simão. *Moto contínuo. Poesia Concretina*, no prelo.

uma carga lírica, nas três subsequentes uma carga humorística de alta crítica social”.

Desde o início do século XX o Ocidente vinha se abrindo para a cultura Oriental, tanto pela busca do exótico, que apresentava uma imagem quase caricata, quanto pelo interesse místico. Assim, o Zen passou a exercer uma influência muito forte sobre uma quantidade de manifestações culturais, das artes maciais às artes florais, da poesia à pintura, da cerimônia do chá ao jardim de seixos e, em particular, sobre a ética e a estética da Geração *Beat*. Segundo o jornalista e escritor Roberto Muggiati, (1984, p. 106) “dos *beats*, Jack Kerouac foi o que mais ajudou a difundir o Zen”.

Finalmente, o livro *Mulheres*, publicado em 1995 – sessenta e nove exemplares fotocopiados, autografados e distribuídos entre os “amigos do peito”. De acordo com Simão Pessoa, o livro é o seu canto de cisne na poesia e a quantidade sessenta e nove foi proposital, obviamente, por ser um “número cabalístico”. O livro é uma espécie de homenagem tardia às quase mil mulheres com quem o poeta se relacionou – o título dos poemas são nomes femininos de A a Z. São poemas de amor e humor. Pré-revolução sexual antes da AIDS. Depois desse livro, o poeta se “divorciou” da musa Érato, a musa da poesia lírica, principalmente da poesia romântica e erótica.

Teresa Cabañas, no livro *Que poesia é essa?! Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada* (2009), chama a atenção do leitor para a maneira como a poesia, procurando seguir junto com as grandes mudanças ocorridas no mundo, envereda para o que chama de “armadilha vagarosamente articulada pela própria sociedade na qual ela precisa se inscrever”. Segundo a autora, tendo a poesia moderna ensaiado, ao longo do século, formas alternativas de expressão, estas acabaram se tornando muito diversas, inaugurando-se uma trilha de aproximação entre a “poesia do universo sem mistério” e o “homem urbano médio”. Dessa experiência resultou uma palavra de “contornos inéditos, desenhados à sombra do vasto mundo da prosa, que logo não demora em se aproximar da expressão corriqueira, do tom coloquial, do recorte balbuciante do aparentemente trivial e cotidiano” (CABAÑAS, 2009, p. 12-13), tendo em vista o surgimento de um público leitor forjado na demanda de realidades estéticas diversas daquelas afirmadas pela modernidade do cânone poético.

Como todo grande escritor, Simão Pessoa participou ativamente das discussões do seu tempo, foi contemporâneo dos movimentos e gerações e asseverou em prosa e verso suas influências. Observo na estética poética simoniana essa poesia de que fala Cabañas. Uma poesia que opta pelas minúcias do cotidiano, que instiga, que exagera na coloquialidade e na objetividade, que traduz em versos as experiências vividas e as mudanças da realidade contemporânea, que procede a uma operação de dessacralização de funções, conceitos e representações tidos como exemplares.

Simão Pessoa, prevendo o seu divórcio da musa Érato – suponho que tenha sido um divórcio litigioso – e estimulado pelo sucesso dos manuais de etiqueta e elegância, regras de convivência que melhoram o nosso dia-a-dia, em especial, o *best-seller Na sala com Danuza* (1992), escrito por Danuza Leão, publicou a primeira edição do livro *Manual do Canalha*, em 1993. Um manual destinado exclusivamente ao homem:

O “Manual do Canalha”, portanto, não é fruto de elucubrações teóricas, mas de quem esgotou, na prática, todas as possibilidades existentes no relacionamento homem-mulher. É o testemunho de uma época de ouro, onde a inocência não era mais possível e onde todas as questões metafísicas se resolviam num quarto de motel. A questão de escrever o texto – que já estava esboçado na minha cabeça – surgiu quando a Danuza Leão lançou um livro de etiquetas e fez um rebuliço no mercado editorial. Pensei em fazer o mesmo do ponto de vista do macho (PESSOA, 1996).

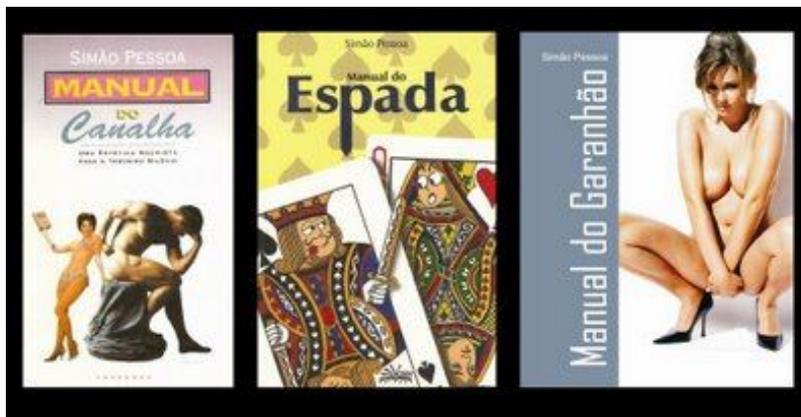


Figura 2 – Os ‘manuais simonianos’

Quer algo mais transgressor do que um “manual masculino” inspirado num “manual feminino”? Geralmente temos o inverso, o masculino inspirando o feminino. Entretanto, mais do que um ato inovador, percebo também em Simão Pessoa o

homem não aceitando que o discurso feminino dite regras e imponha ordem, por isso ele zomba, desconstrói esse discurso e a partir daí, produz o seu discurso de forma satírica, debochada e irônica.

O referido manual é o primeiro livro da “trilogia fálica” de Simão Pessoa. Posteriormente foram publicados o *Manual do Espada* (1998) e o *Manual do Garanhão*, este só havia circulado na Internet antes da publicação do livro **Alô, doçura!** (2008), considerado como uma “suma simoniana” por reunir os textos dos três manuais.

Com relação à fortuna crítica dos manuais simonianos, observo que os mesmos foram reconhecidos primeiramente nos grandes centros culturais brasileiros, ou seja, no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Em novembro de 1996, Simão Pessoa participou do programa do apresentador Serginho Groisman, na Rede Globo de São Paulo, para divulgar o seu manual. O escritor, humorista e jornalista Millôr Fernandes, à época em que foi colunista da Revista Veja, publicou uma nota sobre o *Manual do Canalha* em que informava ser este um

[...] livro sincero, a começar pelo título. Perfeito manual de canalhice. Um prêmio a quem achar uma linha politicamente correta. Obra-prima no gênero. Dei uma gargalhada por página. Pela maneira como o autor trata o antigo sexo oposto, não recomendo sua leitura às fêmeas da espécie. Recomendação irresistível (FERNANDES, 2009)

Observo que Simão Pessoa fez novamente o percurso inverso ao divulgar seu manual. Saiu de Manaus e foi para São Paulo, onde divulgou seu livro na Rede Globo e na Revista Veja, considerada a revista de maior circulação nacional, já que possui uma tiragem superior a um milhão de cópias.

O livro **Alô, doçura!**, composto de vinte e nove capítulos, proporciona momentos de divertida leitura, ao mesmo tempo em que leva o leitor à reflexão. Os assuntos são tratados de forma irônica, com deboche, irreverência, na contramão do consenso e do lugar-comum. A apologia à sexualidade gratuita funciona como fator escândalo, fato que reforça a veia cômica popularesca. Em alguns momentos, ironicamente, assemelha-se a um manual de boas maneiras e etiqueta, como por exemplo, nos capítulos *Como receber com elegância*, *O convidado que todos querem convidar* e *Macetes do bom gourmet*. Em outros, discorre sobre paquera (*A arte milenar da paquera*), como ser um bom profissional (*O estilo profissional do futuro*), como enfrentar os problemas (*Enfrentando problemas sem perder a classe*), além de um capítulo específico sobre *Doenças sexualmente transmissíveis*. No

capítulo *Baranga, dragões e outros bichos escrotos*, classifica as mulheres como mocreia, jabiraca, baranga, mcoronga e outras estranhas espécies, além de oferecer dicas de como reconhecer os vários tipos de corno (o esclarecido, o vingativo, o advogado, o besta-fera, o ioiô, o camaleão, o São Tomé). E no capítulo, *Casamento: você ainda vai ter um*, escarnece do machão, mostrando o quanto ele fica frágil e vulnerável ao se apaixonar. Não é por acaso que chama o leitor de *gafanhoto* (falarei sobre isso posteriormente).

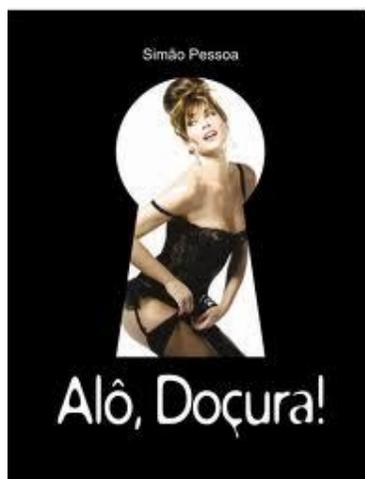


Figura 3 – Capa do livro **Alô, Doçura!**

De acordo com o autor, o manual preparará o leitor para penetrar nos mistérios da Sabedoria Devassa.

A exemplo do ensino acadêmico tradicional, os protocolos estão divididos em três níveis distintos de ensinamentos – Atrium, Sanctum e Templi Orientalis –, cada um deles com um determinado número de graus. O primeiro nível, conhecido como *Manual do Canalha*, compreende os capítulos de 1 a 10 e ensina os rudimentos da Sabedoria Devassa. É uma espécie de Ensino Fundamental. Em termos matemáticos, é como se você começasse aprendendo as quatro operações básicas de aritmética e daí evoluísse até as equações de 2.º grau. O Atrium possui três graus iniciáticos, de acordo com o número de lebres abatidas pelo buscador. Cada grau possui a própria senha, contra-senha e frase secreta, que são utilizadas para um militante identificar o grau de evolução espiritual do outro. A mudança de grau ocorre de forma automática tão logo o buscador alcance seu objetivo, que é comer o maior número possível de lebres (PESSOA, 2008, p. 59) [grifo do autor].

Neste livro, a narrativa simoniana é típica de livros de autoajuda, em que se tem o propósito comunicativo de aconselhamento, através de uma linguagem de fácil compreensão, de soluções simplistas, de frases do senso comum, da ausência

de questionamento e reflexão e de verbos no imperativo para não dar margens a questionamentos nem à provável dúvida ao que é proposto.

Sabe-se que os livros de autoajuda não são considerados obras literárias; sendo, inclusive, renegados pelos críticos literários, como se pode verificar nas palavras do filósofo e consultor em educação Dr. Arquilau Moreira Romão (2009), em entrevista ao Jornal da UNICAMP, “os livros de autoajuda são produtos semiculturais cujo conteúdo é invariavelmente pontuado por frases feitas e histórias sem profundidade que beiram o risível”.

Assim, Simão Pessoa, em seus manuais, encontrou no humor, na paródia, na sátira e na ironia a forma adequada para levar o leitor à reflexão acerca de questões como o machismo, o lugar – ainda – frágil da emancipação feminina na sociedade contemporânea, questões ligadas à conturbada vida política brasileira, dentre outras.

Além dos referidos livros de poesia e dos “manuais” simonianos, o referido escritor publicou, com relação à produção ligada à música, os livros: *Rock: A música que toca* (1996), *Funk: A música que bate* (2000) e *Reggae: A música que pulsa* (2002). Editou também *Causos de bamba - A história do carnaval brasileiro* (volume 1/2003). Escreveu juntamente com Mário Adolfo, Orlando Farias e Marcos Gomes o livro *Amor de Bica* (2005), importante obra de cunho histórico-político-carnavalesco da memória de Manaus.

Exímio observador da vida social e política, o escritor reuniu os fatos pitorescos da política do Estado do Amazonas e publicou, em 2001, o livro *Folclore político do Amazonas* que é uma coleção de relatos e causos ilustrativos da comédia humana, em especial daqueles que se envolvem em disputas políticas no Estado do Amazonas. Publicou, ainda, com esta mesma temática, as revistas *Folclore político do Amazonas*, volumes 1, 2 e 3 entre os anos de 2003 e 2004.

E Efraim Medina Reyes? É exatamente sobre ele, suas obras e “*otras cositas más*” que falarei no próximo tópico.

1.2 ¡MUCHO GUSTO! EFRAIM MEDINA REYES.



Figura 4 – Efraim Medina Reyes

A gente se mete a escrever porque não foi capaz de bater num motorista que nos afrontou na rua, porque não quebrou pratos num restaurante, porque não enfrentou um policial louco que xingou sua namorada, porque não disse à mãe o muito que a amava e detestava [...] porque não tem ofício nem benefício, porque pensa que é uma forma fácil de fazer fama e dinheiro, porque se paspalhos como García Márquez e Mutis fazem isso, a gente também pode fazer, porque não é bom em matemática, porque não quer ser médico nem advogado, [...] porque uma garota linda disse que gostava de escritores, porque precisa de um álibi para não trabalhar, porque isso o faz sentir superior, porque leu uns romances de caubóis e quer entrar na concorrência, porque é um caubói sem Oeste, porque escriturários como Vargas Llosa o fazem, porque não tem voz, porque não tem ritmo, porque está farto de bater punheta, porque quer trepar com uma mulher mas não sabe como, porque pensa que tem alguma coisa a dizer [...] porque na falta de melhores oportunidades quer ser como Bukowski (REYES, 2006b, pp. 70-72).

O trecho citado pertence à obra **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**, uma das mais conhecidas de Medina Reyes, que em 1997 ganhou o Prêmio Nacional de Novela do Ministério da Cultura da Colômbia. As afirmações do personagem Rep apresentam o próprio escritor e fornecem pistas do que poderemos encontrar em sua obra. Da mesma forma que o escritor amazonense Simão Pessoa, Medina Reyes exagera na coloquialidade e na objetividade, traduz em sua poética as experiências vividas.

Efraim Medina Reyes²⁹ nasceu em Cartagena das Índias, Colômbia, em 1967. É poeta, escritor, vocalista e compositor da 7 Torpes Band, diretor de cinema e teatro, além de diretor da multinacional Fracasso Ltda. Fez a sua estreia literária em 1988 com o romance *Seis Informes*. Identifica-se como escritor experimental, entretanto é um dos representantes da estética do realismo urbano e do realismo sujo.

Inspira-se na realidade colombiana e na cultura de massa para expressar em sua literatura a realidade do mundo e do homem contemporâneo que integra e interage com outras sociedades, culturas e mundos, afetando as relações interpessoais, além, é claro, da sua identidade que deixa de ser fixa, essencial ou permanente, tornando-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente, ou seja, uma identidade líquida (HALL, 2006; BAUMAN, 2005).

Em várias entrevistas, Medina Reyes enfatiza que as origens de sua prosa estão nas canções de Prince, dos mestres Kurt Cobain e Sid Vicious – vocalistas das bandas Nirvana e Sex Pistol –, e na influência dos escritores Harold Brodkey, Stefano Benni, Charles Bukowski, Laurence Sterne, Juan Carlos Onetti, Carson McCullers, dentre outros. Também reconhece seu débito aos livros de Truman Capote, a filmes como “*Paris, Texas*”, de Wim Wenders, à poesia de Emily Dickinson e Cesare Pavese e “às mulheres que me despedaçaram o coração quando tudo parecia perfeito. Os medos da minha infância, que ainda me assolam certas noites” (REYES, 2004). Colocando-se fora dos cânones literários, Medina Reyes almeja, sobretudo, o efeito realista de uma prosa despida do preciosismo literário.

Foi com o livro **Cinema Árbol** que ganhou, em 1995, na Colômbia, o Prêmio Nacional de Literatura Colcultura. Em sua primeira versão, o livro apresenta doze contos impregnados de erotismo, irreverência, humor e sátira. Após dez anos, foi reeditado e, na sua segunda edição, apresenta-se com dezessete contos. São contos de narrativas simples que tratam de temas, assuntos e conflitos vividos por todos e dos quais o tabu emudece as palavras. Os contos *Cinena árbol* e *Días iniciales* abordam a iniciação e fantasias sexuais de adolescentes; já os contos *Round midnigth*, *Um ángel* e *La noche del feo* chamam a atenção por abordar os

²⁹ Efraim Medina Reyes publicou os romances *Seis Informes* (1988), *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (1997) *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2002), *Sexualidad de la pantera rosa* (2004) e *Lo que todavía no sabes del pez hielo* (2012); o livro de contos *Cinema árbol y otros cuentos* (1997); e os livros de poemas *Una pared y otros poemas* (1985), *El automóvil sépia* (1990), *Chupa nena, pero despacio* (1990) e *Pistoleros/Putas y dementes (Greatest Hits)* (2005).

excrementos; em *Marianne y el carnicero* e *Anoly, Zoe y Thelma* predominam o sadismo, a luxúria, a orgia e a vida dissoluta; em *Psique y melón* e *Mi verga y yo* tratam de tabus sexuais e eróticos, exagero e fantasia; o conto *El crimen* mostra a violência e o desprezo pelo outro. Nas palavras de Medina Reyes (2006d, pp. 307-308), “este libro llama a reflexionar sobre lo que son las búsquedas de placer sexual en los últimos años, en las que han influido las liberaciones sexuales de Occidente, el predominio de los medios audiovisuales y el comercio abierto de la pornografía”.

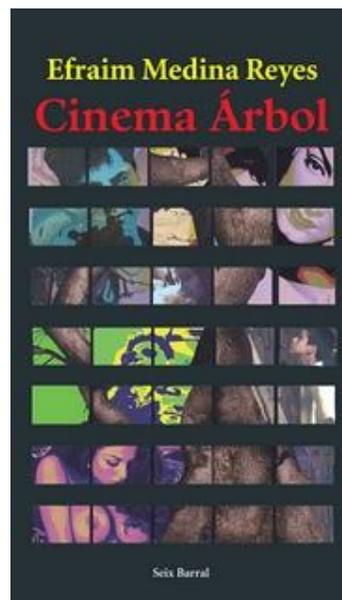


Figura 5 – Capa do livro *Cinema Árbol*

O autor, através de sua escrita, leva o leitor à reflexão sobre as dualidades existentes entre as ações artificiais e reais dos personagens, utilizadas constantemente na sociedade em que está inserido. Como por exemplo, no conto *Psique y melón* em que um pai de família narra o dia em que entrou em seu banheiro com o propósito de se masturbar, porém se esqueceu de trancar a porta e, logo após pegar algumas fotos de mulheres peladas recortadas de revistas masculinas e de iniciar o seu ato de complacência, o qual é descrito em detalhes, foi surpreendido por sua mãe, sua esposa e seu irmão. O ato é moralmente reprovado não só pelas mulheres de sua família, mas também por seus vizinhos, o que afeta diretamente sua vida social e sua autoestima a ponto de pensar em suicídio.

Nancy habló de separarnos y mamá trajo evangélicos a casa para rezar. Sus voces apagadas me arruinaban el sueño; se iban después de medianoche y entonces Nancy y mamá seguían orando, arrodilladas ante la cama, como si yo fuera un cadáver. Recibí dos llamados de atención en la oficina por descuidar el trabajo. Una tarde me puse a jugar con la niña en la terraza y al instante llegó Nancy, apartó a la niña y me gritó cosas terribles. Algunos vecinos se acercaron a ver qué pasaba. Nancy entró a la casa con la niña en brazos. Los vecinos me dirigían miradas feroces; opte también por entrar pero ella había cerrado con llave. Uno de los vecinos sostenía una varilla en la mano.

[...]

En los días siguientes perdí mi actitud afable; sonreír me costaba un gran esfuerzo y luego el dolor en la boca era insoportable. Nadie en el vecindario me dirigía la palabra y las madres recogían apuradas a sus hijos pequeños al verme aparecer. En la cama Nancy estaba rígida y fría, ni siquiera me atrevía a tocarle un pelo. Reduje en forma considerable mis visitas al baño y cuando entraba salía lo más rápido posible. (REYES, 2006a, pp. 123-124)

Contudo, o personagem (cujo nome não é revelado) encontra em um bar seu velho amigo Pardo, que trabalha como assistente de um *talk show* na televisão, e conta-lhe seus problemas. Pardo sugere ao amigo que narre sua história na frente das câmeras de televisão, argumentando que lhe pagariam bem. A possibilidade de aparecer na televisão, além de ganhar algum dinheiro, muda completamente a atitude do personagem, devolvendo-lhe o desejo de viver. Depois de ser entrevistado no *talk show* e aplaudido por centenas de telespectadores, o personagem recupera sua autoestima, o amor de sua mãe e de sua esposa, a confiança dos vizinhos, além do aumento de salário no seu trabalho. Convertendo-se em celebridade do dia para noite.

A mesma sociedade que o recriminara e o excluía, passara a admirá-lo e respeitá-lo após sua exposição nos meios de comunicação de massa. Atitude esta que demonstra, de certa forma, a dupla moral das sociedades atuais.

O livro **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** (que de acordo com Medina Reyes deve ser lido acompanhado das músicas de Sex Pistols e Nirvana) apresenta a narrativa da frustrada história de amor entre Rep – um machista confesso que conta, entre outras, a história de um amor que “bate mais forte que o Tyson, se mexe melhor que o Ali, é mais rápido que o Ben Johnson dopado” (REYES, 2006b, p. 113) – e uma “certa garota”, traspasada por crônicas dos membros da Fracasso Ltda., por entrevistas e tentativas cinematográficas (o roteiro dos filmes é inserido entre os capítulos). Além de ficcionar o desenlace fatídico do assaltante de bancos John Dillinger e das estrelas de rock, Sid Vicious e Kurt Cobain, líderes dos grupos Sex Pistols e Nirvana, respectivamente.

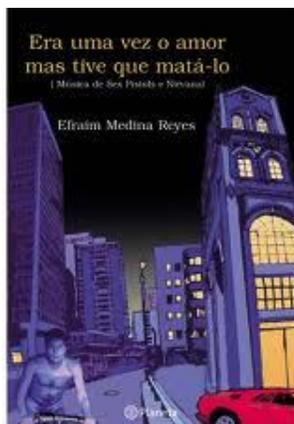


Figura 6 – Capa do livro *Era uma vez o amor mais tive que matá-lo*.

No romance **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, encontram-se narrativas desconexas, girando em torno das inquietações sexuais, existenciais e sociais do protagonista Sergio *Bocafloja*, que vagueia entre Cidade Imóvel (nome fictício dado a Cartagena das Índias) e Bogotá. Apresenta-se como escritor, mas na verdade tem publicado apenas um livro pela Fracasso Ltda. Editores, cujas vendas não ultrapassam a mais de quatro exemplares.

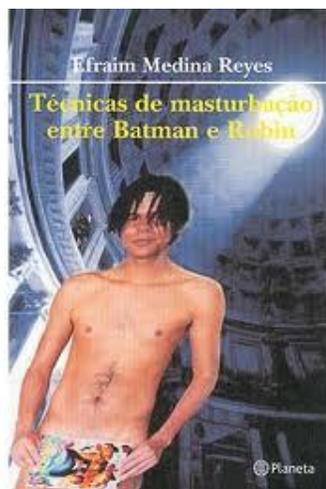


Figura 7 – Capa do livro *Técnicas de masturbación entre Batman e Robin*.

O referido romance, à primeira vista, parece pertencer a um tipo de ficção muito recorrente na contemporaneidade. Trata-se de um conjunto de textos aparentemente diversos entre si; genericamente, pode-se dizer que tem reunidos num mesmo volume, reflexões sexistas, amorosas, filosóficas, sociopolíticas e históricas, relatos autobiográficos, manuais, roteiro de filmes, entrevistas e cartas

póstumas, o que torna a delimitação de traços distintivos de um único gênero e sua consequente classificação em uma questão polêmica, como discutirei no próximo capítulo.

Neste romance, Medina Reyes, igualmente a Simão Pessoa, apresenta de forma humorada e irônica, dois manuais destinados ao público masculino, quais sejam: *Mecánica de seducción* e *El aprendiz de foca*.

No primeiro, *Mecánica de seducción*, o leitor é titulado de *frango*, enquanto a mulher que ele pretende seduzir, de *garganta*. Ensina-se a fisgar e se livrar de qualquer mulher em nove lições, assim distribuídas: Lição 1 – Sobre a personalidade e o estilo; Lição 2 – Sobre a maneira de fazer contato; Lição 3 – Sobre o primeiro encontro; Lição 4 – Sobre o segundo encontro; Lição 5 – Sobre o intelectual e o frívolo; Lição 6 – Sobre a linguagem: corpo e alma; Lição 7 – Sobre a ausência: outra maneira de estar; Lição 8 – Sobre o reencontro: passos para a intimidade; Lição 9 – Sobre a sexualidade: forma e fundo.

Há semelhanças entre os “manuais” dos referidos escritores, uma vez que ambos abordam a temática da sexualidade, ridicularizam as profissões, e fazem analogias implícitas com animais. Medina Reyes além de se referir ao leitor por *frango*, ainda o classifica em frango-poeta, frango-executivo e frango-universitário, enquanto Simão Pessoa, o chama de *gafanhoto*.

A animalização é uma figura de linguagem que aproxima e descreve o comportamento humano com de um animal. É uma técnica muito utilizada nos romances naturalistas que consiste em comparar personagens a animais quando aquelas se deixam guiar pelos instintos. Contudo, em Simão Pessoa e Medina Reyes, a animalização não está relacionada ao sentido proposto pelos naturalistas. Acredito que quando o leitor é intitulado por “frango” é no mesmo sentido proposto por Ferreira, em seu dicionário, ao “frango-de-botica”, ou seja, “indivíduo novo e magricela com pretensões donjuanescas”.

Chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer, segundo Propp (1992) é a forma mais difundida de injúria cômica, tanto na vida quanto nas obras literárias: “Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou objetos, e essa comparação provoca o riso” (PROPP, 1992, p. 66). Contudo, a comparação com animais só é cômica quando serve para desvendar um defeito qualquer ou para ressaltar uma qualidade.

Acredito que nos manuais simonianos, o leitor é chamado de *gafanhoto* no sentido de aprendiz, ou seja, alguém que está em busca de conhecimento. Semelhante à expressão utilizada na série de televisão *Kung Fu*, produzida a partir dos anos 1970, na qual um monge Shaolin, mestre em Wushu, de nome Kwai Chang Caine (interpretado pelo ator estadunidense David Carradine), era chamado de "meu pequeno gafanhoto" por seu mestre.

Contudo, ao fazer referência ao inseto gafanhoto, considerado um dos piores devoradores da agricultura por comer tudo o que encontra em seu caminho, Simão Pessoa também nos mostra que o homem dos manuais simonianos, mesmo sendo um devorador, quando se apaixona “perde a cabeça” por uma mulher, semelhante ao aludido inseto, uma vez que durante a relação sexual a fêmea gafanhoto costuma comer a cabeça de seu parceiro.

A associação do leitor a animais indica, de certa forma, um rebaixamento como preceitua Bakhtin (verei mais detalhadamente no quarto capítulo, particularmente no tópico do cômico grotesco). No entanto, essa associação não envolve qualquer tom de tristeza ou pessimismo. Ao contrário, é brincadeira, é *nonsense*, é alegria, quase fábula, mas sem qualquer ensinamento moral.

Outra semelhança entre os manuais dos citados escritores é a apresentação satírica de algumas profissões, em que a atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, destituindo-se de sentido, com isso, o seu conteúdo. Propp, em seu estudo sobre o riso – o qual abordarei no quarto capítulo –, estabeleceu alguns elementos propiciadores do risível e, dentre eles, destacou a ridicularização das profissões. Conforme Propp, “Há algumas profissões que são especialmente populares na literatura humorística e nas artes figurativas” (PROPP, 1992, p. 80). Vejamos o trecho do manual de Medina Reyes em que o autor informa que o manual não serve para um motorista de ônibus conquistar uma rainha nacional de beleza:

No hacemos milagros. Nuestro lema bien lo dice: CADA OVEJA CON SU PAREJA. Queda claro que el Manual no sirve para que un *chofer de autobús* ligue a una reina nacional de belleza. Sin embargo puede serle útil con la agraciada *cajera de un almacén de cadena* (REYES, 2010, p. 127) [grifo meu].

Já Simão Pessoa, em seus manuais, ridiculariza quase todas as profissões, poucas são as que conseguem escapar do seu humor voraz. Ele satiriza o

advogado, barbeiro, cinegrafista, doméstica, garçom, humorista, médico, motorista, músico, professor, profissionais liberais, profissionais do sexo, vendedor etc.

Mesmo sendo músico profissional e já com disco gravado por produtora independente, evite ir à festa levando violão, flauta doce, atabaque, reco-reco, bongô, violino, gaita de foles ou coisa semelhante, porque sempre vai aparecer um filho da puta querendo fazer média com os presentes e insistindo pra você levar um som maneiro. Como o ouvido dos outros não é penico, ninguém tem obrigação de escutar aquelas merdas que você chama de música (PESSOA, 2008, p.76).

Se você desconfiar que aquele bife quase cru que você mandou de volta à cozinha recebeu um “tempero especial”, continue desconfiando. Garçons e cozinheiros realmente são vingativos contra clientes malas e cospem mesmo na comida que servem. Melhor pedir outra coisa (Ibidem, p 123).

Com relação ao segundo manual de Media Reyes, *El aprendiz de foca* – diferentemente do manual anterior, em que o leitor é chamado de “frango”, neste, é chamado de “foca” – tem-se um manual de comportamento, onde se encontra uma série de exercícios, ao invés de lições, para atuar em um mundo em que as relações pessoais só são possíveis através do fingimento, do disfarce, da simulação. *El aprendiz de foca* é como indica o seu subtítulo, “*un breve manual de ejercicios y reflexiones para pasar en minutos de supercretino a hombre interesante*” (REYES, 2010, p. 233).

Há *exercícios de fundo*, destinados às longas e tediosas apresentações de espetáculos de dança contemporânea, palestras, visitas de evangélicos, concertos de músicas eruditas, dentre outros; e *exercícios de velocidade*, para desafios instantâneos, como por exemplo, quem deseja participar do “Quem quer ser milionário?” ou escapar de um atentado, responder a pesquisa na rua, decifrar que raios significa para um presidente: *Temos a situação sob controle*, vestir a camisinha dentro de uma cabina telefônica etc.; além das *reflexões alfa e ômega*, utilizadas de acordo com a graduação das *focas* (novato, intermediário e especialista).

No entanto, o leitor é advertido que para obter melhores resultados com a aplicação deste manual devem ser levadas em conta algumas considerações e advertências, informa que ser interessante “no significa *ser o tener algo* sino hacer creer que se es o se tiene *algo*. En suma, despertar algun tipo de interes. El tipo interesante es lo opuesto alcretino (este no interesa ni a su madre)” (REYES, 2010, p. 236) [grifo do autor]. Informa, ainda, que este manual foi projetado para pessoas que aceitam o desafio da vida moderna, por isso “El objetivo de este Manual es

darte posibilidades de respuesta en un mundo donde hasta las presentadoras de la tele imaginan *ser y significar algo*” (REYES, 2010, p. 237) [grifo do autor].

