

**ROMANCEAR É RIR: *TANTO FAZ*, DE REINALDO MORAES,
SOB O SIGNO DO HUMOR**

Noveling is Laughing: *Tanto faz*, by Reinaldo Moraes, under the Sign of Humor

Daniel Baz dos Santos
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul
(IFRS/Campus Rio Grande)

RESUMO

Em *Tanto faz*, Reinaldo Moraes usa o humor como base para a organização narrativa. Tal estratégia se aproxima da teoria bakhtiniana, que vê o riso como fator constitutivo da romanesca. Dessa forma, beneficiando-se do uso consciente do distanciamento cômico, o autor cria uma espécie de narrador cindido, essencialmente bivocal, cuja palavra transita em dois níveis discursivos diferenciados, fenômeno que permite lançar um olhar enviesado e crítico para os acontecimentos históricos que contextualizam a obra, assim como para suas estratégias de configuração formal e para a situação da literatura brasileira na década de 80.

PALAVRAS-CHAVE: romance brasileiro contemporâneo; riso; Bakhtin; carnavalização.

ABSTRACT

In *Tanto faz*, Reinaldo Moraes utilizes humor as basis of the narrative organization. This strategy approaches the Bakhtinian theory, which sees the laughter as a constitutive factor of Romanesque. Thus, benefiting from the conscious use of comic detachment, the author creates a split narrator, bivocal in essence, which word transit in two distinct discursive levels. This phenomenon allows a critical look to the historical events, which contextualizes the work, as well as to the strategies of it formal configuration and to the Brazilian literature situation at the 80's.

KEYWORDS: contemporary Brazilian novel; laughter; Bakhtin; carnivalization.

O romance é o eterno riso da linguagem. Gênero no qual a língua se distancia comicamente de si mesma, tornando-se livre para se pensar internamente. Trata-se, portanto, de uma forma essencialmente metalinguística, isto é, não há prosa romanesca que não seja, em algum aspecto, sobre sua própria escrita, condição esta que se torna basilar na prática da narrativa pós-moderna. Sendo assim, o romance, mesmo quando trabalha com conteúdos estáveis, é forma movente, mutável, pois em franco questionamento dos seus próprios termos. Indagando-se a si mesmo a cada frase, o gênero discute, também de forma enviesada, o nosso papel em relação a ele, permitindo que nos perguntemos a respeito do nosso lugar nas formações discursivas, e, em decorrência disso, do nosso papel no mundo. Esses questionamentos são impulsionados pela característica plurilinguística do gênero, ou seja, sua capacidade de compreender inúmeras camadas e formas da linguagem, que se relacionam dialogicamente com nosso repertório enunciativo. Mikhail Bakhtin revela que este aspecto dialógico da palavra romanesca é trabalhado de forma mais decisiva na linha “humorística” do romance europeu (BAKHTIN, 1998, p. 107), legado do qual a obra de Reinaldo Moraes incorpora uma série de elementos.

O autor estreou em 1981 com o livro *Tanto faz*. Sendo assim, o texto de Moraes se situa em um momento emblemático da literatura brasileira contemporânea, pois se relaciona com um “horizonte de expectativas” específico, aclimatado com a abertura democrática do país, ocorrida em

1984. De acordo com Malcolm Silverman, trata-se de uma

[...] geração perdida, largamente de classe média [que] se viu lançada num paraíso autodestrutivo de consumismo crasso, facilidade para encontrar drogas e tabus sexuais derrubados – tudo projetado para satisfazer os desejos pessoais e imediatos em detrimento do mínimo de consciência social. (SILVERMAN, 2000, p. 83)

Além do panorama esquemático, Silverman aponta Reinaldo Moraes, ao lado de Dau Bastos e Elias José, dentre um grupo de jovens autores ocupados com a renovação do romance brasileiro. *Tanto faz* é um caso típico deste processo. O livro será publicado, após a leitura de amigos, por uma série histórica no meio editorial brasileiro, a Cantadas Literárias, da editora Brasiliense, cuja edição logo se esgotou. Seu conteúdo também é representativo da nova onda de temas e autores, apresentando a história de Ricardo, personagem de trinta anos, que deixa uma rotina burocrática em São Paulo e viaja para Paris no final dos anos 70. Financiado por uma bolsa de estudos, passa, a partir de então, por uma série de situações na capital francesa, envolvendo sexo, drogas e um múltiplo arsenal de citações à cultura *pop*.

