

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

ROSALVA MARIA RODRIGUES

**O RISO SATÍRICO EM *O VÍRUS DO IPIRANGA*,
DE EDUARDO MAHON**

**Tangará da Serra-MT
2023**

ROSALVA MARIA RODRIGUES

**O RISO SATÍRICO EM *O VÍRUS DO IPIRANGA*,
DE EDUARDO MAHON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários — PPGEL — da Universidade do Estado de Mato Grosso — UNEMAT — como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários, na área de Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior

**Tangará da Serra-MT
2023**

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

R696o RODRIGUES, Rosalva Maria.
O Riso Satírico em o Vírus do Ipiranga, de Eduardo Mahon /
Rosalva Maria Rodrigues - Tangará da Serra, 2023.
91 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências
Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.

Orientador: HÉLVIO GOMES DE MORAES JUNIOR

1. Sátira. 2. Conto Contemporâneo. 3. Literatura Produzida
em Mato Grosso. I. Rosalva Maria Rodrigues. II. O Riso Satírico em
o Vírus do Ipiranga, de Eduardo Mahon: .

CDU 82.09

ROSALVA MARIA RODRIGUES

**O RISO SATÍRICO EM *O VÍRUS DO IPIRANGA*,
DE EDUARDO MAHON**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
(Orientador-Presidente)

Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
(Membro interno)

Profa. Dra. Maristela Carneiro
UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso
(Membro externo)

**Tangará da Serra-MT
2023**

À Isabel, meu maior incentivo!

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior, por compartilhar seu conhecimento com seriedade e paciência. Por acreditar e me fazer acreditar em mim.

À minha filha Isabel, meu esposo Cláudio, não há palavras que descrevam o amor.

Aos meus pais Vilmar (*in memoriam*) e Geci, por sempre me incentivarem a estudar.

Aos meus irmãos Venício (*in memoriam*), Celestina e Elis, por tudo que já vivemos e pelo carinho.

Aos meus amigos pela compreensão nos momentos de ausência.

Aos professores da graduação Letras Unemat, por me motivarem a seguir.

Aos colegas do PPGEL, em especial Eliane Cristina Chierogatto e Luan Paredes, pelo apoio incondicional.

“Eu estou vivo e pago o preço da originalidade, pago caro por ser eu mesmo, uma pessoa de carne, osso e nervos, alguém que erra e que vai continuar errando até a morte”

(Eduardo Mahon)

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de estudar os elementos satíricos presentes em contos do livro *O Vírus de Ipiranga*, da coleção Contos Estranhos, de Eduardo Mahon. Pode-se verificar que esses elementos são utilizados, na construção das personagens e do enredo, para representar uma crítica social e de costumes nessas narrativas escritas durante o período pandêmico. Desse modo, tem-se a intenção de averiguar como se manifesta o riso satírico através de análise de alguns contos do livro, considerando, principalmente, as características estéticas de cada um. Para tanto, com apoio dos teóricos Alberti (1999), Minois (2003), Mota (2022), Rego (1989), Rocha (2006), Propp (1992), dentre outros, é feito um estudo da sátira, do contexto histórico e seu lugar na literatura para então apontar os elementos satíricos que serão analisados. Além disso, para interpretar o conto contemporâneo, gênero em que se insere *O Vírus do Ipiranga*, recorre-se à teoria do conto com Poe (1985), Cortázar (1993) e Piglia (2004).

Palavras-chave: Sátira. Conto Contemporâneo. Literatura produzida em Mato Grosso.

ABSTRACT

This research aims at studying the satirical elements present in short stories of the book *O Vírus de Ipiranga*, from the collection *Contos Estranhos*, by Eduardo Mahon. It can be seen that these elements are used in the construction of the characters and the plot, to represent a social and customs critique in these narratives written during the pandemic period. Thus, the goal is to find out how satirical laughter manifests itself through the analysis of some tales in the book, considering, mainly, the aesthetic characteristics of each one. Therefore, with the support of theorists such as Alberti (1999), Minois (2003), Mota (2022), Rego (1989), Rocha (2006), Propp (1992) among others, a study of satire, of the historical context and its place in the literature to only then point out the satirical elements that will be analyzed. In addition, to interpret the contemporary short story, genre in which *O Vírus do Ipiranga* is part of, Poe's (1985), Cortázar's (1993) and Piglia's (2004) short story theory that is the one used.