É na base do humor e da ironia que Medina Reyes apresenta em seus manuais a manifestação da cultura do simulacro. Nesse sentido, o professor de Literatura Hispano-americana da Universidade de Michigan-USA, Alejandro Quin Medina (2008, p. 279) esclarece que os manuais de Medina Reyes situam-se “en un plano ontológico hiperreal donde la apariencia no presupone algo anterior que sea aparentado y donde el referente ha desaparecido.” Para ilustrar, cito um trecho do manual *El aprendiz de foca*:

Si la foca tiene una verga inapropiada (delgada e corta) y quiere llamar la atención, le recomendamos usar la *Técnica del calcetín*. Enrollas la verga en un calcetín (de lana o algodón según el impacto que quieras causar) y la acomodas dentro del calzoncillo ladeándola a tu gusto sin dañar la estética (se trata de agrandar la figura no de hacer un bulto). Te pones el bluyín más estrecho que tengas y unas gafas oscuras (para que puedas ver cómo te miran) (REYES, 2010, p 244) [grifo do autor].

No capítulo *Mujer, teoría & práctica – una revista diferente para las mujeres de siempre*, Medina Reyes também faz referência a essa cultura do simulacro, em que as mulheres, em especial, ao se produzirem, utilizam artefatos para demonstrarem ser o que não são, mas como gostariam de ser. Como se pode observar nas afirmações feitas por um bebê de dois anos (El bebe sin Rosemary):

Las amigas de mamá se prueban vestidos en mi habitación, ellas también tienen globos en el pecho y cucarachas abajo. Cada cual tiene globos de diferente tamaño y color, algunos están trucados: son más grandes y flácidos fuera del brasier o más pequeños porque el brasier tiene algodón dentro. Sus vientres también crecen cuando los liberan de fajones y a veces el trasero les queda plano después de sacar cojines del calzón. Es increíble lo diferentes que lucen desnudas, me hacen recordar al payaso de mi cumpleaños que también estaba relleno de trapos (REYES, 2010, p. 289).

Com relação à sexualidade, observo que o sexo é presença constante tanto nos romances de Medina Reyes quanto nos manuais simonianos. Entretanto, em Simão Pessoa, a intenção é de provocar o riso, enquanto em Medina Reyes é de chocar, mostrando a realidade nua e crua, embora, às vezes, essa realidade também se torne risível. No primeiro capítulo do livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin – Mecânica popular: anotações sobre a sexualidade e o amor** –, o protagonista Sérgio *Bocafloja* informa como encara a sexualidade:

La sexualidad del hombre es plana, le basta frotarse un pouco. El sexo de la mujer es un laberinto y ella está perdida adentro. Ella mete su sexo en la mente del hombre para reflejarse allí pero el hombre enloquece o huye. Si el hombre trata de encontrar a la mujer en el laberinto será presa fácil del minotauro (REYES, 2010, p. 11).

Sérgio *Bocafloja* também defende de forma humorada a prática da masturbação, pois a mesma oferece muitas vantagens, como por exemplo: é higiênica, não tem efeitos colaterais, é econômica, desenvolve a imaginação, não requer experiência, está sempre à mão, é unidimensional, requer pouco espaço, é à prova de falhas, não precisa marcar com antecedência, se ajusta a qualquer medida, além de estar disponível 24 horas (REYES, 2010).

Da mesma forma que Medina Reyes, Simão Pessoa, em seus manuais, também defende a prática da masturbação, esclarecendo que a mesma não é suja, ao contrário, é gostosa, prática, eficiente e faz bem para o organismo. O autor também questiona como alguém pode ter coragem de condenar a prática universal já que “padres se masturbam pensando nos novos seminaristas; políticos, pensando no poder; ricos, pensando nos paraísos fiscais; mulheres, pensando em dinheiro; homens, pensando em mulheres; viados, pensando em viados que praticam musculação” [...] (PESSOA, 2008, p.207). Nos manuais simonianos o sexo é abordado sem tabu, de forma didática, em uma linguagem direta e objetiva, em que o caráter transgressor da linguagem obscena é amortecido pelo riso.

Em 2005, durante a Feira Internacional do Livro de Bogotá, Medina Reyes, inspirado pelos poetas que admira – William Blake, Emily Dickinson, Cesare Pavese, Charles Bukowski e Juan Manuel Roca – publicou o livro de poemas em prosa e textos curtos, escrito ao longo de quase vinte anos, intitulado **Pistoleros/Putas e Dementes** (*Greatest Hits*). O livro é, como seus romances, compostos por textos de atmosfera assustadora, de linguagem forte, que se desloca entre o sublime e o abjeto e combina imagens com sensibilidade e humor. Já no prefácio, o autor avisa que recorre “aos poemas porque para os assuntos mais fodidos a prosa não basta” (2006c, p. 13).

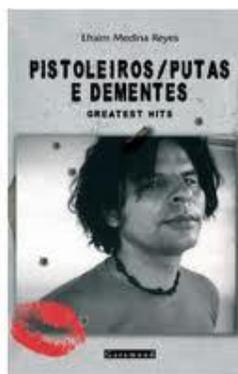


Figura 8 – Capa do livro *Pistoleiros/Putas e Dementes*.

Uma parede é o título do seu primeiro poema, incluído neste livro, em que ele indaga sobre o mistério que há em construir uma parede e as consequências que este ato provoca: *No fim das contas penso / que a única coisa que justifica construir uma parede / é derrubá-la algum dia* (REYES, 2006c, p.79).

Derrubar paredes (e não sou terrorista nem trabalho numa empresa de demolições) é o meu ofício. São paredes estúpidas e mesquinhas, feitas com o pior de nós mesmos: ódio, impotência, temor, avareza e tantas outras coisas que minam nossa consciência e nos amarguram. Também os mitos, os falsos ídolos que inventamos para encher nossa vida vazia feita de tardes de futebol e *fast food*, de telenovelas, revistas e suspiros. [...] Da minha janela olho para outras janelas, da minha rua vejo outras ruas e me pergunto o que somos. Que merda somos nós todos: funcionários de banco e revistas literárias, informantes e presidentes, advogados e padres, colunistas e palhaços, assassinos de aluguel e, naturalmente, escritores... (REYES, 2006c, p. 10).

Nesse sentido, entendo que “derrubar paredes” para Medina Reyes significa romper tabus, quebrar preconceitos e subverter e renovar os valores, ou seja, é ir de encontro aos valores culturais vigentes, é ser “marginal”.

A prosa poética de Medina Reyes me fez recordar as palavras utilizadas por Charles Baudelaire, o iniciador da lírica moderna, ao perguntar para seu contemporâneo e amigo Arsène Houssaye, no início do livro *Pequenos poemas em prosa*:

Quem de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 1937, s/p),

O autor referiu-se aos sentimentos que lhe inspiraram o citado livro. Será que Medina Reyes sonhou com esta prosa poética de que fala Baudelaire? Acredito que

ambos compartilham um olhar que se dirige ao banal do dia a dia, percebido como substância mesma da vida do homem contemporâneo.

Observo em Medina Reyes a transgressão da forma poética, semelhante ao que fez Baudelaire quando deixou de escrever poemas na estrutura canônica – estrofes e versos – e escreveu em prosa. Simão Pessoa também transgrediu a forma poética canônica quando transformou a estrutura do soneto, como mostrarei no próximo capítulo ao refletir sobre o gênero na pós-modernidade.

Sobre o ofício de escrever, Medina Reyes informa que quando escreve entra em transe e espanca, com toda força de que é capaz, os seus próprios medos. “As frias paredes que me separam do sujeito que às vezes imagino ser e que provavelmente nunca serei; mas me aproximar dele, linha após linha, me basta” (2006c, p. 11). Talvez seja por isso que cria um romance em que as mazelas do cotidiano urbano, o lado obscuro do ser humano, a mesquinharia, a sexualidade são apresentados de forma direta e impactante, o que faz com que sua literatura seja inserida na estética do Realismo, mas não é aquele realismo da corrente tradicionalista, da fidelidade à natureza, muito menos é o realismo mágico que consagrou Gabriel García Márquez e os escritores do *boom* literário latino-americano, e sim um realismo abjeto, nojento, degradante: um realismo sujo. Falarei sobre isso no terceiro capítulo.

2 PERCALÇOS LATINO-AMERICANOS

Que significa ser um latino-americano? Em primeiro lugar, ter consciência de que as demarcações territoriais que dividem nossos países são artificiais [...]

Mario Vargas Llosa

2.1 LITERATURA LATINO-AMERICANA: UMA LITERATURA TRANSCULTURADA

Se em pleno século XXI, o escritor peruano e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura 2010, Mario Vargas Llosa, demonstra ter consciência de que as fronteiras estão diluídas, como se lê na epígrafe de abertura deste capítulo, propor um trabalho comparativo ente os escritores Simão Pessoa e Medina Reyes é uma iniciativa que ilustra essa consciência.

Nesse sentido, a cultura latino-americana, segundo Beatriz Resende (2005), encontra-se inserida em um universo onde a circulação de informações e saberes ocorre de forma global, onde as fronteiras se fluidificaram através do espaço virtual. Nesse contexto, a literatura é interpelada pelos novos fluxos culturais, saltando do suporte do papel para circular por *sites*, *blogs* e redes sociais, como observo em Simão Pessoa e Medina Reyes através do *Facebook*.³⁰

Qualquer olhar crítico lançado sobre a literatura latino-americana contemporânea se surpreende diante da multiplicidade que se apresenta, uma vez que a “pluralidade, fertilidade e diferentes possibilidades de inovar vêm marcando a produção recente em todos os países da América Latina” (RESENDE, 2005, p. 09). De fato é uma produção literária vigorosa que rompeu até mesmo com a hegemonia do cânone moderno, produzida por escritores que parecem dispostos a marcar seu próprio tempo e espaço.

Llosa anuncia em seu livro *Dicionário amoroso da América Latina* (2006) que descobriu a literatura latino-americana em Paris, nos anos 1960. Até então, havia sido um jovem que lia, além de escritores do seu próprio país, autores americanos e europeus e, sobretudo, franceses. Pois não pensava no continente americano como uma unidade cultural, mas como um conjunto de países pouco relacionados entre si.

Cumpre-me ressaltar que Paris era considerada a capital literária da América Latina, como disse certa vez Carlos Fuentes, em uma emissão da Antenne 2, “América Latina, capital Paris” (*apud* CRISTALDO, 2007), e como bem explicitou Pierre Rivas em seu ensaio *Paris como a capital literária da América Latina*:

³⁰ *Facebook* é um site e serviço de rede social criado em fevereiro de 2004. Em outubro de 2012 atingiu a marca de mais de 1 bilhão de usuários ativos.

[...]a “Função de Paris” (Valery) como lugar de criatividade descentralizada, sua função de emergência da identidade latino-americana a partir de um outro lugar; a significação do *détour* parisiense como revelação do escritor da periferia – acessoriamente, a relação entre escritura e exílio, enquanto desvelamento nacional (RIVAS, 2001, p. 99).

Na década de 1960, a América Latina encontrava-se no centro das atenções, graças à Revolução Cubana e ao movimento do *boom* da literatura latino-americana, quando obras de um grupo de escritores conquistaram o cenário mundial e foram amplamente divulgadas na Europa e no resto do mundo, e em cujas obras se destacavam as diversas modalidades de fantasia, tais como a “fantasia técnica de um Vargas Llosa, a fantasia efabuladora de um Garcia Márquez, a fantasia tanto técnica quanto efabuladora de um Cortázar” (CANDIDO *apud* NITRINI, 2010, p. 67).

A partir do reconhecimento europeu, a literatura latino-americana passou, ela mesma, a se reconhecer e ler seus próprios escritores. O crítico literário uruguaio Ángel Rama assim definiu o *boom* latino-americano:

[...] el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América latina, un club que tiende a aferrarse al principio inatingible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las academias, ‘en propiedad’: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa (RAMA, 1982, p. 264).

Nesta mesma década, Rama publica, em 1964, na *Revista Casa*, em Havana, o célebre artigo *Dez problemas para o romancista Latino-Americano* (2001a). Neste texto, o crítico indaga sobre as condições da produção literária na América Latina e faz um mapeamento da criação literária daquele período, nele incluindo a literatura brasileira, considerada por ele como uma das mais autônomas e nacionais que o continente já produziu:

A exceção é o Brasil. O fato de praticamente ser um continente à parte, de dispor de uma língua própria, somado à longa decadência de Portugal, à miscigenação racial original do país, contribuíram fortemente para desenvolver os traços nacionais, instaurando uma literatura das mais diferenciáveis [...] (RAMA, 2001a, p. 65).

A relação de Rama com o Brasil é especial não só pela parceria intelectual intensa e profícua que estabeleceu com o crítico brasileiro Antonio Candido, mas também pela forma com que se refere à literatura brasileira em vários de seus estudos. A análise de trocas culturais a partir dos seus pressupostos sobre a

transculturaco narrativa em muito tem contribuído para os estudos literários latino-americanos.

O fenômeno da transculturaco está na base do desenvolvimento histórico e cultural latino-americano. A partir dos anos 1940, o vocábulo *transculturacin* foi proposto pela primeira vez pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em substituio  expressão *aculturation*, utilizada pelos antropólogos anglo-americanos, como Bronislaw Malinowski, para expressar os variados fenmenos transculturais que se originaram em Cuba e, por razões análogas, em toda a América em geral, a partir das complexas transmutaces de culturas.  importante ressaltar que o processo da transculturaco, segundo Ortiz, no  pacífico, pode ser, também, um processo doloroso de choque e enfrentamentos culturais:

Entendemos que el vocablo transculturacin expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica tambn necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturacin*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenmenos culturales que pudieran denominarse de *neo-culturación*. [...] En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (ORTIZ, 1993, p. 148).

Rama, influenciado pelo conceito de transculturaco proposto por Ortiz, como já amplamente divulgado, utilizou-se desse construto antropológico para investigar os processos de formao da literatura latino-americana e elaborar o conceito de transculturaco narrativa. Tendo em vista que o processo de transculturaco, ao se exprimir literariamente, adquire, além de sua bvvia dimensão cultural, uma vocaco ilustrada, adaptando formas de modernidade europeia  realidade, vista como caudatária da América Latina. Em outras palavras, não  apenas a América Latina que se adapta  forma europeia, mas ambas se nutrem para criar uma nova forma de romance, baseada em uma linguagem que exprime o choque cultural, formando novas culturas, como preceitua Ortiz.

O crítico uruguaio analisa como as aes que compõem o processo de transculturaco se manifestam em uma obra literária do gênero narrativo e, segundo ele, os melhores resultados no processo de transculturaco narrativa teriam sido alcançados pelo mexicano Juan Rulfo, na obra *Pedro Páramo* (1955), pelo brasileiro João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956), pelo peruano José María

Arguedas, em *Los ríos profundos* (1956) e pelo colombiano Gabriel García Marquez, em *Cien años de soledad* (1967).

Tanto na exposição que faz para definir a transculturação quanto na demonstração dos três níveis nos quais a transculturação narrativa ocorreria – a língua, a estrutura narrativa e a cosmovisão –, o crítico destaca a importância, no processo, da modernização e, com ela, conseqüentemente, das ideias do vanguardismo³¹, as quais constituíram forças externas que promoveram uma revitalização da criação interna – regionalismo – e, desse contato, a formação dos “transculturadores”.

Ao explicar o que considera o primeiro nível de transculturação narrativa, o da língua, Rama sustenta que os regionalistas da primeira década do século XX se utilizavam de um sistema dual, ou seja, em um mesmo romance buscavam a existência do registro da língua literária culta do Modernismo, de acordo com os ideais dos autores, e do “dialeto” dos personagens, preferencialmente rural, com o intuito de promover uma ambientação realista. Empregavam recursos como as aspas para marcar as diferenças linguísticas e adotavam glossários de vozes americanas não contidas no Dicionário da Real Academia Espanhola. Nesse nível, a contribuição dos transculturadores consistia na utilização de ambas as linguagens no texto literário, em resposta aos princípios de unificação artística. Em que utilizavam ao mesmo tempo a oralidade dos personagens e a língua europeia. Parece que os problemas derivados da circunstância modernizadora seriam menos sérios do que os apresentados no ponto da estruturação narrativa.

O uso da própria língua, seja para neologismos como fez Guimarães Rosa, seja para registrar termos que fazem parte da oralidade, seja para resgatar palavras utilizadas somente em determinadas culturas, fortalece a língua nacional e restaura a nossa intimidade com ela, propiciando mais um caminho para a construção de identidades nacionais. Simão Pessoa utiliza essa artimanha em sua poética, apresentando a linguagem popular e também a erudita, conduzindo a narrativa a partir de uma cosmovisão linguística e identitária.

No segundo nível das operações transculturadas, o da estrutura narrativa, encontram-se os problemas derivados da distância existente entre o romance

³¹ Vanguardismo: conjunto de tendências inovadoras na arte e nas letras do século XX, tais como o cubismo e o ultraísmo, que influenciou os países da América Latina de fala hispânica e que no Brasil corresponde ao Modernismo. (RAMA, 2001b, p. 210)

regionalista, que havia elaborado suas formas sobre os modelos narrativos do Naturalismo do século XIX, e o leque de recursos vanguardistas que, segundo Rama (2001b, p. 221), “passarão a fecundar a narrativa fantástica e também a realista-crítica das cidades, dotando-as de uma destreza, uma percepção do real e um contágio emocional muito maiores, embora também em concordância com uma cosmovisão fragmentada.” O que se pode perceber também nas literaturas dos autores do *corpus* ficcional deste trabalho. Embora Medina Reyes não trabalhe com o fantástico, o foco nesse segundo nível seria da transgressão dos gêneros que abordarei posteriormente.

Apresenta-se também nesse nível, a problemática de conjugar estilisticamente o plano verossímil e histórico dos acontecimentos com o fantástico, o que se coaduna com o terceiro nível da transculturação narrativa, ou seja, a cosmovisão, que se encontra, segundo o próprio autor, no “nível dos significados”, talvez o mais valorizado por Rama:

[...] será no nível dos significados que as operações narrativas da transculturação proporcionarão os achados mais consideráveis, a ponto de superar amplamente as propostas modernizadoras, suplantando-as no próprio terreno em que eram formuladas (RAMA, 2001b, p. 222).

Rama afirma que os transculturadores teriam descoberto algo mais do que o mito; eles teriam promovido a passagem dos “mitos literários” ao “pensar mítico”:

[...] à luz do irracionalismo que mitifica o discurso racional preexistente, mas sim como um repertório quase fabuloso de elementos que não haviam sido explorados nem utilizados livremente pela literatura narrativa do regionalismo, embora vivesse ao lado dele. Contudo, mais importante ainda que a recuperação de elementos em estado de incessante emergência é a descoberta dos mecanismos mentais geradores do mito, o retorno a essa camada aparentemente sepultada, mas de enorme potencialidade, na qual se desenvolvem as ações míticas (RAMA, 2001, p. 224).

Desta forma, a América Latina é o terreno fértil deste “pensar mítico”, mas é necessário que os transculturadores sigam o passo-a-passo para chegar a este objetivo. Assim, os verbos reconhecer, aceitar, tecer, recuperar e transportar fazem parte deste passo-a-passo para se chegar à cosmovisão da qual fala Rama:

Os narradores dessa linha reconhecerão e aceitarão as redes analógicas com que tecem os mitos, recuperarão as percepções sensíveis sobre os objetos e suas relações associativas, que lhes dão base, transportarão os enfoques culturais à realidade para poder vê-la por meio da elaboração mítica, tornando sua novamente a ‘ciência mítica’ (RAMA, 2001, p. 224)

É na cosmovisão que as literaturas transculturadoras se convergem e se distinguem. Se convergem porque fogem dos padrões estrangeiros de influências homogenizadoras e se distinguem porque as formas de fazerem isso são imprevisíveis, assim como a cultura na América Latina.

Nesse sentido, a pesquisadora Zilá Bernd defende, no livro *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas* (1995), a partir do pensamento elaborado pelo escritor martinicano Édouard Glissant, que a poética do continente Americano poderia ser pensada em termos de uma poética do diverso, caracteristicamente heterógena, múltipla e imprevisível (da mesma forma que as obras de Simão Pessoa e Medina Reyes), a hipótese de que justamente sobre essa imprevisibilidade é que se assentariam as bases das relações literárias e culturais verificadas entre as três Américas e o Caribe.

Rama nos apresenta três tendências literárias que se colocaram contra os padrões estrangeiros, que são o regionalismo, o romance social e o realismo crítico ou a narrativa cosmopolita. Contudo, nesse processo de transculturação narrativa, em qualquer dos três níveis, os produtos resultantes do contato cultural não podem se parecer com as criações da modernização urbana, tampouco com o regionalismo ou com a narrativa social. O sucesso desse processo resultou, parcialmente, da existência de formações culturais próprias alcançadas na América Latina por meio de um longo processo de “acrioulamento” de mensagens artísticas europeias e de sua hibridação por longos períodos. Possivelmente, o diálogo entre o regionalista e o modernista teria sido mortal para as culturas regionais, contudo, estabeleceu a organização de um sistema literário latino-americano amplo de integração e de mediação funcional e autorregulado (RAMA, 2001b). Nesse sentido, o professor Silvano Santiago afirma que:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza* (...). A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978, p. 16).

Percebe-se que a transculturação narrativa proposta por Rama, é de suma importância para os estudos da produção literária latino-americana, uma vez que convida à reflexão acerca da complexidade cultural e literária da região. Ela contribui para explicar as relações da nossa literatura com as suas matrizes hegemônicas

européias e possibilita a inserção dessa literatura, em igualdade de condições, no sistema literário e cultural mundial. Ao mesmo tempo em que mostra a relação dialética entre forças literárias e culturais, universais e locais, confirma que é possível a construção de novas formas literárias que, sem negar suas matrizes, sejam capazes de abordar as manifestações artísticas e culturais longamente marginalizadas e esquecidas pelas culturas hegemônicas, como ocorre, por exemplo, com a produção literária de Simão Pessoa e Medina Reyes.

Percebo na obra de Simão Pessoa características tanto do regionalismo quanto do realismo crítico, enquanto na de Medina Reyes, mostra-se mais evidente o realismo crítico – como verei posteriormente – em que um amplo jogo que engendra a cosmovisão de linguagens, de estruturas e de significados, torna a transculturação narrativa mais presente.

Desde a década de 1960 até hoje, em muito a América Latina de modificou. Resende apresenta resumidamente este percurso:

[...] vivemos o *boom* da literatura latino-americana com a ampliação do prestígio e a importância editorial da literatura do continente, mas também uma apropriação menos desejável de recursos utilizados pelos grandes autores do real-imaginário ou do fantástico, sobretudo depois que de sua chegada a Hollywood. Chegamos ao pós-*boom* e à crítica aos estudos literários que generalizavam a ideia de “alegoria nacional” como forma de entendimento de nossa produção literária. A América Latina viveu o arbítrio, a censura, o terror impingido às esquerdas em anos durante os quais a literatura precisou exercer funções que caberiam à mídia amordaçada. Passamos pela literatura de depoimento, surgiu uma nova função da arte com a literatura de testemunho. Chegamos ao momento pós-ditadura e à necessidade de vivenciar o luto, experimentado de formas diferentes na América Latina que construía os processos de abertura (RESENDE, 2005, p. 13).

Atualmente, em tempos de troca de informações globais, em que o diálogo cruza espaços diversos, num encurtamento de tempo/espaço e num processo de trocas desterritorializadas,³² experimenta-se a vivência da democracia plena, uma nova configuração dos movimentos sociais e uma diferente relação entre arte, cultura, mercado e consumo. Nesse contexto, o escritor latino-americano chama atenção à diversidade do continente – “uma região cultural múltipla e plural,

³² O conceito de desterritorialização utilizado neste estudo é o inserido na proposta de Cartografia, que consiste em adotar um “olhar estrangeiro” para as coisas à nossa volta. Segundo Ianni (1996, p.169). “o sujeito do conhecimento não permanece no mesmo lugar, deixando que seu olhar flutue por muitos lugares, próximos e remotos, presentes e pretéritos, reais e imaginários”. Partindo da ideia de que território é aquele espaço de estabilidade e organização, a ação de desterritorializar é uma ação de desordem, de fragmentação para buscar encontrar novos saberes, menos instituídos, adotando uma percepção diferenciada que está pronta para descobrir novas ideias além das previstas.

fundamentalmente contraditória, e sem contornos claros e definidos [...]” (COUTINHO, 2005, p.161) – e deixa clara a necessidade de reconhecimento de todas as diferenças, sejam elas culturais ou socioeconômicas.

2.2 LITERATURA AMAZÔNICA

Uma das questões que estiveram presentes ao longo deste estudo foi a questão da “Literatura Amazônica”. A expressão Literatura Amazônica é adequada para nomear a literatura produzida na ou a partir da Amazônia? Ou a expressão adequada seria Literatura brasileira de expressão amazônica? Nesse sentido, como se classificaria a produção literária de Simão Pessoa? Tornou-se necessário refletir sobre essas questões.

Início a minha reflexão a partir de duas opiniões distintas e talvez antagônicas sobre a expressão “Literatura Paraense”, representadas por Paulo Nunes através do ensaio *Literatura paraense existe?* (2008), e por Edilson Pantoja mediante o ensaio *Não existe uma literatura paraense?!* (2011), ambos os autores de Belém do Pará.

De acordo com Nunes “a expressão literatura paraense, além de ser acanhada demais, fere a universalidade, princípio básico a qualquer manifestação que se deseja artística”, completando que a manifestação literária de autores nascidos no Pará não pode cair na fórmula fácil de designações que induz a uma afirmação da cultura paraense como “exótica, regional, incapaz de difundir sentimentos universais”.

Em contrapartida, Pantoja contra-argumenta, a partir do texto de Nunes, o fato de não se poder, em nome do desejo de universalização, suprimir o regional: “O universal não existe sem o particular, o nacional não existe sem o regional, de modo que, em nome do primeiro, não se pode ignorar o segundo” (PANTOJA, 2011).

Os pontos de vista de ambos os escritores são muito pertinentes quando se trata da literatura produzida na ou a partir da Amazônia. Os valores regionais, hábitos, costumes, línguas, sempre estiveram em confronto com a busca de uma universalização da cultura.

Nesse sentido, o crítico literário Afrânio Coutinho, ao analisar a influência que teve o regionalismo na formação e desenvolvimento da literatura brasileira, chega à convicção de que a literatura se revigora sempre que fica próxima de suas raízes. E

na Amazônia, não é diferente, uma vez que a fusão do urbano com o rural é tão ostensiva, “que a floresta ali começa muitas vezes à porta das casas, o que permite a intimidade permanente da cidade com a selva, misturando as lendas e os costumes do cabloco do ‘sítio’ com os costumes e as tradições das gentes da ‘praça’ [...]” (COUTINHO, 1955, p. 156).

No século passado, Euclides da Cunha (2003, p. 34) já dizia que a Amazônia esteve por muito tempo à margem da história, sendo o homem, ali, “um intruso impertinente”. Somente hoje a região se destaca nas discussões internacionais, demonstrando que os interesses nacionais e internacionais estão muito mais voltados para as potencialidades naturais da biodiversidade da fauna e flora amazônica do que para o homem da região e sua cultura. Entretanto, a professora e pesquisadora Ana Pizarro (2006) informa que:

A Amazônia não é somente um reservatório ecológico, guardião da biodiversidade e necessário para a sobrevivência do planeta [...] a área amazônica é um reservatório cultural, berço de parte das formas de seu imaginário, esfera de uma densidade histórica em que não se pensa com frequência. É uma das áreas geograficamente mais vastas do continente, com uma população de 20 milhões de habitantes, fazendo parte de oito países. [...] é um centro de importância ecológica, mas, além disso, é um centro de elaboração cotidiana de cultura, de densidade histórica e de imaginários (PIZARRO, 2006, pp. 98-99).

A literatura produzida nesta região já absorve estes elementos culturais, incluindo diversos imaginários que a nutrem. Neste sentido, o discurso da crítica literária Bella Jozef vem corroborar com o que afirma Pizarro.

Jozef (2005), ao discorrer sobre o lugar da América nos estudos críticos, científica que a mesma ocupa um lugar central, tendo em vista que a história, tanto como disciplina quanto como memória, transforma-se em objeto a partir de sua constituição como narrativa articulada através do discurso. Penso que com relação à Amazônia aconteça o mesmo, uma vez que sua descrição, igualmente a do continente americano, é feita a partir do imaginário do estrangeiro que controla todo o fio narrativo e mantém intactas as visões de mundo típicas da Europa.

Complementarmente, Jozef ressalta que o imaginário europeu na constituição da América Latina deve ser levado em conta como elemento significativo porque representou a possibilidade de transplante e difusão dos padrões culturais europeus na América em meio à efetivação da obra colonial. “O colonizador traz seu modelo sociocultural que se impõe sobre o autóctone, em um processo marginalizador” (2005, p. 115).

Observa-se que desde o período da ocupação da Amazônia, entre os séculos XV, XVIII e início da primeira parte do séc. XIX, que a produção literária sobre a mesma é marcada pela forte presença do discurso europeu. Sabe-se que este discurso, surgido a partir da interação dos imigrantes portugueses, espanhóis, holandeses, franceses e ingleses com o meio amazônico e toda a sua diversidade linguística, étnica e cultural, vinha carregado de pontos de vista, de uma história e das necessidades desta.

Jozef não é a única a perceber a influência do imaginário europeu na construção discursiva da América. Pizarro (2005) não somente reconhece esse discurso, mas também o reconhece na Amazônia. Desta forma, a Amazônia é uma construção discursiva e todo o seu legado é formado desta construção. É a partir da história destes discursos que vão sendo incorporados em diferentes momentos históricos, que recebemos parte das informações que temos hoje e, particularmente, a que permite identificar o discurso externo sobre a Amazônia.

É dessa forma que a Amazônia brasileira também é inserida nesse imenso e contraditório imaginário que se criou em torno desse espaço. Mesmo hoje, a Amazônia tem sido vista, tanto pelo estrangeiro quanto por pessoas de outras regiões do Brasil atreladas a discrepantes imagens que são aceitas como verdades, como algo distante do mundo “civilizado”.

Acredito que para tratar das questões pertinentes à produção literária na Amazônia, tenho que considerar também o estudo feito pelo renomado crítico literário Antônio Cândido, acerca de nossa cultura e literatura, no livro *Formação da Literatura Brasileira* (2009), em que ele pensa a literatura enquanto sistema orgânico da civilização, em que elementos de natureza social e psíquica se manifestam historicamente. Entre eles, destaca:

[...] um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2009, p. 25).

Além desses elementos, há também a formação da continuidade literária, ou seja, a tradição, quando ocorre a transmissão de algo entre os homens, e quando o

escritor produz sem desprender-se à história que o colocou nesse espaço sociocultural, do qual faz parte.

Assim, as respostas às questões elaboradas no início desse tópico tornam-se temas de debates futuros. Considero a Amazônia como o espaço onde se produzem discursos de todos os tipos, onde se encontra uma literatura produzida a partir das tradições centrais e onde os chamados gêneros marginais ocupam espaços cada vez mais amplos. Deste modo, pode-se pensar em uma literatura produzida na região Amazônica e a partir dela, com elementos caracterizadores dessa região, mas também com elementos universalizantes, que transcendem as fronteiras regionais e transpõem-se para as nacionais e transnacionais, sofrendo influência e estabelecendo relações de troca com outras culturas, tornando-a, dessa forma, uma produção transculturada, como preceitua Rama. Uma literatura não somente amazônica, mas brasileira, latino-americana e, quiçá, universal. Nesse contexto, encontra-se inserida a produção literária de Simão Pessoa.