Nas duas epígrafes que inauguram a obra, já é possível perceber o potencial cômico de seu discurso: “Põe tudo! Põe tudo!” – Beth C.” e “Grande-angular não tá com nada” – Zélia Vitória (MORAES, 2011, p. 9).

Os dois excertos iniciais do livro funcionam de forma paródica e apresentam dois conteúdos constantes no decorrer da narrativa. O primeiro refere-se à sexualidade latente no caráter do protagonista, presente em muitas situações vividas por ele. Destaca-se aqui, portanto, o ideal hedonista visto em muitos dos romances do autor. Já a segunda citação epigráfica diz respeito à diminuição da distância focal, representada pela imagem das lentes. Antes de partirmos para a análise deste ponto, vejamos como o ideal cômico se manifesta também logo na primeira frase de *Tanto faz*: “Chega no studiô e cai matando numa cerveja gelada. Arroto formidável de barítono, que lhe evoca os sabores distantes do jantar. Janela escancarada para o verão. Abafamento. Madrugada” (MORAES, 2011, p. 11).

É necessário notar o caráter responsivo do trecho, uma vez que, começado pela oração “Chega no studiô”, se vincula a outras ações que precederam o ato presente, estabelecendo a natureza aberta, inacabada e dialógica do texto. Além disso, a frase seguinte introduz um exemplo de imagem carnalizada, pois associa uma ação vulgar à solenidade da música erudita, promovendo a relação entre o “alto” e o “baixo” que é própria da cultura cômica carnavalesca. Segue-se a isso, o fato de o arroto simular a externalização do corpo, tão comum no imaginário grotesco ligado à festa popular. O arroto lhe evoca sabores do jantar e esta associação também complementa o conjunto de imagens carnalizadas, visto que toda situação de banquete, principalmente envolvendo o prazer da degustação, é também típica da carnavalesca, remetendo aos pregões de Paris, como já demonstrado por Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1999, p. 168), em que a alimentação e os processos orgânicos correlacionados a ela mimetizam o contato franco do indivíduo com a realidade ao seu redor, mediante as zonas limítrofes do corpo, com ênfase na boca e no ânus.

A janela escancarada para o verão, além de permitir que entendamos o contexto enunciativo do discurso, se soma à informação seguinte, isto é, de que o narrador fala de alguma madrugada, introduzindo um coerente tom noturno, subversivo e suboficial na passagem. Todos estes componentes, presentes já nas primeiras frases de *Tanto faz*, serão desenvolvidos ao longo da obra por intermédio do signo do riso, o que nos leva a resgatar a teoria bakhtiniana a respeito dessa matéria.

A descrição que Bakhtin faz do cômico em “Da pré-história do discurso romanescos” constata a diminuição que o riso sofreu, principalmente a partir da literatura moderna, responsável por enfatizar o papel niilista e demolidor da paródia, o que anulou a possibilidade de rir-se “em

todas as direções”, aspecto visível já no início da forma romanesca no contexto greco-romano. Nesse sentido, o autor russo defende que

O discurso direto e criador – épico, trágico, lírico – tinha que ver com o objeto que ele cantava, representava, expressava com a sua própria linguagem, como um instrumento único e inteiramente adequado à realização do seu intento direto e objetual. Este intento, e sua composição temática e objetual, eram inseparáveis da linguagem direta do criador: eles nasceram e cresceram nesta linguagem, no mito nacional que a impregnava, na tradição nacional. Outras são a posição e a orientação da consciência paródica e travestizante: ela se orienta no objeto e no discurso de outrem que parodia este objeto, discurso que, além disso, se torna por si próprio uma representação. Cria-se aquela distância entre linguagem e realidade da qual já falamos. Completa-se a transformação da linguagem, de dogma absoluto que era, tal como se apresentava nos limites de um unilinguismo fechado e obtuso, para uma hipótese de trabalho, para alcançar a realidade e expressá-la. (BAKHTIN, 2008, p. 379)

