

METAMORFOSES DO RISÍVEL NA SÁTIRA
CONTEMPORÂNEA. REGISTOS SATÍRICOS E IMPLÍCITOS
AXIOLÓGICOS EM TEXTOS FICCIONAIS DE GONÇALO M.
TAVARES

Maria do Rosário Neto Mariano

CLP - Universidade de Coimbra

RESUMO

O trabalho que me propus desenvolver, no âmbito da *Sátira literária e Reflexão política/social*, partirá de pressupostos ideológicos e contextos civilizacionais pós-modernos, que valorizam o humor nivelador e eticamente neutro ou cético, associado a práticas de socialização já, em grande medida, “pós-humanistas”. Contudo, é no âmbito destes pressupostos e contextos que emerge, contrastivamente, parte da ficção narrativa de Gonçalo M. Tavares em registo satírico, quer seja de dominante paródica e burlesca mas próxima do humor, logo, complacente e inclusiva, quer evidencie maior predominância dos modos irónico, sarcástico ou grotesco, na complexa polifonia desconstrutiva ou demolidoramente crítica assumida pelo autor-narrador face às patologias das personagens, nas suas práticas sociais, cívicas e/ou políticas. Será concretamente visado o *corpus* constituído pelas obras *O Senhor Valéry* e *O Senhor Juarroz*, do políptico *O Bairro*, a coletânea de contos *Água, cão, cavalo, cabeça* e o romance *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

Palavras-chave: Sátira demolidora, sátira humorística/complacente, sociedades pós-modernas, metamorfoses do risível, personagens-alvo.

ABSTRACT

The work I set out to develop, in the ambit of *literary satire and political/social reflection*, takes as its point of departure a set of ideological presuppositions and postmodern civilizational discourses which value humor as a levelling and ethically neutral or sceptic device, associated to practices of socialization that are largely post-humanist. However, it is to these presuppositions and contexts that Gonçalo M. Tavares's satirical fiction responds, be it through parody and the burlesque, closer to humor and so complacent and inclusive, or through irony, sarcasm and the grotesque, via the complex deconstructive polyphony or demolishing critique of the author-narrator vis-à-vis the pathologies of the characters and their social, civic and/or political practices. The article surveys the corpus comprised by the works *O Senhor Valéry* and *O Senhor Juarroz*, the polyptych *O Bairro*, the short story collection *Água, cão, cavalo, cabeça* and the novel *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

Keywords: Demolishing Satire, Complacent/humorous satire, post-modern societies, metamorphoses of the laughable, target-characters.

O senhor Juarroz pensou num Deus que, em vez de nunca aparecer, aparecesse, pelo contrário, todos os dias, a toda a hora, a tocar à campainha. Depois de muito meditar sobre esta hipótese, o senhor Juarroz decidiu desligar o quadro da electricidade.

GONÇALO M. TAVARES, *O Senhor Juarroz*

Na sua notável *Histoire du rire et de la dérision*, Georges Minois – na linha de filósofos sociais como Gilles Lipovetsky, Jean Duvignaud e Francis Fukuyama – defende que o riso autêntico e catártico, ou seja, o riso satírico, burlesco ou farsesco, tal como as sociedades ocidentais

o conheceram até finais do primeiro quartel do século XX, se encontra manifestamente em declínio na Cultura contemporânea pós-moderna, mercê dos parâmetros do democraticamente correto, da equivalência relativista decorrente de quadros axiológicos tendencialmente inclusivos e, por fim, da suspensão de atitudes explicitamente moralizadoras ou morigeradoras por parte dos autores de Obras cómicas ou satíricas, no complexo e heteróclito contexto multicultural das sociedades contemporâneas.

Deste modo, o riso tende progressivamente a abandonar a componente satírica e/ou sarcástica da crítica, identificada com um espírito de malevolência destrutiva e encorajadora de atitudes sociais de exclusão – espírito esse que diversos autores do século XVIII, comprometidos com a filosofia das Luzes e com uma nova e mais benevolente modalidade de crítica social, já haviam aliás inventivado em diversas publicações -, optando os autores e cómicos por um humor indulgente e inclusivo, feito de caricaturas leves, de um burlesco mais ou menos comedido e consensual. Nesse sentido, é cada vez mais rara a farsa jocosa sobre alguém que configure atitudes desviantes e perturbadoras de comportamentos normalizados, no seio de um grupo ou de uma sociedade livre e multicultural.

É verdade que o humor e a paródia caricatural continuam, nas sociedades contemporâneas, a constituir-se como instrumentos lúdicos indispensáveis, exorcizando temores, angústias, melancolias ou estados mais ou menos depressivos. Porém, com a disseminação dos parâmetros do “politicamente correto” relativos aos olhares e atitudes perante o Outro e o diferente, tornou-se reprovável, censurável e, de certa forma, obsoleto o riso rabelaisiano, molièriano ou vicentino, dirigido em grande parte àqueles que configuravam a diferença face a estatutos e comportamentos conformistas e normativos, ou mesmo

a sua subversão mediante posturas mais irreverentes ou libertárias.¹

Se, como afirma Georges Minois, “le rire a été l’opium du XXe siècle” (2000: 509), o humor constitui, no século XXI, um *ersatz* das perdas de Sentido (nos domínios ideológico, religioso, político, moral, sentimental) que se sucedem sem cessar, sobretudo desde as duas últimas décadas do século XX. Perante este quadro de falência múltipla, a arte de género ou de modo cómico tem geralmente seguido duas vias, sendo a primeira, mais consensual, *cool* e análgica – o humor sem agressividade, benevolente e permissivo na sua dimensão crítica.²