2.3 O GÊNERO NA PÓS-MODERNIDADE

A tentativa de classificar os textos literários em uma tipologia de gêneros vem desde os clássicos gregos, atribuindo-lhes a tripartição dos gêneros em épico, lírico e dramático. Essa divisão é ainda a que figura nos manuais de literatura e, didaticamente, funciona para estabelecer a diferença entre um e outro gênero. No entanto, a classificação dos gêneros literários parece ser muito complexa, ao contrário do que acontece com as outras artes.

Contemporaneamente, torna-se difícil chegar a um consenso coerente de classificação ou de nomeação, tamanha a multiplicidade dos gêneros e sua heterogeneidade. Isso significa a ruptura, o estabelecimento da ambivalência, a possibilidade de conferir também à escritura mais de uma categoria. De certo modo, é também uma desordem específica da linguagem, uma falha na função nomeadora que a linguagem deve desempenhar.

A dificuldade de classificação dos gêneros reside quando a entendemos como um ato de incluir e de excluir. Cada ato nomeador divide o cânone literário em gêneros que respondem ao nome e a outros que não respondem. A ordem e o caos são gêmeos modernos, concebidos em meio à ruptura e colapso do cânone

ordenado. Entendendo assim, como classificar por um termo genérico obras como **Alô, Doçura!** e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin?**

Nesse estudo, a problemática do entrelaçamento de gêneros se anuncia quando observo que os manuais simonianos parecem uma colagem bastante criativa dos gêneros primários, como preceitua Bakhtin (2003), tais como piadas, bate-papo, ditados populares, comentários, *slogans* etc.; e quando Medina Reyes propõe um romance intercalado por anotações sobre a sexualidade e o amor, reflexões filosóficas, sociopolíticas e históricas, relatos autobiográficos, manuais, roteiros de filmes, entrevistas e cartas póstumas, ou seja, um romance fragmentado, dialógico e polifônico, como demonstrarei a seguir.

Bakhtin (2003) divide os gêneros em primários (simples) e secundários (complexos). Os primários são os gêneros da vida cotidiana. São predominantes, mas não exclusivamente orais. Pertencem à comunicação verbal espontânea e têm relação direta com o contexto mais imediato. Enquanto os secundários pertencem à esfera da comunicação cultural mais elaborada, como por exemplo, a científica, a jornalística, a jurídica, a política, a filosófica, dentre outras. São predominantemente, mas não unicamente escritos, como por exemplo, o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico etc..

Mesmo que não seja objetivo deste trabalho a classificação por um termo genérico as obras **Alô, Doçura!**, **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, acredito ser necessário discutir a questão da classificação do gênero literário na pós-modernidade, visando uma melhor compreensão e análise das mesmas. Para tanto, ressalto que a noção de pós-modernidade utilizada é a de um período histórico específico, compreendida por Terry Eagleton (1998, p. 07) como “uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação”.

A palavra “gênero”, segundo Yves Stalloni (2007, p. 11), “não está reservada unicamente ao domínio estético nem, muito menos, ao da literatura. Trata-se de um termo léxico que remete, de maneira geral, à ideia de origem, tal como testemunha o equivalente Latim do qual ela deriva, *genus, generis*”. Também parece ser esta a significação que o termo conservou no sintagma moderno “gênero humano”,

expressão destinada a recobrir qualquer agrupamento de indivíduos, independente de toda e qualquer noção de espécie, classe, casta, sexo, de raça e de país.

Percebe-se que as transformações que as categorias de espaço e tempo sofreram, sobretudo a partir da década de 1970, não permitem mais leituras baseadas em fronteiras de gêneros. É inegável a provocação que os meios de comunicação de massa, especialmente, a internet, exercem sobre a criação literária.

O advento da globalização desterritorializa o homem e o eleva à condição de cidadão do mundo por meio do “espaço virtual”, espaço criado pela mediação das novas tecnologias. Ao mesmo tempo em que entra em contato com localidades longínquas, o homem é desafiado com relação à compreensão do presente. A relação do sujeito com o tempo e com o espaço se esvazia. Não se tem mais um ponto de referência exato. Tudo está em trânsito. O ser humano encontra-se agora exposto, segundo Fredric Jameson (2007, p. 408), a “uma barreira de imediaticidade da qual todas as camadas protetoras e mediações intervenientes foram removidas”.

A questão do espaço e do tempo é sempre um ponto de debate entre teóricos que estudam as características da modernidade e pós-modernidade. Sobre isso, Zygmunt Bauman (2001, p. 15) comenta que “A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação”. Dessa forma, pode-se ter a ideia de espaço dissociada da ideia de tempo.

O que se observa na pós-modernidade é que essas transgressões entre espaço e tempo romperam as fronteiras entre os gêneros literários, tornando-os fluidos, tendo em vista que na contemporaneidade já não se pode mais apontar qual ou quais os limites entre o romance e uma antologia de contos.

Basta comparar uma notícia de jornal do início do século XX e uma de um jornal de hoje para constatar que o gênero notícia mudou, ou seja, está em contínua transformação. Como informa o professor e linguista brasileiro José Luiz Fiorin:

Não só cada gênero está em incessante alteração; também está em contínua mudança seu repertório, pois, à medida que as esferas de atividade se desenvolvem e ficam mais complexas, gêneros ganham novo sentido. Com o aparecimento da internet, novos gêneros surgem: o *chat*, o *blog*, o *mail* etc. A epopeia desaparece e dá lugar a novos gêneros (FIORIN, 2008, p. 64).

Nesse contexto, observam-se as transformações dos gêneros. Sabe-se que a estrutura do soneto é composta por quatorze versos, divididos em dois quartetos e

dois tercetos, entretanto, seu uso é diferente quando feito por um poeta parnasiano consagrado, como por exemplo, Olavo Bilac, e por poetas como Glauco Mattoso e Simão Pessoa. Enquanto aquele trabalha com formas fixas, estes selecionam, no repertório deixado pela tradição, uma forma que, em princípio, segundo certos usos canônicos, não condiz com a temática de que trata. É essa discordância entre estrutura composicional e conteúdo temático que cria um novo sentido para a utilização do soneto.

No poema *Do Amor Total*,³³ Simão Pessoa propõe uma estrutura diferente da que propôs Vinícius de Moraes para o *Soneto do amor total*, enquanto neste tem-se a forma tradicional, naquele tem-se quinze versos em oposição aos quatorze, divididos em três estrofes, sendo dois quartetos e uma sétima.

Soneto do amor total

Amo-te tanto, meu amor... não cante
O humano coração com mais verdade...
Amo-te como amigo e como amante
Numa sempre diversa realidade

Amo-te afim, de um calmo amor prestante,
E te amo além, presente na saudade.
Amo-te, enfim, com grande liberdade
Dentro da eternidade e a cada instante.

Amo-te como um bicho, simplesmente,
De um amor sem mistério e sem virtude
Com um desejo maciço e permanente.

E de te amar assim muito e amiúde,
É que um dia em teu corpo de repente
Hei de morrer de amar mais do que pude.

Do Amor Total

A nudez de teu corpo me aflige
Enquanto gemo num sussurro equivocado
Enlaçando teus quadris de prata e mármore
Penetrando em tua fresta de jasmim.

Meus lábios doloridos te sugando
São como fôrnas devolvendo a unidade
Do macho fêmea que habita em meu ser
Do bicho fera que desperta nesta hora.

Minha flor intacta em ardência contraída
Neste momento de sublime comunhão
Sob a luz do silêncio equidistante
A eternidade está contida no meu pênis
Que se instala sem mistério no teu corpo
Até que a dor como pássaro impaciente
Em golfadas de esperma te proteja.

Nesse sentido, Fiorin (2008) assevera que o gênero liga estabilidade e instabilidade, permanência e mudança. Se por um lado, reconhecem-se características comuns em conjuntos de texto, por outro, essas características alteram-se continuamente. Isso ocorre porque as atividades humanas não são nem totalmente determinadas, nem aleatórias. Nelas, estão presentes a recorrência e a contingência. Se a reiteração possibilita entender as ações e, por conseguinte, agir, é através da instabilidade que é permitido adaptar suas formas a novas circunstâncias.

³³ PESSOA, SIMÃO. *Poesia Concretina*, no prelo.

Os abalos acontecidos nos gêneros literários, conforme Stalloni (2007), parecem ter emprestado duas vias, que só são contrárias na aparência: o excesso e a falta. Por um lado, a pertinência da noção se dilui no exagero, pois junto aos gêneros consagrados desenvolveram-se novos gêneros autônomos, pseudogêneros, subgêneros, subsubgêneros, cuja multiplicidade e singularidade prejudicavam a reputação das categorias mais importantes. Em oposição, a classificação dos gêneros sofreu com os diversos questionamentos feitos em nome da liberdade de criação e da recusa da rigidez das taxionomias. Essas novas visões sublinham seus limites.

Noto nas produções de Simão Pessoa e Medina Reyes a contestação da classificação e a contaminação das formas como se os mesmos estivessem reivindicando o direito de produzir obras suficientemente transculturadas ou incertas. De acordo com o filósofo francês Jacques Derrida (*apud* STALLONI, 2007, p. 179): “Um texto não poderia *pertencer* a nenhum gênero. Todo texto *participa* de um ou mais gêneros, sempre existem gêneros nos gêneros, mas essa participação jamais significa um título de pertença” [grifo do autor]. O que Derrida tenta explicitar é que, sendo essa contestação dos gêneros uma categoria pós-modernista, envolve alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários, tradicionais e fixos, com o total conhecimento da contínua atração desses mesmos conceitos. Destarte, a pós-modernidade não institui novos gêneros, mas subverte o que está posto, desconstruindo e tentando dar, seja ao conceito ou ao próprio gênero, novas configurações mais atualizadas.

A concepção moderna do escritor seria a de um “dilapidador” dos gêneros literários, precipitando a ruína das classificações? Nesse sentido, o escritor, ensaísta e crítico literário Maurice Blanchot, afirmou que:

Apenas o livro importa, tal como ele existe, longe dos gêneros, fora das etiquetas de prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele recusa se abrigar e às quais ele nega o poder de fixar-lhe um lugar e determinar uma forma. Um livro não pertence a um gênero; todo e qualquer livro concerne apenas à literatura, como se esta detivesse previamente, na generalidade dos livros, os segredos e as fórmulas, que permitem, apenas elas, dar àquilo que se escreve uma realidade de livro. Tudo se passaria, pois, como se os gêneros, tendo-se dissipado, apenas viessem a se afirmar a literatura, brilhando solitária em sua claridade mistérios que ela propaga e que cada criação literária envia a ela de volta, multiplicando-a (BLANCHOT *apud* STALLONI, 2007, pp. 181-182).

Blanchot praticamente defende a desconstrução dos gêneros e seus consequentes entrelaçamentos, em nome de uma prioridade, o texto. Desse modo, já se foi o tempo da lei das categorias, estando a “literatura liberta desses grilhões teóricos” (STALLONI, 2007, p. 182). Para ambos os críticos, o livro não pertence a um único gênero, todo e qualquer livro concerne apenas à literatura, tendo os escritores enfim chegado à época libertadora da criação sem preocupar-se com as classificações.

Discussão à parte, Simão Pessoa e Medina Reyes se “libertaram”, escolheram sua própria via, romperam com a estrutura fixa da tripartição dos gêneros, fundindo os mesmos. Portanto, torna-se dispensável qualquer termo para classificar sua obra, assim como qualquer tentativa de classificação da mesma.

2.4 A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

As narrativas dos romances **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin** compartilham de elementos que definem aspectos da narrativa contemporânea, quais sejam: uma narrativa fragmentada, dialógica e polifônica, apresentada de forma intensa, subvertendo os valores morais e sociais e, também, os personagens reais; e uma forte presença da primeira pessoa do singular, o que demonstra nas narrativas dos protagonistas Rep e Sergio *Bocafloja* marcas autobiográficas.

Medina Reyes, através de seus personagens, expressa suas ideias e opiniões, comunica-se diretamente com o leitor e o informa acerca do seu estilo, como se percebe no trecho a seguir: “Mi deseo era hacer una historia fragmentada en mil pedazos (un rompecabezas minimalista de ideas, historias, diálogos de supermercado, publicidade etc.): un medido y eficaz desorden” (2010, p. 81).

Contudo, antes de refletir sobre essa narrativa fragmentada, dialógica e polifônica, tornou-se necessário compreender o que significa ser contemporâneo. Afinal, ser contemporâneo quer dizer “do mesmo tempo” ou “do mesmo tempo que”? São contemporâneos somente autores cujos textos de nós estão mais recentes? E aqueles autores cujos textos de nós distam muitos séculos, podemos considerá-los contemporâneos ou não?

O vocábulo *contemporâneo*, segundo o *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, diz respeito ao “indivíduo do mesmo tempo ou do nosso tempo”. Significação em conformidade com o pensamento do poeta, filósofo e crítico Antônio Cícero que, ao refletir sobre o desejo de ser contemporâneo, inferiu que quando diz que uma coisa ou pessoa é contemporânea, sem especificar de quê ou de quem, fica subentendido que essa coisa ou pessoa é contemporânea dele, que está a dizer.

[...] Se digo, por exemplo, "Giorgio Agamben é um filósofo contemporâneo", quero dizer que ele é meu contemporâneo: o que poderia ser dito pelas palavras "Giorgio Agamben é um filósofo do mesmo tempo que eu". Ou seja, o que quer que seja contemporâneo, sem mais, é contemporâneo de mim (seja quem eu for) (CÍCERO, 2009).

Por outro lado, o filósofo Giorgio Agamben (2009), citado por Cícero, conjectura que é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide com o seu tempo, nem está adaptado as suas pretensões, sendo, portanto, nesse sentido, inatual; e é exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de compreender o seu tempo.

Em seu discurso, Agamben propõe algumas definições de contemporâneo. Para ele, a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, uma relação que adere a este e, simultaneamente, dele se distancia. “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspetos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (2009, p. 59).

A segunda definição proposta por Agamben é de que o contemporâneo, em particular, o poeta, deve conservar o olhar fixo no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Tendo em vista o tempo ser, para quem dele experimenta a contemporaneidade, obscuro. E é exatamente ao perceber a obscuridade que o poeta é capaz de escrever mergulhando nas trevas do presente, pois o contemporâneo não se deixa cegar pelas luzes do século, ao contrário, consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade:

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo. [...] E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEN, 2009, pp. 64-65).

Logo, compreendo que o contemporâneo não é apenas aquele do mesmo tempo ou do nosso tempo, mas aquele que transforma e coloca o seu tempo em relação com os outros tempos; é também aquele que, ao perceber o escuro do presente, nele apreende a invisível luz e projeta a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de luz, adquire a capacidade de responder às trevas do agora. Nesse sentido, Simão Pessoa e Medina Reyes são contemporâneos nas acepções de contemporaneidade literária.

A narração por partes descontínuas, que se misturam e justapõem-se, mostra uma forma diferente de dispor os fatos, as percepções e as perspectivas narrativas, conforme um mosaico de uma diferente sintaxe literária. Assim, a fragmentação configura-se na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante a técnica de cortes, na ordem não cronológica, como observo nas obras estudadas de Simão Pessoa e de Medina Reyes.

A partir do século XX, no que diz respeito aos elementos constitutivos da estrutura narrativa, o romance ganhou um novo perfil onde vários temas, realidades, técnicas narrativas, vozes, espaços e tempos se interpenetram. Sendo possível expressar a realidade do mundo e do homem contemporâneo como realmente ela é: composta de múltiplas facetas.

Erwin Theodor Rosenthal (1975) explica que o romance contemporâneo reproduz uma surpreendente imagem de realidades atuais, na medida em que, simultaneamente, focaliza e mistura estados de consciência e aspectos concretos do mundo circundante. Ainda que tenha em vista a redescoberta do universo humano, é considerado, frequentemente, como oposto a seu próprio gênero literário, por desprezar os elementos constitutivos que deveriam ser respeitados por todo e qualquer romance. Sendo assim, ele não precisa, necessariamente, seguir um tempo regular, com começo fixo e conclusão lógica e aceitável, tampouco seguir apenas uma única temática definida.

Alguns teóricos criaram as expressões “anti-romance”, “a-literatura” e “antiliteratura” para caracterizar o romance moderno. Isso porque os escritores contemporâneos utilizavam alguns recursos que até então eram alheios ao romance tradicional (ROSENTHAL, 1975). Contudo, é importante ressaltar que a negação da estrutura do romance tradicional não constitui um modelo a ser seguido pelo romance moderno, pois não se trata de uma técnica nova a ser aprendida e sim de configurações criadas, exclusivamente, para cada romance, que devem apresentar-

se de maneira espontânea. A dissolução da estrutura tradicional indica a natureza fluida e indeterminável do romance, demonstrando o caráter transcendente desse gênero e refletindo com fidelidade a existência de uma época e da consciência moderna.

Quin Medina (2008, p. 265) caracteriza a narrativa de Medina Reyes de 'postliteraria', tendo em vista que a mesma "surge de un espacio narrativo postliterario caracterizado por el choque de la institución literaria con el mercado y la industrial cultural". Este novo espaço representa o alheamento não só da tradicional autonomia da literatura, como instituição e prática discursiva, mas também das antigas correspondências ente nação, cultura e território, uma vez que a narrativa de Medina Reyes se inspira mais nos meios de comunicação de massa, no cinema, na música, na publicidade, nas revistas etc. do que na cultura literária tradicional, como o próprio escritor assevera:

Yo soy de la generación de los ochenta. Mi lenguaje no viene de la literatura, por eso no he tratado de imitar a García Márquez. Y no los imité porque ni siquiera sabía que existían. Lo que yo recibí fue toda la televisión norteamericana, con los enlatados. Programas esenciales como hechizada, de Isabel Montgomery, Hanna Barbera, Superman y el Salón de la Justicia, Meteoro y el Capitán Centella. Yo me disfrazaba de esos personajes. (REYES, 2002)

Desta forma, Medina Reyes não está se distanciando apenas da tradição literária, mas também, anuncia um espaço criativo da pós-literatura a partir do colapso entre escrita, meios de comunicação de massa e mercado. É importante ressaltar que o mercado é entendido aqui não só como um fator externo da produção literária, mas um fator interno assumido como elemento estruturante da narrativa. Como acontece com a narrativa de Medina Reyes em que, ironicamente: "el mercado habla y es hablado; donde el mercado no solo aparece como tema, sino que cumple la función ontológica de ser condición de posibilidad de la escritura misma" (MEDINA, 2008, p. 273), tornando-se, portando, condição de espaço criativo da literatura contemporânea.

O conto *Psique y melón*, citado na apresentação do livro **Cinema Árbol**, neste capítulo, exemplifica muito bem a forma como a narrativa de Medina Reyes é imanente ao mercado, a partir da sua linguagem comercial: nas fotos de mulheres nuas que o protagonista utiliza no começo do ato da masturbação, evidenciando a indústria da pornografia, e no *talk show* que compra uma história pessoal para ser espetacularizada.

Vale ressaltar que Rosenthal (1975), ainda referindo-se ao romance contemporâneo, científica que o mesmo se adequa às condições de nossa vida e ao caos moderno, questiona a nossa posição perante a realidade. E a forma como se realiza o processo criador vem a ser mais importante do que a realidade visível. As convenções vigentes, tacitamente aceitas em romances passados, são agora submetidas a uma análise. No entanto, esse romance não pretende ser apenas um mero relato da realidade, como os romances tradicionais do século XIX em que a realidade era representada de forma objetiva, minuciosa; havia um narrador onisciente; as personagens eram inteiras, perfeitas; tempo e espaço apresentavam-se de forma coesa e delineada. Ao contrário, ele sonda a realidade ao invés de copiá-la; questiona a posição do ser diante dela e aponta os enigmas da vida sem a preocupação de desvendá-los. Anatol Rosenfeld, corroborando, acrescenta que:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos” (ROSENFELD, 1976, p. 80).

Com relação à fragmentação, um dos elementos caracterizadores da narrativa contemporânea, percebo que os capítulos dos romances ora analisados de Medina Reyes não seguem uma sequência lógica, ou seja, rejeitam a representação linear e o desenvolvimento cronológico. Como se constata na narrativa apresentada desordenadamente do romance **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**: no capítulo *Violão Invisível* a narrativa começa em “Cidade imóvel. Verão-83”, em seguida “Seattle. Inverno-77”, posteriormente “Cidade Imóvel. Inverno-86”, “Seattle. Verão-82”, “Londres. Verão-93” etc., respectivamente. A ruptura com a linearidade da história e com os emissores textuais no romance confirmam que a sua leitura pode ser iniciada em qualquer capítulo.

Além disso, os citados romances apresentam um emaranhado de situações do cotidiano, em que os fatos são apresentados desordenadamente. É um quebra-cabeças de ideias, sentimentos, impulsos e cultura pop que interage com música, cinema e TV. O leitor é conduzido, primeiramente, a organizar e juntar as sequências simultaneamente narradas para então tentar desterritorializar cada fragmento, reportando-se ao “quebra-cabeça” maior. Contudo, é justamente nesta fragmentação do mundo e dos acontecimentos que se torna visível a unidade do

conjunto. Observe, a propósito, os trechos a seguir do romance **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**:

O cara que está cantando se chama Sid Vicious, um maluco da pior espécie. A mulher que ele amou se chamava Nancy Spungen: juntos tentaram fazer o melhor possível, romper os duros limites da realidade [...] (REYES, 2006b, p. 10).

Dillinger saiu daquele bar acompanhado pela garota de vestido vermelho – era o sinal combinado – e foi alvejado por uma horda de federais que levaram algum tempo para acreditar que tinha acabado com o verdadeiro Dillinger (Ibidem., p. 18).

Toba conheceu Betty em Bogotá. Naquela época usava cabelo comprido e só ouvia Bob Marley, usava jaqueta de caçador de alces e botas de alpinista, estava magro como sempre mas tinha um jeito durão e a Betty Black ficou louca por ele (Ibidem., p. 27).

Ela disse que eles pareciam apaixonados e acrescentou, com petulância, que estavam na moda casais em que o homem era mais baixo e até se permitiu compará-los com Tom Cruise e Nicole Kidman (Ibidem., p. 46).

As pessoas de Seattle, como as de qualquer outra cidade, se entusiasma quando veem câmeras de TV. Aparecer por alguns segundos na tela é o sonho de quase todo mundo, e por isso o jornalista não teve que se esforçar para achar especialistas em Kurt. Depois de recolher o material suficiente foi ao estúdio e mandou editar aquilo que considerava mais relevante. Naquela noite Caroline Smith – junto com toda família Smith – estava na frente da televisão esperando o especial sobre Kurt Cobain. O programa começou com o clipe da música *Smells like teen spirit* (Ibidem., 92).

A fragmentação que interrompe o curso normal da narrativa, quebrando aparentemente uma unidade predeterminada, não se dá de forma anárquica, mas obedece ao processo interacional, intersubjetivo, em que o discurso não se limita apenas em representar “as coisas”, mas em problematizá-las por meio de formas, de imagens, da linguagem, da relação com a própria palavra.

Os indícios de uma dimensão dialógica nos romances **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** e **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin** podem ser percebidos nas relações frequentes que os diversos componentes estabelecem entre si, o que dá a impressão de estarmos lendo um único romance e não narrativas distintas de um mesmo autor, apesar das narrativas serem fragmentadas. O dialogismo, nesse sentido, relaciona-se à ideia de intertextualidade, que aqui é entendida como a capacidade que um texto literário tem de remeter a outro(s) texto(s), do próprio autor ou de autores distintos, promovendo uma espécie de “diálogo universal dos textos” (SCHÜLLER, 1989, p. 25).

Os referidos romances dialogam, seja enquanto motivo literário (as relações humanas), enquanto referência (Cartagena), ou enquanto estilo (linguagem radiofônica, publicitária e cinematográfica). Alguns personagens estão presentes em ambos os romances, por exemplo, Rep, o protagonista do romance **Era uma vez o amor mais tive que matá-lo**, que também aparece em **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin** (como se observa na citação a seguir), assim como as inúmeras referências que o autor faz a elementos do universo cinematográfico, sobretudo a cantores e atores americanos, os quais atravessam as narrativas, num contínuo entrecruzar-se, num inesgotável fluxo intertextual.

Años atrás Rep le había pasado ese libro a Flog y luego Flog me lo pasó a mí. Durante un tiempo Rep intentó recuperarlo y luego se cansó. El libro era muy importante para él, incluso cuando *cierta chica* lo dejó, Rep culpó a Pavese. Parece que ella le confesó que algunas cosas leídas en *El oficio de vivir* (que Rep le había prestado) le habían hecho tomar la decisión de sacarlo de su vida. El libro estaba gastado pos las sucesivas lecturas, adentro había cientos de anotaciones, aparte de las mías, estaban de Rep, *Cierta chica*, Flog y Marianne (REYES, 2010, p. 75) [grifo do autor].

No plano da enunciação, esses romances são narrados ora na voz do presente – “quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo” (ROSENFELD, 1976, p. 92) –, ora na voz do passado. Como se observa nos trechos transcritos a seguir de **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**, em que a mudança do foco narrativo é constante, de forma que a voz narrativa tanto pode ser em primeira quanto em terceira pessoa, além de concessão de voz a outras personagens:

Ando pelas ruas solitárias com os bolsos cheios de balas de hortelã, numa das mãos levo a garrafa de vinho e na outra uma revista *Playboy*. Tanya já deve ter descoberto minha fuga. Se eu contasse para uma certa garota o que acabo de fazer, ela não acreditaria, então nunca contarei (REYES, 2006b, p. 21).

Encontrei Julia no supermercado. Tinha perdido uns cinquenta quilos e começava a ficar melhor. Sempre imaginei que havia alguma coisa interessante debaixo daquele monte de banha e não tinha me enganado. As tetas tinham diminuído bastante mas a bunda, que era o melhor que Julia tinha, continuava intacta (Ibidem., p. 45).

A primeira coisa que Kurt fazia ao voltar da escola era pegar o violão. Naquele dia não o encontrou. Por mais súplicas e promessas de emenda que fizesse, não conseguiu amolecer a mãe (Ibidem., p. 75).

Entretanto, em **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, particularmente no capítulo *Poetas y Carniceros – prohibida para instructores de*

aeróbicos, o protagonista Sergio *Bocafloja* narra, em nove subcapítulos, seu relacionamento com Marianne, uma professora de idiomas e estudante de piano, que foi encontrada estendida no estacionamento do prédio de Sergio, após ter sido violentada por dois homens – sendo um deles filho do chefe dela – e que o protagonista a leva para seu apartamento, empresta-lhe o seu robe azul e sua escova de dente e, após o banho, mantêm relação sexual com ela.

A narrativa dessa relação entre Sergio e Marianne se encontra no tempo pretérito do modo indicativo, contudo é traspassada por outra narrativa no tempo presente – como se fosse *flash* cinematográfico, recordação, lembrança –, por trechos de poemas e letras de músicas, como se observa a seguir:

Se parte contra la roca, el agua se parte contra la piedra y hay tanta espuma en la arena con en tu barba. Cada mañana cuando te afeitas el mar roza tus pies de gigante bueno, de monstruo de Dios. Esta es una imagen que el agua escurre: observas a mamá pero jamás hay amor en tu mirada sino una extraña y dulce compasión, como si ella sufriera de un mal incurable. La besas en frío mientras el agua se parte contra la roca y forma espuma no amor.

Escuché un quejido. Una mujer estaba tendida casi al fondo del 196, se avanzo un poco más la habría aplastado. El parqueadero estaba oscuro. Bajé del auto y fui hasta ella, me agaché para verla mejor: tenía el cabello revuelto y la ropa ajada pero no parecía herida. (REYES, 2010, p. 43)

Medina Reyes utiliza-se da estratégia do dialogismo – do diálogo intertextual e mesmo intratextual – possibilitando o dimensionamento da relação discurso produzido, no sentido de delimitar com clareza o que lhe é exterior. Apesar dessa exterioridade aparecer como condição do próprio discurso. Assim, em um parágrafo o narrador informa a sua memória discursiva, para logo depois retornar à narrativa do relacionamento entre Sergio e Marianne.

Conforme Paulo Bezerra, o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente das vozes que participam do processo dialógico. No entanto, esse regente tem uma particularidade especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um “outro”. Trata-se de uma “mudança radical da *posición do autor* em relação às *personas* representadas, que de *personas* coisificadas se transformam em individualidades” (BAKHTIN, 1997, *apud* BEZERRA, 2012, p. 194) [grifo do autor]. Essa relação entre autor e personagem, na qual as personagens não só dialogam, mas discutem com o autor e colaboram com ele, é aquela que Bakhtin (1981) situa no romance polifônico de Dostoiévski, em que mostra que o novo enfoque do homem representa uma

revolução do conceito de realismo no tocante à construção da personagem, na medida em que o homem-personagem é visto em seu movimento interior, ligado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, mas não estagnado, por isso não é mero objeto do discurso do autor.

Assim sendo, os personagens dos romances de Medina Reyes são produtos da relação dele com a realidade em que se encontra inserido. Tem antecedentes concretos e objetivos nessa realidade e são por ela alimentados. Participam da história, interagem com o autor, que é o regente, porém não interfere nas vozes nem as controla, permite que elas se cruzem e interajam e que participem do diálogo. E é essa posição do autor em relação às personagens que caracteriza a polifonia nesses romances.

Uma questão que também chama atenção nos referidos romances é a presença do processo de globalização econômico, social e cultural, através do qual o sujeito entra em uma condição de socialização pós-moderna, integrando-se e interagindo com outras sociedades, culturas e mundos, afetando as relações interpessoais, além, é claro, da identidade que deixa de ser permanente, pois segundo Hall (2006), há três concepções diferentes de identidade, cada uma equivalente a um período histórico – sendo reflexo de um momento social e de formas de pensar específicas de sua época. O autor aborda o sentido de identidade desde o sujeito iluminista (indivíduo unificado), passando pelo que denominou sujeito sociológico (constituído na interação do eu e da sociedade) e, finalmente, o sujeito pós-moderno.

Na primeira, cada sujeito possuía uma identidade desde o nascimento; cada pessoa com um eu essencial, individual e único. Já na segunda, o sujeito sociológico vai constituindo-se e identificando-se na interação do eu com a sociedade. Na terceira concepção – a do sujeito pós-moderno – a identidade deixa de ser fixa, essencial ou permanente e passa a ser uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, puxando em diferentes direções, de tal modo que as nossas identificações vão sendo continuamente deslocadas, a partir das mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas e tecnológicas pelas quais o mundo vem passando.

Bauman (2005), corroborando como Hall, afirma que, na sociedade atual, a identidade dos indivíduos não é algo estático, mas se constrói no decorrer da vida do sujeito. No entanto, quando se fala de um sujeito pós-moderno, que se constrói na interação eu/sociedade, é preciso ressaltar que existem algumas características inerentes ao sujeito, ou seja, há de se considerar que algumas peculiaridades são constitutivas e inatas do indivíduo e, portanto, ao entrar em contato com a sociedade, ele se formará de maneira diferenciada de seus pares.