O cômico, portanto, produz um distanciamento que tem efeito corretor em nossa visão do que é a realidade. Seu fundamento é a percepção de que nenhuma palavra é unívoca, mas sempre produz um duplo risível, responsivo e paródico. O riso é, portanto, uma condição das diferenças entre as linguagens, o que pode ser visto em muitos trechos de *Tanto faz*, a exemplo do que segue:

Antes de pegar o telefone ainda teve tempo de considerar que não ia sentir a menor falta dessa grande picaretagem que era o Instituto e seus neobarnabés a tagarelar o dia todo em esquerdês tecnoburocrático, dopados de cafezinho com cigarro e tédio. Todo mundo era de esquerda no instituto. Até os boys. (MORAES, 2011, p. 30)

Os conflitos do “plurilinguismo”, efetivamente dispostos no caráter “heteroglota” da romanesca, corroem ideologicamente os elementos do discurso, mostrando duas facetas da linguagem em um mesmo enunciado. Por intermédio de um narrador cosmopolita, que viaja a Paris e enuncia frases repletas de estrangeirismos (principalmente de origem anglófona), a dialogicidade do discurso se expõe. Entre inúmeros excertos, se destacam os diálogos entre o protagonista e os seres que ele conhece ao longo da obra:

– Good. Quer fumar outro comigo dentro da Notre-Dame? Tem um concerto de órgão lá agora. – E me sorri. Atrás dele vejo as complicações góticas da catedral.
 – Não, thanks. Preciso conversar um pouco comigo mesmo – digo eu, com um sorriso que nem sei se chegou aos meus lábios.
 Blue eyes repousa a mão no meu ombro:
 – Hasta luego, man. (MORAES, 2011, p. 188)

O uso de inúmeras línguas preenche o enunciado de curvas, desvios, distanciamentos essencialmente cômicos que são a manifestação retórica de um mundo dialogicamente em formação. *Tanto faz* está repleto destes momentos metalinguísticos em que uma imagem da palavra (e do sujeito que a profere) é foco do interesse do enredo. Dentre estes recursos, se destacam as inúmeras brincadeiras lexicais que se manifestam em forma de trocadilhos e chistes, de duplo sentido, muitas vezes, reconhecidamente excessivos ao seu narrador: “Tento um verso com sonoridade concreta: Ivo viu a vulva da viúva vulgívaga” (MORAES, 2011, p. 53). Essa informalização do signo, portanto, reforça a adesão do texto de Reinaldo Moraes à vertente romanesca humorística, visto que sua principal atitude está na utilização da linguagem comum, manifestada principalmente pelas várias gírias utilizadas pelo narrador ao longo do texto. O trecho no qual conversa com sua amiga Syl é exemplar deste fenômeno:

Bofe. Me recuso a ser considerado como tal. Mais pelo som bufo que pelo sentido da palavra, que, aliás, me parece indefinido. Syl usa bofe pra enquadrar quase todo mundo, de Chico Buarque a Nixon. De Bogart ao vizinho que veio de chinelo e roupão reclamar do barulho, certa madrugada. Seja lá o que for um bofe, me acho muito delicado pra ser um troço desses, comentei um dia com a Syl. (MORAES, 2011, p. 48)

As imagens carnavalizadas já presentes na primeira frase do livro irão contribuir também para seu teor risível e destronador. Ricardo está escrevendo um romance e pede a opinião da amiga Lígia sobre seu texto, ao que ela responde, oferecendo uma imagem precisa de boa parte das situações vividas em *Tanto faz*:

Mas é ótimo, o seu romance. Quer dizer, pode ficar ótimo se você burilar mais o texto. Só uma coisa me invocou: as pessoas estão sempre mijando ou cagando no seu romance. Isso, quando não estão ejaculando ou escarrando. Tem que ser tão escatológico, Ricardinho? Por quê? (MORAES, 2011, p. 196)

Para entender ainda mais a função deste imaginário grotesco, é funcional analisar o trecho no qual o narrador, após pegar um trem, tenta lidar com o muco em seu nariz. Diz Ricardo:

No vagão, me toco de que esqueci o lenço em casa. A coisa vai e vem pelos dutos nasais conforme respiro, e tenho medo de que acabe saindo às vistas da velha sentada à minha frente, a me encarar com sua carranca grisalha. Também na garganta um bolo de muco se instala, querendo escalar até a boca. Se engolir, vou ter que suportar no estômago essa massa de catarro nauseabunda. (MORAES, 2011, p. 45)

As imagens culminam na mescla de tons, que tornam a experiência quase insólita: “Dou uma chapada de nariz, excessivamente forte, que faz a coisa retroceder e descer quase até a garganta. Imagino o ranho aspirado se encontrando com o catarro num abraço visgoso.” (MORAES, 2011, p. 45). A cena ganha seu contraponto dialógico na figura autoritária de uma idosa que acompanha toda a sequência, constringendo o protagonista:

Sinto o rabinho da lagartixa escondida no meu nariz escorrendo até meu beijo superior. A situação é crítica: se aspiro, pouca coisa que seja, engulo o catarro; se deixo como está, o rabo da lagartixa acabará atravessando meus lábios e chegando ao queixo. Limpar a nhaca com as costas da mão não vai melhorar muito minha imagem junto à velha que me olha inquisidora. (MORAES, 2011, p. 47)

O adjetivo que caracteriza a mulher idosa se relaciona com o contexto de *Tanto faz*, mas, ao invés de reduzirmos a passagem à representação dos poderes responsáveis pelo cerceamento da liberdade do sujeito, gostaríamos de partir para uma descrição, mais apta a compreender o potencial ambíguo da obra. Para isso, é necessário ver a natureza discursiva de seu narrador. A voz narrativa e metaficcional de Ricardo aposta na espontaneidade como motor da ficção. O herói reflete:

Escrevo com o corpo, que nem a Clarice Lispector disse que escrevia. Tô cagando pra caretocracia esquerdo fascistoide brasileira que vive me acusando de desperdiçar espaço no jornal com meus ‘delírios pessoais’, que nem aquele cretino da USP escreveu na seção de cartas dos leitores. Delírios pessoais! Vá se foder. Sem essa de realismo socialista pra cima de muá, xará, é tornar meu texto cada vez mais subjetivo, cifrado, obscuro, poético, panteísta, pornográfico, porra-lôca. Pro caralho com a idiotia da objetividade. (MORAES, 2011, p. 70)

A defesa de uma escrita sem censura passa pela repetição de uma série de palavras ligadas ao baixo corporal e, por sua vez, ao imaginário carnavalesco. Em outro ponto do romance, o herói ainda explica que “Disciplina pode dar certo pra aprender alemão e perder a barriga, mas pra escrever, negativo. O importante é o saque, bicho, o tchans. Insight, manja?” (MORAES, 2011, p. 116). Toda essa discussão autorreflexiva será contextualizada pela condição da voz narrativa de *Tanto faz*. Desde o início do romance, acompanhamos o narrador oscilar entre a terceira e a primeira pessoa, procedimento que se torna cada vez mais explícito, elaborando passagens como esta: “O assunto era o gêiser, que ela pronunciava gêiser, aquele esguicho de água quente que irrompe da terra a intervalos regulares. Ricardo nunca pôde dissociar essa palavra, gêiser, de um dos maiores traumas de sua pré-adolescência. Nem ele, nem eu” (MORAES, 2011, p. 105).

A alternância entre as focalizações se liga diretamente ao título do romance, e, por extensão, à disposição geral da obra, como fica evidente neste trecho: “- Tanto faz – suspira Ricardo, passando de novo a bola para a misteriosa Terceira pessoa, sempre ali, a postos, pra lhe dar uma mãozinha” (MORAES, 2011, p.129). O texto acompanha, portanto, este conflito entre uma consciência narrativa que se pretende espontânea e frouxa, mas que não consegue evitar a racionalização de sua existência e que, talvez por isso, se divida em duas manifestações (duas identidades mesmo) até o “duelo final”, resolvido da seguinte forma:

- Seguinte, assim não dá mais. Vamos decidir agora quem continua narrando essa joça. Eu ou você? Pode ser no par ou ímpar.
- Ora, Ricardinho, não me venha com fricotes metalinguísticos a essa altura do alfarrábio. Além do mais, todo mundo com mais de um meio neurônio já sacou que eu sou você, e que você sou eu, e que à vezes a gente troca de/
- Não importa – ele corta, sem dar espaço tergiversações, ou qualquer palavra complicada que o valha. (MORAES, 2011, p. 136)