Keywords: Satire. Contemporary Tale. Literature produced in Mato Grosso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - A SÁTIRA	12
1.1 O cômico na literatura.....	12
1.2 Definição da sátira	15
1.3 Percurso histórico da sátira	18
1.4 A sátira na literatura contemporânea	28
CAPÍTULO II - CONTEXTO DO CONTO CONTEMPORÂNEO	39
2.1 O Vírus do Ipiranga	39
2.2 Poe e a Filosofia da Composição	45
2.3 Cortázar e o conto	50
2.4 Ricardo Piglia	58
CAPÍTULO III – ANÁLISE DOS CONTOS	61
3.1 Assepsia	62
3.2 Boa noite	67
3.3 Máscaras	71
3.4 Militância	75
3.5 Bem-Vindo.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é estudar a presença de elementos satíricos em alguns contos de *O Vírus do Ipiranga*, de Eduardo Mahon, que, a nosso ver, resultam numa crítica feita à sociedade brasileira contemporânea, em um momento muito específico e complexo: o período pandêmico. Para isto, tivemos a intenção de investigar o autor e sua obra, pensando na importância da divulgação e valorização da literatura produzida em Mato Grosso, visto que o autor apresenta uma grande produção e publicação de livros em um curto espaço de tempo. Até mesmo no período de isolamento da pandemia da Covid-19, em 2021, Mahon lançou, não somente um livro, mas uma coleção, demonstrando manter seu vigor no âmbito da criação literária. *O Vírus do Ipiranga* faz parte desta coleção, denominada *Contos Estranhos*, composta por mais quatro livros no momento do lançamento: *Resumo da Ópera*, *Galileu dançou por muito menos*, *Paraíso em fuga* e *Inclassificáveis*. Em 2022, a coleção ganhou mais dois novos livros: *R.S.V.P* e *Repartição*. Para 2023, está previsto o lançamento de *Bovinos* e *Companhia da Índias*. Sendo assim, a coleção contará com oito títulos e tudo leva a crer que haverá continuação.

Eduardo Moreira Leite Mahon, nascido em 12 de abril de 1977, é carioca e mora em Cuiabá. É formado em Direito pela UFMT, mestre e doutor em Estudos Literários pelo PPGEL Unemat. É membro vitalício da Academia Mato-grossense de Letras e também faz parte do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. Além de ser atuante na produção literária, participa ativamente da vida cultural do estado. Exemplo disso é o fato de ser o idealizador e editor da revista *Literária Pixé*, publicada mensalmente. A revista divulga o trabalho de diversos escritores, poetas e artistas regionais, nacionais e internacionais. O autor mantém a comunicação constante com os leitores através das redes sociais, além de publicar contos, crônicas e poemas. É também romancista e dramaturgo. Por meio de sites e outras mídias, divulga seus livros, assim como também os depoimentos de críticos e escritores e, do mesmo modo, comenta e divulga resenhas sobre outros escritores.

Como pode se observar, o autor se dedica a diversos gêneros literários, como o romance, a poesia e a dramaturgia, mas nesse trabalho damos ênfase ao Mahon contista. Sobre *O Vírus do Ipiranga*, especificamente, nosso objeto de estudo, notamos a pouca fortuna crítica que o livro tem, dada sua publicação muito recente. O professor Helvio Moraes, em uma resenha crítica publicada no site *Tyrannus Melancholicus*, em 1º de março de 2021, escreveu sobre como o autor, no livro em questão, domina as técnicas da narrativa breve, marcada pela presença metafórica das imagens de um realismo mágico e, ao mesmo tempo, a crítica de

costumes. Afirma ainda: “Em Mahon, o contexto pandêmico serve como pano de fundo dos contos e, a partir dele, os modos de ser e as convenções sociais da pequena classe média urbana brasileira passam pelo escrutínio impiedoso do narrador”. Lucinda Nogueira Persona, professora e poeta, também contribui para a fortuna crítica, com a resenha intitulada “Distensões da realidade em tempos de pandemia”, publicada no site do escritor, em 11 de março de 2021. A autora escreve sobre a perspectiva realista em que as narrativas são construídas, com uma linguagem enxuta, objetiva e marcada pela fantasia e o inesperado. Ela também pontua:

Há, entre os vários destaques, o fato de “O vírus do Ipiranga” não ser posterior aos acontecimentos opressivos e conturbados da epidemia, mas sim o de ocupar o “olho do furacão” em plena vigência, percorrendo as vias secretas de uma metrópole e flagrando vidas que habitam um mesmo espaço geográfico, parecendo às vezes nossos vizinhos. (PERSONA, 2021)

Existe também um estudo a ser publicado, escrito pelo professor Helvio Moraes, que fará parte de um livro dedicado à obra de Eduardo Mahon, organizado pela professora Walnice Vilalva, e que se encontra no prelo.

Sendo assim, tanto sobre a obra de Eduardo Mahon como também em relação especificamente a *O Vírus do Ipiranga*, esta dissertação é dividida em três partes. No primeiro capítulo, tratamos da sátira, trazendo inicialmente um apanhado geral sobre o estudo do cômico, já que a sátira é considerada uma manifestação deste, a partir do suporte teórico de Verena Alberti, Georges Minois e Wladimir Propp. O conceito de sátira e o percurso histórico ao longo dos anos, desde o seu surgimento, ajudaram a entender as características da sátira contemporânea, até mesmo para elaborarmos uma linha do tempo de autores das últimas décadas.