Assim, entende-se que a formação das identidades é influenciada pelos aspectos externos, principalmente pela sociedade em que o sujeito está inserido, no entanto, sempre existirá algo de individual nas suas escolhas. A formação ou transformação das identidades está intrinsecamente ligada às mudanças que esta sociedade tem sofrido.

Nesse contexto, compreendo que a identidade atribuída ao personagem Rep, no romance **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**, é a identidade do sujeito pós-moderno, como se confere no capítulo *O complexo do canguru*, em que Rep conta detalhadamente seu romance com Mônica, uma argentina que mora em Bogotá (não é aquela “certa garota”).

– E o que você sabe de Nova York?

Ela já tinha vivido um tempo em Nova York. Para mim a Grande Maçã era só um monte de filmes, revistas e pôsteres. Era Capote e Woody Allen e McDonalds e as lojas de departamentos Macy e etc. etc. Ela tinha percorrido a cidade a pé, tinha estado em Manhattan ao entardecer, tinha feito uma tatuagem no Harlem, mas mesmo assim eu tinha certeza de que sacava Nova York melhor do que ela.

– Sei tudo – disse.

– Mas você nunca passou da esquina – disse ela.

– E daí?

Ela me olhou como se eu fosse uma mosca presa na sua teia. Sabia o que eu estava pensando mas já tinha passado por isso antes. Aproximou-se tanto que o seu rosto encostou no meu e sussurrou com supremo prazer:

– Você é um pobre *boludo* sem identidade (REYES, 2006b, pp. 138-139).

Embora Rep seja colombiano, ele rejeita totalmente sua origem e, mesmo sem nunca ter ido a Nova York se sente como se fosse um legítimo nova-iorquino. Em busca de sua identidade, ele repassa uma série de nomes de cantores, atores, filmes e seriados televisivos norte-americanos que o influenciaram. De forma irônica e debochada, diz:

Para mim, aceitar como própria uma cultura que tinha produzidos *Correleros del Majagual* dava azia. Se não podia ser nova-iorquino, pelo menos queria imaginar que era (REYES, 2006b, p. 138).

Consigno me lembrar melhor de alguns episódios de *A feiticeira* que da história de Cidade Imóvel e sei que Steve McQueen é mil vezes mais importante na minha vida que Simón Bolívar. Não importa o que diga meu passaporte nem o quanto a Mônica queira me lembrar quem eu sou. [...] Minha cultura está na minha mente e nos meus sonhos, não nos livros do García Márquez (Ibidem, p.139).

Sergio *Bocafloja*, em **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, também expressa as angústias do sujeito pós-moderno, como observo no capítulo *Instrucciones para entrenar mamíferos: un fabuloso viaje por el mundo de los enlatados y las carnes frías*, onde encontram-se narrativas fragmentadas do referido personagem traspassadas por reflexões sobre o mundo, a poesia, o medo, publicidade, solidão etc. “Para mí no es importante lo que digo sino cómo lo digo. El idioma, la identidad, el folklore, todas esas *obligaciones* me importan poco. Mi siento tan extraño, tan fuera de lugar, usando el español como cenando con toda mi familia” (REYES, 2010, p. 159) [grifo do autor].

Com relação às marcas autobiográficas, outra característica que define aspectos da narrativa contemporânea, verifica-se a aproximação da identidade da personagem textual e da pessoa real, tornando irrelevante a fronteira entre ficções e fatos reais. Os escritores, utilizando-se do discurso em primeira pessoa do singular, em que o narrador e o autor empírico se entrelaçam pela presença de referências biográficas, revigora ainda mais o trânsito entre vida e obra, atuações públicas do escritor e da sua escrita.

Nesse sentido, as obras de Medina Reyes são exemplares dessa narrativa que entrelaça a ficção e as referências biográficas, em que vida e obra se constituem como faces complementares, não no sentido de uma revelar ou esclarecer a outra, mas como instâncias indissociáveis. Em seus textos encontro alguns dados biográficos do autor atribuídos a um narrador (Rep e Sergio *Bocafloja*), ora em 1ª pessoa, ora em 3ª pessoa do singular, em que se confundem o escritor empírico, o autor e o narrador, não tendo uma separação nítida entre essas categorias. Em seus textos há referências a experiências pessoais, como por exemplo, a morte do seu pai e de seu amigo *Ciro Díaz Cortés*, o seu grupo musical *7 Torpes Band*, o fim de seu relacionamento com uma “certa garota”, a sua cidade natal *Cartagena*, assim como as atividades de escritor e de diretor cinematográfico.

No capítulo *Produções Fracasso Ltda*, do citado livro **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**, são narradas as tentativas de produções cinematográficas de Rep juntamente com seus amigos. O filme *A morte de Sócrates* (REYES, 2006b, p. 53) tratava da história de um cara chamado Big Rep que havia saído de Cidade Imóvel e vivia em Nova York, onde era considerado uma referência na arte contemporânea. Big Rep morava em uma mansão de segurança máxima e só confiava em Ferdinand, um criado filipino que o acompanhava por toda parte. O roteiro do capítulo foi dividido em duas partes, sendo que a primeira era uma entrevista que Big Rep dava a uma revista chamada *Cachorro Morto*, e a segunda parte era o desenlace da sedução de Big Rep com uma garota – a própria entrevistadora. Nessa entrevista, Big Rep fala sua opinião a respeito de guerra, mulheres, infidelidade, aborto, cinema, romance, homossexuais, drogas, seu país e, obviamente, Gabriel García Márquez.

A imagem do autor se constrói nesse jogo entre os textos e sua vida pública, tendo em vista que a formação autoral decorre não só do produto da escrita, mas também de cada intervenção feita pelo indivíduo na posição de autor: entrevistas, depoimentos, fotos, dentre outros. Mas, teria Medina Reyes a intenção de retratar a realidade como ela é? Até que ponto a sua vida se mistura com a vida de seus personagens?

Percebo que desde o romance **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** o autor estimula o entrelaçamento entre o real e o imaginário. Elementos constantes em seus textos, como por exemplo, o sexo, a bebida, o humor debochado e a sátira, participam da construção da sua imagem de escritor tanto quanto suas declarações em entrevistas, principalmente, porque há uma reafirmação das informações autobiográficas presentes nos livros nessas declarações. Sobre isso, o autor colombiano esclarece que:

[...] lo que esta en mi literatura es lo que yo siento. La relación entre la literatura y mi vida personal es total. No hay diferencia. Lo mío es más vital o vivencial que autobiográfico. Lo que escribo no es una cosa referida solamente en relación conmigo, sino también con mi especie y mi tribu. [...] Lo que yo revelo en mis novelas es mi mundo. Si alguien piensa que yo soy más interesante que eso está perdido (REYES, 2002).

Tudo o que existe em meus livros é absolutamente autobiográfico. Sou cada um de meus personagens: Rep, Sergio, Marianne... Nada foi inventado. Saí com 800 mulheres nos últimos 25 anos, consumi todas as drogas possíveis e algumas impossíveis, roubei... Sentia a necessidade de contar minha vida precária e suja, que não cabia nesse pomposo ataúde

chamado literatura. Venho de um país feito em pedaços, eu mesmo sou um maldito quebra-cabeça sem raça definida, sem origem nem futuro. Alguma coisa à deriva. Com esses pedaços escrevi meus livros. Com esses pedaços trato de saber quem sou (REYES, 2004).

A coincidência entre experiência de vida e narração ficcional repousa na valorização da sinceridade e da autenticidade. Medina Reyes, por fazer da vivência cotidiana seu material de escrita, escrevendo objetivamente, sem adornos nem adereços, pertence ao gênero da estética realista. Diferencia-se daqueles que se alinham à literatura maravilhosa, surreal, imaginativa, metafórica, como por exemplo, seu compatriota e um dos grandes mestres da literatura colombiana e quiçá da América Latina, Gabriel García Márquez, que faz da fantasia seu nicho de ficcionalização. Contudo, Medina Reyes não poupa críticas às obras de García Márquez, nem à pessoa pública do escritor:

Minha cultura está em mim e em meus sonhos, não nos livros de García Márquez. Eu o considero um bom escritor e um péssimo ser humano (alguém que paparica Fidel Castro e o presidente dos EUA na mesma semana não merece respeito). García Márquez é filho da "cumbia" [dança popular colombiana], e eu cresci escutando rock, imitando a forma de vestir dos "Temptations" e os passos de dança de Michael Jackson. Que posso ter em comum com esse papagaio dissecado? (REYES, 2004).

García Márquez, em seu realismo maravilhoso, revela a fantasia em fuga da própria realidade. Diferente de Medina Reyes em que a realidade é feita da observação vivida, da anotação palpável da narrativa mundana e da percepção social e psicológica dos seres humanos sobrevivendo nas engrenagens do social. O autor que cresceu com os anseios do primeiro mundo, mas sem nenhum dos seus privilégios, informa que é “um filho bastardo do império ianque e não tenho outra solução a não ser usar e assimilar minha origem múltipla para expressar e defender minha possibilidade de ser alguma coisa” (REYES, 2006e).

Medina Reyes não oculta a pluralidade dos imaginários culturais sobre a realidade. Contudo, a escrita, para ele, não decorre da imaginação fantasiosa, mas da ficcionalização da sua própria experiência. A sinceridade está no descaramento de sua narrativa que procura desconstruir os ideários colombianos, revelando a precariedade, escassez e sordidez de Cartagena – a “Cidade Imóvel” dos seus romances e que, conforme o autor, é um lugar parado no tempo. Esta sinceridade, por sua vez, se legitima em face da vivência personalizada do autor que não estaria literalmente construindo a fala e o pensamento dos seus personagens a partir de fora, mas a partir de sua própria experiência.

Em Cidade Imóvel as pessoas preferem comer caranguejos e deitar na rede para arrotar. Outros saem em busca de turistas (que estendidos sob o ardente sol caribenho parecem camarões gigantes) para vender quinquilharias afrodisíacas (a única coisa que aquele lixo estimula são as amebas). Como dá para imaginar, aqui os interessados em *rock* e suas tendências se contam nos dedos de uma mão. Seu deus, no melhor dos casos, é Joe Arroyo, um mulato gordo, cheio de amebas e *swing* antilhano. A maioria adora um tal de Diomedes Díaz (uma espécie de toucinho peludo embrulhado em papel de presente). Em Cidade Imóvel não usar *guayabera* e calça com pregas é estranho (REYES, 2006b, p. 49).

Onde está a linha divisória entre a ficção e a experiência autobiográfica, onde começa a máscara do alter ego, personagem ficcional, e termina a automodelação do escritor Medina Reyes? O autor avisa que compartilha com suas personagens algumas das suas experiências vitais, como por exemplo, a paixão desmedida pelas mulheres, a auto ironia e o vício de dizer as coisas da maneira com as pensa (REYES, 2006f). Observo, de fato, uma relação muito próxima entre o autor e o personagem Rep, o que torna a sua narrativa autobiográfica, não tanto no sentido biográfico, mas no emocional. As narrativas apresentadas em seus romances revelam histórias que nos levam a refletir sobre os eternos assuntos da condição humana.

Medina Reyes, em uma entrevista, noticia que escreveu o romance **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo** como terapia contra a sensação de fracasso e abandono, pois em meados 1990, quando ainda vivia em Cartagena, sua “cidade imóvel”, e não passava pela cabeça virar escritor, sua paixão e objetivo era a música. Ele e seus amigos tinham um bar, muitas mulheres e a 7 Torpes Band. Entretanto tudo acabou porque ele se apaixonou, sem perceber, por uma “certa garota” e ela o deixou para ficar com um dentista, por tê-lo encontrado transando com a sua melhor amiga. Reyes assevera que aprendeu com dor e sangue o quanto é perigoso brincar com os sentimentos alheios; a depressão sentimental trouxe outros fantasmas, inclusive o entendimento de que não valia nada como músico e decidiu deixar Cartagena. Assim, entre hotéis baratos e amores mais baratos ainda, escreveu o referido romance (REYES, 2006f).

Consoante a professora Beatriz Jaguaribe (2007, p. 165), temos mais conhecimentos dos personagens literários do que dos nossos familiares, pois a vida da personagem nos é revelada, seus pensamentos são expostos com maior ou menor explicitação de acordo com as intenções do autor. “Esse controle que possibilita o ficcional também se espelha nas versões da vida do autor captadas por entrevistas, depoimentos, fotografias e outras formas de testemunho”. A despeito

deste sujeito autoral ser um produto da palavra e da imagem tanto quanto seu personagem, sua validação biográfica proporciona uma ilusão de vivência direta não mediada.

Entretanto, como já foi assinalado muitas vezes pelos críticos do gênero autobiográfico, qualquer escrita sobre a experiência nunca é simultânea à própria vivência dela. Diferentemente do retrato fotográfico que paralisa o instante, a escrita é sempre um esforço rememorativo, por mais breve que seja o intervalo entre o pensamento, o evento e a escrita. Especialmente, a escrita autobiográfica que desvela que o “eu-personagem” é a lembrança, seletivamente, dos repertórios que compõem a experiência do viver. Em seus romances, Medina Reyes busca, através da narrativa no tempo presente e da reunião dos retratos do seu alter ego, diminuir a distância entre experiência e representação para colocar a literatura próxima ao cotidiano, para criar uma ilusão de tempo compartilhado que não seja rememorativo porque o que enfatiza é o impacto do presente. Como observo na apresentação do personagem Rep, no início do livro **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**:

Sou chamado de Rep – diminutivo de réptil – desde que me entendo por gente. Meço seis pés e peso oitenta e um quilos (como os caubóis de Marcial Lafuente Estefanía), tenho olhos negros e fundos como buracos de escopeta prestes a disparar, boca sensual e um pau de vinte e cinco centímetros nos dias de calor. Não sou ejaculador precoce nem costumo ter mau hálito, gosto de cortar as unhas até sangrar, tenho marcas de acne no rosto e na bunda, dentes fortes e o cheiro natural da minha pele é fascinante. Sou o cara certo para a trepada eficaz e inesquecível com que toda mulher sonha (REYES, 2006b, p. 08).

Da mesma forma, em **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, na apresentação do personagem Sergio *Bocafloja*:

Me llamo Sergio *Bocafloja* y vivo en el piso 19 de un edificio de apartamento en el Centro de una pequeña, bella y hedionda ciudad. Me levanto de la cama a medianoche porque me duele la espalda, me asomo en la ventana y veo en la distancia la luz de numerosas ventanas donde otros hombres estarán asomados. ¿Qué razones tendrán? (REYES, 2010, p. 09).

A criação de narrativas que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de auto ficção, é uma das marcas desse narrador em primeira pessoa do singular da atualidade. De acordo com a professora Ana Cláudia Viegas (2008), “essas ‘ficções de si’ constituem-se como narrativas híbridas, ambivalentes, tendo ‘como referente o

autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente’.”

O que dá o “efeito do real” na prosa autobiográfica ficcional de Medina Reyes, a meu ver, é o espaço libertário da palavra literária e a utilização do realismo sujo com ênfase no corpo e nos limites dos personagens. Desta forma, a narrativa ficcional autobiográfica que enfoca o artista transgressor e a narração em tempo presente são os elementos que compõem uma tipologia específica da experiência, uma vez que a apropriação de pessoas reais para compor os personagens expõe o que está por detrás das aparências e revela o invisível, ou seja, os meandros dos pensamentos não explicitados, através da palavra escrita.

Nesse sentido, a prosa de Medina Reyes consegue legitimar a subjetividade da experiência, porque possui a intensidade artística que supera o meramente confessional e a banalidade da auto expressão narcisista. Aposta na arte como um ofício de constante aprendizagem que potencializa, mesmo nos códigos do realismo, a transformação da vivência em imagem-prosa, ou seja, em estética de visão de mundo.

Em seus romances, em um jogo lúdico com as estruturas do texto, em que se dilui o limite entre autor, narrador e personagem, despreza as regras estruturais do romance tradicional e, a partir de sua obra, reinventa o romance, fragmenta-o, ao mesmo tempo em que apresenta a realidade sem disfarces. Essa reapresentação ou “reinvenção” da realidade moderna, ‘flutuante’, “constitui a tarefa do romance adaptado aos nossos dias” (ROSENTHAL, 1975, p. 09).

Assim, conjeturo que os romances de Medina Reyes, citados neste trabalho, fogem ao tradicional e se apresentam como representantes da vertente do romance contemporâneo por diluírem-se em diversas vozes, temas, tempos e espaços que se entretecem, se intercalam e dialogam, ao mesmo tempo, desintegram-se como uma metáfora da própria vida.

Mas afinal, qual é a relação de Simão Pessoa e Medina Reyes com os movimentos contraculturais? Isso é assunto para o próximo capítulo.

3 OS MOVIMENTOS CONTRACULTURAIS

Palavra de ordem

*Liberdade ainda que tardia.
Liberdade – ainda – que valia
Liberdade: ainda que vadia.
Liberdade? Ainda? Quê? Circula!*

PESSOA, Simão. *Poesia Concretina*.

3.1 DA GERAÇÃO *BEAT* À CONTRACULTURA

3.1.1 A Geração *Beat*

A flor desconhecida

*Quem entre pássaros e pedras
colhe a flor mais culta e bela
que dá um beat em megabyte?*

*Cassady Mclure Kerouac
Creeley Burroughs Ginsberg
Corso Whalen e Snyder*

PESSOA, Simão. *Poesia Concretina*.

Passado o impacto negativo causado pela Geração *Beat* aos valores sociais, morais e literários nas décadas 1950 e 1960 do século passado, pode-se agora, no cerne da instituição acadêmica, reconhecer a sua importância e a genialidade daqueles que vivenciaram as experiências de suas obras inovadoras no interior da sociedade americana.

Entretanto, antes de discorrer a respeito da Geração *Beat* e dos demais movimentos que influenciaram a poética de Simão Pessoa e Medina Reyes, faz-se necessário compreender o conceito do termo 'geração'. Os escritores e críticos literários Flávio Carneiro e Ítalo Moriconi, em uma entrevista concedida à repórter Paula Barcellos, no *Jornal do Brasil*, no ano de 2004, expuseram seus pontos de vista com relação ao conceito do termo em questão. Segundo Carneiro, o termo é bastante capcioso já que “dá a entender que se trata de um grupo, quando, na verdade, esse grupo não existe, o que existe são escritores que começaram a publicar numa mesma época”, ou seja, não há um grupo com características estilísticas similares. O crítico salienta que atualmente a diversidade é a principal marca da ficção, por isso se deve ter cuidado ao definir um grupo geracional.

Moriconi (2004), por sua vez, divergindo do colega, é enfático ao afirmar que uma geração, seja ela literária, artística ou intelectual, não se define apenas pela coincidência cronológica ou por idade: “Uma geração no sentido forte do termo é um grupo ou diversos grupos que possuem algum tipo de identidade estética ou ideológica, mesmo que essa identidade seja pluralista, como ocorre hoje em dia”.

Opinião que vem ao encontro do conceito de geração utilizado por Rama, qual seja: “agrupar intelectuais que tivessem não apenas nascido numa mesma época, mas também participado de um mesmo contexto socioeconômico-cultural” (*apud* AGUIAR & GUARDINI, 2001, p. 01).

Nesse sentido, entendo que para designar uma geração como tal, é necessário considerar fatores diversos, que englobam não só a cronologia, como também a recorrência temática, a identificação na “leitura de mundo” e o reconhecimento por parte de críticos e leitores, ao longo dos anos, de “quem são os autores realmente bons dentro de uma geração” (MORICONI, 2004).

A Geração *Beat* foi, segundo Claudio Willer (2010), movimento literário, vanguarda artística com ramificações na música e na fotografia, foi um sopro de ar fresco na cultura norte-americana dos anos 50, que se manifestou através de um grupo de jovens escritores – Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal Cassady, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghette, Michael McClure, Gary Snyder, Carl Solomon, dentre outros³⁴ – que extrapolaram a arte e a vida, transformando-as numa explosão criativa, embalada pelo som do jazz (*beat* é a batida rítmica do jazz que influenciou profundamente essa geração), pelo êxtase das drogas, pelo sexo livre e por viagens em busca de experiências transcendentais. Experiências estas que são narradas em seus livros, em consonância com suas visões de mundo e concepções literárias.

[...] a *beat* não foi um vanguardismo tardio, mas um movimento típico de segunda vanguarda. Representou o novo e foi inovadora naquele contexto, do mesmo modo como futurismo e dadaísmo representaram o novo, de diferentes modos, em outro momento. Se recuperou o ímpeto inovador do primeiro ciclo vanguardista, adicionou-lhe – assim como outros movimentos da época – novas tomadas de posição, não só estéticas, mas políticas (WILLER, 2010, p. 16).

O termo *beat* é de origem controversa. Ginsberg, em um dos seus últimos textos, o prefácio de *The Beat Book: writings from the Beat Generation* (1996), informa que a expressão “*beat generation*” surgiu em uma conversa entre Jack Kerouac e John Clellon Holmes, em 1948, quando discutiam a natureza das gerações, lembrando o glamour da *lost generation* (geração perdida), quando Kerouac disse que a *lost generation* não passava de uma geração *beat*. Falavam

³⁴ Considera-se como expoentes da Geração *beat* e seus respectivos livros que lançaram o movimento *beat* ao mundo os escritores Jack Kerouac, *On the Road* (1957) – *Pé na Estrada*; Allen Ginsberg, *Howl* (1956) – *Uivo*; e William Burroughs *Naked Lunch* (1959), *Almoço Nu*.

sobre ser ou não uma “geração encontrada” – como Kerouac às vezes a nominava. Mas Kerouac descartou a questão e disse “geração *beat*”, não com a intenção de nomeá-la, mas desnomeá-la (WILLER, 2010).

Com relação à produção literária da referida geração, é importante ressaltar que, embora os escritores *beats* fossem representantes de um movimento, não tinham grandes pretensões literárias e nem seguiam um padrão estético, o que tornava suas obras com estilos diversificados. Contudo, sua poética rompia com o academicismo até então vigente. Mesmo tendo vozes e estilos diferentes, eles, coerentes com suas visões de mundo e concepções literárias, narravam suas vidas e produziam obras com vigor narrativo muito intenso. Nas palavras de Gregory Corso (*apud* FRÓES, 1984, pp. 13-14), “a poesia e o poeta são inseparáveis: não posso escrever sobre poesia sem escrever sobre o poeta. Na verdade eu, como poeta, sou a poesia que escrevo.” Acredito que Simão Pessoa e Medina Reyes, da mesma forma que os escritores *beats*, em suas obras retratam a sua forma de ser e de pensar o mundo e contestam as formas vigentes.

Willer informa que o movimento literário da Geração *Beat* durou até o final dos anos 1950, quando o termo *beat* tornou-se nacionalmente popular e coletivo, deixando de ser comunidade para se transformar em sociedade. No entanto, foi nesse mesmo período que a referida geração chegava ao Brasil, através de Mário Faustino e outros intelectuais que faziam o *Caderno B* do Jornal do Brasil. Como bem lembra o escritor Ignácio de Loyola Brandão³⁵ que, em 1982 estagiava em Berlim e, ao assistir a um recital de Ginsberg, ao filme *Heart Beat* e adquirir os livros de Ginsberg e Cassady (*As Ever*), de Jan Kerouac (filha de Jack) e outras publicações, escreveu “*Carta a um poeta brasileiro*” que saiu no *Caderno B* do Jornal do Brasil e, em 1984, foi publicada no livro *O verde violentou o muro*, cujo trecho transcrevo a seguir:

No mesmo instante, [*enquanto ouvia Ginsberg*] imagens desencontradas começaram a me remeter de volta, [...] E então, final da década de 50, uma pensão na Alameda Santos, em São Paulo, Brasil. O sábado é esperado com impaciência, porque é o dia do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. Não havia semana em que não houvesse um texto sobre Ginsberg, Gregory, Corso, Kerouac, Ferlinghetti, Rexroth, Burroughs, Orlovsky (que estive na leitura com Ginsberg em Berlim). Foi no *Caderno B* que lemos pela primeira vez Norman Mailer e me lembro que Zé Celso Martinez Corrêa passou semanas com o artigo colado na parede ao lado de

³⁵ Ignácio de Loyola Brandão (Araraquara, 1936) é um contista, romancista e jornalista brasileiro.

sua cama, um mundo de trechos assinalados violentamente a lápis (WILLER, 2010, p. 113).

De acordo com Willer, o poeta Roberto Piva foi o responsável pela inserção das concepções literárias da Geração *Beat* no Brasil, através dos livros de poesia *beat* que conseguia trazer e das informações que recebia através de Thomaz Souto Corrêa e de Wesley Duke Lee. Foi dessa forma que a *beat* chegou ao Brasil, não mais como notícia, matéria jornalística, mas como texto e, o mais importante, como intertexto, diálogo, relação no plano de criação.

Novos ares, uma cultura de resistência ao autoritarismo, pessoas saindo de casa e procurando informação após o fim do AI-5³⁶ e da censura à imprensa, busca de alternativas às tendências literárias canônicas, o sucesso da poesia marginal, jornalismo cultural atrás de novas pautas, tudo isso favoreceu a recepção do entendimento da geração *beat* no Brasil.

Contudo, entendê-la não é apenas mapeá-la, apresentando um elenco de obras e autores, mas compreender que foi um movimento literário em que seus escritores foram visionários ao questionarem a legitimidade da autoridade instituída, inclusive dos intelectuais defensores de uma teoria literária sistêmica e canônica, combatendo as ideias de tradição e cânone, quando aplicadas para determinar e instituir a “verdadeira” arte. Na verdade, a *Beat generation*, tal como os *Beatles*, o movimento *hippie* e, antes de todos estes, o Existencialismo, fizeram parte de um movimento maior, hoje chamado de “contracultura”. Cabe, então, antes de mais nada, esclarecer uma questão básica: o que é contracultura?

3.1.2 A contracultura

Percebe-se que ao longo da história da humanidade, os movimentos sociais em oposição à cultura tradicional têm ocorrido com certa regularidade, expressando o etos, as aspirações e os sonhos de uma população específica.

De acordo com Carlos Alberto Mesoder Pereira, o termo contracultura foi inventado pela imprensa norte-americana nos anos 1960 para designar um conjunto de manifestações culturais que ocorreram nos Estados Unidos (especialmente em São Francisco), Inglaterra, Alemanha e França, cuja característica principal é a

³⁶ Ato Institucional Nº5 ou AI-5 foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe militar de 1964 no Brasil.

oposição à cultura geral vigente. Segundo Pereira (1986, p. 13), a “contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos”.

Timothy Leary³⁷ (*apud* GOFFMAN, 2007, p. 09) explica que “a contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança”. É exatamente na mudança e na busca da liberdade da força criativa que a Geração *Beat* se enquadra em meio aos demais movimentos contraculturais, como o Romantismo, os boêmios parisienses do início do século XX, os rebeldes sem causa dos anos 50 e os *hippies*, a Geração McOndo, dentre outros. Segundo o escritor americano Ken Goffman:

A contracultura é “ruptura” por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana que é a fonte perene do verdadeiramente novo – e verdadeiramente grandioso – na expressão e no esforço humano. Dessa forma, a contracultura pode ser uma tradição que ataca e dá início a quase todas as outras (GOFFMAN, 2004, p. 13).

Nesse sentido, pode-se pensar a contracultura como um movimento que acontece de modo espontâneo, quando grupos sociais buscam liberdade para a criação da arte, sem necessariamente promover conflitos contra aqueles que os inibem. Na maioria dos casos, a própria contracultura foi o catalisador para o desenvolvimento de uma nova cultura. Leary (*apud* GOFFMAN, 2007, p. 09) reforça essa ideia ao afirmar que “a marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece.”

É importante ressaltar que a contracultura não é um estilo de vida que destoa da sociedade dominante. O que acontece é a existência de uma intenção mútua específica em que a essência da contracultura, como um fenômeno histórico, perene é caracterizada pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam

³⁷ Timothy Francis Leary, Ph.D. (1920 - 1996), Professor em Harvard, psicólogo, neurocientista, escritor, futurista, libertário, ícone maior dos anos 60 e do hedonismo. Ficou famoso como um proponente dos benefícios terapêuticos e espirituais do LSD – ele defendia os benefícios desta substância psicodélica como o *substructio* do progresso humano.

elas dominantes ou subculturais. Nesse sentido, Goffman afirma que a característica fundamental da contracultura é a liberdade de comunicação, uma vez que o contato afirmativo é a chave para poder liberar o poder criativo de cada indivíduo.

Assim, entende-se que a Geração *Beat* é a precursora da contracultura, no entanto não se pode designar a produção desta nos mesmos termos daquela: *beat* é antes de tudo, um movimento literário que não está desvinculado de um acontecimento comportamental. Nesse sentido, pode-se dizer que as rebeliões juvenis da década de 1960, com sua culminância em 1968, são indissociáveis da biografia dos escritores *beats*. O aparecimento de uma cultura jovem, autônoma, por sua extensão e complexidade, não pode ser interpretada como uma rebelião burguesa, subproduto da prosperidade capitalista e indício de sua decadência. Como se observa nas palavras de Willer:

A contracultura foi a última manifestação de alcance universal do século XX. Daí em diante, desde 1968, sucederam-se movimentos de afirmação de particulares, nacionais ou regionais, e de minorias e setores específicos da sociedade. A cultura jovem segmentou-se e fragmentou-se em tribos e tendências: punks, góticos, neo-hippies; a militância política de esquerda, em tendências, facções, conventículos. Haverá quem diga que a movimentação mais recente associada ao Fórum Social Mundial é uma retomada da mobilização planetária; contudo, por mais expressiva que seja, não se mostra capaz, como o foram as revoltas de 1968, de paralisar uma nação (como aconteceu com a França em maio de 68) ou de colocar um governo em xeque (WILLER, 2010, p. 110).

Contemporaneamente, constata-se que a Geração *Beat* cunhou um espaço pessoal para os desgarrados da pressa, semeou as sementes de uma cultura na qual os ‘valores nus’ servem muito mais de alimentos do que uma aparência bem-comportada de autômato. Encontra-se em alguns escritores contemporâneos a herança dessa geração e da manifestação da contracultura, ou seja, apresentam uma prática literária que parte da realidade concreta do indivíduo. Igualmente a Corso, em sua afirmação enfática: “O tempo exige que o poeta – isto é, o homem – seja tão autêntico quanto um poema. E isso está acontecendo, os poetas são seus poemas” (CORSO *apud* FRÓES, 1984, p. 14).

É essa postura e o desejo de restituir à poesia uma qualidade sanguínea de Gregory Corso – de ser a poesia que escreve – que observo tanto em Simão Pessoa quanto em Medina Reyes; sua literatura é coerente com sua opção existencial, o que lhes confere maior liberdade e autonomia para interferir na sociedade em que se encontram inseridos. É escrever sobre si mesmo, falar com simplicidade e talento o

que veem a sua frente, é falar do homem do presente, com suas angústias, impasses e agonias, seus deslumbramentos e achados. É diluir num molho de ironia saudável as mediocridades do mundo. Como informa Corso (*apud* FRÓES, 1984, p. 14): “eu escrevo do alto da minha cabeça, e escrever dessa forma significa escrever honestamente”. Vejo em Simão Pessoa e Medina Reyes a imagem de um *beat* que está agindo ainda hoje. Vejo neles a alma de um artista marginal.

3.2 DA GERAÇÃO McONDO AO REALISMO SUJO

3.2.1 A Geração McOndo

“O.K., o que é, exatamente, um filme McOndo? O que é um livro McOndo? O que quero dizer por McOndo?” (FUGUET, 2005, p 103).