A partir disto, o herói conclui: “– Por mim – tento argumentar –, desde que a gente chegue à última página, tanto faz quem está narrando” (MORAES, 2011, p. 136). Sendo assim, o herói está bipartido, estendido em duas manifestações linguísticas, cuja atuação representa duas disposições existenciais. Bakhtin analisa, em sua teoria do romance, a incompletude que define qualquer ser, afinal:

Para mim, minha unidade é uma unidade perpetuamente por-vir, ela me é a um tempo dada e não dada; conquisto-a à viva força à custa de minha atividade; não é a unidade de meu haver e de minhas posses, mas a unidade de meu não-haver e minhas não-posses; não é a unidade segundo a qual *eu-já-existo*, mas a unidade segundo a qual *eu-ainda-não-existo*. Tudo quanto é positivo nessa unidade vem do pré-dado, sendo o dado constituído pelo negativo; tal unidade só me é dada no momento em que todo valor me é pré-dado. (BAKHTIN, 1998, p. 139-140)

Sendo inconstância e indefinição, o “eu” depende de outro para ter acesso a algum tipo de acabamento, relação dialógica que é o fundamento da concepção de sujeito para o teórico. É esta situação dual que medeia a relação entre autor e personagem na arquitetura do texto, cuja base é sempre o contato entre duas axiologias, a do personagem e a do autor. O decisivo em *Tanto faz* é a solução que Reinaldo Moraes encontra para esta tensão vivenciada no interior da romanesca. O seu protagonista desinteressado, de caráter frouxo e despreocupado, tenta ser o “eu” e o “ele” ao mesmo tempo, visto que

Não é na categoria do *eu* mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior que constitui um todo plástico-pictural. (BAKHTIN, 1998, p. 54)

É somente assim que o autor encontra o “ritmo” apropriado à sua narrativa, alojando sua vida no tempo pela distensão em duas consciências complementares, o que insufla a dinâmica de seu acabamento espaço-temporal (BAKHTIN, 1998, p. 141). Aqui, portanto, não existe a “marionete de Sterne” (BAKHTIN, 1998, p. 281), mas o desvelamento de uma voz que se sabe “fingida”. A isso se associa a despreensão e o caráter frouxo do protagonista, que se compõe de uma voz metalepticamente cindida, extremamente ambivalente, atuante em duas realidades do enredo. Neste ponto, é interessante notarmos a relação indireta com os eventos históricos que surge deste narrador fraturado. Em dado momento do romance, a voz narrativa revela: “Dia seguinte, dor pra mijar, pus na uretra. 68 foi isso pra mim: uma praça de concreto gelada, uma puta, uma gonorreia” (MORAES, 2011, p. 75). A passagem demonstra a posição despreocupada do herói em relação à história e seu não envolvimento com os eventos que marcam a situação política do Brasil e do mundo. No entanto, a narrativa trata de problematizar esta disposição, por intermédio de Chico, o amigo ressentido de Ricardo que diz:

– Chega de culpa – deblatera o Chico – Como no dia em que o Carlinhos comentou numa roda de bar, pra me sacanear, que o máximo de repressão que eu tinha sofrido na vida foi passar uma noite na décima quarta por causa duma suruba com maconha na casa da Liliana, que era minha aluna no cursinho e menor na época. E que todo o meu suplício foi ter que vender o meu Corcel zero pra molhar a mão dos home e livrar a cara. Fiquei mal, bicho. Queria sair da mesa, pegar o carro e invadir o quartel do segundo exército exigindo ser preso, torturado e morto. (MORAES, 2011, p. 76)