Nas sociedades mais crispadas, uma tradição viva apoia-se nas anedotas com alvos relativamente precisos (os loucos, o sexo, o poder, certos grupos étnicos): hoje o humor tende a desligar-se destes moldes demasiado rígidos e sólidos em benefício de uma boa disposição sem ossatura, sem cabeça de turco [...] Pouco a pouco, tudo o que possui uma componente agressiva perde a sua capacidade de fazer rir [...] devemos sublinhar esta atitude socialmente nova que consiste em reprovar o riso à custa de outrem. O outro deixa de ser presa privilegiada dos sarcasmos, rimo-nos hoje muito menos dos vícios e defeitos de outrem: no século XIX e durante a primeira metade do século XX, amigos, vizinhos, com os seus infortúnios (o cornudo, por exemplo), os seus desvios em relação à norma, eram objecto de gracejos. Actualmente, os que nos estão próximos são poupados, no momento em que, como veremos, a

1 Vejam-se, a este propósito, as interessantes reflexões de Georges Minois sobre os diferentes tipos de comicidade consagrados pelo cânone literário dos séculos XVII e XVIII (2000: 331-419).

2 Ver os estudos de Georges Minois, sobre o riso e a derrisão no século de oitocentos, nos domínios político, social e religioso (2000: 421-467), em contraste com as metamorfoses crepusculares da derrisão (morte do riso?) na segunda metade do século XX (2000: 547-579); vejam-se ainda as reflexões de Gilles Lipovetsky sobre a sociedade humorística (1988: 127-160).

imagem do outro perde consistência e se torna humorística à força de singularidade. (1988: 132, 134, 135).

Deste modo, uma parte considerável dos alvos por excelência do riso mordaz e da sátira burlesca e/ou grotesca foi-se dessubstancializando ideologicamente, perdendo acutilância, vitalidade e mesmo relevância social – considerada um fenômeno residual de pequenas Companhias teatrais de província, para públicos menos comprometidos com o politicamente correto e ideologicamente mais conservadores.

Esta modalidade humorística *cool*, ou seja, não satírica, é notavelmente figurada nos diálogos que pontuam a filmografia de Woody Allen, no grafismo de muitos cartoonistas, nas *performances* dos humoristas perante uma plateia cuja expectativa é uma crítica inteligente mas sem declinar a componente de entretenimento, atualizada relativamente aos seus alvos mas comedida, sem manifestações de sarcasmo ou de moralismo implícito, compatível com o riso moderado e inclusivo. No que constitui uma segunda via, contudo, vemos emergir uma sátira corrosiva mas sem riso ou propósitos lúdicos, construída com um rigor, um distanciamento e uma objetividade quase cirúrgicos, escarpelizando os mais recônditos vícios e patologias dos indivíduos e das sociedades propícias à sua proliferação. Em qualquer caso, a hilaridade foi desaparecendo do riso nas suas manifestações coletivas, do mesmo modo que as expressões paroxísticas da dor lutuosa, no amor e na morte, enquanto sintagmáticas de uma sentimentalidade espontânea, sem censuras psicossociais ou culturais. Com efeito, e partilhando a perspectiva de Lipovetsky, o tabu que rodeia atualmente a morte, por exemplo, não é senão a manifestação de uma idêntica recusa em assumir as expressões ritualizadas e dramáticas do sentimento, tão valorizadas em sociedades anteriores ou em Culturas diferentes, enquanto manifestações de humanização e de socialização

de dramas íntimos ou familiares.³

Neutralizado, assim, pelo humor tendencialmente lúdico, convival e complacente, o riso satírico, isto é, mais ou menos mordaz, crítico e subliminarmente pedagógico, subsistiria apenas em certos autores axiologicamente mais comprometidos, bem como na consciência individual de mentes mais seletivas ou não tão favoráveis às seduções do *mainstream* - associado à perda progressiva de parâmetros hierarquizadores de valores e atitudes, nas atuais sociedades de tendência axiologicamente igualitária, mas igualmente decorrente de um certo ceticismo feito de desinvestimento cívico e afetivo na comunidade de valores e crenças.⁴ Francis Fukuyama, em *O Fim da História e o último Homem*, refere-se criticamente ao nivelamento excessivo, axiológico e tímico, em curso na era pós-moderna ou pós-humanista, tornando cada vez mais difícil, e mesmo ideologicamente incómodo, determinar o que é elevado ou indigno nas opções dos indivíduos:

Torna-se particularmente difícil para as pessoas das sociedades modernas articular em público questões com um conteúdo moral efectivamente sério. O moralismo exige uma distinção entre o melhor e o pior, o bem e o mal, que parece violar o princípio democrático da tolerância. É por essa razão que o último homem se preocupa sobretudo com a sua saúde e segurança pessoais, por estas não constituírem motivo de controvérsia. [...] Nas sociedades democráticas contemporâneas há muita gente, em especial jovens, que não se satisfazem em meramente se congratularem com o seu espírito de tolerância e que gostariam de “viver com um horizonte”. Isto é, querem acreditar e empenhar-se em “valores” mais profundos do que o mero liberalismo”. (2011: 296, 297).

3 Sobre a relação das sociedades ocidentais contemporâneas com a morte, veja-se, entre vários outros autores, Philippe Ariès, na sua obra axial *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident*.