São com as perguntas que o chileno Alberto Fuguet, um dos escritores emblemáticos da Geração McOndo, faz no seu texto *Não é a Taco Bell*.³⁸ *Apontamentos sobre McOndo e o neoliberalismo mágico*, apresentado no Seminário Internacional A Literatura Latino-Americana no Século XXI, no Auditório do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em junho de 2005, que utilizo para iniciar a apresentação de uma geração que apareceu no panorama latino-americano com surpreendente força e energia. Trata-se da primeira geração de escritores mais influenciada pelos meios de comunicação de massa e que, inspirados por seu próprio tempo, apresentam uma nova forma de produção literária, com uma proposta mais urbana e real. Esses escritores, sem o menor interesse de utilizar a linguagem do intelectual latino-americano, produzem textos muito acessíveis, em uma linguagem simples e direta, em que sobressai a voz dos subalternos.

Segundo Fuguet (2005), tudo começou com uma brincadeira em torno da Macondo – a cidade mágica inventada pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez, no livro *Cem anos de solidão* (1967) –, como uma espécie de resposta defensiva ao poderoso culto ao realismo mágico. Porém, posteriormente, tornou-se um romance seu e em seguida virou título de uma antologia – *McOndo* – sobre a nova literatura latino-americana, que foi editada juntamente com Sergio Gómez e da qual participam alguns escritores dessa geração, publicada em 1996, na Espanha,

³⁸ Taco Bell é uma rede americana de comida mexicana.

cujo objetivo era encontrar escritores contemporâneos com menos de 40 anos, nascidos após 1960, e examinar se o anti-realismo-mágico “estava se espalhando feito vírus” (FUGUET, 2005, p. 104).

Com relação à utilização dos termos realismo mágico, realismo maravilhoso e realismo fantástico, observa-se ainda não haver um consenso entre aqueles que os empregam, uma vez que tais termos são utilizados ora como sinônimos, ora como categorias distintas, suscitando, assim, muitas discussões entre os analistas e teóricos do romance.

Essa confusão terminológica é apontada por Irlemar Chiampi (1980, p. 19) quando comunica ser este termo “onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana”. Após examinar criticamente os conceitos de mágico, fantástico e maravilhoso, e discutir detalhadamente as oscilações conceituais do termo realismo mágico/realismo maravilhoso, Chiampi opta pela expressão “realismo maravilhoso”, para posicionar o problema no âmbito específico da investigação literária, já que considera o termo “mágico” como “tomado de outra série cultural” (1980, p. 43).

Entretanto, Antonio R. Esteves (2010), citando Menton, assevera de forma bastante simplista os limites do realismo mágico com relação ao realismo maravilhoso e realismo fantástico. Segundo ele, a obra deveria ser classificada como fantástica quando os personagens ou acontecimentos violam as leis físicas do universo. Quando tais elementos fantásticos são associados ao mundo subdesenvolvido, com predomínio das culturas indígenas e africanas, seria mais adequado utilizar o realismo maravilhoso. O realismo mágico, por sua vez, destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, embora possam pertencer ao mundo real.

O livro *McOndo* apresenta vinte e um escritores,³⁹ sendo dezoito hispano-americanos e três espanhóis, todos masculinos, o que não implica, segundo Fuguet, uma postura misógina de seus editores, e sim o fato de não terem encontrado vozes femininas que seguissem um caminho contrário ao do realismo mágico. *McOndo* acabou sendo considerado por muitos como uma espécie de manifesto neoliberal,

³⁹ Juan Forn, Rodrigo Fresán e Martín Rejtman, argentinos; Edmundo Paz Soldán, boliviano; Santiago Gamboa, colombiano; Rodrigo Soto, costa-riquenho; Alberto Fuguet e Sergio Gómez, chilenos; Leonardo Valencia, equatoriano; Martín Casariego, Ray Loriga, José Ángel Mañas e Antonio Domínguez, espanhóis; Jordi Soler, David Toscana e Naief Yehya, mexicanos; Jaime Baily, peruano; e Gustavo Escanlar, uruguaio.

escrito por “garotos ricos e alienados pelos EUA” (FUGUET, 2005, p. 105) que escreviam sobre eles mesmos, em vez de escrever sobre suas terras. Sobre isso, Fuguet esclarece que é verdade, até certo ponto, uma vez que as reformas de privatização por toda América Latina acabaram reformando-os e, conseqüentemente, suas histórias passaram a ser privadas em oposição as suas terras que tinham se tornado globais, por isso que os seus romances eram extremamente locais, muitos deles escritos em gíria ou no jargão, típico dos jovens que ouviam nas ruas e, certamente, na TV.

No prólogo da antologia *McOndo*, Fuguet afirma (1996, p. 06) que “Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh”. Percebe-se que o aludido livro expressa o intento de redefinir os padrões literários já consagrados, uma vez que propicia a discussão dos novos rumos da literatura hispano-americana, através do questionamento de conceitos e/ou pré-conceitos que eram estabelecidos como identificadores da produção literária em Língua Espanhola. Além da oposição de McOndo à estética do realismo mágico, o neologismo estabelece estrita relação com os elementos característicos da contemporaneidade, já que este “Mc” inicial faz referência a tudo que é Mc/Mac, por exemplo, McDonald’s, a cadeia de *fast-food* mais conhecida do planeta, e Macintosh, os computadores pessoais fabricados e comercializados pela empresa multinacional norte-americana Apple Inc., que representam alimentação e informação rápidas, efeitos do processo de globalização.

No entanto, agora, está claro para Fuguet, que McOndo

[...] nada mais é do que uma sensibilidade, uma certa maneira de olhar a vida, ou melhor ainda, de desconstruir a América Latina (leia-se América, porque está claro que os EUA estão a cada dia mais latino-americanizados). No princípio tratava-se de uma sensibilidade literária, mas agora, suponho, incorpora muito mais. No entanto, o começo foi como disse literário (FUGUET, 2005, p. 103).

A nomeação da geração vinculada aos elementos emblemáticos da contemporaneidade tais como os citados anteriormente, também atrela seus referenciais às características da pós-modernidade, aqui entendida de acordo com Eagleton (*op. cit.*). Nesse sentido, reconhece-se que seus escritores transgrediram, dessacralizaram, confrontaram ou “dissolveram as fronteiras genéricas tradicionais” (SANTOS, 1997, p. 34), uma vez que seus textos permitem o reconhecimento das

formas culturais marginalizadas pelo cânone dos gêneros, tendo em vista terem sido consagrados dentro da Geração McOndo.

Retomando o conceito de contracultura, cujo vocábulo, consoante Aleyda Gutiérrez Mavesoy (2007), surgiu da forma inglesa *counter-culture*, que pode se traduzir de maneiras distintas: como advérbio que alude à ação de ir “de encontro a”; como verbo transitivo que se aplica a ação de “repelir”, “rechaçar”; e como verbo intransitivo que faz referência à ação de “contestar”. Entendo que a Geração McOndo, igualmente à Geração *Beat*, pode ser considerada contracultural, tendo em vista que seus escritores rechaçam o realismo mágico do movimento literário do *boom* latino-americano.

As narrativas literárias dos escritores da Geração McOndo se diferenciam dos grandes autores do *boom* por se apresentarem com características de um mundo mais urbano, globalizado. Segundo Chiampi, os narradores do *pós-boom* criticam essa modernidade literária quando assumem a cultura de massas como expressão legítima do imaginário social, colocando-a no lugar antes ocupado pela cultura popular, tendo em vista identificarem nela a representação sociocultural dos discursos e saberes dos grupos subalternos.

Desta forma, o universo das produções literárias latino-americanas tornou-se mais amplo e variado, com novas vozes, novos cenários que refletem as aspirações e sofrimentos de seus personagens, num mundo urbano, caótico, imprevisível. As reflexões e interrogações deste novo mundo literário tiveram como referência as profundas mudanças econômicas, sociais e culturais que repercutiram diretamente no fazer literário. De acordo com Chiampi,

[...] a ficção latino-americana vem desenvolvendo uma bem sustentada apropriação dos gêneros que os meios massivos consagram, o povo consome e a elite abomina [...]. O lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do Folclore e da Arte, o popular e o erudito – parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo. Reciclado por narradores pertencentes ao cânone literário, seu reaproveitamento e refuncionalização em obras prestigiadas lhe outorga um novo status dentro da cultura pós-moderna da América Latina. Os tópicos dos gêneros massivos não são utilizados como meros temas, ou vistos com distância ou visão de fora, mas como referências culturais [...] (CHIAMPI, 1991, pp. 75-76)

Embora Medina Reyes não faça parte dos escritores hispano-americanos selecionados para a antologia *McOndo*, reconheço nele um autêntico representante

dessa geração, uma vez que em sua narrativa encontra-se presente uma proposta estética influenciada pela mídia, pelo mercado editorial, pela política neoliberal e, principalmente, pela rejeição ao realismo mágico.

3.2.2 O realismo sujo

A estética do realismo sujo é referente a uma literatura em que o sexo, a violência, as necessidades fisiológicas do homem são apresentados sem subterfúgios, de forma direta e simples, bem como os diversos tipos de indivíduos, considerados pelo senso comum como a escória da humanidade. Narrativas que não desejam emocionar nem suscitar contemplação, mas impactar, provocar no leitor sensações que a realidade que o cerca já não desperta mais.

Segundo o professor americano Robert Rebein (2012), foi no início de 1980 que um tipo diferente de realismo começou a emergir na cena literária americana, a partir da ficção dos escritores Raymond Carver, Richard Ford, Jayne Anne Phillips, entre outros, que passaram a desenvolver uma literatura de tendências mais realistas e que, a princípio, foi denominada de 'minimalista'. Foi na Inglaterra que o Minimalismo passou a ser chamado de realismo sujo, quando em junho de 1983, o crítico norte-americano Bill Buford, editor da revista literária inglesa *Granta*, anunciou o nascimento de uma nova escola literária de escritores norte-americanos. Na sua introdução à *Granta 8: Dirty Realism*, Buford descreve a nova literatura americana como:

[...] strange stories, unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who television, read cheap romances, or listen to country and western music... They are ... drifters in a word cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism (BUFORD *apud* REBEIN, 2012, p. 34).

De acordo com a pesquisadora e professora de Literatura Latino Americana, Anke Birkenmaier (2004), o termo realismo sujo, em geral, é associado “con lo abyecto y lo pornográfico, la violencia, una estética de la ‘basura’, y hasta una tendencia a lo políticamente incorrecto, al machismo y el sexismo”. Os escritores cuja literatura fazem parte desta estética “suja”, são constantemente comparados a autores como Henry Miller e Charles Bukowski, que nos anos 1960 despontaram no panorama literário com uma linguagem sexual, explícita e chocante. No que diz

respeito à cena literária hispano-americana, segundo a professora, encontram-se autores tão diversos associados à estética do realismo sujo, como Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Alberto Fuguet e o grupo dos escritores reunidos na antologia McOndo e, mais recentemente, Medina Reyes.

A prosa de Medina Reyes tem sido constantemente comparada com a do escritor americano Charles Bukowski e a do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez. Contudo, quando é comparado com o primeiro, ele discorda com veemência, como observo no texto da entrevista concedida a Isabel Queipo: “¿Bukowski, yo? Qué tontería. Sus novelas son lineares, de acción, y las mías, de reflexión” (REYES, 2003). Entretanto, Medina Reyes reconhece que se identifica com Bukowski no sentido vital, mas acredita não ter muita afinidade no sentido literário, já que este é um escritor reconhecido, e ele seria ainda “experimental”, estando mais próximo de Cortázar, Laurence Sterne e Capote.

As semelhanças entre Medina Reyes e Gutiérrez são evidentes, uma vez que ambos são escritores, boêmios, afeitos à bebida e ao sexo, adeptos do *american dream*, aproximam a identidade da personagem textual e da pessoa real, entrelaçam a ficção e as referências biográficas, recriam um alter ego, personagem que possui características marcantes, como foi visto no capítulo anterior, o que torna impossível dissociar a sua obra da sua vida e do cotidiano que o cerca.

O livro *Trilogia suja de Havana* (2000), de Gutiérrez, reúne contos que, em sua maioria, são narrados na primeira pessoa do singular, que têm como protagonista Pedro Juan – alter ego do autor – que circula por Havana e está sempre em busca de satisfazer suas necessidades primárias de comida, sexo e dinheiro. Da mesma forma que Rep e Sergio *Bocafloja*.

Outro ponto que chama atenção na prosa de Medina Reyes e de Gutiérrez retoma o tema do fracasso – “*Onde for necessário um fracasso, lá estaremos*” (REYES, 2006b, p. 51) –, da vida fora do sistema, das perdas de perspectivas redentoras para enfatizar a falência de qualquer projeto utopista revolucionário. Não há nada de sublime, nem de elevação, mas um realismo sujo que procura encurtar a distância entre vivência e escrita. Para Reyes, o fracasso não tem nenhuma relação com a obtenção de certas coisas na vida:

Trata-se da sensação e da certeza de que, não importa o que você faça, está reduzido a ser um mamífero, uma criatura sem possibilidade de se comunicar, cheia de ânsias insaciáveis e com uma estreita lucidez frente à urgência elementar de saber quem raios é e o que significa. O dinheiro, a

fama e as adulações são apenas o peixe podre com que alimentam a foca amestrada para que continue divertindo o público. É verdade que há camas mais suaves, bundas mais vigorosas e carros mais velozes que outros, mas isso não garante que a gente durma mais tranquilo, demore mais para ejacular ou chegue mais longe (REYES, 2006f).

Mavesoy (2007, p. 94) afirma que a estética do fracasso em Medina Reyes se configura através da contracultura, aqui entendida como discurso cultural que confronta a cultura oficial ou tradicional, conforme abordei no capítulo anterior: “Efraim Medina Reyes al tomar posición en el campo no sólo se enfrenta a la tradición social sino también literaria, en una especie de contra-literatura”.

Contudo, percebo que o liame principal entre Medina Reyes e Gutiérrez é a aposta na estética do realismo sujo, cujo ponto fundamental, além do relato autobiográfico ficcional que faculta uma centralidade a um corpo transgressor em contínuo embate com os limites de suas circunstâncias sociais, através dos relatos da bebedeira incontrolável e do sexo desmedido, são as estratégias para narrar o real de forma direta, sem metaforizar. Como observo no já citado capítulo *Poetas y Carniceros – prohibida para instructores de aeróbicos*, do livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, na cena em que Sergio *Bocafloja* mantém relação sexual com Marianne, após a mesma ter sido violentada por dois homens.

Su cuerpo es redondo, una geografía quebrada por fragantes colinas, mis manos exploran, mi lengua encuentra sal de detrás de su rodilla. Tengo miedo de entrar en su sexo recién atacado pero ella toma con su mano mi indeciso pene y se lo mete poco a poco. Adentro hay una boca dentro de otra que succiona, un mundo mojado con húmedo con relámpagos. Beso cada moretón con ternura. Me encanta esta mujer, quiero quedarme allí, con lá cabeza recostada sobre su espalda. Me arqueo para metérsele atrás, lo mundo lentamente en ese agujero rosado, ella gime y se restriega contra mí (REYES, 2010, p. 46-47).

Uma cena impactante, grotesca, violenta, abjeta, típica da estética do realismo sujo. O ato do estupro por si só já é impactante, mas Medina Reyes nos mostra uma realidade ainda mais crua, uma mulher que após ser violentada consegue ter relações sexuais com um homem que ela nunca viu e que a encontra na garagem do seu prédio. A descrição do ato sexual, paralelamente à descrição do sentimento do narrador – ternura e encantamento – dá o tom de subjetividade à literatura do realismo sujo.

No livro **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**, no capítulo *Baleias de agosto*, encontro outro trecho exemplar da estética do realismo sujo, referente ainda aquela “certa garota”.

Sei que agora mesmo ele está metendo nela, está socando, está abrindo as pernas dela a 180 graus, está afundando nela até a alma. Sei que agora mesmo a está traçando e ela não pensa em mim, ela não pede ajuda. Sei que agora mesmo está lhe mordendo a ponta dos seios, está lhe passando a língua, está lhe chupando o sangue e ela não pensa em mim, ela não quer chamar a polícia, ela goza. Sei que agora mesmo está molhando os pelos da xoxota, alisando o grelinho, bombando serenamente a mil, agora mesmo, agora mesmo. Sei que agora mesmo está me apagando mais e mais e ela não se lembra de mim (REYES, 2006b, p. 105).

E para concluir, um trecho do conto *El encanto de tere*, do livro **Cinema**

Árbol:

Estoy sentado en el retrete cagando. CAGANDO. No una cagada cualquiera sino una de esas odiseas que vienen tras una noche salvaje. Del otro lado de la puerta una tipa me habla, quiere un libro que ella le prestó a nosequeputas y ese me lo prestó a mí. Un libro del cabrón de Bukowski.

[...]

– Estoy en la MÁQUINA DE CAGAR! – y luego, entre dientes –. Déjame cagar, por Dios.

Ella no parece escuchar. Cambio el tono y le pido volver más tarde.

– Ni mierda – dice fría e inflexible –. Necesito mi libro ya.

Qué monstruo sin corazón está allí. La cabeza se me infla y también las pelotas. Me duele la vida una barbaridad. Agacho la cabeza y vomito, cago y vomito una eternidad. La tipa golpea la puerta y vuelve a la carga. Dónde estará mi madre (REYES, 2006a, p. 45).

Os textos citados apresentam uma realidade perversa, exacerbada que o realismo sujo viria ilustrar. Percebe-se que uma das principais características dessa estética é a questão do rebaixamento das coisas do corpo e dos atos, por meio de uma carnavalização do mundo, já levantada por Bakhtin, em suas análises sobre Rabelais, que verei mais detalhadamente no próximo capítulo. No realismo sujo as descrições do corpo e de seu funcionamento fisiológico são cruas e objetivas, principalmente com relação às funções sexual e excretora, demonstrando a vida cotidiana do homem contemporâneo, sua relação com o próprio corpo e com os demais seres humanos.

Medina Reyes ao rechaçar, através de sua literatura, os escritores canônicos, como por exemplo, Gabriel Garcia Márquez, abole as hierarquias que constroem o cânone, colocando no mesmo plano a alta literatura e a literatura popular. Ao caçoar de Simon Bolívar, inverte valores. Seu riso irônico questiona a linguagem do poder e, por meio dela, as figuras da cultura oficial, bem como seus valores. Sua literatura é excêntrica, no sentido bakhtiniano do termo, isto é, tira do centro a linguagem do poder, e coloca aí a voz do cidadão que estava completamente à margem.

Neste trabalho pleiteio a filiação de Simão Pessoa e Medina Reyes à tradição literária carnavalesca e à estética do riso. Mas onde está o riso na literatura dos referidos autores? É o que verei – finalmente! – no próximo capítulo.

4 PERCURSOS DO RISO EM SIMÃO PESSOA E MEDINA REYES

Se o riso é um dos sinais do talento do próprio homem, se as pessoas dotadas e geralmente normais são capazes de rir, a incapacidade de rir, às vezes, pode ser explicada como sinal de obtusidade e de insensibilidade.

Vladimir Propp

4.1 UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO RISO

“O riso é um fenômeno global, cuja história pode contribuir para esclarecer a evolução humana”.
George Minois

A constatação de que o riso é um traço distintivo da natureza humana tem levado teóricos a questionamentos sobre a essência e as motivações do riso. De acordo com Alberti (1999), da Antiguidade ficaram os estudos de Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Dos séculos XVII e XVIII, os trabalhos de Hobbes, Shaftesbury e Hutcheson. Victor Hugo, no prefácio do drama romântico *Cromwell*, estudou o grotesco risível, tão elaborado na obra de Cervantes e Rabelais. Schopenhauer, Bergson, Propp, Nietzsche, Bataille, dentre outros, documentaram a preocupação da filosofia com o riso. Bakhtin estudou a cultura cômica de caráter popular e folclórica na Idade Média e no Renascimento. Baudelaire o estudou nas artes plásticas, enquanto Freud, Lacan, Roustang e Jaques Alain-Miller observaram-no da perspectiva da psicanálise.

Até hoje, o tema desperta interesse e tem sido objeto de estudo. Entretanto, interessa aqui principalmente a relação do riso com a literatura e, especialmente, o fato de o riso suprimir as hierarquias que constroem os cânones, subverter os valores morais, dessacralizar e relativizar as coisas sérias e as verdades absolutas, como se observa nas obras analisadas de Simão Pessoa e Medina Reyes.

Embora não tenha a intenção de estudar o riso e o risível a partir dos teóricos da Antiguidade, mas a partir da pesquisa e reflexão filosófica do século XX, creio que não seja possível refletir sobre o mesmo sem conhecer certas tradições teóricas que remontam, sobretudo, a teóricos da Antiguidade.

Conforme Alberti e Minois, as primeiras especulações sobre o riso remontam a Platão (428-348 a.C.) e a Aristóteles (348-322 a.C.). Platão via o riso como algo negativo, uma vez que o riso seria um prazer falso, experimentado por homens medíocres privados da razão. Segundo ele, rimos dos vícios. Aristóteles também não considerava o riso como algo positivo. Para ele o riso seria a imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios, somente da parte do ignominioso que é o ridículo.

É também consenso para estes autores que foi Aristóteles – o teórico do riso – que maior influência exerceu sobre as gerações posteriores, mesmo não tendo

nenhuma teoria propriamente dita do riso e do risível, somente passagens dispersas em sua obra. A influência de Aristóteles talvez seja a mais marcante, principalmente no que concerne a sua premissa de que o riso é uma especificidade humana: “o homem é o único animal que ri” (ARISTÓTELES, *apud* MINOIS, 2003, p. 72).

A definição do cômico para Aristóteles parte do princípio da justaposição entre o cômico e o trágico. Segundo Propp (1992), era natural para Aristóteles partir da tragédia como oposto do cômico, uma vez que no pensamento dos antigos gregos, a tragédia tinha um significado prioritário. Contudo, quando esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX-XX, ela se revela morta e abstrata. Para a estética do idealismo romântico era instintivo fundamentar qualquer teoria estética no sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime. Dúvidas quanto à verdade desta contraposição já haviam sido expressas pela estética positivista alemã do século XIX. Assim, Volkelt inferiu:

O cômico é examinado no âmbito da estética, segundo um ponto de vista completamente diferente daquele do trágico; o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence também o trágico [...] Se existe algo oposto ao cômico, é o não cômico, o sério (VOLKELT *apud* PROPP, 1992, p. 18).

Depreende-se deste pensamento que a contraposição do cômico ao trágico não revela a natureza da comicidade em sua especificidade. O cômico deve ser estudado, antes de tudo, por si e enquanto tal. Nesse sentido, pergunto, por exemplo, em que, de fato, os divertidos ‘manuais’ de Simão Pessoa e Medina Reyes são o contrário do trágico? Em “coisa” nenhuma!. Eles simplesmente nada têm a ver com o trágico, estão fora de seu domínio. Neste trabalho, proponho analisar o cômico sem me preocupar com o trágico, apenas procurando defini-lo enquanto tal.

Se as primeiras especulações sobre o riso são atribuídas a Platão e a Aristóteles, provavelmente os primeiros textos sistemáticos sobre o riso e o risível são atribuídos a Cícero (106-43 a.C.) e a Quintiliano (35-95 d.C.), como preceitua Alberti. Segundo a autora, em Cícero há duas modalidades do riso: o verbal e o referencial, ou seja, o que decorre das palavras e o que decorre das coisas e/ou ações. Na categoria do risível de palavras, Cícero lista os gêneros desde a metáfora e a antítese, às palavras com duplo sentido e à alteração ligeira de palavras ou versos, até o risível que consiste em tomar uma palavra ao pé da letra. Quanto ao gênero do risível das coisas, diz respeito ao argumento do discurso (o que se diz, o

que se finge dizer ou ainda o que se deixa adivinhar pelo recurso da ironia, da comparação, da ingenuidade etc.) e à ação do discurso (a voz, os gestos, o tom etc.).

Já Quintiliano, de acordo com Alberti, não só destaca os objetos do riso e as formas de suscitá-los, como também reitera a divisão proposta por Cícero, ao afirmar que provocamos o riso de duas maneiras: ou pelo que dizemos (palavras) ou pelo que fazemos (ações), contudo vai além dessa simples divisão ao informar que o objeto do riso pode ser encontrado em nós, nos outros e nos elementos neutros.

No que concerne aos outros, ou repreendemos, ou refutamos, ou humilhamos, ou replicamos ou iludimos. No que diz respeito a nós, falamos rindo, e, para retomar a expressão de Cícero, dizemos palavras que beiram o absurdo. Porque as mesmas palavras que são asneiras se nos escapam por imprudência, passam por elegância se é um fingimento. O terceiro gênero, como ele o diz ainda, consiste em decepcionar a expectativa, em tomar as palavras em uma acepção deturpada, em usar outros meios, que não concernem nem a nós nem aos outros e que, por essa razão, eu chamo de neutros (QUINTILIANO *apud* ALBERTI, 1999, p. 64).

Se na Antiguidade, o riso era visto por filósofos e estudiosos como um sinal que distinguia o homem de outros animais – “o homem é o único animal que ri” –, nos textos dos teólogos da Idade Média o riso aparece como a faculdade que diferencia os homens de Deus – já que ambos possuem a faculdade da razão. De acordo com Minois, o riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum vestígio de que Jesus Cristo rira algum dia, o que de certa forma reforça a aproximação do riso ao pecado: “o riso não é natural no cristianismo, religião séria por excelência. Suas origens, seus dogmas, sua história o provam” (MINOIS, 2003, p. 111). O filme *O nome da rosa*, baseado no romance homônimo do crítico literário italiano Umberto Eco, retrata esta visão do riso como algo pecaminoso, que deve ser evitado.

Nesse sentido, Bakhtin (2010) revela que o riso emanava do interior das igrejas na medida em que a Igreja Católica permitia, em determinadas festas religiosas, que o sagrado fosse dessacralizado, como, por exemplo, as festas dos loucos das quais participavam clérigos e estudantes e nas quais todo o apego cristão era substituído por uma espécie de apelo momentâneo ao resgate dos costumes, ritos e cultos pagãos. “A festa dos loucos é uma das expressões mais claras e mais puras do riso festivo associado à Igreja na Idade Média” (BAKHTIN, 2010, p. 67).

Tais festas, embora religiosas, não ocorriam dentro dos ambientes sagrados,

mas em seu entorno e se caracterizavam por ser degradação grotesca do mundo oficial, em que parodiavam os cultos religiosos, do quais as pessoas participavam mascaradas ou fantasiadas, propiciando-lhes uma liberdade momentânea, já que era permitido ao povo a glotonaria, a embriaguez e algumas licenciosidades.

Outra festa de presença marcante na Idade Média é a do *risus paschalis*, que se prende à antiga tradição de se permitir o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja, por ocasião da Páscoa.

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 e esse riso era um *renascimento feliz*. Essas brincadeiras e histórias alegres de tipo carnavalesco referiam-se essencialmente à vida material e corporal. O riso era autorizado da mesma forma que o eram a carne e a vida sexual (interditadas durante o jejum) (BAKHTIN, 2010, p. 68).

Nesse período, a cultura cômica popular encontra-se ligada às festas, aos divertimentos de tipo carnavalesco. Assim, o cômico vê-se unificado pela categoria do “realismo grotesco”, que abordarei mais adiante, baseado no princípio do rebaixamento do sublime, do poder, do sagrado, por meio de imagens hipertrofiadas da vida material e corporal. No espaço da festa, tudo que é elevado e espiritual, é transposto para a dimensão inferior e corporal (comida, bebida, digestão, vida sexual). Nesse contexto, o riso é construído a partir das mais diversas formas de grosserias, de rebaixamentos grotescos dos ritos e símbolos religiosos, de arremedos paródicos dos cultos oficiais, dentre outros. Ele surge sempre ligado à profanação dos elementos sagrados, à violação das regras oficiais.

A partir da Idade Moderna, inicia-se o processo de decomposição do riso carnavalesco, ao mesmo tempo em que se formam os novos gêneros da literatura cômica, satírica e de divertimento, afastando-se cada vez mais da tradição grotesca. Percebe-se que o riso, separado dos seus elementos alegres, das suas grosserias, da sua base obscena e escatológica, passa a ter um novo viés, que é a ironia exercida à custa dos costumes e individualidades típicas. O riso já não é simbólico, torna-se agora crítico.

Minois observa que, a partir do século XX, o humor torna-se universal, padronizado, midiático, comercializado e globalizado. É ele quem conduz o planeta. Tornamo-nos de fato uma sociedade humorística. O homem encontrou no riso a força para escarnecer dos seus males, que não foram apenas males de espírito. O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo.

Riu das guerras mundiais, dos genocídios, das crises econômicas, do terrorismo, das ameaças atômicas, da degradação do meio ambiente e tantos outros acontecimentos históricos negativos. A cada catástrofe, a cada desgraça, o riso ecoa. Demonstrou-se que é possível rir de tudo e, de certa forma, isso é bom, pois fazer a população rir das próprias desgraças pode ajudar a suportá-las. Segundo Minois (2003, p. 554), “o riso foi o ópio do século XX, de Dada aos Monty Pythons. Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver as suas vergonhas”. Destarte, o riso do século XX é humanista, tendo em vista que é um riso de compaixão e, simultaneamente, de desforra, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século.

4.2 O CÔMICO EM BERGSON E PROPP

Para compreender como o riso e o risível foram explicados pelos teóricos Bergson e Propp, referências contemporâneas nas pesquisas sobre o riso, recorro às obras *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (2007) e *Comicidade e riso* (1992), de Bergson e Propp, respectivamente, que tratam das questões que envolvem o riso, desde o seu significado até a relação que ele mantém com o ser humano. Percebe-se que a teoria do riso, em ambos os autores, baseia-se no pressuposto aristotélico de que “o homem é o único animal que ri”.

Bergson analisa os processos de fabricação do cômico⁴⁰ sob três aspectos: a comicidade de situação, a das palavras e a do caráter. Entretanto, antes de considerar a divisão proposta, o teórico inicia sua obra com as seguintes considerações: não há comicidade fora do que é propriamente humano; a insensibilidade ordinariamente acompanha o riso; e o riso não pode ser um ato solitário. Duas sentenças bergsonianas sintetizam suas considerações: “O riso não tem maior inimigo que a emoção” e “Nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2007, pp. 03-05).

Para Bergson, rimos do que é humanizável, do que nos é pessoal e nos identifica. Quando achamos uma roupa, sapato, acessório engraçado, na verdade não é o objeto em si que provoca o riso, mas a relação que fazemos dele como o

⁴⁰ Bergson utiliza a palavra cômico para designar aquilo de que se ri – portanto vou, neste momento, preferi-la a ‘risível’.

que é humano. Com relação à questão da insensibilidade acompanhar o riso, o teórico defende a anulação do sentimento e da compaixão como condição fundamental para que uma situação seja risível, o que não significa que não podemos rir de alguém que nos inspire emoção ou afetividade, mas que no momento do riso, será necessário, por alguns instantes, esquecer a afeição, silenciar a piedade, usar exclusivamente a inteligência e anestesiar momentaneamente o coração. Faz-se necessário também, para que o riso ocorra, um contexto cômico, ou seja, de um lado, alguém ou algo que provoque o riso e, de outro, alguém conhecedor da situação, que se sinta inserido e tocado, pois “não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco” (BERGSON, 2007, p. 04).