Chico representa a responsabilidade político-social que o herói não vivencia, mas de forma carnalizada, ressentindo-se de não ter sido torturado e morto. Além deste caso extremo, outras discussões historiográficas são apresentadas na obra, ainda que enviesadas e fora de contexto, a exemplo da festa tipicamente carnavalesca, repleta de sexo e bebida, no meio da qual Ricardo ouve uma conversa séria sobre história (MORAES, 2011, 134). Sendo assim, os eventos históricos estão alienados de um contexto presente: “A cidade e seus furúnculos de violência. Essa impressão de estar sempre às vésperas de algum grande evento histórico. A impaciência da cidade” (MORAES, 2011, p. 153). Nos momentos em que há alguma sugestão de que o narrador irá, de fato, encarar os eventos historiográficos, ele muda rapidamente de assunto: “Caretice esquerdista típica. Mas eu convivía com esses caras. Uns deles, bons amigos, acabariam se fodendo de verde-amarelo, tempos depois, no pau de arara da ditadura. Mas essa é outra história” (MORAES, 2011, p. 19)

Esta impossibilidade de representar certos fenômenos de forma direta é internalizada pela tematização de situações de censura, surpreendente em um livro escrito sob o signo do humor. A limitação da liberdade e dos prazeres pode ser representada, por exemplo, pelas consequências do excesso de refrigerantes (no caso, a figura do médico incorpora o censor):

– Enquanto você puder mijá-la, tudo bem. Porém todavia contudo, dá gases, como toda bebida carbonatada. Me ponho cá a matutaire: o que é que Proust faria com um diálogo desses? E Flaubert? Ó sublime cerveja gelada. Tusso pra disfarçar um arrote, e quase vomito e o amargo da cocaína. Retomo meu posto astronômico na janela. (MORAES, 2011, p. 158).

Contudo, mais importantes são os momentos em que o narrador censura a própria escrita, aproveitando-se do caráter metalinguístico de seu texto para explicitar suas escolhas temático-formais:

Será que eu boto no meu romance o incidente da lacraia? O incidente da lacraia foi o seguinte: tava eu escrevendo, deitado, pelado na minha cama, quando vi passar rente ao rodapé, saracoteando seu rabo de tesoura, uma lacraia. Com a minha fabulosa Reynolds 096 Hi-fi azul-turquesa ponta fina esmaguei a lacraia numa

estocada certa [..]. Que interesse poderia ter o incidente da lacraia do ponto de vista literário?

Caguei pro ponto de vista literário. (MORAES, 2011, p. 169)

A despreensão e o baixo corporal se fazem mais uma vez presentes. A não participação na vida social tem como correlato a não participação na vida literária, o que pode ser visto como testemunho de uma geração descrente e desesperançada. De fato, é somente assim que a definição elaborada por Malcolm Silverman para o livro pode ser entendida. O autor, em *Protesto e o novo romance brasileiro*, o coloca dentro daquilo que entende por “romance memorial”. Se é difícil encontrar no livro o caráter excessivamente intimista relativo a este tipo de gênero – presente nos textos de um Pedro Nava, por exemplo – certamente é interessante pensar a respeito da “mistura de documentário e ego subjetivo” que “chegou a novas alturas com o fim da censura no Brasil após 1978” (MORAES, 2011, p. 61).

No Brasil, a relação entre romance, memória e vida do autor orientou uma série de leituras canônicas de alguns dos principais escritores de nossa história literária. A relação direta com os fatos também está presente naquele “novo naturalismo”, estudado por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance*, seja na forma de “memorialismo ficcionalizado” (SILVERMAN, 2000, p. 62), ou em toda sorte de testemunhos produzidos durante o processo de redemocratização do país, necessários no sentido de revelar a violência e os desmandos do período ditatorial.

Contudo, em outros panoramas, a exemplo de *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erich Schøllhammer, Reinaldo Moraes não se encaixa em nenhuma das vertentes literárias do final da década de 70 e início de 80. O romancista não frequenta nem o grupo preocupado em denunciar a “verdade” daqueles dias, nem àquele guiado pela cartilha pós-modernista. Sendo assim, é necessário lançar um olhar renovado que identifique o caráter intransigente de *Tanto faz* neste contexto historiográfico-literário, tópico que também pode ser esclarecido por intermédio do estudo do humor. Mais do que isso, a obra de Moraes permite desenvolvermos uma indagação a respeito da teoria bakhtiniana, ainda não elaborada por sua crítica, e que pode ser traduzida da seguinte forma: como permitir que o riso, fator essencialmente corrosivo e distanciador, sirva de ferramenta do “ideólogo”, ou seja, do autor-narrador que configura o discurso romanesco e confere a ele um teor propositivo, moral, existencial, social, entre outras possibilidades de cunho ético?