4 Refira-se, a este respeito, a notável reflexão de Lipovetsky (1988: 145-156).

Atualmente bem menos presente como género teatral distintivo e autónomo, a sátira converteu-se sobretudo num registo proteiforme, encontrando-se patente de modo mais disseminado, ou seja, presente no romance, no conto, na crónica e em outros textos breves, ou na banda desenhada e no *cartoon* fortemente ideologizados (sátira gráfica). Na ficção literária estrangeira dos séculos XX-XXI, os registos satíricos – paródicos, burlescos, sarcásticos ou grotescos – são marcantes em autores como Herbert Achternbusch, Herta Müller, Elfriede Jelinek, Amélie Nothomb, Pascal Bruckner. Em Portugal, por seu lado, distinguem-se no registo satírico, embora com diferentes nuances, autores como José Saramago, Agustina-Bessa Luís, António Lobo Antunes, Gonçalo M. Tavares, Adília Lopes. É neste contexto que emerge a ficção narrativa de Gonçalo M. Tavares em registo satírico, quer seja de dominante paródica e humorística – logo, de pendor mais benevolente e inclusivo, patente nas obras que compõem *O Bairro* –, quer evidencie maior predominância dos modos irónico, sarcástico ou grotesco, na complexa polifonia desconstrutiva ou indefetivelmente crítica assumida pelo autor-narrador face às patologias das personagens, nas suas práticas familiares, sociais, cívicas e/ou políticas.

A sátira tavariana, patente na parte mais destacada dos textos aqui em análise é, de modo geral, bem menos tributária do risível do que da ironia mordaz ou sarcástica, por vezes eivada de notações grotescas, ora recorrendo ao que Sophie Duval designa por “estética da desvalorização”, ora utilizando outros dispositivos satíricos de registo mais contundente e disruptivo, que a mesma autora analisa através de conceitos como “retórica da demolição” ou “radiografia dos organismos viciosos” (Duval e Martinez, 2000: 194-198). Nas obras *O Senhor Valéry* e *O Senhor Juarroz* (bem como nas restantes que constituem *O Bairro*, embora aqui não consideradas), Gonçalo M. Tavares privilegia a “estética da desvalorização” (frequentemente utilizada

em obras de registo cómico-burlesco mais ligeiro e complacente), enquanto em *Água, cão, cavalo, cabeça* e, sobretudo, em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, o autor recorre a dispositivos mais violentos, incluídos na estratégia de denúncia das distopias sociais ou na radiografia/estereoscopia da mente e das determinações dos seus protagonistas Frederich Buchmann e Lenz Buchmann, praticantes incondicionais do darwinismo social de Herbert Spencer. Com efeito, “L'intrigue minimale de toute satire, consistant en une dénonciation du vice, implique des rôles-types et des postures particulières. Le terrain de jeu est balisé par l'opposition entre valeurs et contre-valeurs” (Duval e Martinez, 2000: 212).

Nessa ótica, a sátira tavariana só é complacente e de tonalidade humorística quando os referentes dessa comicidade são personagens em que a dignidade e o caráter inócuo não foram suprimidos, embora estes coexistam com certos traços risíveis do seu perfil psicológico e da sua relação simplista e monomaniaca com os problemas da existência, sem que porém neles resida qualquer gravidade relativamente à comunidade social em que se inserem. Esta modalidade cómico-satírica não deixa de constituir uma forma lúcida e crítica de alerta social, encontrando-se muito próxima da que configura o *cartoon* (ou sátira gráfica) de crítica político-ideológica não radical, ou seja, sem qualquer propósito de criar estigmas e atitudes de exclusão; tal com ela, não prescinde de processos caricaturais e burlescos, encontrando-se notavelmente figurada na personagem Senhor Juarroz, como pode observar-se neste excerto da obra homónima:

O senhor Juarroz por vezes punha uma venda nos olhos para não ser distraído pelas formas e cores das coisas. Quando as coisas além de existirem também faziam sons, o senhor Juarroz, em apoio da venda, também utilizava algodão nos ouvidos. Porém, certas coisas, devido aos seus aromas fortes, insistiam em infiltrar-se pelo nariz do senhor

Juarroz, o que o levava, por vezes, a tapá-lo com uma mola. Assim, com os olhos, o nariz e os ouvidos tapados o senhor Juarroz podia pensar à vontade, sem qualquer interferência do exterior. Antes de entrar por completo nos seus pensamentos, o senhor Juarroz dizia ainda, para quem o quisesse ouvir: - Agora, por favor, não se aproximem de mim. Acima de tudo, não me toquem. Não estraguem tudo. E com a venda nos olhos, o algodão nos ouvidos, e a mola no nariz, o senhor Juarroz, tendo o cuidado de manter as mãos no ar para não tocar em nada, tinha então momentos de verdadeira felicidade de pensamento. Como gosto do mundo, murmurava. (Tavares, 2006: 63).

Esta modalidade cómico-satírica ligeira, que participa simultaneamente dos universos do humor e do burlesco (podendo até, por vezes, tanger o grotesco não repulsivo), pode encontrar-se também em autores de referência como Woody Allen e Eugène Ionesco (Duvall e Saïdah, 2008: 349-364), salvaguardadas embora as irredutíveis diferenças que caracterizam as suas respetivas obras e os contextos histórico-ideológicos que as marcaram; ela estrutura-se, além disso, no distanciamento crítico mas simultaneamente indulgente e empático relativo aos aspetos do mundo, da sociedade ou dos indivíduos visados.

[...] l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui. Les tensions et décalages comiques les *concernent* mais ne font l'objet d'aucun jugement général (à la différence de la satire) [...] le narrateur est ironique *et* impliqué, les personnages sublimes *et* grotesques, les situations mécaniques *et* intimes. Ces effets d'inclusion, qui neutralisent les décalages comiques, donnent à l'énoncé une tonalité ni vraiment gaie ni réellement triste. (Moura, 2010: 93).