Após fazer estas considerações sobre o riso, Bergson ainda aponta o que chama “efeito de rigidez” (2007, p. 07), segundo ele, um dos princípios constituintes da comicidade: a rigidez individual do caráter, do espírito e do corpo que reflete a inconsciência, o gesto mecânico, o mesmo movimento quando as circunstâncias exigem outra coisa. Em outras palavras, rimos do indivíduo que cai, pois sua queda é contra a sua vontade, é acidental e mecânica. E rimos porque a queda é destruturadora da ordem, do que é esperado. É o ato “mecânico sobreposto ao vivo”, ideia a qual Bergson utiliza para explicar a comicidade.

Observa-se que a teoria bergsoniana pressupõe que não existe nada de cômico fora do que é humano, e que o cômico é uma modalidade social e intelectual. Ele nasce quando homens reunidos em grupo dirigem sua atenção para um deles, fazendo calar sua sensibilidade e exercitando apenas sua inteligência. A identificação daquilo que é engraçado ou cômico aponta para o reconhecimento de gestos sociais que rompem com a conduta ideal. Nesse sentido, conforme Bergson, confia-se ao cômico uma função moral e útil dentro da sociedade, pois reagimos, com o riso, a qualquer rigidez individual. A vida em sociedade nos exige uma atenção sempre alerta e uma leveza de espírito e de corpo para nos adaptarmos às necessidades do momento.

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E no entanto a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como

sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 2007, pp. 14-15). [grifo do autor].

Nesse sentido, o riso surge como corretivo que reprime a desatenção, a irreflexão, a excentricidade, mantém em contato as inteligências e as atividades e torna flexíveis os movimentos mecânicos e inertes, visíveis na superfície do sistema social.

Para versar sobre o cômico nas situações e nas palavras, Bergson parte da seguinte premissa: “É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (BERGSON, 2007, p. 51). Segundo o autor, são três os procedimentos que se combinam na estrutura do cômico: a repetição, a inversão e a interferência de séries.

O processo de repetição acontece quando o mesmo fato se repete em diferentes momentos ou situações, contrastando assim com o curso mutável da vida e, torna-se cômico quando demonstra a mecanização ligada ao comportamento e às ações do ser humano. Como o que acontece, por exemplo, na brincadeira infantil do boneco de mola que sai de uma caixa de surpresas; ao acharmos com a tampa da caixa, ele pula; ao apertarmos mais ainda, ele pula mais alto, fazendo muitas vezes a tampa saltar. O que causa o riso é previsível, é o mecanismo da repetição. É o embate de duas obstinações, das quais uma, puramente mecânica, acaba ordinariamente por ceder à outra, que com isso diverte o interlocutor.

A repetição pode ocorrer também no campo da linguagem, no uso insistente das mesmas palavras ou frases, nesse caso o cômico de palavra se manifesta na inversão, ou seja, no emprego em ordem invertida das mesmas palavras usadas em uma primeira frase e, também em palavras que expõem ideias que são reprimidas, mas mesmo assim ditas, agindo tal qual o boneco de mola que salta da caixa de surpresas. Isto, de certa forma, nos remete a Cícero que já mencionara tal estratégia para a consecução do riso: “os risíveis de palavras tornam-se mais cômicos quando se lhes acrescenta um outro gênero muito conhecido – ‘fazer esperar uma coisa e dizer outra’. Quando o ouvinte ri dessa expectativa traída, ele ri de seu próprio engano” (CÍCERO *apud* ALBERTI, 1999, p. 61). Essa repetição de frases feitas,

estereotipadas e reprimidas é apropriada para a criação de uma personagem risível. Sobre o cômico de palavras, Bergson informa que “numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos presentes: um sentimento comprimido que se estira como uma mola e uma ideia que se diverte a comprimir de novo o sentimento” (BERGSON, 2007, p. 54).

O processo de inversão ocorre quando o que se previa não acontece, ocorrendo, muitas vezes, o contrário. Quando as mudanças são inesperadas, o humor se forma. “Muitas vezes nos é apresentada uma personagem que prepara a rede na qual ela mesma acaba caindo” (BERGSON, 2007, p. 70). Embora Bergson afirme que a inversão é o procedimento menos interessante, ele não nega a sua comicidade já que é possível obter mais algum sentido invertendo algumas funções sintáticas: o que é sujeito passa a objeto e o que é objeto passa a sujeito, por exemplo.

Com relação ao processo de interferência das séries, este se caracteriza como uma confusão de situações que se tornam cômicas. O cômico é gerado quando há a possibilidade de haver duplicidade de sentido, quando uma única situação pode ser interpretada de duas formas. Assim, uma situação é cômica quando pertence simultaneamente a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em sentidos diferentes. No campo da linguagem também é possível essa dupla interpretação através do uso de palavras ou frases ambíguas.

Outro mecanismo fundamental do cômico de palavras é a transposição que, segundo o autor, é para a linguagem corrente o que a repetição é para a comédia. “Obtém-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma ideia” (BERGSON, 2007, p. 92).

Bergson faz referência também à degradação, mecanismo pelo qual uma coisa, antes respeitada, é apresentada de forma medíocre e ordinária. Contudo, informa que a degradação nada mais é do que uma das formas de transposição. O autor aponta cinco procedimentos de transposição, quais sejam: o exagero prolongado, que provoca tanto o riso que alguns autores chegaram a definir a comicidade como exageração; a transposição de baixo para cima, que se aplica ao valor das coisas; a comparação extrema, a oposição entre o real e o ideal, e a ironia.

Por último, o teórico se refere à comicidade de caráter, convencido de que o riso tem significado e alcance sociais que exprime, acima de tudo, certa inadaptação

particular da pessoa à sociedade. Se “não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar” (BERGSON, 2007, p. 100). O caráter pode ser bom ou mal, não importa: se for insociável, poderá tornar-se cômico e nos fazer rir se tudo for arranjado para que não nos comova. Além da insociabilidade da personagem e da insensibilidade do espectador, condições essenciais que suscitam o cômico, há também o automatismo – “só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado” (BERGSON, 2007, p. 109), como por exemplo, um gesto involuntário, uma palavra dita inconsciente. Em certo sentido, pode-se dizer que todo caráter é cômico, desde que entenda por caráter o que está “pronto” em nós, o que está em nós no estado de mecanismo montado, pronto para funcionar automaticamente.

Sancionando tudo o que se afasta da norma social, o riso não é nem sentimental nem emocional, é essencialmente um corretivo social, que corrige as infrações e revela os defeitos. “Ora, o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim reparar arestas” (BERGSON, 2007, p. 132). Pode-se dizer que o cômico e o riso são para Bergson, respectivamente, a representação da falha dos valores positivos e sua sanção funcional que restabelece a ordem da vida e da sociedade.

Propp, por sua vez, estabeleceu uma definição do risível, seu processo, sua tipologia e recursos na base de materiais fornecidos pela literatura e pelo folclore da Rússia antiga. Foram estudados, sobretudo os clássicos russos, as obras de Gógol – considerado pelo autor como o maior dos humoristas e satíricos de todos os tempos entre os russos e não russos – e também a criação popular, o folclore.

Uma das primeiras críticas feitas por Propp diz respeito à definição do cômico com conceitos negativos:

[...] o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. (PROPP, 1992, p. 20).

A escolha dos epítetos negativos expressa uma atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo.

Percebe-se que a divisão do cômico em dois aspectos – alto e baixo,⁴¹ fina e vulgar, superior e inferior – envolve uma diferenciação social decorrente de uma visão marcadamente burguesa. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem, enquanto o segundo aspecto é reservado à plebe, à multidão. Identificar a farsa com a comicidade vulgar, destinada à plebe e associar a comicidade fina ao gosto de pessoas cultas são posturas discriminatórias. Tais posicionamentos são rechaçados por Propp, assim como também rechaça a postura de Bakhtin, para quem o “cômico-grosseiro” está ligado ao corpo humano e às suas tendências naturais, como a gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação e tudo aquilo que se refere à expulsão da urina e das fezes e, justamente por isso, representa uma estética inferior. Para Propp:

O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso. [...] Ninguém poderá negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas. Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. Mal nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado (PROPP, 1992, p. 23).

Propp, da mesma forma que Bergson, conduziu seu estudo partindo do fato de que o cômico e o riso não são abstratos, uma vez que o homem ri e que é possível rir dele em quase todas as suas manifestações, tanto nos aspectos da vida física quanto da vida moral e intelectual, com exceção apenas ao domínio dos sofrimentos. Segundo ele, “o riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri – ou seja, do homem” (PROPP, 1992, p. 31). Assim, considerando o homem como a espinha dorsal das situações cômicas, o referido teórico estabelece como elementos propiciadores do risível: a natureza física do homem (suas semelhanças e diferenças), o homem com aparência de animal, o homem com aparência de objeto, a ridicularização das profissões, a paródia, o exagero cômico, o malogro da vontade, o fazer alguém de bobo, os alogismos, a mentira, os caracteres cômicos e os instrumentos linguísticos de comicidade, como a ironia, o trocadilho e o paradoxo.

⁴¹ Nas poéticas do século XIX afirma-se com frequência que nem todo o âmbito do cômico representa obrigatoriamente algo de baixo, mas que é como se ele tivesse dois aspectos: um deles relacionado com o domínio da estética, entendida como a ciência do belo, e o outro, que fica fora do domínio da estética e do belo e se apresenta como algo de muito baixo.

Entretanto, em seu estudo, ele analisa ainda aquilo que não pode ser objeto de riso e, logo chega à conclusão, assim como Bergson, de que a natureza que nos cerca não pode ser risível, mas somente o homem ou aquilo que o lembra podem sê-los. Isso explica o fato de os animais serem risíveis: porque vemos neles os movimentos humanos. Talvez seja por isso que o macaco é um dos animais mais engraçados: “ele, mais do que todos, lembra o homem” (PROPP, 1992, p. 38).

Entre todos os possíveis aspectos do riso, Propp escolheu apenas um para começar seu estudo: a *derrisão*⁴², ou seja, o riso da zombaria – conforme o autor, importantíssimo para a compreensão das obras literárias. Para ele apenas este aspecto do riso está permanentemente ligado à esfera do cômico, sendo o mais difundido e o qual encontramos frequentemente na vida e na arte. É o tipo fundamental de riso humano, obviamente que não existe apenas ele.

Do ponto de vista da lógica formal pode-se chegar racionalmente à conclusão de que há duas grandes subdivisões de riso, ou dois gêneros: um que contém a derrisão e outro que não contém. No primeiro, com derrisão, há a percepção de defeitos com ridicularização e sarcasmo, sendo esse tipo de riso a base da sátira. O segundo tipo, é o riso bom, acompanhado por um sentimento de afetuosa cordialidade e simpatia na percepção dos pequenos defeitos, nele há a presença da alegria de viver.

Contudo, há estudiosos que negam a possibilidade do riso bom. Bergson, por exemplo, diz que “a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (BERGSON, 2007, p. 04). Isso significa que só se pode rir tornando-se, por um momento, cruel e insensível às desgraças alheias. Propp, respondendo a Bergson, diz que o riso bom não requer nenhuma “anestesia do coração”, “o riso bom é o único e moralmente justificado” (PROPP, 1992, p. 156).

Apesar das críticas aos pressupostos bergsonianos, muitas afirmações feitas por Propp apoiam-se nos teóricos da Antiguidade e também nos do século XX, como o próprio Bergson.

Isso posto, quero ressaltar algumas analogias na forma como ambos – Propp e Bergson – trataram a questão da comicidade. Como foi dito anteriormente, ambos partem da premissa aristotélica da humanização do riso. Ambos trabalham de forma bastante didática, ilustrando suas afirmações e premissas com exemplos. Também

⁴² Riso motejador; escárnio; zombaria. (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, versão 5.0).

os dois concordam com o caráter punitivo do riso. No entanto, para Propp, “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).

São interessantes, inclusive, as semelhanças entre os exemplos dados. Bergson, ao ratificar a inerência do risível no ser humano, cita o exemplo de um orador que espirra no momento mais patético do seu discurso, para ilustrar como o riso decorre “do fato de nossa atenção ser bruscamente levada da alma para o corpo” (2007, p. 38). Por outro lado, Propp cita o exemplo de um orador em cujo nariz uma mosca pousa, sendo afastada, repetidas vezes, provocando o deslocamento da atenção do público que já não ouve o orador, mas olha para ele. “A atenção se transfere de um fenômeno de ordem espiritual para um fenômeno de ordem física” (1992, p. 42) e esta transferência provoca o riso. A meu ver, embora Propp tente contestar a premissa bergsoniana, ele não a invalidou, talvez a inverteu.

A respeito dessa subordinação do elemento espiritual, Propp afirma que a superioridade dos elementos corpóreos sobre os espirituais é determinante para a comicidade, pois são os órgãos do sentido que se prestam à comicidade, obviamente, desde que tais órgãos sejam destacados pelo exagero.

Com relação ao exagero, que só é cômico quando revela um defeito, Propp informa que há três formas fundamentais: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura exagera um pormenor, um detalhe; a hipérbole exagera o todo; e o grotesco, que é considerado o grau mais elevado do exagero, excede completamente os limites da realidade e invade o domínio do fantástico. Segundo Propp, o grotesco é um exagero estético e artístico, nunca documental: “o grotesco é possível apenas na arte e impossível na vida. Sua condição *sine qua non* é uma certa relação estética com os horrores representados” (PROPP, 1992, p. 92).

A questão da distração é outro ponto em comum entre os dois teóricos. Pequenos reveses do cotidiano são cômicos porque revelam a falta de previsibilidade, a ausência da atenção, da observação, como, por exemplo, quando uma pessoa que ouve a conversa de outros atrás de uma porta e se apoia tanto nesta que a porta se abre, desmascarando-o, o que de certa forma, implica em punição pela sua bisbilhotice. Propp denomina esta ação, que se torna cômica por ser mal sucedida, de *malogro da vontade*, ou seja, o “resultado de alguma inferioridade na pessoa, que de repente se revela e acaba suscitando o riso” (PROPP, 1999, p. 97), sendo a própria pessoa culpada desses defeitos.

Pode-se associar o malogro da vontade a certo mecanismo bergsoniano que, por ser contrário à razão, leva o homem tanto a realizar ações insensatas quanto a dizer coisas absurdas: são os chamados alogismos, que segundo Propp é uma das formas mais comuns de comicidade.

A manifestação do alogismo submete-se as mesmas leis próprias às outras manifestações do cômico. [...] O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente (PROPP, 1999, p. 108).

Esta condição não acontece, por exemplo, quando um médico faz um diagnóstico errado ou um cientista comete um erro na sua pesquisa. Erros como estes não são cômicos porque não constituem um alogismo mecânico.

Com relação aos instrumentos linguísticos da comicidade, Propp reputa que a língua não é cômica somente por si só, mas porque reflete a imperfeição do raciocínio de quem fala: “a língua constitui um arsenal muito rico de instrumento de comicidade e zombaria” (PROPP, 1999, p. 119). Ele destaca os trocadilhos, os paradoxos e as tiradas, bem como algumas formas de ironia, como os instrumentos linguísticos mais importantes da comicidade.

Os pressupostos teóricos de Bergson e Propp foram muito esclarecedores para a compreensão do riso e do risível, neste estudo. A “função social” do riso, sugerida como invariável para todas as sociedades de tradição humanística, contribuiria para o equilíbrio dessa sociedade. A ideia de correção e adaptabilidade social me parece compatível com as sátiras políticas e sociais, tão presentes nas obras de Simão Pessoa e Medina Reyes que, de forma irônica, apontam diretamente para o desvendamento da sociedade em que se encontram inseridos, alvejando seus erros, suas mentiras e hipocrisias.

E os preceitos teóricos de Bakhtin acerca do riso? Verei a seguir.

4.3 A VISÃO CARNAVALESCA BAKHTINIANA

A leitura do *corpus* ficcional deste trabalho me remeteu intuitiva e imediatamente à visão carnavalesca do mundo analisada por Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*

(2010). Confirmar ou negar minha intuição inicial, a partir dos ensinamentos de Bakhtin é a tarefa a que me dedico a partir de agora.

Na referida obra, o pensador russo trata a cultura popular da Idade Média e do Renascimento como uma cultura de carnaval ou do riso, e a analisa através da compreensão, influência e interpretação da obra de François Rabelais⁴³. A partir desse estudo, o referido teórico mostra as possibilidades do riso, através da carnavalização, de desmascarar a cultura oficial, fixada pelo poder da Igreja e veladora dos valores populares.

A respeito de Rabelais, Bakhtin afirma que: “não resta dúvida de que o lugar histórico que ele ocupa entre os criadores da nova literatura europeia está indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes” (BAKHTIN, 2010, p. 01), se destacando principalmente por ser um escritor democrático. Não obstante, na Rússia de seu tempo, Rabelais é o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura medieval.

Os livros *Gargântua e Pantagrue*, escritos entre 1532-1552, imortalizaram Rabelais como autor cômico. No entanto, os referidos livros, devido à zombaria que fazem da religião oficial e do clero, dentre outras tantas paródias religiosas e cenas eróticas e de menosprezo aos valores aristocráticos, foram condenados pela Sorbonne, por serem considerados obscenos e heréticos e incluídos no *Index librorum prohibitorum*⁴⁴ em 1564.

Cabe aqui apresentar, sucintamente, os referidos livros. Ambos narram a saga dos gigantes Gargântua e Pantagrue, pai e filho, respectivamente. A trajetória de Gargântua (*La vie très horricque du grand Gargantua, père de Pantagrue*) é desenvolvida no Livro Primeiro, em que apresenta a história de um gigante glutão boa-vida que é criado aos moldes das altas classes sociais do século XVI e se destaca pelos seus exageros manifestos de várias maneiras; e a de Pantagrue ao longo dos livros Segundo, Terceiro, Quarto e Quinto (*Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagrue Roi des Dipsodes, fils du Grand*

⁴³ François Rabelais (Chinon, 1494 - Paris, 9 de abril de 1553), escritor, padre e médico francês do Renascimento. Ficou para a posteridade como o autor das obras primas cômicas *Gargântua e Pantagrue*, que exploravam lendas populares, farsas, romances, bem como obras clássicas. É considerado por Mikhail Bakhtin o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial.

⁴⁴ O *Index Librorum Prohibitorum*, em tradução livre, o Índice dos Livros Proibidos, foi uma lista de publicações literárias que eram proibidas pela Igreja Católica.

Géant Gargantua). Apesar de *Gargântua* ser o primeiro na ordem cronológica, foi escrito posteriormente aos livros de *Pantagruel*. Devo ressaltar que o humor dessas obras se baseia nos temas ligados à glotonaria, excrementos, traição conjugal, citação de ditados populares, trocadilhos linguísticos, paródias religiosas, bebedeira, zombaria do clero e das classes altas da sociedade, palavras de baixo calão, indecências e exageros de toda espécie.

Neste trabalho, alguns temas rabelaisianos serão abordados na análise das obras de Simão Pessoa e Medina Reyes que, como dito anteriormente, estão inseridas no contexto geográfico-cultural da América Latina, o que vai ao encontro do que afirma a pesquisadora Eurídice Figueiredo: “o humor que surge com as vanguardas – humor negro, paródia, carnavalização – é compartilhado por um grande número de escritores deste lado do Atlântico” (2005, p. 258).

É inegável a herança cômica de Rabelais nas obras analisadas de Simão Pessoa e Medina Reyes, uma vez que se observa nas mesmas determinados procedimentos inventariados e analisados por Bakhtin em seu estudo acerca da obra rabelaisiana – a carnavalização, a paródia, o realismo grotesco, o caráter satírico não moralizante do estilo cômico e a ambiguidade irônica – que revelam o desmascaramento da cultura oficial por meio do riso. Trata-se, em poucas palavras, de uma inversão geral dos códigos tradicionais a fim de criar um sentido marcado pelo riso e ironia e pelo não canônico.

4.3.1 A carnavalização

A carnavalização ocupa um lugar primordial na análise que Bakhtin faz acerca da cultura popular cômica medieval. O termo “carnaval” possui um significado muito amplo, designa não somente as formas do carnaval, no sentido estrito do termo, mas também toda a vida rica e variada da festa popular no decorrer dos séculos, especialmente na Idade Média e no Renascimento. Contudo, o carnaval bakhtiano não se refere ao carnaval dos nossos dias. Não é apenas um período de suspensão do trabalho nem é uma apresentação a que se assiste. Não tem palco, não tem ribalta, não tem atores, nem espectadores. Não tem samba e nem mulata, muito menos frevo e boi-bumbá. Mas, todos participam dele ativamente, por isso, não é uma festa a que se assiste, mas que se vive.

Nesse carnaval, a vida se põe ao contrário, o mundo é invertido. As interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social são suspensas; as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta são derrubadas. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer forma de diferença (de idade, de raça, de sexo etc.) e abolem-se as distâncias entre as pessoas, pois o contato é livre e familiar, os gestos libertam-se das coerções e o discurso é franco. As relações humanas estabelecidas se contrapõem às relações sócio hierárquicas da vida normal.

No século XVII o carnaval se empobrece, perdendo seu caráter público, degrada-se. Por isso, a carnavalização torna-se uma tradição literária, presente até hoje, cuja fonte não é o carnaval, mas a literatura carnavalizada. Esta literatura carnavalizada arruína com a classificação em gêneros, com os sistemas ideológicos fechados, os estilos etc. Aniquila a introversão, minimiza as distâncias entre autor e personagem e entre autor e leitor, destrói as oposições, usa linguagem familiar. Nesse sentido, presumo que Simão Pessoa e Medina Reyes produzem uma literatura carnavalizada.

De acordo com Bakhtin (2010), na Idade Média existia uma dupla visão de mundo: a visão séria, que é das autoridades, e a visão cômica, que é a do povo. Entretanto, a visão cômica foi excluída do domínio do sagrado e tornou-se característica essencial da cultura popular, que evolui fora da esfera oficial. A visão cômica do mundo, elaborando-se de maneira autônoma, adquiriu licença e liberdade. Manifesta-se sob três categorias principais que estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras, são elas: 1) ritos e espetáculos, tais como festejos carnavalescos e peças cômicas representadas nas praças públicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro.

A primeira categoria abrange todos os tipos de festas populares desde aquelas que utilizam elementos religiosos, tais como a festa dos tolos, a festa do asno, o riso pascal, a festa do tempo, até aquelas ligadas aos trabalhos agrícolas, como a vindima. Nestas festas carnavalescas o riso sempre se fazia presente através do povo que representava a própria vida, parodiando-a e invertendo-a numa vida melhor, nova e livre. Era oferecida uma visão do mundo, do homem e de suas relações, diferente, não oficial, exterior à Igreja e ao Estado.

Como explica Bakhtin (2010, p. 07), “o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida *festiva*”. E essa vida representada no riso significa uma libertação definitiva em relação a regras, valores, tabus e hierarquias. Essa segunda vida, esse segundo mundo, constrói-se de certa forma como uma paródia da vida ordinária, como um “mundo às avessas”.

No carnaval é criado um tipo especial de riso festivo, onde as pessoas se distanciam de todo e qualquer paradigma imposto – seja pela Igreja, seja pela sociedade –, tendo em vista ser um momento festivo autorizado, propício à subversão, à gargalhada, à chacota, além de poderem expressar-se livremente, usando expressões chulas e gestos obscenos. É na excentricidade das festas populares que o sagrado e o profano se encontram. Nesse espaço ocorre a diluição da fronteira entre o sério e o cômico; entre o fantástico e o real. Tudo é permitido nesses dias festivos, para depois se retornar à ordem oficial.

Por outro lado, as festas oficiais não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam uma segunda vida. Ao contrário, contribuía para fortalecer o regime em vigor, consagrando a ordem social presente; às vezes, mesmo sem intenção, tendiam a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo. Por isso, o tom da festa oficial era o da seriedade sempre, e o cômico lhe era estranho.

O riso carnavalesco é explicitado por Bakhtin da seguinte forma:

É, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”, em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2010, p. 10). [grifo do autor].

Com relação à segunda categoria, Bakhtin se refere à visão cômica do mundo traduzida pelas obras verbais que utilizavam amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvidas nas ousadias legitimadas pelo carnaval. Nessa literatura festiva e recreativa, na qual o riso era ambivalente e festivo, as condições sociais oficiais eram zombadas e revisadas e os ritos mais sagrados eram parodiados. Essa literatura, segundo o autor, sofreu mudanças muito substanciais:

Surgiram gêneros diversos e variações estilísticas. Apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece – em maior ou menor medida – a expressão da concepção do mundo popular carnavalesca, e empregada, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos (BAKHTIN, 2010, p. 12).

A influência carnavalesca do mundo sobre a visão e o pensamento do homem obrigava-o a renegar, de certo modo, a sua condição social e a contemplar o mundo a partir de uma perspectiva mais carnavalesca, o que se observa na obra de Simão Pessoa como será visto mais adiante.

Por fim, há a terceira categoria de expressão da cultura cômica popular, em que a linguagem familiar e pública é caracterizada pelo uso frequente de grosserias, expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas; grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que constituíam um elemento necessário aos cultos cômicos. “Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam” (BAKHTIN, 2010, p. 15), tendo em vista que no carnaval mudavam de sentido e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Desta forma, as blasfêmias e os palavrões contribuíam para uma atmosfera de liberdade cômica do mundo.

Bakhtin (1981) chama de “carnavalização” da literatura a transposição da linguagem do carnaval à linguagem literária, que se reflete em várias formas simbólicas (ações da massa, gestos individuais etc.), unificadas pela visão comum do mundo que todas elas expressam. Entre essas duas linguagens, o carnavalesco e o artístico-literário, produz-se uma relação de afinidade que tem permitido, historicamente, a passagem da primeira para a segunda, isto é, a transposição, a tradução da linguagem carnavalesca para a linguagem da literatura.

Chamaremos *literatura carnalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura (BAKHTIN, 1981, p. 92).

Dentre as peculiaridades ligadas aos gêneros do cômico-sério, Bakhtin aponta para as características que considera fundamentais, quais sejam: o tratamento dado à realidade, a liberdade de gêneros baseados na experiência e na fantasia, e a pluralidade de vozes e estilos. Nesse sentido, observa-se na narrativa carnalizada a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, bem como a

intercalação de vozes discursivas. Observa-se também a presença de gêneros intercalados. Como científica Fiorin:

Essa literatura carnalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas etc.). Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos ... (FIORIN, 2008, p. 90).

Esses traços marcantes da carnavalização são recorrentes nas obras de Simão Pessoa e Medina Reyes, e serão percebidos nos exemplos citados e explicitados no decorrer deste trabalho.

É a partir da percepção carnavalesca do mundo através da literatura carnalizada, proposta por Bakhtin, que procuro analisar o *corpus* ficcional deste trabalho, buscando identificar as categorias fundamentais instauradas a partir do contato livre e familiar, da excentricidade na utilização da linguagem, da profanação dos textos sagrados e canônicos e da aproximação dos contrários.

Esse contato familiar, sem respeito a hierarquias, em uma linguagem repleta de obscenidades e livre das coerções da etiqueta é encontrado no capítulo *Enfrentando problemas sem perder a classe*, do livro **Alô, doçura!**, em que são apresentadas soluções para uma série de problemas enfrentados pelo *gafanhoto*, como por exemplo, dirigir no trânsito caótico, exigir seus direitos de consumidor, conviver com a vizinhança, visitar pacientes em hospital, participar de enterros e velórios de amigos, conviver com a ex-mulher, dentre outros. Simão Pessoa sugere ao leitor que ao “ser vítima do ricardão” – o amante no sentido pejorativo, a terceira pessoa na vida do casal, que tão somente proporciona prazer – ele, o leitor,

[...] não deve bater na mulher porque toda mulher gosta de apanhar. Caçar o ricardão para lavar a honra manchada é trabalhoso, melhor mesmo é trocar os lençóis da cama. Também tentar devolvê-la para a casa dos pais não vai adiantar nada porque esses putos não costumam receber de volta o material que ficou obsoleto. E depois, tem as crianças. Ah, Deus, as crianças! [...] Bom agora que você descobriu que é corno, restam duas alternativas para você não pirar de vez. Primeira alternativa: você se convence de que boceta é igual fusquinha (lavou, tá novo!), perdoa a vagabunda e tenta esquecer o assunto. Nesse caso, você corre o risco de ficar conhecido na vizinhança como corno manso. Segunda alternativa: você se convence de que boceta é igual Ferrari Testarossa (não dá para emprestar!), pega suas coisas, desocupa a vaga e manda o seu advogado ir cuidar da separação. Nesse caso, gafanhoto, você corre o risco de ficar conhecido na vizinhança como corno brabo (PESSOA, 2008, p. 129) [grifo meu]

Outra característica carnavalesca encontrada na obra em análise é a excentricidade, que permite ao reprimido exprimir-se, tornando central o que é marginal, excluído, escandaloso, contingente. Como por exemplo, no capítulo *Somos todos Makunaimas*, em que Simão Pessoa tenta desfazer a imagem de preguiçoso do personagem Macunaíma, do nosso escritor modernista Mario de Andrade, destacando seus atributos sexuais e comparando as atitudes do referido personagem com a dos Cavaleiros Templários da AMOAL.

Na hagiografia oficial da AMOAL dedicamos uma atenção especial ao verdadeiro santo protetor dos abatedores de lebres: o fabuloso Makunaima (como dizem os nortistas) ou Macunaíma (como querem os sulistas) (PESSOA, 2008, p. 47).

Por que eleger o Macunaíma de Mário de Andrade como símbolo inquestionável de nossa organização secreta? Bem, primeiro que Macunaíma é um herói patético, tomando essa palavra na sua significação exata, que vem do latim *patheticus*, ou seja, designa o sujeito sensível, aquele que impressiona a audiência, aquele que é capaz de mover e agitar o ânimo das pessoas, infundindo-lhes afetos veementes e, particularmente, em uma escala menor, um bom quinhão de dor, tristeza e melancolia. Ousamos então afirmar que Macunaíma é um herói patético e sua vida uma sucessão de perdas e danos, como, aliás, ocorre na vida de todos os autênticos buscadores da AMOAL. Podemos pensar em uma neurose macunaímica, uma loucura macunaímica ou ainda em uma perversão macunaímica, melancólica, sem dúvida, que acometeu e ainda acomete todos os militantes da AMOAL, que partem em busca de seu objetivo (abater todas as lebres disponíveis do planeta), sabendo de antemão que essa façanha é impossível. Mário de Andrade antecipa uma questão tão atual quanto antiga: diante dos obstáculos, o que fazer? A exemplo de Macunaíma, só nos resta ir em frente. Essa é a nossa glória e a nossa maldição. (Ibidem, p. 50).

Ao Macunaíma de Mario de Andrade, um personagem canônico na literatura brasileira, Simão Pessoa compara o representante da AMOAL.

Já no capítulo *E Deus criou a Mulher*, observo o contato de elementos que estão separados, dispersos, fechados em si mesmos, como por exemplo, o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a tolice. Neste capítulo, Simão Pessoa mistura elementos que representam o sagrado (Deus) e o profano (sexo): “Por que os homens nunca admitem que a mãe dele faz sexo? Se nem Cristo admitia, imagine a gente...” (PESSOA, 2008, p. 161). Percebo que o autor retira a imagem de Jesus Cristo de sua simbologia original (o sagrado, o filho de Deus), do contexto religioso, para colocá-la na instância do profano, através da sexualidade.