Ora, o riso é justamente o mecanismo que impede o apologista e o polemista de serem exclusivamente ouvidos na “voz” da obra, fenômeno que cria uma segunda interrogação: como a pessoa que fala pode ser objeto do romance, se sua natureza formal é rir de tudo que ela mesma enuncia? A própria função do plurilinguismo, grosso modo, é tornar os ditos dos heróis “repreensíveis” (BAKHTIN, 1998, p. 136), pois submete sua palavra ao crivo dos discursos que a cercam. Os heróis de Reinaldo Moraes são tipicamente romanescos também por esta característica: a de falar o tempo todo. O narrador chega a se intitular “tagarela” em dada passagem (MORAES, 2011, p. 132), classificação essencial na abordagem que Bakhtin faz da cultura em prosa desde a Antiguidade Clássica e que está nos gêneros cômicos como a sátira menipeia, mas também em outras instâncias, a exemplo dos diálogos platônicos. Contudo, essa profusão de ditos é inversamente proporcional ao empenho do protagonista. A atitude despreocupada e marginal de “não participação na vida” e de “intangibilidade do discurso”, conceitos presente em *Estética da criação verbal*, são máscaras usadas pelo narrador, podendo ser associadas às figuras medievais do bobo e do bufão. Nesta tradição,

A forma de existência do homem encontrada é ser um participante da vida sem dela tomar parte, é ser o seu eterno observador e refletor, e as formas específicas encontradas para refleti-la são as revelações ao público (e também a revelação pública de esferas da vida especificamente privadas, por exemplo, a sexual, função antiqüíssima do bufão. (BAKHTIN, 1999, p. 277)

Sendo assim, tais figuras investem contra o “convencionalismo pernicioso” (BAKHTIN, 1999, p. 278), libertando as relações humanas de esquemas autoritários de sentido. Os chistes são parte da zombaria paródica que configuram a imagem do bobo na sua fala. A mentira nunca é “pesada e sinistra” (p. 278), mas leve e faceira, reveladora de certa inadequação que é ela mesma a liberdade do ser. Bakhtin demonstra a maneira pela qual este “falar não direto” (BAKHTIN, 1998, p. 118) é uma estratégia dialógica e plurivocal, que permite que leiamos dois tons em um mesmo enunciado. Reinaldo Moraes ironiza isso em *Tanto faz*. Parece dizer, em leitura apressada, que ambos o “eu” e o “outro” são “um”, mas o raciocínio deve ser inverso e perceber que, na realidade, o sujeito está cindido em duas posições axiológicas, duas formas de acabamento (interna e externa), que podem ser consideradas uma manifestação exotópica do distanciamento estético, por um lado, e uma configuração ideológica de não envolvimento/pertencimento, por outro. Ou seja, a expressão de desleixo, “Tanto faz”, que dá um tom irresponsável à obra, se fundamenta na capacidade risível da romanesca de não se subordinar a nada. Ocorre que isso parece ir contra outra preocupação central da obra de Bakhtin, ou seja, aquela que se preocupa com a “responsabilidade” da palavra. O excesso da atitude carnalizadora pode diluir, até o limite, a arquitetônica do texto, que se funda em uma visão específica de mundo.

Perceba-se que, em *Tanto faz*, existem trechos como o seguinte:

Tem nada a ver. A gente vem de uma ditadura militar, porra, não pode vir pra cá viver essa paranoia feminista. Chega a polícia, a classe média, o Dops, o Exército, a CIA, a KGB, os mísseis nucleares, a minha asma, o seu fígado podre... Tô começando a achar que o feminismo é um novo tipo de cristianismo fundamentalista, cara. A gente acaba se culpabilizando por desejar uma mulher. (MORAES, 2011, p. 39)

A passagem continua, por intermédio do ideal carnalizado, em contraponto à censura:

A gente é assim no Brasil: tudo um bando de nego fissurado, priápico, tenso. E não tem nada de primitivo, não. A sedução vira espetáculo, ninguém fica relax, ninguém solta seus instintos, seus peidos, numa boa. Todo mundo de cu travado. Daí, quando o cara trepa pela primeira vez com uma mulher, acontece o quê? Ou nego brocha, ou fica de pescoço duro por uma semana, ou tem ejaculação precoce, ou esporra mas não goza, essas merdas. É o velho mito da performance, bicho. Um horror, um horror. (MORAES, 2011, p. 40)

Todas as formas compositivas presentes no primeiro romance de Reinaldo Moraes introduzem, portanto, um narrador detentor de uma enunciação única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas linguísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano linguístico, ele não se autodefinir, transferindo suas intenções de um sistema discursivo para outro, misturando a ‘linguagem comum’, falando *por si* na linguagem de outrem, e de *outrem* na sua própria linguagem.