Em Woody Allen e noutros autores cómicos judeus, além disso, situações de entropia psicológica ou de anomia são em boa parte superadas pela função libertadora e regeneradora da autoderrisão ou heteroderrisão, face aos estigmas, perseguições e genocídios que povoam a *Shoah*, atingindo essa variante risível e benevolente da sátira um dos seus expoentes mais notáveis no filme *La vita è bella* (1997), de Roberto Benigni. Nessa medida, é legítimo e realista atribuir às suas obras uma dimensão/função catártica, porquanto atuam como catalisadores de receios e angústias dos espectadores/leitores, exorcizando, mesmo se parcialmente, o que na sátira contemporânea, demolidora mas quase sempre cética no tocante à regeneração positiva dos seres humanos, tem como efeito normal a permanência da angústia face à negatividade do mundo.

Na ficção tavariana de registo satírico-humorístico, a um tempo distanciada ou não-emotiva e modelizada pela caricatura moderada e o humor complacente,⁵ o modo paródico e burlesco está presente sobretudo em situações em que o autor visa criticar certos tiques mentais bizarros, disfunções sócio-afetivas e traços de personalidade burlescos figurados por determinadas personagens ligadas ao mundo da ciência, da cultura ou das artes, embora o tom dominante seja

5 Na sua obra intitulada *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Jean Émelina afirma a este respeito: "La satire est un premier mouvement, de distance railleuse ou indignée. Avec l'humour, il y a, dans un deuxième mouvement, distance par rapport à cette distance, réflexion lucide et indulgente de sympathie vis à vis de l'objet du rire. [...] Le risible, comme l'a montré Schopenhauer, provient du désaccord entre la représentation et le concept, entre le sujet et le monde; désaccord non point prémédité, mais spontané. [...] Qu'il s'agisse du vécu ou de la fiction, le rire exige donc une position de spectateur et un *non-engagement*. **Il est révélateur que les écrivains et les hommes les plus ardemment attachés à leur foi, à leurs sentiments ou à leur cause (Du Bellay, Bossuet, Rousseau, Sartre, Camus), ne sont pas spécialement des rieurs ni des auteurs comiques.** (sublinhados meus). (1996: 33, 37, 41).

Sobre as variantes do humor enquanto categoria presente na sátira, veja-se ainda Jean-Marc Moura (2010: 107-110).

indulgente e inclusivo. Veja-se, a título de exemplo, esta sequência de atitudes bizarras mas risíveis do protagonista Senhor Valéry, inteiramente dominado pela lógica matemática mas incorrendo em opções que convertem o seu quotidiano numa sequência de situações ridículas e burlescas, para além de emocionalmente áridas e em total desacerto com a vida, entendida na complexa diversidade das suas dimensões:

O senhor Valéry tinha um animal doméstico, mas nunca ninguém o tinha visto. O senhor Valéry deixava o animal fechado numa caixa e nunca o tirava para o exterior. Atirava-lhe comida por um buraco da parte de cima da caixa e limpava-lhe as porcarias por um buraco da parte de baixo da caixa. O senhor Valéry explicava: - É melhor evitar os afectos por animais domésticos, eles morrem muito, e depois é uma tristeza para o coração. [...] E dizia: - Quem poderá ganhar afecto por uma caixa? O senhor Valéry, sem qualquer espécie de angústia, continuava, pois, muito contente com o animal doméstico que escolhera. [...] O senhor Valéry andava pela rua com um sapato preto no pé direito e um sapato branco no pé esquerdo. Um dia disseram-lhe: - Trocou os sapatos. E riram-se. O senhor Valéry olhou, então, para os pés, e batendo na cabeça, exclamou: - Que disparate! [...] Porém, recordando os princípios da lógica que havia aprendido, fincou os dentes, e para si próprio, enquanto continuava o seu passeio, exclamou: [...] - Parece um paradoxo, mas é mesmo assim: se estão trocados, é necessário trocá-los de novo para ficarem direitos. [...] O senhor Valéry, após esta conclusão, nunca mais se preocupou com o facto de trazer o sapato preto no pé direito ou no pé esquerdo. Está sempre certo, pensava. (Tavares, 2013: 11,12,23-25).

Por sua vez, e bem diversamente, o registo satírico em modo irónico mordaz e acentuadamente analítico, com recurso a momentos sarcásticos e/ou grotescos, é usado sobretudo na sátira demolidora

ou de denúncia, construída através de um discurso de uma objetividade e um rigor cirúrgicos, servidos por um olhar estereoscópico e onisciente sobre a consciência, intenções, atitudes, comportamentos públicos e privados, insinuações e enunciações dos seus protagonistas. Nestas narrativas, em que se inscrevem, embora em diferente escala analítica, os contos e o romance mencionados, o propósito do autor-narrador é claramente não lúdico, pelo que o riso se suspende, ora na visualidade e concisão de uma escrita quase cinematográfica, presente sobretudo nas histórias breves, ora na progressiva exaustividade de uma prospeção mental exercida sobre os protagonistas do romance, amiúde acompanhada de ironia mordaz mas sem qualquer benevolência e muito menos de pendor humorístico, num trabalho de desconstrução de máscaras sociais e denúncia de ações e atitudes profundamente nocivas, assumidas pelos protagonistas visados pela sátira.

La satire se situe du côté du jugement appuyé, de l’assertion d’un ordre, - pouvant résider dans des effets d’ironie et de grossissement, menant à rétablir *a contrario* le jugement implicite, comme dans le passage sur l’esclavage des Nègres de *L’Esprit des lois* (1748) où Montesquieu feint de se faire l’avocat des esclavagistes. Cependant, le rire qu’elle vise à provoquer est une arme alimentée par le mépris ou l’indignation qui n’ont rien de ludique [...] car s’il y a une chose que le satiriste refuse de trouver comique, c’est bien l’objet de son indignation. [...] Parole de combat qui veut ramener le lecteur au sérieux, la satire déborde les cadres littéraires pour se projeter vers des cibles réelles. [...] où l’éthos se prononce sur l’état de la réalité, selon une axiologie affichée et tenue pour supérieure. (Moura, 2010: 92, 87).