Nos manuais simonianos, a presença da profanação e seus consequentes sacrilégios e aviltamentos de textos sagrados é marcante, como por exemplo, na

paródia do Livro de Gênesis, o primeiro texto bíblico. Para ilustrar, transcrevo abaixo, primeiramente, um trecho do referido texto bíblico e, paralelamente, o texto simoniano:

As origens do mundo. No princípio Deus Criou o céu e a terra. A terra estava deserta e vazia, as trevas cobriam o Oceano e um vento impetuoso sopra sobre as águas. Deus disse: “Faça-se a luz!” E a luz se fez. Deus viu que a luz era boa. Deus separou a luz das trevas. E à luz Deus chamou “dia”, às trevas chamou “noite”. Fez-se tarde e veio a manhã: o primeiro dia. (GÊNESIS, 2005, p. 23).

No princípio, Deus criou o céu e a terra, mas a terra era disforme e completamente vazia, como a cabeça do apresentador Otávio Mesquita. E disse Deus: “haja luz”, e houve luz, e viu Deus que a luz era boa. E então, após a separação entre o céu e a terra houve dia e noite, tarde e manhã, pois era o primeiro dia (PESSOA, 2008, p 147)

Não é o caso de se fazer um paralelo completo do texto bíblico com o de Simão Pessoa. Entretanto, quero chamar atenção, nas citações a seguir, da forma como o autor torna risível o seu texto.

De um monte de barro que havia sobrado da criação de um macaco africano, Deus criou o homem, com a missão de tomar conta daquele planeta. E lhe soprou nas narinas o fôlego de vida e o homem passou a ser alma vivente. E o homem foi feito à sua imagem e semelhança. Apesar da boa vontade divina, o resultado final deixou muito a desejar. Havia algumas coisas indesculpáveis. Por exemplo, qual a justificativa para o homem ter vinte dedos e apenas uma piroca, se o contrário seria muito mais interessante? Por que dois ovos grandes pendurados no plexo solar em vez de apenas um, bem pequenininho, escondido debaixo do sôvaco? Por que não concentrar os pelos apenas na cabeça, evitando a calvície depois dos 40? E por que o primeiro homem não era um Richard Gere com o corpo do Brad Pitt, mas um Schwarzenegger com a cara do Maguila?

[...]

Na base da economia, Deus arrancou uma costela do homem, quando este dormia sonhando com uma nova chimpanzé que tinha contratado como diarista. Depois, modelou calmamente a costela com um pouco de argila e soprou seu hálito puro, de hortelã com eucalipto, sobre aquela estranha massa disforme. E, mistérios dos mistérios, Deus criou a mulher. Nascia assim a coisa mais gostosa do mundo e da maneira certa: arrancando alguma coisa do homem. Mas Deus, que tinha um pouco de arquiteto (tanto que distribuiu as curvas na mulher sem nenhuma parcimônia), mas era fundamentalmente um engenheiro, cometeu alguns equívocos. Só um engenheiro seria capaz de colocar a área de lazer ao lado do esgoto. (PESSOA, 2008, p. 147)

A paródia que Simão Pessoa faz dos textos bíblicos, remete ao que Bergson, em seus estudos sobre o riso, identificou como degradação, ou seja, o mecanismo pelo qual uma coisa antes sagrada e respeitada é apresentada de forma medíocre e ordinária.

Entretanto, o que de fato torna o caráter cômico da visão popular do mundo é o que Bakhtin chama de *realismo grotesco*, ou seja, a percepção dos processos biológicos fundamentais: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. Vejamos em que consiste o realismo grotesco.

4.3.2 O cômico grotesco

O termo *grotesco*, segundo Bakhtin, teve na origem a acepção de metamorfose “em movimento interno da própria existência” e é concebido a partir de uma pintura ornamental encontrada nos fins do século XV nas paredes subterrâneas das Termas de Tito, em Roma, denominada *grottesca*, devido ao substantivo italiano *grotta* (*gruta*), por reunir representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se confundiam entre si. O referido termo passou então a exprimir a transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência.

Bakhtin (2010, p. 29) chama atenção para o fato de que o “movimento ornamental romano era apenas o fragmento (um caco) do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento”. Para isso são enfatizados os elementos de leveza, liberdade e “alegre ousadia, quase risonha”, segundo os quais se apresentavam as figuras descobertas durante as escavações.

Realismo grotesco é o nome que o teórico russo, convencionalmente, dá às imagens referentes ao princípio material e corporal na obra de Rabelais e nas obras dos demais autores do Renascimento, heranças da cultura cômica popular, que caracterizam essa cultura e a diferenciam das culturas dos séculos posteriores, a partir do Classicismo.

Bakhtin destaca duas características básicas do realismo grotesco. A primeira diz respeito ao fato de que o cômico grosseiro está relacionado diretamente ao elemento material e corporal. Disso resulta que as imagens relacionadas ao corpo, à satisfação das necessidades naturais – sejam relativas à comida, à bebida, à vida sexual – estão em profunda consonância não só com a vida, mas também com a

morte, já que ambas se completam, uma vez que o fim representa o recomeço, a renovação.

A segunda característica está relacionada ao traço marcante do realismo grotesco, o *rebaixamento*, ou seja, a transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Mas o rebaixar aqui, como enfatiza o autor, não tem valor negativo, ao contrário, significa a aceitação de que os níveis corpóreos mais baixos aproximam-se não só da Terra e da morte, mas da própria vida. Nesse sentido, o sagrado e o elevado são reinterpretados; o “baixo” passa a ocupar o lugar do “alto” e vice-versa. Daí o fato de o povo ser o porta-voz do cômico grotesco, uma vez que “o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco foi sempre ligado ao baixo material e corporal” (BAKHTIN, 2010, p. 18).

Destarte, observa-se que no realismo grotesco o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que não aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida, conforme explicita Bakhtin:

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, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; [...] (BAKHTIN, 2010, p. 17) [grifo do autor].

De acordo com o teórico, o “alto” e o “baixo” possuem um valor rigorosamente *topográfico*, em seu aspecto cósmico, o alto é o céu, e o baixo é a terra; no sentido corpóreo, o alto é representado pela cabeça e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o “traseiro”. Assim, rebaixar significa entrar em comunhão com a terra, concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento; e com a vida da parte inferior do corpo, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.

A título de ilustração do cômico grotesco, destaco dois exemplos apresentados por Bakhtin: o primeiro, é o personagem Sancho Pança, do romance *Don Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, com seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais que constituem o “inferior absoluto” aberto para acolher o idealismo de Don Quixote; o segundo, é a imagem grotesca das *velhas grávidas*, de Kertch, feitas em terracota e que podem ser vistas no Museu l’Ermitage de Leningrado, que destaca, além da velhice e da gravidez, o riso,

uma vez que essas velhas grávidas estão sorrindo. A imagem simboliza a ambivalência da vida e da morte (renascimento), marcada pela alegria.

Nos manuais simonianos, o cômico grotesco se revela nas imagens – descrições e caracterizações – que Simão Pessoa faz da ex-esposa. O *gafanhoto*, de acordo com Simão Pessoa, ao falar da ex-mulher para uma possível futura *lebre*, deve dar

[...] a entender que o seu casamento acabou, não por sua culpa, mas por culpa daquele bicho escroto que você tem em casa. Fale mal da sua esposa. Diga que ela se parece com um mamute pré-histórico, tem a inteligência de uma vaca espanhola, o senso de humor de um cão dinamarquês, o sex-appeal de um hipopótamo e que, entre outras coisas, gasta o seu dinheiro com a fúria consumista de quem descobriu que dinheiro nasce em árvore (PESSOA, 2008, p. 127).

Observo neste trecho, em especial, que a imagem da ex-mulher nos manuais simonianos é grotesca e até disforme: a ex-mulher se parece com um mamute, uma vaca, um cão, um hipopótamo, dentre outros. O risível ocorre justamente da estranheza que a referida imagem causa. É interessante perceber que, embora deselegante, a imagem não expressa tristeza, nem pessimismo, ao contrário, há nela o eco da gargalhada do leitor que ressoa fortemente.

Nesse sentido, o riso e a visão carnavalesca, que estão na base do grotesco, aniquilam a seriedade e as pretensões de significação incondicional e intemporal, além de libertar a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. “Daí que uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico” (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Percebe-se então que a partir da carnavalização do mundo, há um rebaixamento das coisas, do corpo e dos atos, na medida em que os valores se invertem, se subvertem e se dessacralizam. Consoante o teórico,

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (BAKHTIN, 2010, p. 325).

Nas imagens grotescas, encontra-se uma concepção do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos são completamente diferentes das imagens clássicas. O grotesco valoriza os

orifícios do corpo e tudo o que busca ultrapassá-lo. Nesse sentido, é exemplar também a literatura de Rabelais, uma vez que é permeada de referências ao vulgar, ao “baixo”; é repleta de descrições dos atos corporais, como o sexo e a defecação.

É nessa atmosfera densa de “baixo” material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador e renascem à nossa percepção. As obras de Simão Pessoa e Medina Reyes acompanham essa tendência, misturando os níveis hierárquicos, descrevendo um mundo às avessas, no qual havia uma constante troca entre o alto e o baixo.

Esses movimentos para baixo, dispersos nas formas e imagens da alegria popular e do realismo grotesco presentes em Rabelais, são também encontrados nos manuais simonianos, como demonstro na análise comparativa de dois episódios que revelam o sentido desse movimento. Refiro-me ao célebre capítulo dos limpacus de *Gargântua* (Livro I, cap. XIII) e do capítulo *Uma paixão nacional*, em que Simão Pessoa discute qual o melhor “cu”. Em Rabelais, tem-se:

O jovem Gargantua explica a seu pai que ele encontrou, depois de longas experiências, o melhor limpa-cu que existe, que ele qualifica de “o mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que já se viu”.

[...]

Eu me limpei uma vez com um cachecu de veludo de uma senhorita, e achei muito bom, pois a maciez da seda me causou nos fundilhos uma voluptuosidade bem grande;

Outra vez com um chapéu dela, e fez o mesmo efeito;

Outra vez com uma echarpe;

Outra vez com olheiras de cetim carmesin, mas o enfeite de um monte de bolinhas de merda que aí estavam me arranharam todo o traseiro, que o fogo de Santo Antônio queime o buraco do cu do artífice que as fez e da senhorita que as usava!

Esse mal passou, limpando-me com um boné de pajem, bem emplumado à suíça.

Depois, cagando detrás de uma moita, encontrei uma gato de março e limpei-me com ele, mas as suas garras me ulceraram todo o períneo.

Disso me curei no dia seguinte, limpando-me com as luvas de minha mãe, bem perfumadas de tabaco.

Depois limpei-me com sálvia, erva-doce, funcho, manjerona, rosas, folhas de abóbora, de couve, de parra, de malvaíscos, de verbasco branco (que faz o cu escarlata), de alface e com folhas de espinafre – tudo me fez muito bem à perna -, de mercurial, de sanguinária, de urtigas, de consolida; mas tive uma caganeira da Lombardia, de quem me curei limpando-me com as minhas bragas (BAKHTIN, 2010, p. 326).

Já Simão Pessoa, juntamente com os grandes mestres da AMOAL, catalogaram os principais tipos de “cus”, quais sejam: curupira, cucurucucu, caracu, cupuaçu, cunhada, cumbuca, culatra, curimatã, cult, cupido, curimboca, cumeeira, curuzu, custódia, curioso, culote, cubano, curado etc..

Há muito tempo vem se alimentando o dilema do melhor cu. Qual seria o melhor cu? O melhor cu é o mais bonito? O melhor cu é o mais cheiroso? O melhor cu é aquele que dá pra meter sem dó, enfiando até os colhões? Ou cu é que nem porteiro de boate, importante é quem ele coloca pra dentro? E como saber se o cuzinho que você vai comer é sangue bom ou vai te deixar na merda? (PESSOA, 2008, 272).

Transformar um objeto em limpa-cu, é antes de mais nada rebaixá-lo, destroná-lo e aniquilá-lo. Ao mesmo tempo em que dar importância demasiada ao “cu”, a ponto de saber qual é o melhor, é elevá-lo, é renová-lo, é entronizar temas populares. Contudo, no episódio do limpa-cu, o aspecto renovador não é apenas vivo, mas dominante. Toda essa multidão de objetos que serviram de limpa-cus é destronada antes de ser renovada. É nessa atmosfera densa de “baixo” material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. A sua imagem apagada ressurgue sob a luz nova.

Para Bakhtin, é justamente a ligação da literatura com o caráter popular que fez os romances de Rabelais se diferenciarem de toda a literatura ocidental do século XVI. Percebo, a partir dos comentários do teórico russo a respeito da obra *Gargântua*, que há nos manuais simonianos, do mesmo modo que no referido romance rabelaisiano, imagens do corpo, da bebida, da satisfação de necessidades naturais, da vida sexual, conservando a natureza original e diferenciando-se das imagens cotidianas. Ocorre uma nova junção das imagens clássicas que as trespassa, dando a elas um sentido diferente.

Compreendo que em Medina Reyes a experiência com o grotesco implica um contato mais estreito com a materialidade do real, em que as descrições do corpo e de seu funcionamento fisiológico são narradas de forma direta, objetiva, principalmente com relação às funções sexual e excretora, demonstrando a vida cotidiana do homem contemporâneo, sua relação com o próprio corpo e com os demais seres humanos, e esta é, a meu ver, a tendência do realismo sujo, que expus no capítulo anterior e o qual acredito ser conveniente retomar nesse momento.

No primeiro capítulo do livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin** – *Mecánica popular: anotaciones sobre la sexualidade y el amor* –, o protagonista Sérgio *Bocafloja*, ao acordar à meia-noite porque lhe doem as costas, debruça-se sobre a janela e, percebendo que há luzes acesas em outras janelas onde, provavelmente, outros homens estarão debruçados, passa a refletir sobre o

relacionamento entre homem e mulher. Dentre suas reflexões, Sérgio faz as seguintes afirmações:

Quando eyaculo quiero ir de inmediato a la ducha. Odio que me obligue a seguir dentro, odio la humedad y las caricias en frio. Ella en cambio parece estar a sus anchas (hace poco leí en la enciclopedia que ciertas criaturas logran desarrollar una intensa ternura por sus excrementos) (REYES, 2010, p. 17).

¿Qué puedo hacer para borrarla? Ella tiene trozos míos. No he podido inventar una vida, mis aventuras fracasan por un visaje, no puedo matarla, es una sombra. Sólo espero que sufra, que se hunda, que se salgan gusanos por los ojos y se llene de raíces y escamas (REYES, 2010, p. 23).

Mais que erótico, o primeiro trecho acima é escatológico, logo, com a escatologia, Medina Reyes descreve o corpo humano não somente sob a ótica dos impulsos sexuais, mas também em sua relação com o “sujo”. Nesse sentido, observo que as imagens do grotesco na obra do referido autor, embora apresentem uma concepção do conjunto corporal e dos seus limites, não têm a leveza do humor que noto em Simão Pessoa, estão mais para a ironia, também considerada um dos elementos propiciadores do riso. E quais são, afinal, esses elementos?

4.4 O RÍSEL

No campo literário, o riso pode se manifestar de forma extrema ou sutil. As formas do risível podem variar do humor de fina ironia à sátira desbragada, podem se revelar num chiste ou numa piada, apresentar-se como paródia ou caricatura, podem ser cômicas através de trocadilhos ou podem, ainda, ser de escárnio e de exclusão ou de simpatia e de aceitação. Contudo, o riso na literatura está condicionado à recepção da obra, tendo em vista que a comicidade, se inerente ao texto literário, depende da reação do leitor para se estabelecer como riso.

Neste trabalho, outra dificuldade vivenciada foi distinguir os elementos propiciadores do riso. O que diferencia o riso do cômico, da caricatura, da paródia, da sátira, da ironia? Percebo de imediato o limite impreciso das categorias do risível. Segundo a professora e crítica literária Beth Brait (2008, p.73), “vários estudiosos colocam o riso como um fenômeno fisiológico e o cômico como uma construção de linguagem.” Entretanto, a professora e pesquisadora Lélia Parreira Duarte (2006) informa que o conceito do riso mistura-se aos conceitos de humor, ironia, comédia, piada, brincadeira, sátira, grotesco, farsa ou jogo de palavras.

Considerando, conforme Propp, que o cômico nem sempre é risível e que as formas literárias do cômico se mesclam, dificilmente encontrando-as puras, neste trabalho defini as denominações do risível e identifiquei-as nas obras de Simão Pessoa e Medina Reyes, a partir da análise comparativa do *corpus* ficcional.

Verifica-se, a partir do estudo das obras dos teóricos do riso, que o cômico seria a simples constatação do contraste, sem reflexão; é exatamente uma advertência ao contrário. Propp, ao definir a arte do cômico, informa:

Os defeitos estão escondidos e precisam ser desmascarados. A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto do riso no seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior e sua inconsistência. O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás da aparência (PROPP, 1992, p.175).

A partir do momento em que se analisa esse contraste, aprofundando-o com empatia, tem-se o humor. Entretanto, o professor e pesquisador holandês Jan Bremmer (2000) entende o humor como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso. O humor é subjetivo, reflexivo e complexo. É o rir do outro e de si mesmo. Trata-se, portanto, de uma categoria intrinsecamente enraizada na personalidade, fazendo parte dela e definindo-a até, uma vez que trabalha com a condição humana. Na relação com o outro, deixa vislumbrar sua natureza benevolente e positiva, muito próxima ao riso bom, defendido por Propp.

Outro elemento propiciador do risível é a caricatura que, consoante Bergson, “trata-se de uma arte que exagera” (BERGSON, 2007, p. 20), pois acentua, de forma ridícula e hiperbólica, a fisionomia de uma pessoa ou os detalhes de um fato, deformando-os. Reside, justamente aí, a comicidade da caricatura.

Já a paródia é uma imitação burlesca que explora, sobretudo a estética e a linguagem. Propp, concordando com Bóriev (*apud* PROPP, 1992, p. 84), informa que “a paródia consiste num exagero cômico na imitação, numa reprodução exageradamente irônica das peculiaridades características individuais da forma deste ou daquele fenômeno que revela sua comicidade e reduz seu conteúdo”. Além disso, ela pressupõe um texto-base de referência, com o qual mantém relação de contraste. Fiorin (2008) acrescenta que a paródia é ambivalente, pois há uma bivolalidade: a voz do parodiado e a voz do parodiante. Zomba-se da voz séria e, ao

mesmo tempo, afirma-se uma alegria com outra voz. Com isso, nega-se o discurso da autoridade e afirma-se a relatividade das coisas.

Identifico nos manuais simonianos a utilização da paródia como recurso propiciador do riso. Simão Pessoa cita a Antiga e Mística Ordem dos Abatedores de Lebres (AMOAL) em alusão à Maçonaria.⁴⁵ No prefácio do livro **Alô, Doçura!**, Zemaria Pinto⁴⁶ salienta que “a AMOAL nasceu da Machonaria, entidade secreta que em nada pode ser confundida com aquela outra de nome ligeiramente parecido e muito menos história” (PINTO *apud* PESSOA, 2008, p.09). Contudo, apesar de informar ao leitor, de forma irônica, que não pode confundir a “Machonaria” com a Maçonaria, Simão Pessoa utiliza-se do manual dos maçons e de termos utilizados pelos mesmos para criar, à luz dos ensinamentos de sua confraria, os “protocolos secretos da AMOAL” – livros utilizados para a consulta dos irmãos. Os protocolos “têm sido uma tácita carta de intenções entre os machos, o acordo não-verbalizado, a sociedade secreta do sexo casual, uma filosofia mundial de não-comprometimento” (PESSOA, 2008, p. 57).

Não foi possível cotejar os manuais simonianos com o Manual da Maçonaria, tendo em vista que o mesmo é tradicionalmente destinado somente para os maçons, por ser uma entidade secreta e exclusivamente masculina, semelhante à AMOAL.

Também são parodiados nos manuais simonianos os romances do Ciclo Arturiano – obras literárias referentes ao rei Artur e seus Cavaleiros da Távola Redonda. Vejamos:

Na antiga lenda do rei Arthur e seus cavaleiros da Távola Redonda, dois personagens exercitavam seus conhecimentos mágicos para lutar pelo poder. De um lado estava Merlin, o mago fiel a serviço da corte, e de outro, a fada Morgana, meia-irmã de Arthur que, desprezada sexualmente pelo rei, usava de seus feitiços para colocar no trono seu filho Uther Pendragon. O moleque, fruto do relacionamento incestuoso entre Arthur e Morgana, depois de adolescente converteu-se num tremendo boiola e queria porque queria ser a rainha-dragão (“drag queen”) de Avalon. Graças a Excalibur, a espada enfeitiçada que garantia a Arthur e seus companheiros vencer todas as batalhas, e a Sir Lancelot, que antes da batalha final colocou um belo par de chifres em Arthur, a irascível fada Morgana levou a pior, sendo decapitada e rebaixada a uma simples mula-sem-cabeça. (PESSOA, 2008, p. 187)

⁴⁵ Sociedade parcialmente secreta, cujo objetivo principal é desenvolver o princípio da fraternidade e da filantropia; associação de pedreiros-livres; franco-maçonaria. (FERREIRA, 2004).

⁴⁶ Zemaria Pinto, autor do texto *Mais um mito que desaba: a AMOAL sem segredos*; é poeta, dramaturgo e sacerdote da Antiga e Mística Ordem dos Abatedores de Lebre.

A busca pelo Santo Graal – cálice sagrado capaz de devolver a paz ao reino de Artur – também se faz presente nos manuais de Simão Pessoa, contudo o “santo graal” simoniano é o “Santo Graal existente entre as pernas femininas” (PESSOA, 2008, p. 56). O poder simbólico do Santo Graal, em ambos os casos, é o mesmo já que proporciona a paz espiritual no primeiro e paz física no segundo.

Medina Reyes, diferente de Simão Pessoa que parodia textos sagrados e clássicos, faz paródia de revistas femininas, conforme se observa no já citado capítulo *Mujer, teoría & práctica – una revista diferente para las mujeres de siempre*, do livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, onde o autor apresenta, de forma humorada, dicas de saúde e beleza, fofocas do *jet set* e turismo: “Las francesas lloran si ven un perro cagando, las gringas besan horrible, las italianas cuidan el dinero” (REYES, 2010, p. 296).

Muito próximo da paródia está a sátira, que explora mais a ideologia e a ética, e apresenta-se de forma crítica e implacável, sendo utilizada por aqueles que demonstram a sua capacidade de indignação de forma divertida e desejam censurar ou ridicularizar defeitos ou vícios, cujo tema principal consiste na crítica a instituições, pessoas, grupos ou hábitos sociais por meio do exemplo moralizante e do humor. Propp indica que nenhuma “teoria da sátira é possível fora de uma teoria do cômico que a considere seu instrumento essencial” (PROPP, 1992, p. 185). Assim, Simão Pessoa utiliza a sátira para zombar do ensino brasileiro, enquanto Medina Reyes a utiliza para criticar o Grammy, o mais prestigioso prêmio da indústria musical, como se observa nos textos a seguir:

Como o ensino brasileiro chegou ao fundo do poço, neguim não vai ficar perdendo tempo estudando feito um filho da puta numa boa faculdade pra depois ir engrossar a fila dos desempregados ou ser caixa de banco, né mesmo? É muito melhor aproveitar as circunstâncias e tirar uma casquinha, que ninguém é de ferro. Se você for o professor, a tática é reprovar o maior número possível de alunas e deixá-las em recuperação. Fica claro que, em face das circunstâncias, a maioria vai querer dar pra passar. Ou melhor, só passa quem dá. No caso de você ser aluno, convide para estudar na sua casa as alunas que vão ficar em recuperação. Já que elas vão mesmo se foder, não custa nada tentar comer antes (PESSOA, 2008, p. 90).

– Cualquiera puede escribir una canción y llegar al primer lugar de la revista *Billboard*, cualquiera puede ganar un *Grammy*... Ser inolvidable es otra cosa y nadie es inolvidable. Las canciones son fáciles porque tratan de imposibles, son duces mentiras con sabor a menta. Programando un tema 300 veces por día convierten la inmundicia en éxito y la caca de perro en gente famosa. (REYES, 2010, p. 97) [grifos do autor].

O riso provocado pela leitura dos referidos textos é o riso de zombaria – conforme Propp, importantíssimo para a compreensão das obras literárias. É aquele riso que se encontra permanentemente ligado à esfera do cômico; que impossibilita a identificação entre o satirista e o objeto de sua sátira, sendo o mais difundido e o qual encontramos frequentemente na vida e na arte. É o tipo fundamental de riso humano, obviamente que não existe apenas ele. É interessante como Simão Pessoa não escolhe como alvo nenhuma pessoa em especial, mas várias pessoas que podem ou não estar ligadas ao poder. Os políticos, a televisão, a imprensa, a polícia, enfim, todas as pessoas da ordem se tornam objeto de sátira. Nesse texto, em particular, o escritor satiriza tanto o ensino público quanto os alunos e professores. Todos os implicados na esfera educacional são satirizados. Já Medina Reyes critica a indústria fonográfica, mais precisamente o fato das emissoras de rádio tocar, mediante um pagamento, a música que as gravadoras pedem, o que conseqüentemente torna a música conhecida. Seria talvez o conhecido “jabá” pago às emissoras de rádio brasileiras?

Outro recurso para o riso é a ironia, muito utilizada para exprimir o contrário do que se pensa ou sente, ou seja, uma simulação sutil de dizer uma coisa por outra. Como num jogo dialético, as palavras expressam o contrário da ideia que se pretende exprimir, no entanto, embute na mensagem vestígios da real intenção do emissor, de modo que o receptor perceba que tal recurso foi usado propositadamente.

É importante destacar a diferença que Bergson faz de ironia e humor:

Pode-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é: nisso consiste a *ironia*. Pode-se, ao contrário, descrever minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser: desse modo procede frequentemente o *humour*. (BERGSON, 2007, p. 95) [grifo do autor].

Nesse sentido, o humor é definido como o oposto da ironia. Mas, segundo Bergson, ambos são formas da sátira, porém a ironia é de natureza oratória, enquanto o humor tem algo mais científico.

Para Bakhtin a ironia penetrou em todas as línguas modernas, introduziu-se nas palavras e nas formas, sendo utilizada para superar situações e elevar-se acima delas: “A ironia insinuou-se em toda parte, é atestada em todos os seus aspectos: desde a ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada” (BAKHTIN, 1997, p. 371).

Corroborando com esta ideia, Brait (2008) explicita que a ironia multiplica as diversas estratégias de compreensão e representação do mundo. Foi a partir da observação de algumas produções discursivas de caráter estritamente literário – romances brasileiros de diferentes épocas – e de outras de natureza jornalísticas – jornais contemporâneos – que a autora percebeu a natureza e as funções de determinadas manifestações irônicas. Assim, Brait, em seus estudos, delimitou um aspecto particular do humor, concretizado pela ironia, considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. É nesse sentido que identifico a ironia nos textos de Simão Pessoa e Medina Reyes.

4.4.1 A ironia

A ironia é a minha arma preferida. Tudo que faço precisa ter diversos significados, adoro a ambiguidade...
Madonna

Além da carnavalização e do realismo grotesco – procedimentos inventariados e analisados por Bakhtin – percebo a presença da ironia como dispositivo narrativo na produção literária de Simão Pessoa e Medina Reyes.

Ao pensar em ironia, logo me defronto com o caráter ambíguo do termo, cujo significado se modifica no tempo, acumulando antigos e novos sentidos. Reconheço a ironia como um dos grandes instrumentos da literatura de todos os tempos. Utilizada inicialmente como ingrediente da sátira, teve uma função crítica e pragmática de defesa de valores morais e sociais. Entretanto, considero-a uma condição *sine qua non* da vida e concordo com o que disse Thomas Mann (*apud* MUECKE, 1995, p. 19): “A ironia é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso”. Na concepção de D. C. Muecke, a ironia:

É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram as tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável (MUECKE, 1995, p. 19).

Para Bergson (2007, p. 95), a ironia consiste na oposição “do real com o ideal: do que é com o que deveria ser”. Do mesmo modo, Duarte (2006, p. 18)

informa que a ironia é apresentada como “a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz”, ou seja, é o ato de dizer ou expressar algo querendo significar outra coisa, estabelecendo uma contradição, um contraste entre uma realidade e uma aparência, ou seja, “tomar o dito pelo não-dito”.

Entendo que a ironia, além de estar presente no cotidiano, faz-se necessária na vida, pois cria uma ordem, uma simetria indispensável para a estabilidade mental e emocional do ser humano. Conforme informa Duarte (2006, p. 19), a ironia é “uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida”.

Brait concorda com esta ideia uma vez que entende a ironia como resultado de um conjunto de procedimentos discursivos que podem aparecer em todos os tipos de textos:

A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços ‘institucionalizados’ para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus leitores (BRAIT, 2008, p. 14).

Por esse enfoque, percebe-se que as formas de construção, manifestação e recepção do riso, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento e a compreensão de momentos ou aspectos de uma cultura, sociedade e realidade.

Neste trabalho, compreendo os manuais simonianos como uma obra marcada pela ironia, a começar pelos títulos: *Manual do Canalha*, *Manual do Espada* e *Manual do Garanhão*. A palavra “canalha”, segundo Ferreira, em seu dicionário, é de origem italiana – *canàglia* –, seu substantivo significa “pessoa vil, infame, reles; velhaco” e o seu adjetivo “relativo ou pertencente a, ou próprio do canalha”. Portanto, o título da obra explicita a ironia se levarmos em conta que, em nosso tempo, o “canalha”, o “machão” e as atitudes atreladas a eles, não têm mais cabimento. Além do mais, Simão Pessoa escreve um manual para o canalha, ao mesmo tempo em que escarnece o “canalha”.

Observo que tanto Simão Pessoa quanto Medina Reyes utilizam a ironia como meio de tornar risível determinada realidade.

Este livro – traduzido diretamente dos protocolos originais de Ninrode – é um toque de corneta para você assumir o comando das armas (jamais o de um canhão!). É um manifesto, uma exortação aos machos de todas as partes do mundo. *Nesta época de garotos de franjinha usando batom negro das irmãs e ouvindo a banda Fresno*, poucos de nós ainda se lembram como é viver segundo os Protocolos da AMOAL. Precisamos nos unir. Mesmo que você seja um Enéias e esteja sendo tentado no meio da aventura pela pudica rainha cartaginesa Dido, todo macho é um herói épico em formação. Todo macho deve estar ciente das suas responsabilidades pela preservação da espécie (PESSOA, 2008, p. 57) [grifo meu].

Há um chamado para a preservação do macho, do canalha, assim como na citação de Medina Reyes. A alusão à banda Fresno, cujos integrantes se apresentam com roupas coloridas que lembram mais a vestimenta feminina do que os trajes masculinos, dá o tom de ironia.