No trecho citado, a refração do discurso em duas intenções se manifesta de forma metaléptica, em dois níveis de enunciado que, mesmo após a censura interna, são mantidos até o fim do romance, atenuando sua característica confessional. O narrador usa a expressão “A gente” como demonstração mais explícita da presença do contexto social na “responsabilidade” de seu discurso, possibilitando entrever-se que não estamos diante de um caráter tão descompromissado quanto supúnhamos. Para contextualizarmos a natureza desta voz crítica, vejamos a descrição que Tonus faz do romance da década de 80, observando a figura do migrante:

No contexto mundial, latino-americano e brasileiro, os anos 1980 foram um período de grandes transformações econômicas, sociais e culturais: o mundo se globaliza, a queda do bloco soviético instaura a falência das ideologias, os países

latino-americanos entram em crise, a violência ganha as metrópoles do terceiro mundo sob a forma de guerrilhas urbanas e os militares deixam a cena política brasileira. É nesse contexto marcado por uma grande euforia e uma profunda desilusão que se observa na literatura brasileira o retorno da temática da imigração e da figura do imigrante como pontos articuladores de uma reflexão sobre a inscrição do sujeito nacional no conjunto do patrimônio cultural e no devir da nação. (TONUS, 2012, p. 93)

A situação do viajante é, portanto, também fundamental na constituição bivocal da palavra do protagonista. Sendo assim, a desterritorialização em *Tanto faz* é um atestado de não pertencimento, imagem literária de um homem cindido entre seu passado e seu presente, o que fomenta a imprevisibilidade de seu futuro. O autor ainda conclui que

Ao se interrogarem sobre a relação do homem com o mundo e como os indivíduos e as coletividades se apropriam simbolicamente do espaço em que se situam, esses romances recorrem a um posicionamento estético que tende a privilegiar a antimemória, o traço híbrido, a inscrição a-topográfica do sujeito e a diluição das fronteiras entre o centro e a periferia, enquanto respostas à crise social, identitária e estética que o mundo global atravessa. (TONUS, 2012, p. 93)

Sem maiores ambições, o protagonista de Reinaldo Moraes se posiciona na contramão da “sociedade do espetáculo”, inebriada pelos *mass media* e satisfeita apenas no ato de consumo e na mercantilização da existência, representada pelas inúmeras marcas citadas ao longo da obra e na constante falta de dinheiro do protagonista. É preciso lembrar que a década anterior, entre o testemunho e a experimentação, produziu livros tão dispares quanto *Zero* (1975), *Lavoura arcaica* (1975), *Quatro-olhos* (1976), *Bar Don Juan* (1971), entre outros projetos com propostas formais distintas e visões de mundo particulares: todos com boas vendas e canonizados pela crítica. Essa profusão e variedade ajudou a alargar as possibilidades da prosa no Brasil e as consequências desse processo foram aproveitadas pela voz narrativa engendrada por Reinaldo Moraes, abrindo caminho para o intenso dialogismo de sua obra. Rindo do mundo, de sua própria situação, de seu discurso, do gênero em que se inscreve e de suas responsabilidades, o autor cria a imagem precisa de uma geração em crise, perdida entre a tragédia e a comédia, entre o ressentimento e o riso; salva, provisoriamente, pelo segundo.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1999.
- _____. *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MORAES, Reinaldo. *Tanto faz / Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: FAPESP, 1999.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- TONUS, José Leonardo. O imigrante na literatura brasileira: instrumentalização de uma figura literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Luís Nunes da (Org.). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

Recebido em: 19 jun. 2018.

Aprovado em: 3 jul. 2018.