Trata-se, portanto, de uma sátira demolidora e despojada de qualquer complacência para com o mal, que recusa toda a ligeireza e

expulsa o riso descontraído próprio do humor; que troça das palavras protocolares e de outras conveniências, invadindo tribunas e corporações, locais de trabalho, salões de família e alcovas, desocultando cinismos e hipocrisias, ou o animal predador sob o indivíduo triunfante social e profissionalmente; enfim, o desprezo pela vida e a anomia mais irreduzível sob os discursos bem-pensantes, ou a abjeção sob a máscara de respeitabilidade pública: “ A honestidade é pública, privada é a mão capaz de torturar, se necessário. Nunca mostres o privado, claro.” (Tavares, 2007: 53). Porém, no espaço público, a indiferença e a reificação exercidas para com aqueles que não têm voz nem recursos também avultam, figuradas em imagens zoomórficas, próprias do discurso farsesco:

Pessoas de um lado para o outro a fazerem compras e no meio do passeio um rapaz de tronco nu, no meio deste frio brutal, de joelhos [...] – É maluco – diz uma velha. Os mais novos, nem insultam nem aceleram o passo, penso. [...] Violência exercida sobre o homem alto que pede: não mudar o passo, não olhar. O coração obstruído pela pila de um burro, uma vez ouvi essa expressão rude, ou não ouvi, inventei. São doentes estes rapazes novos, só querem dinheiro – alguém diz. [...] algumas pessoas riem como porcos. (Tavares, 2007: 59-60).

Estamos longe, evidentemente, da contenção de linguagem própria do quadro das conveniências cortesias ou *bienséances*, que tanto prezavam os autores do Antigo Regime e seus públicos, e tão notavelmente transgredidas por Swift ou Voltaire, por exemplo. Mas estamos igualmente longe - não obstante o alcance mordaz e desconstrutivo desta sátira estereoscópica - da veemência adjectivante e da retórica demolidora da sátira queirosiana ou proustiana, ou do seu empenhamento morigerador mais diretamente presente, bem como da sátira invetivante, acentuadamente grotesca e não raro escatológica

de autores de filiação surrealista, tais como Alexandre O'Neill, Alfred Jarry ou Boris Vian. Contudo, a figuração satírica tavariana de comportamentos, atitudes e verbalizações eticamente inaceitáveis ou mesmo anômicas não deixa nunca de cumprir uma função, explícita ou implícita, de rebaixamento moral e/ou estético das personagens que o protagonizam, recorrendo amiúde aos poderes da figuração grotesca e tirando partido das “propensions entropiques de la satire” (Duval e Martinez, 2000: 253-255). Deste modo, o narrador-autor vai catalisando repulsas e censuras por parte dos leitores, e propondo direta ou, sobretudo, subliminarmente valores éticos opostos, com vista à edificação de sociedades alternativas ao *zeitgeist* tecnocrático, hiperindividualista, pós-ideológico e, em grande medida, igualmente pós-humanista.

Um velho de oitenta anos foi morto [...] espancado até à morte por dois rapazes (disseram ontem nas notícias). [...] Mas ninguém viu pernas, nem ombros de cor de corpo: era tudo lixo, de uma cor escura, igual, ligados pelo feio e no meio um velho com oitenta anos [...] Se no lixo algo tivesse sido assinalado teria sido aquele frigorífico. [...] Uma mulher que morava perto daquele nº 18 tinha filhos e tinha um talho. [...] gorda, com ancas de macaco mole, cruel, que roubava nos pesos com uma balança falsa, tinha um talho, era uma continuação da carne que vendia, ela. [...] E ela tratava mal os mais fracos, e bajulava os outros, era igual a muitos [...] Quando encontraram o velho na lixeira (depois de procurarem tanto) essa mulher pensou sem o dizer: o velho já não comprava carne há anos, não tinha dentes! E este pensamento deu-lhe vontade de rir às gargalhadas. (Tavares, 2007: 49-52).

Max Weber já havia lamentado que a sociedade contemporânea estivesse a preparar a mutação deplorável do espírito humano, convertendo os indivíduos em especialistas sem espírito e sensualistas

hostis ou temerosos relativamente ao Sentimento e suas perturbadoras complexidades. Ora, na ficção satírica de Gonçalo M. Tavares, esta mesma crítica está presente de modo bastante constante, já não sob as formas satíricas pretéritas que configuravam um certo dirigismo morigerador e paternalista,⁶ antes construindo uma estratégia de persuasão ética de cariz humanista, mediante uma técnica cinematográfica de efeito de choque, sobrepondo grandes planos de imagens híper-realistas de acentuada crueza ou crueldade. Tais imagens figuram ações praticadas por personagens cujo *ethos* segregacionista, supremacista e globalmente anti-humanista as converte em protagonistas de uma espécie de distopia anunciada, sentida pelo leitor como ameaça real à existência e à condição humanas:

Para além destes aspetos, existe nelas uma característica comum à generalidade das personagens satíricas, ou seja, a fixidez, a natureza estática dos seus traços psicológicos, comportamentais e relacionais, a inaptidão ou a recusa autossuficiente de praticarem algum tipo de introspeção e de autocrítica, seguidas de desejo de remissão, confluindo, por conseguinte, na classificação de carácter não-evolutivo referida por L. Feinberg:

The purposes of the satirist in creating character are special. For one thing, as Pirandello said, “ The humorist does not recognize heroes”. So he is likely to delete heroic attributes in his characters. Furthermore, the satirist shares the French attitude toward politics – “ Always changing, always the same” – and extends it to other áreas of the human

6 Num ensaio consagrado à sátira, Jane Ogborn e Peter Buckroyd observam: “ The satirist enjoys the freedom to move his characters about at will, making them both targets of the satiric thrust and mouthpieces for the authorial voice. Characters may sometimes be victims and pawns; at other times they may be active agents. Ultimately, the satirist as social reformer will do his characters whatever he needs to do to act as a corrective agent for the society he portrays”. (2012: 108).

activity. For that reason his characters rarely grow, develop or change. Unlike the tragic hero who supposedly attains inspiring “ perception”, the satiric protagonist remains essentially the same. He may become resigned to a frustrating world, as Candide and Babbitt do, or intensify his misanthropy, as Gulliver does, but he does not really change. (2008: 244).

Esta característica não-evolutiva das personagens satirizadas, aliada aos múltiplos perfis extremamente disfóricos e sociopatológicos amiúde presentes na ficção tavariana, é ainda agravada por uma atmosfera de tonalidades assaz sombrias, já que o riso bufo, hilariante ou grotesco (rabelaisiano, por exemplo), frequente no registo satírico demolidor mas jocoso, é suprimido/recusado pelo autor-narrador, não proporcionando, por conseguinte, essa função catártica atribuída ao riso, ao amenizar os efeitos acentuadamente nocivos de tais personagens sobre as suas vítimas intradieéticas e sobre os próprios narratários-leitores.

Com efeito, a sátira tavariana patente nos contos e no romance aqui em análise é muito menos tributária do risível do que das imensas virtualidades da ironia - desde sempre uma das mais fortes aliadas do discurso satírico⁷ -, ironia essa mais ou menos subliminar e por vezes encriptada em discursos pretensamente elogiosos.

Apart from its moral purpose, the features which distinguish satire from other kinds of writing are inflexibility of tone, and its consistent use of wit and irony. The most consistent target for satire in any period is hypocrisy, and the most consistently common method which satirists employ is irony. Irony expects the reader to be always alert to the conflict

7 Sobre as imensas virtualidades da ironia no discurso literário, vejam-se os interessantes contributos de Philippe Hamon sobre a ironia literária, suas modalidades e funções. (Hamon : 1996).

between the literal and the actual meanings of what is being said. So readers need to be able to read closely, to draw inferences from a text and to make deductions, and also to make connections between the text and their own experiences. (Ogborn e Buckroyd, 2012:16).

Paralelamente, são convocados recursos retórico-estilísticos ao serviço da estratégia de desvalorização, demolição e estereoscopia das personagens disfóricas ou conotadas com o mal, mesmo quando aparentam correção e normalidade. Trata-se de causar o descrédito das personagens-alvo da sátira, através de recursos como a degradação física, psicológica e social ou cívica. A primeira apresenta-se amiúde sob a forma de nudez ou através de figurações grotescas e/ou zoomórficas do corpo e da sexualidade; as duas últimas surgem mediante diversos processos retóricos de desconstrução e denúncia, os quais passam geralmente por comparações e metáforas degradantes, pela hipérbole ridicularizante, a sinédoque redutora ou reificante, a automatização de gestos enquanto extensão física da monomania, entre outros recursos, tais como os diferentes níveis ou registos de língua.

- Pareces doente com essa careca. Foi o que disse a prostituta. Ela mantém-se com uma pose agressiva, ela, a ridícula, as meias pretas terminam em rolos pequeninos de carne que parecem tranças de gordura [...] a anca para fora à sedutora, mas é ridícula, gorda em sítios ridículos, posições exageradas. (Tavares, 2007: 81-82).

O pai agarrou nele e levou-o ao quarto de uma empregada, a mais nova e a mais bonita da casa. – Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente. [...] - Despe as calças – foi a última frase do pai. – Despe as calças. O adolescente Lenz despiu as calças. E todas as ordens que se seguiram foram dirigidas exclusivamente a si; ou seja: o pai não dirigiu uma única frase à criadita – ela sabia o que havia a fazer e fez o que tinha de fazer

– máquina que não tem alternativa. Ao contrário do adolescente Lenz que, apesar de tudo, poderia dizer ao pai: não quero. – Despe as calças – ordenou o pai. Lenz é conduzido, depois, quase empurrado, pelo pai até à criadita, que está deitada e espera. – Avança – disse o pai com rudeza. E o adolescente Lenz, determinado, avançou sobre a criadita. (Tavares, 2011: 11-12).

A partir deste último excerto, estamos no âmago da sátira que suprime o riso, embora o seu poder crítico e grotesco aumentem em idêntica proporção, inscrevendo-se de imediato numa taxonomia de cenas repulsivas e de uma abjeção muito próxima da que encontramos nas sátiras sociais de autores como Jelinek ou Achternbusch. Na verdade, a sátira não risível que constitui toda a obra *Aprender a rezar na Era da Técnica* é construída a partir de uma voz audível – a do autor-narrador heterodiegético, onisciente e hiperlúcido – que reporta, com uma objetividade não raro próxima dos discursos sociológico e jurídico, aparentemente despojada de juízos críticos, o percurso existencial e profissional do protagonista e anti-herói Lenz Buchmann, filho e duplo do brutal Frederich Buchmann. Além daquela, o narrador-autor tem outra voz, a voz satírica, radicalmente demolidora da falsa imagem social e cívica de Lenz, construída sobre o cinismo e a hipocrisia, embora opere amiúde de modo encriptado ou subliminar, parcialmente velada pela legitimação estatutária da terceira pessoa, que tudo regista, analisa e desoculta perante o leitor, como se fosse o seu próprio olhar e a sua consciência ética. Desse modo, ela sustenta-se bem menos na caracterização direta do protagonista satirizado, como é frequente na sátira de matriz realisto-naturalista, do que numa modelização indireta, através do discurso, dos comportamentos, atitudes e práticas familiares e sociais dos Buchmann.