El mundo se divide de muchas formas: blancos y negros, altos y bajos, listos y tontos, etc. Hay una división más arbitraria pero no menos real y eficaz... BELLOS Y FEIOS. Es una ley sangrienta que no conoce piedad ni límites. Uno no ve una mujer: ve piernas, tetas, cabellos. Obvio que la belleza es más que una condición física (peso, altura, proporciones, movimiento, color, armonía, etc.) pero sobre todo es una condición física (REYES, 2010, p. 36-37).

Historicamente, o conceito de ironia, segundo Muecke, sofreu diversas modificações e tem sido objeto de inúmeras interpretações. O vocábulo *eironeia* teve seu primeiro registro no livro *República* de Platão, significando algo como “uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas” (MUECKE, 1995, p. 31).

Contudo, foi no começo do século XIX que o termo ironia incorporou vários outros significados. A partir do Romantismo e do seu projeto de liberdade, igualdade e fraternidade, assinala-se a revolta do indivíduo contra uma sociedade que o ignora na sua subjetividade e individualidade, obrigando-o a reprimir seus desejos e emoções, em nome de valores morais absolutos, fundamentados na verdade e no bem, estabelecidos pela sociedade – governo, igreja ou família. Muecke também assinala que o eu começa então a falar em seu próprio nome na obra literária, mas essa valorização romântica do indivíduo gera um paradoxo: ao tomar consciência de seu desejo de absoluto, o homem percebe também a sua dependência do outro; opondo-se à infinitude de seu desejo, ele sente a finitude da vida.

Nesse contexto, o conceito de ironia sofreu uma transformação: onde antes se compreendia a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente, agora era possível compreendê-la como algo que, ao contrário, podia ser não intencional, algo observável e, conseqüentemente, representável na arte, algo que aconteceu ou de

que alguém se tornou ou poderia se tornar consciente. A partir desse período, a ironia passa a ter uma natureza dupla, ora instrumental, ora observável.

Essa duplicidade de natureza ironiza, proporciona, segundo Muecke, o deslocamento do foco do ironista para a vítima da ironia, ou seja, não há alguém utilizando a linguagem ironicamente (*status* ativo), senão a observação de alguém envolvido, de forma insuspeita, em acontecimentos ou circunstâncias irônicas (*status* passivo).

De acordo com o filósofo Friedrich Schlegel (*apud* MUECKE, 1995, p. 39), a situação humana é metafisicamente irônica, pois o homem, em sua finitude, empenha-se em compreender uma realidade transcendente, que é infinita, logo incompreensível. A isto Muecke cognomina de *ironia observável da natureza*, que tem o homem como vítima:

[...] ele é impelido ou, como se diz agora, “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele próprio é finito, mas também porque pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e “fixativos”, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e protéica (MUECKE, 1995, p. 39).

Nesse sentido, o artista – tal como a natureza personificada que ironiza suas formas criadas, prometendo-lhes uma completude e uma permanência, apenas para relativizá-las e desestabilizá-las no fluxo contínuo da criação e des-criação – é parte e agente da natureza, tem ao mesmo tempo uma energia criativa e des-criativa, uma inquietação irônica que não o deixa satisfazer-se com a finitude da realização, mas transcender aquilo que sua imaginação e inspiração criaram. Dessa forma, a arte é elevada por meio da ironia. É uma espécie de valorização do indivíduo, capaz de erguer sua voz na literatura, que através da ironia não vê mais a obra como uma mera imitação, mas a observa como um produto da realidade.

Muecke informa, ainda, que no século XIX pós-romântico, o conceito predominante era o da ironia niilista, entretanto, no século XX parece ser o de uma ironia que é relativista e mesmo reservada. Aquela definição de ironia em que se diz uma coisa para que se entenda o contrário, adquire outro sentido, passando a ativar “não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 48). Tornando-se não é apenas um jogo de palavras com inversões de sentidos, mas indicando atitudes e pensamentos que dependem da compreensão do leitor para obter um sentido que pode variar de acordo com o contexto da situação. Logo,

para ser entendido, o recurso da ironia necessita de um leitor atento e inteligente que saiba ler as entrelinhas do texto, o que pressupõe a valorização do leitor que, como afirma Duarte (2006, p. 154) é “visto como capaz de perceber o sentido camuflado ou oculto na mensagem que lhe é enviada”.

Linda Hutcheon também alerta que essa valorização pode funcionar negativamente, pois a ironia pode se tornar um “negócio arriscado” (FISH *apud* HUTCHEON, 2000, p. 28), ou seja, não há garantias ao ironista de que o leitor compreenderá a ironia da maneira como foi intencionada, pois:

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”) (HUTCHEON, 2000, p. 28).

A ironia aparece, deste modo, como impulsionadora de uma rica dinâmica intelectual entre obra e leitor. Uma obra de arte que tem na ironia as suas bases discursivas é uma arte que desafia, que instiga, que retira o espectador da sua potencial passividade e o coloca no centro do processo criativo. Todos são cúmplices no ato irônico.

Na literatura, observa-se a ironia dizendo o mínimo com o intuito de dizer o máximo possível, ou seja, oferecendo apenas pistas sobre o todo e deixando a cargo do leitor o acréscimo de algo, se este achar necessário, ou ainda proporcionar interpretações de várias formas chegando-se, assim, à ironia prevista pelo ironista.

Em seus estudos, Muecke enumerou diversos tipos de ironia – ironia como ênfase retórica; modéstia escarnecedora ou ironia autodepreciativa; zombaria irônica; ironia por analogia; ironia não-verbal; ingenuidade irônica; ironia dramática, ou o espetáculo de cegueira; ironia inconsciente (termo de Samuel Butler); ironia autotraidora; ironia de eventos; ironia cósmica; incongruência irônica; ironia dupla; ironia ardil 22; ironia romântica – e demonstrou certa dificuldade em demarcá-las isoladamente em seu contexto, uma vez que esta adquire funcionalidades diferentes. Na verdade este autor trabalha com sentidos irônicos utilizados em Língua Inglesa. Portanto, utilizo neste trabalho somente aqueles que podem ser aproveitados no sentido básico e que são bem claros para nós brasileiros. Quais

sejam: a ironia instrumental e a ironia observável, ambas importantes para esta análise.

A ironia instrumental, advinda de conceitos greco-romanos, tem definição específica e se enquadra em uma situação particular (como quando alguém não sabe estar sendo vítima da ironia). Utiliza a linguagem irônica como instrumento para afirmar algo cujo sentido literal espera ser rejeitado, ou seja, dizer uma coisa para significar outra, “como uma forma de elogiar a fim de censurar e censurar a fim de elogiar” (MUECKE, 1995, p. 33), como por exemplo, quando falamos “Parabéns!” a uma pessoa que nos desapontou.

No capítulo *O que elas querem é phoder*, Simão Pessoa, ironicamente, brinca com a palavra “phoder”, permitindo o jogo polissêmico entre as palavras “poder” e “foder”. Verifica-se que a polissemia é inerente à linguagem, tendo em vista os termos terem mais de um significado e o sentido constituir-se na contradição, na polêmica com outros discursos, fazendo com que as formações discursivas revelem interpretações e apreciações conflitantes. Conforme Fiorin (2011), “a maior parte dos termos da língua não é unívoca. Ao contrário, as palavras possuem vários significados. É essa propriedade da linguagem que permite os jogos de palavras”. Destarte, reconheço a ironia instrumental nos manuais simonianos a partir do momento em que o mesmo utiliza a linguagem para afirmar algo esperando que o sentido literal seja rejeitado.

Exemplar na utilização da ironia instrumental é, também, Sérgio *Bocafloja*, o protagonista do livro **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, que em suas reflexões utiliza o procedimento irônico para conversar e/ou instigar o leitor, com perguntas diretas e objetivas.

¿Qué es el hombre adecuado? Sería quizá una perfecta mezcla de máquina sexual, zombie y *Los tres chillados*. (REYES, 2010, p. 14) [grifo do autor]

¿Sabe usted donde está la mujer que ama a esta hora? ¿Qué tanto sabe usted de ella? ¿Imagina lo que en verdad piensa de usted, del sabor de su boca? ¿Imagina lo que dice e hace con otros hombres?” (REYES, 2010, p. 19)

¿Has tomado las medidas de tu verga hoy? ¿Qué opina tu mujer al respecto? ¿Te satisface su respuesta? ¿Tienen algún sentido tres centímetros más? ¿Te gustaría ser otro hombre? ¿Qué piensa en verdad tu mujer cuando mira tu verga? (Ibidem, p. 22).

Enquanto na ironia instrumental a linguagem é o instrumento e a figura do ironista está sempre presente, na ironia observável, de herança romântica e de sentido mais atual, a linguagem é utilizada para apresentar algo irônico a partir de acontecimentos, situações, conjunturas da vida cotidiana, que de algum modo são preexistentes. Trata-se da ironia do “ladrão sendo roubado”, por exemplo.

Percebo que a ironia observável também está presente nos manuais simonianos e nos livros de Medina Reyes, sobretudo nos relatos de Sérgio *Bocafloja*. No mencionado capítulo *Enfrentando problemas sem perder a classe*, do livro **Alô, doçura!**, por exemplo, observo que o autor informa, ironicamente, que a tensão pré-menstrual é um dos grandes problemas enfrentados pelo homem moderno, pois como afirma Simão Pessoa:

Um dos grandes problemas enfrentados pelo macho moderno é a TPM. A TPM merecia até CPI com acompanhamento da OEA, FMI, ONU, CIA e OAB, já que é mais perigosa que MST, UDR, DDT, PT e TFP. A TPM (Tensão Pré-Menstrual) é aquele período em que a mulher fica emocionalmente instável, perigosamente agressiva, mentalmente confusa e hormonalmente homicida. A TPM não deve, no entanto, ser confundida com o PM (Período Menstrual), que é quando a mulher fica emocionalmente confusa, perigosamente homicida, mentalmente agressiva e hormonalmente instável. O PM dura, no máximo, sete dias. A TPM dura os outros 23. Quando acometida de TPM, a fêmea humana tem acessos de fúria, dirige feito uma louca, reclama de tudo e chora assistindo novela do Manoel Carlos (PESSOA, 2008, p. 117).

O procedimento irônico, aqui apresentado pelo autor, consiste na situação do homem ter que conviver com a mulher no período em que ela passa pelos incômodos da tensão-pré-menstrual – TPM. Ou seja, apesar do homem não ter TPM, ele, ironicamente, sofre as consequências da mesma ao conviver com uma mulher.

Já no romance **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, a utilização da ironia observável ocorre na situação narrada por Sérgio *Bocafloja* a respeito de um rapaz que foi abandonado pela esposa e passa a segui-la com intuito de desmascarar seu amante. Porém, na estação de metrô, encontra um ancião para quem conta a sua história, sem saber de que se trata do amante de sua ex-mulher, ou seja, o desmascaramento não é o esperado.

En la estación del metro un muchacho habla con un anciano. El muchacho le cuenta que su esposa lo abandonó y está destrozado, que sólo piensa en verla regresar: *Voy a romperle la cara al maldito vago que debe tener por amante*. Al parecer hace varios días que vigila la estación esperando dar con su esposa y el desconocido rival. El anciano le echa una ojeada y le aconseja que vaya a darse una ducha y trate de comer algo.

- Tu aspecto no es el mejor, hijo.
 - No necesito verme bien – dice el muchacho –. He acumulado tanta rabia que podría dedicarme a descarrilar trenes.
 - No lo dudo – dice el anciano –. Lo malo es que una mujer es más duro que eso, la mujer es lo más duro que hay.
- El metro llega y el muchacho clava la mirada en las puertas de salida, entre los pasajeros que bajan está su mujer. Ella parece haberlo visto y camina hacia él con una sonrisa.
- Hola, cariño – dice y besa al anciano en la boca (REYES, 2010, p. 17).

Conforme Muecke, os diferentes tipos de procedimentos irônicos aqui mencionados – instrumental e observável – se englobam e se comunicam num todo textual. Assim, podem-se encontrar numa mesma obra, como observo nos manuais simonianos, em que seu arranjo textual articula elementos linguísticos que, uma vez relacionados a uma sucessão de situações e eventos, tendem a corroborar a sua finalidade irônica:

Ex-mulher é que nem pedra nos rins: só quem tem pode avaliar o tamanho da encrenca. E se você bobear, aquilo que começou como uma simples pensão pode acabar se transformando em um condomínio fechado com vista para o mar. Em termo de extorsão qualificada, ex-mulher não brinca em serviço. Acontece que quem tem filho não pode considerar a separação como um corte radical definitivo. As crianças sempre serão motivos para encontros e conversas – incluindo o reajuste da pensão. Mas só volte a comer sua ex se tiver absoluta certeza de que ela não vai contar pra ninguém (SIMÃO, 2008, p. 127).

Concluo que as obras analisadas se apresentam ao mesmo tempo como arte e como (imitação da) vida, como um produto da realidade de Simão Pessoa e de Medina Reyes que, por possuírem uma inquietação irônica que não os deixa satisfazerem-se com a finitude da realização, transcendem aquilo que vivenciam e o que sua imaginação e inspiração criam. Nesse sentido, a arte é elevada por meio da ironia, como ratificado anteriormente neste trabalho.

CONSIDERAÇÕES

O estudo da poética de Simão Pessoa e Medina Reyes possibilita constatar que ela é, essencialmente, a expressão crítica e criativa de uma emoção vivida. Ambos os escritores produzem uma literatura coerente com a sua forma de ver e de pensar o mundo, pois retrata seus sentimentos, opiniões e escolhas de vida. Traduzem em prosa e verso suas influências e realidades vivenciadas. Utilizam uma linguagem direta, simples, coloquial e subjetiva, carregada de humor e ironia. Falam de si, dos outros e dos amigos. Demonstram estar em sintonia com as mudanças políticas e comportamentais do seu tempo.

Dentre as semelhanças encontradas, destaco o riso e a ironia como marcas narrativas e estilísticas, a influência dos movimentos contraculturais, a estreita relação entre música e literatura, a intertextualidade com os *mass media*, a utilização da linguagem dos livros de autoajuda nos manuais, a apologia à sexualidade, o confronto com a tradição vigente e novas propostas narrativas.

Compreendi que as obras de Simão Pessoa e Medina Reyes transcendem as fronteiras regionais e transpõem-se para as nacionais e transnacionais, sofrem influência e estabelecem relações de troca com outras culturas, apresentam elementos caracterizadores da cultura local, como também elementos universalizantes, além de transgredir o gênero, por isso considero-as transculturadas, de acordo com que preceitua Rama.

Com relação às diferenças encontradas, observei na produção literária de Simão Pessoa, sobretudo na poesia, a valorização da cultura amazônica e brasileira, enquanto que na de Medina Reyes há a visão crítica da cultura colombiana e latino-americana.

O que me parecia inicialmente uma intuição foi comprovado: a literatura dos referidos escritores é, na essência, carnavalizada e grotesca, uma vez que possuem características inerentes ao cômico medieval, ou seja, procedem a inúmeros rebaixamentos, ligados ao baixo material e corporal. Expressa uma visão carnavalesca que nos remete às festas populares, representando, de forma análoga, o papel que as festas desempenhavam na vida medieval, em que a dessacralização e a liberdade eram sancionadas através do riso.

A percepção carnavalesca do mundo coloca a palavra numa relação particular com a realidade. Essa prosa carnavalizada ocupa-se do presente e não do passado;

não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade de estilos e vozes (usa gêneros intercalares como cartas, manuais, paródias, citações, ditados etc.). Além de instaurar, a partir do contato livre e familiar, um novo modo de relações humanas em que há excentricidade na expressão porque o homem se abre e se permite tudo aquilo que comumente está reprimido. Há também, além da profanação dos textos sagrados, a aproximação dos contrários, uma vez que o carnaval aproxima o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o vulgar.

Assim, compreendo que a obra de Simão Pessoa se encontra naquele patamar do riso mais popular, autêntico, em que se debocha de tudo e de todos, revelando uma constante alegria. É o riso bom, sem ranços pessimistas, de bem com a vida, acompanhado por um sentimento de afetuosa cordialidade e simpatia na percepção dos pequenos defeitos, no sentido proposto por Propp. É, sobretudo, um riso carnavalesco, no sentido bakhtiniano, uma vez que seus manuais subvertem os valores morais e os conceitos considerados exemplares, ao mesmo tempo em que dessacralizam e relativizam as coisas sérias e as verdades absolutas.

Simão Pessoa ridiculariza as instituições, o fanatismo, o dogmatismo. Faz paródia de poemas e textos, tanto de escritores canônicos como dos que não o são, dessa forma, abole as hierarquias que constroem os cânones, colocando no mesmo plano a cultura erudita e a popular, a considerada “alta literatura” e a literatura popular, os valores acadêmicos e os valores modernistas, no sentido de transgredir regras e valores já consagrados.

Ao ridicularizar a educação brasileira, parodiar a Maçonaria e a Bíblia, Simão Pessoa inverte valores, nega a fixidez dos padrões estabelecidos. Seu riso questiona a linguagem do poder, as figuras da cultura oficial (por exemplo, Aristóteles, Platão, Mário de Andrade) e as velhas oligarquias, bem como seus valores (por exemplo, o militarismo). Em seus textos, percebem-se imagens do ato sexual, da defecação e da micção, não de maneira vergonhosa, mas alegre e bem-humorada. Neles, o leitor se comunica com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, por consequência, com atos como a cópula, a gravidez, o parto, o ato de comer, a satisfação das necessidades naturais.

Se por um lado a obra de Simão Pessoa fez-me perceber um riso alegre e popular, igualmente uma piada, um dito espirituoso, uma gozação que se faz de um amigo e/ou de uma situação, por outro lado, a obra de Medina Reyes fez-me

perceber a presença constante de considerações sobre um tipo diferente de riso, que permite rir do não convencional, ou do que poderia causar medo ou repulsa.

Um riso que flutua entre as fronteiras do realismo grotesco, de acordo com os preceitos de Bakhtin, e do realismo sujo. Esse riso ora adquire um aspecto positivo, jocoso, universal, ora é negativo, segregacionista e humilhante. É um riso irônico, sarcástico; um riso de questionamento, de protesto, de contestação do poder. Rir-se de si mesmo, de suas pretensões, das mazelas da sociedade, demonstrando ser possível rir de tudo e de todos.

Com relação aos elementos propiciadores do risível identificados nas obras analisadas, destaco a paródia, a sátira e, sobretudo, a ironia. Presumo que a ironia identificada nas obras de Simão Pessoa e Medina Reyes não é socrática – aquela que se apresenta como ignorância simulada, com o objetivo de se fazer ressaltar a ignorância real daquele com quem se discute – mas sim a reunião das ironias retratadas neste estudo, quais sejam, ironia instrumental e observável.

Trata-se de uma ironia que valoriza o trabalho com a linguagem em si ou com sua significância, sua potencialidade, seu caráter de fingimento, de representação, de máscara consciente e exibida. Trata-se de uma ironia usada na sátira e na paródia com o objetivo de moralização dos costumes, obviamente na contramão deles, em que se diz o contrário do que se diz; uma ironia que se identifica com o humor, com a brincadeira, com o jogo e com o significante, que torna risível a realidade.

Acredito que os referidos escritores fazem uso do procedimento irônico não apenas como um mecanismo para chamar a atenção do leitor para um determinado aspecto da obra, mas principal e fundamentalmente para evidenciar comportamentos, costumes e valores inadequados, imorais, ou antiéticos da natureza humana, semelhante à “função social” do riso, defendida por Bergson e Propp, que contribui de certa forma para o equilíbrio da sociedade.

Por fim, percebi que este trabalho não configura o término de uma pesquisa, mas uma etapa de um processo de constituição, na qual se abrem infinitas possibilidades de investigações, principalmente no que diz respeito à literatura latino-americana.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: _____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Viera. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937. (Biblioteca clássica). Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/70438931/Baudelaire-Pequenos-Poemas-Em-Prosa>> Acesso em 15/09/2012.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAZZO, Ezio Flavio. **O mito do escritor marginal**. 11/04/02. Disponível em: <http://www.arteeanarquia.xpg.com.br/o_mito_do_escritor_marginal.htm> Acesso em 28/10/2012.
- BEHR, Nicolas. A geração mimeógrafo. **Navegus**. n. 2, ano 1, novembro/979. Disponível em: <<http://www.nicolasbehr.com.br/pageracaomim.htm>> Acesso em 13/08/2012.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos).
- BERND, Zilá & GRANDIS, Rita. (Orgs.). **Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas**. Porto Alegre: Sagra- D. C. Luzzato, 1995.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5 ed., São Paulo: Contexto, 2012, p. 191-200.
- BIRKENMAIER, Anke. El realismo sucio em América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. **Revista Mirada**, n. 06, Cuba, 2004. Disponível em: <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm> Acesso em 22/09/2012.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CABAÑAS, Teresa. **Que poesia é essa?! Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada**. Goiânia: Editora da UFG, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880**. 12 ed., São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CARNEIRO, Flávio e MORICONI, Ítalo. **Blogueiros na Berlinda**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 nov. 2004. Entrevista concedida a Paula Barcellos. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/blogueirosnaberlinda.html>> Acesso em 12/09/2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios, 58).

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Perspectivas, 1980. (Debates).

_____. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Nº 3, Rio de Janeiro: Abralic, 1991, p. 75-85.

CÍCERO, Antônio. O desejo do contemporâneo. Jornal **Folha de São Paulo**, 30/05/2009. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/05/o-desejo-do-contemporaneo.html>> Acesso em 8/06/2012.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In: _____. (Dir.). **A literatura no Brasil**. vol. II. Rio de Janeiro: São José, 1955, p. 145-226.

COUTINHO, Eduardo F. América Latina: o móvel e o plural. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 156-162.

CRISTALDO, Janer. **Paris, pentimento**. 26/01/2007. Disponível em: <<http://cristaldo.blogspot.com.br/2007/01/paris-pentimento-estou-de-volta-paris.html>> Acesso em 25/10/2012.

CUNHA, Euclides da. **Amazônia. Um paraíso perdido**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas / Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ESTEVES, Antonio R. e FIGUEIREDO, Eurídice. *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso*. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 393-414.

FERNANDES, Millôr. Livros. Livros. Livros. Livros. Livros? In: **Revista Veja**, edição 2116, de 10 de junho de 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**, versão 5.0, Positivo Informática Ltda., 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice. O humor rabelaisiano de Patrick Chamoiseau e Mário de Andrade. **Alea: Estudos Neolatinos**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, julho-dezembro, vol. 7, n. 2, 2005, p. 257-275. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/330/33070207.pdf>> Acesso em 01/10/2012.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

_____. José Luiz. Ambiguidade das palavras. **Revista Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Segmento Ltda, edição 73, novembro, 2011. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11988>> Acesso em 05/01/2012.

FRÓES, Leonardo. Histórias *beats*. In: BIVAR, Antônio. *et al.* **Alma beat: ensaios sobre a geração beat**. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 09-26.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. Presentación del País McOndo. In: _____. **McOndo: una antología de nueva literatura hispano-americana**. Barcelona: Ed. Gijalbo-Mondadori, 1996. Disponível em: <<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/popculture/pre-mcondo.pdf>> Acesso em: 14/09/2012.

FUGUET, Alberto. Não é a Taco Bell: Apontamento sobre McOndo e neoliberalismo mágico. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 101-110.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos Tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**, Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRAÇA, Antônio Paulo. **O poeta sem plumas nem paetês**. Jornal do Comércio, Manaus, junho/ 1986.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogia Suja de Havana**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) **26 poetas hoje**. 6. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

IANNI, O. **Teorias da globalização**. 3. ed. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed., São Paulo: Ática, 2007. 431 p.

JOZEF, Bella. O lugar da América. In: JOBIM, José Luiz (Org.). **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p. 114-129.

LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade humorística. In: _____. **A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Barueri: Manole, 2005, p. 127-160.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e Diversidade. In: MORENO, César Fernando (Coord.). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 61- 81.

MAVESOY, Aleyda Gutiérrez. Efraim Medina Reyes: hacerse figura em el campo de la novela colombiana desde la contracultura. **Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica**. N. 05. Barranquilla-CO: Universidad del Atlántico Vicerrectoría de Investigaciones, Extensión y Proyección Social; Cartagena de Indias-CO: Universidad de Cartagena Vicerrectoría de Investigaciones, Enero-Junio de 2007, p. 93-115.

MEDINA. Alejandro Quin. (Post) literatura, mercado y espectáculo em la escritura de Efraim Medina Reyes. **Literatura: teoría, historia, crítica**. N. 10, Bogotá – Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 265-286. Disponível em: <http://independent.academia.edu/AlejandroQuin/Papers/323496/Post-literatura_mercado_y_espectaculo_en_Efraim_Medina_Reyes> Acesso em: 24/09/2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MITOSO, José Ribamar. Outras palavras: Matou Bashô e foi ao cinema. **Jornal Amazonas em Tempo**, Manaus, 1993.

MORAES, Vinícius de. *Soneto do amor total*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=313> Acesso em 06/09/2012.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).

MUGGIATI, Roberto. *Beats & Zen*. In: BIVAR, Antônio. *et al. Alma beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 101-118.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NUNES, Paulo. **Literatura paraense existe**. Originalmente publicado em 15/01/2008. Disponível em: <<http://escritoresap.blogspot.com.br/2008/01/artigo-do-professor-paulo-nunes.html>> Acesso em 22/08/2012.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro e SOUZA Carla Monteiro de. Identidade e poesia musicada: panorama do movimento Roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. **Revista Acta Geográfica**, ano III, nº6, jul./dez. de 2009. p. 27-37. Disponível em <<http://ufrr.br/revista/index.php/actageo/article/view/222/382>> Acesso em 23/06/11.

ORTIZ, Fernando. El proceso de la transculturación em Cuba. In: _____. **Etnia y sociedad**. La Habana; Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

PANTOJA, Edilson. **Não existe uma literatura paraense?!** Originalmente publicado em 25/08/2011. Disponível em: <<http://joaojorgereis.blogspot.com.br/2011/08/nao-existe-uma-literatura-paraense.html>> Acesso em 22/08/2012.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada**. Manaus: Editora Valer, 2011. 304 p.

PEREIRA, Carlos Alberto Mesoder. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESSOA, Simão. **Podem atirar a primeira pedra**. Jornal Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, dez. 1996. Entrevista concedida a Helio Fernandes. Disponível em: <<http://simaopessoa.blogspot.com.br/search?q=Manual>> Acesso em 16/08/2012.

_____. **Entrevista com o Vampiro**. Revista Humanoides, Belo Horizonte, 1999. Entrevista concedida a Ana Cristina Araújo.

_____. **Alô, Doçura! – Os protocolos secretos da AMOAL**. Manaus: Coletivo Gens da Selva, 2008.

_____. **O Coletivo Gens da Selva entra na BICA**. Candiru, 01/02/2011. Disponível em: <<http://amordebica.blogspot.com.br/2011/02/o-coletivo-gens-da-selva-entra-na-bica.html>> Acesso em 15/10/2012.

_____. **Almanaque Biotônico**. Manaus. No prelo.

_____. **Almanaque Capivarol**. Manaus. No prelo.

_____. **Poesia Concretina**. Manaus. No prelo.

PIZARRO, Ana. Imaginario y discurso: La Amazonía. In: JOBIM, José Luiz (Org.). **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p. 130-151.

_____. Áreas culturais na modernidade tardia. In: PIZARRO, Ana. **O sul e os trópicos: ensaios da cultura latino-americana**. Trad. Irene Kallina, Liege Rinaldi. Niterói: Editora da Universidade federal Fluminense, 2006, p. 96-102.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos).

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana 1920-1980**. Bogotá: Procultura, 1982.

_____. Dez problemas para o Romancista Latino-americano. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Literatura e Cultura na América Latina**. Trad. Raquel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a, p. 47-110. (Ensaio latino-americanos).

_____. Ángel. Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino Americana. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Literatura e Cultura na América Latina**. Trad. Raquel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b, p. 209-238. (Ensaio latino-americanos).

REBEIN, Robert. Contemporary realism. In: DUVALL, John N (Ed.) **The Cambridge companion to American fiction after 1945**. Cambridge University Press, 2012, p. 30-43.

RESENDE, Beatriz (Org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

REYES, Efraim Medina. **“Todavía me considero más um bailarín que un escritor y seguiré bailando”**. www.colombia.com. 07 maio 2002. Entrevista concedida a Miguel Ángel Flórez. Disponível em:
<<http://www.colombia.com/entretenimiento/noticias/DetalleNoticia994.asp>> Acesso em 23/09/2012.

_____. **Efraim Medina Reyes: el filósofo del fracaso**. El mundo, n. 238, 10 out. 2003. Entrevista concedida a Isabel Queipo. Disponível em:
<<http://www.elmundo.es/laluna/2003/238/1065614544.html>> Acesso em 26/05/2012.

_____. **Efraim Medina Reyes e a nova literatura do realismo (violento) urbano**. Casa latino-americana – CASLA, Curitiba, 23 maio 2004. Entrevista concedida a Marcos Flávio Peres. Disponível em:

<<http://www.casla.com.br/casla/noticias/mostranoticia.asp?tit=Efraim+Medina+Reyes+e+a+nova+literatura+do+realismo+%28violento%29+urbano>>. Acesso em 26/05/2012.

_____. **Cinema Árbol**. Bogotá-Colômbia: Editorial Planeta Colombiana S. A., 2006a.

_____. **Era uma vez o amor mas tive que matá-lo**. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006b.

_____. **Pistoleiros / Putas e dementes**. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda., 2006c.

_____. *Round midnight*. In: GARCÍA, Óscar Castro (Org.). **Un siglo de erotismo en el cuento colombiano: antología**. Medellín-Colômbia: Editorial Universidad de Antioquia, 2006d, p. 307-320. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books/about/Un_Siglo_de_Erotismo_En_El_Cuento_Colomb.html?id=VnAQuWfwfcEC&redir_esc=y> Acesso em 14/09/2012.

_____. **Rock, boxe e poemas: Uma entrevista com Efraim Medina Reyes**. <http://www.cronopios.com.br> 20 jan. 2006e. Entrevista concedida a Claudinei Vieira. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=935>> Acesso 29/10/2011.

_____. **Todo homem é uma cultura**. Impostor, 04 nov. 2006f. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane. Disponível em: <<http://impostor.wordpress.com/tag/efraim-medina-reyes/>> Acesso em 26/05/2012.

_____. **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**. 3. ed. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2010.

RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). **Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 99-114.

ROMÃO, Arquilau Moreira. Livros de autoajuda consumidos por educadores são tema de estudo. **Jornal da UNICAMP**, Campinas, 18 a 24 de maio de 2009 – ANO XXIII – Nº 429.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 73-97.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1975.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Eloína Pratis dos. Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização. In: FIGUEIREDO, Eurídice e SANTOS, Eloína Pratis dos (Orgs.). **Recortes transculturais**. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1997.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários: a comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos, a poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TELLES, Tenório. As vozes amargas do tempo. In: Jornal **A Crítica**, Manaus, em 1994.

TROUCHE, André. Boom e pós-boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 83-102.

UCHOA, Neuber. **Perfil**. Jornal Folha de Boa Vista, Boa Vista, 18 agosto de 2012. Entrevista concedida a Shirley Rodrigues. Disponível em: <<http://www.folhabv.com.br/Editorias.php?Col=7>> Acesso em 18/08/2012

VARGAS LLOSA, Mário. **Dicionário amoroso da América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. **Revista Texto Digital**, ano 4, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/num07/anaclaudia.htm>> Acesso em: 04/05/2012.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2010.