L'engagement satirique se mobilise contre une apparente multiplicité de cibles. Parmi les plus traditionnelles figurent les institutions, avec les hommes politiques et les ecclésiastiques; les professions, avec les médecins et les hommes de loi; les travers sociaux, avec les snobs, les pédants et les arrivistes; et naturellement les femmes. Mais en réalité, dans tous les cas, la satire vise deux principaux travers, la dissimulation et la démesure. D'une part, la satire attaque le vice et la folie mais, comme dans son optique le vice et la folie se cachent, c'est l'hypocrisie que le satiriste s'acharne à démasquer. [...] La satire consiste donc toujours à dénoncer, c'est-à-dire à creuser l'écart entre apparence et réalité. (Duval e Martinez, 2000: 184).

Na realidade, o narrador-autor parece ir traçando com indisfarçável prazer, lenta e programadamente, a ascensão e a queda de Lenz Buchmann, do pedestal médico-cirúrgico e cívico que ele calculistamente erguera - feito de mestria profissional e hipocrisia social -, com o propósito de deixar de si uma imagem irrepreensível, não obstante o desprezo e a crueldade que os seres humanos lhe inspiram, incluindo a sua mulher e o seu único irmão. A primeira será barbaramente assassinada às suas mãos, juntamente com um louco que costumava receber em casa para satisfazer o seu gosto por práticas sexuais perversas; o segundo morrerá "vencido" pela doença, como ele próprio gostava de dizer, associando a sua morte a uma *clara e justa* confirmação do privilégio vital dos mais fortes em detrimento dos mais débeis, de acordo com os princípios do darwinismo social que orgulhosamente professa.

Para além desta "filosofia" de vida, sob vários ângulos próxima do pensamento nietzschiano e das suas invetivas pretensamente sobre-humanas e proféticas, Lenz Buchmann é a vívida figuração do

indivíduo, do profissional e do político dominados pela megalotimia,⁸ assumindo, em função dela, comportamentos inteiramente anômicos e mesmo cruéis, podendo manifestar-se no mais impassível desrespeito pelo Outro ou, em alternativa, na mera abordagem técnica do médico para com o paciente sem rosto nem direitos que transcendam o seu corpo-máquina. Por outro lado, tais atitudes não só não deixam em Lenz o mínimo traço de má-consciência, como até encerram em si mesmas grandes virtualidades de prazer, pela supremacia de índole totalitária que prometem sobre terceiros.

O Dr. Lenz, cirurgião importante da cidade, homem possuidor absoluto dos seus prazeres privados, apreciador das pequenas humilhações a prostitutas, e que ganhara o hábito recente de receber em casa um vagabundo [...] de o humilhar, de atrasar a esmola, a comida, de saborear o prazer de estar na parte forte e de ter dois olhos sãos e claros para ver o que a claridade do mundo mostrava: a rudeza desse mesmo mundo, a violência e a diferença entre quem tem saúde e quem não a tem, quem tem dinheiro e quem não o tem, quem é velho e quem não o é, quem é feio ou deficiente e quem não o é, [...] quem, pelo contrário, não tem nada que manche o seu orgulho, o seu orgulho exterior, físico, a única moeda comum a todos os séculos, a todos os países, a todas as línguas. (2011: 75).

Através do seu discurso hiperlúcido e mordaz, o narrador-autor opera, ainda no campo semântico da medicina, uma espécie de “radiotumografia” das sucessivas zonas negras da mente de Lens Buchmann, na qual se identificam certos traços de sociopatia. As análises desconstrutivas (e desassombradas) do narrador-autor não se

8 Sobre as variantes psicossociais e históricas do *thymos* – de inócuo e desejável, a fator de supremacismo genocida –, vejam-se os interessantes capítulos da obra-prima de Francis Fukuyama. (2011:16, 17, 21).

detêm, sequer, na falsa proibidade do médico-cirurgião, cujos rigor e proficiência profissionais ocultam uma desumanidade irreduzível, uma indiferença assética pela pessoa dos seus pacientes, cujos contextos familiares, sociais e económicos lhe são inteiramente estranhos e assim permanecerão até ao fim.

A linguagem e o estilo tavianos harmonizam-se estreitamente com as suas estratégias crítico-satíricas. Com efeito, a retórica das emoções, das convicções assertivas e das cumplicidades ideológicas mantidas com o leitor, bem como a escrita “a quente” e eivada de *pathos* militante, que encontramos nas obras de um Sartre ou de um Camus, são aqui raríssimas. Até mesmo o narrador camusiano de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamance, oculto sob a máscara autodiegética do protagonista, por entre as névoas gélidas de Amesterdão, é mais emotivo na longa denúncia satírica da sua duplicidade psico-comportamental de personagem pública e privada; por outras palavras, no seu discurso identificamos marcas de uma militância ético-humanista muito própria dos escritores do pós-Guerra, a qual, não estando ausente do discurso tavianiano, surge, no entanto, de forma mais contida e implícita. E contudo, existem sem dúvida vários pontos de contacto entre Jean-Baptiste Clamance, o sem clemência, e Lenz Buchmann, quer no plano profissional, quer na esfera das relações humanas, ainda que este último constitua a magistral figuração de uma personagem pós-humanista, alheia aos quadros de referência dos autores existencialistas e, por conseguinte, incapaz de introspeção crítica, remorso, resgate moral do passado e solidariedade.

Parece existir em Gonçalo M. Tavares, bem como noutros autores de obras satíricas da sua “família literária”, um misto de pudor e ceticismo relativamente à censura assertiva e agressivamente jocosa das suas personagens-alvo, preferido-lhe as virtualidades da ironia, da contradição, do comentário sarcástico e, acima de tudo, o impacto visual da crueza híper-realista de cenas e de radiografias

de consciência *in progress*. Nesse sentido, as frases curtas, cortantes, sincopadas, quase despojadas de adjetivação emotiva, mas antes rápidas e certeiras face ao alvo, quase se fundem nessa orgia crescente, por parte do protagonista, de dissolução ou destruição de qualquer gesto identificado por outrem como bondade, e cujo clímax é figurado pela destruição impassível, por parte de Buchmann, da carta que uma paciente moribunda lhe confiara, dirigida aos filhos, privando-a desse modo, e sem sombra de remorso ou memória de iniquidade, do conforto sagrado da última despedida.

O que queria aquela mulher? Por que o tinha escolhido a ele para levar a carta ao correio? [...] Os moribundos exigiam tudo dos outros, parecendo novos reis, uma espécie de monarquia intempestiva instalada não pela força absoluta, espada ou genes, mas pela qualidade oposta: a fraqueza. Os actos de compaixão não poderiam instalar monarquias ou novos reinos, pensava Lenz, senão a cidade em pouco tempo seria devorada. A natureza está à espera, lá fora [...] Está num outro sítio, num outro ponto da batalha, e afia as lâminas; não reza, não suplica, não pede piedade. Não reza, afia as lâminas. [...] O seu dever é outro. O lado onde se encontra, o lado para onde avança e para onde aponta a lâmina é outro: é o lado oposto ao daquela carta. Lenz vai noutra direção; mais: é contra essa carta que ele vive e é contra ela que ele quer continuar vivo. [...] Lenz agarra na carta e rasga-a, uma vez, duas, três vezes: a carta está destruída. (2011:72-73, 76).

Finalmente, construindo-se embora de modo progressivo e, sobretudo, através de juízos de valor implícitos acerca da sinistra axiologia da família Buchmann e do seu líder, Lenz, bem como das cruéis personagens que povoam os contos, o quadro axiológico de referência deste autor é inequivocamente humanista, não obstante a sua opção clara de despojar o discurso das suas obras satíricas de

enunciados éticos explicitamente autorais, bem como de manifestações subjetivas de natureza emotiva ou sentimental, reveladoras do seu universo íntimo. Daí a sua aparente – e apenas aparente – neutralidade ética e emotiva, por vezes identificada pelos críticos como crueza, frio distanciamento analítico face às mais tenebrosas ou às mais desamparadas personagens e quase total ausência de implicação ou projeção subjetiva nos conteúdos das suas obras ficcionais. Porém, todas essas dimensões do autor empírico pontuam e adensam os textos do autor ficcional e satírico, como evidencia, ainda, este passo impressionante, e deveras identitário, do romance em análise:

Lenz quase sorria quando pensava na impressionante desproporção entre o perigo que existia em mandar matar um homem como aquele, sem familiares, sem qualquer ligação significativa (esse homem não tinha ninguém a quem pudesse dizer *bom dia!* logo de manhã) e o perigo, esse sim, real e de grande intensidade, de conspirar contra a vida do actual presidente do Partido ou do seu poderoso amigo Kestner.[...] era evidente que a lei mais importante, a lei básica, era outra que não a das frases que no papel tentavam criar equilíbrios entre dois homens. Havia uma hierarquia prática que esmagava por completo a hierarquia teórica que as leis tentavam impor. [...] Lenz não pertencia a esse mundo. A evidente facilidade com que mandaria matar um pobre pedinte ou aquele bom louco do Rafa sem que isso, por certo, lhe trouxesse qualquer consequência pessoal – receberia os mesmos bons-dias dos cidadãos – levava-o a ter um desprezo brutal em relação à ideia de lei. (2011: 198).

REFERÊNCIAS

- DUVAL, Sophie e MARTINEZ, Marc (2000). *La Satire*. Paris: Armand Colin.
- DUVAL, Sophie e SAÏDAH, Jean-Pierre (eds.) (2008). *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

- ÉMELINA, Jean (1996). *Le Comique. Essai d'interprétation générale*. Paris: sedes.
- FEINBERG, Leonard (2008). *Introduction to Satire*. Santa Fe-New Mexico: Pilgrims Process Inc.
- FUKUYAMA, Francis (2011). *O Fim da História e o último Homem*. Lisboa : Gradiva.
- HAMON, Philippe (1996). *L'Ironie Littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Université.
- HODGART, Matthew (2010). *Satire. Origins and Principles*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- LIPOVETSKY, Gilles (1988). *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa : Relógio d' Água.
- MINOIS, Georges (2000). *Histoire du rire et de la dérision*. Paris: Fayard.
- MOURA, Jean-Marc (2010). *Le sens littéraire de l'humour*. Paris: PUF.
- OGBORN, Jane e BUCKROYD, Peter (2012). *Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAVARES, Gonçalo M. (2006). *O Senhor Juarroz*. Lisboa: Ed. Caminho.
- , (2007). *Água, cão, cavalo, cabeça*. Lisboa: Ed. Caminho.
- , (2011). *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Ed. Caminho.
- , (2013). *O Senhor Valéry*. Lisboa: Ed. Caminho.