Ademais, notamos que a intertextualidade e a referencialidade são marcas importantes, embora não únicas, para realização da sátira e que nos ajudaram a apontar os elementos satíricos presentes nos contos analisados. Para conceituar a sátira e sua origem, recorreremos a Mikhail Bakhtin, João Adolfo Hansen, Enylton de Sá Rego, Rejane Cristina Rocha, dentre outros. A partir destes, tivemos acesso à chamada sátira menipeia e seu maior representante, Luciano de Samósata, do qual identificamos características, como, por exemplo, o caráter não moralizante, que associamos à sátira mahoniana.

No segundo capítulo, abordamos o conceito de conto e como se estabelece o conto contemporâneo e suas características, com a referência teórica de Alfredo Bosi, Leyla Perrone-

Moisés e Ítalo Calvino, dando ênfase ao nosso objeto de estudo. Observando mais detalhadamente *O Vírus do Ipiranga*, consideramos as narrativas como contemporâneas, visto que apresentam uma construção fragmentada, mas resumida ao essencial, tanto na linguagem como na narração dos acontecimentos, para tratar do ineditismo do que vivemos na pandemia. Delineamos também como foi a construção espaço-temporal e tecemos observações sobre a forma e como o autor lida com o real. Ainda nesse capítulo, buscamos desenvolver um apanhado teórico sobre o conto partindo dos estudos clássicos de Poe, Cortázar e Piglia, para entendermos como os contos analisados podem estar relacionados a essas teorias, evidenciadas na construção ficcional a partir de citações de passagens presentes nos contos.

No terceiro capítulo, fizemos a análise de cinco contos presentes no livro *O Vírus do Ipiranga*: “Assepsia”, “Boa Noite”, “Máscaras”, “Militância” e “Bem-Vindo”. Buscamos, após o levantamento teórico sobre o conto e a sátira, demonstrar como as narrativas breves foram construídas a partir de uma perspectiva adotada pelo narrador, evidenciando posicionamentos políticos e ideológicos das personagens, para conseqüentemente representar um olhar crítico dos costumes e da sociedade. Os elementos da pandemia, como, por exemplo, isolamento, vírus e máscaras, são usados como recurso satírico através de metáforas, da ironia e de contrastes, fazendo com que os contos despertem uma certa sensação de perplexidade no leitor. Isso porque, além de narrar as conseqüências nefastas da pandemia, escancaram os dramas, neuroses e falta de empatia, que atingem o indivíduo e a sociedade, representados como personagens-tipo que dizem respeito a uma boa parcela da população. Percebemos, então, que o leitor ri dessas situações, muitas vezes surreais, mas é um riso, que podemos dizer, “nervoso”. Ou talvez um “riso da razão”, por identificar alguém que conheça com perfil semelhante, ou até mesmo ele próprio.

CAPÍTULO I - A SÁTIRA

1.1 O CÔMICO NA LITERATURA

A sátira é considerada uma das manifestações do cômico na literatura, e por isso é importante fazer algumas indagações a respeito do que rimos. Desde sempre, o riso – e toda uma temática a ele relacionada – coloca várias questões a artistas e pensadores que buscam compreender sua difícil natureza. E isso ocorreu em diversas áreas do conhecimento, como na medicina, na psicologia, na filosofia, na história e na ficção tanto literária como cinematográfica. Desde as primeiras manifestações literárias na Grécia antiga, já existiam relatos e pensamentos sobre o cômico, principalmente ligado à comédia, apesar de ser considerado um gênero “baixo”, “inferior”, quando comparado à tragédia. O que importa é que, desde aquela época, o cômico está presente nas produções literárias, sendo estudado e ocupando um lugar de destaque, já que está presente também em outras formas de manifestação, como no teatro, na música e nas artes em geral.

Desse modo, o riso passou a representar ao longo dos anos a expressão do pensamento, tornando-se um lugar de muita relevância no campo da filosofia. Muitos autores relatam teorias do riso e suas características, de acordo com pensadores de determinadas épocas, que tentam explicar a essência do riso e a sua relação com o pensamento. O historiador francês Georges Minois tem como objetivo pensar as maneiras como o homem fez uso do riso ao longo da história. Para isso, faz uma retrospectiva desde as manifestações do riso dos deuses, dos filósofos gregos, dos latinos, o riso na Idade Média, na Renascença e assim por diante até o século XX. Minois (2003) afirma que o humor é um meio de esclarecer, em partes, a evolução humana, já que o riso é como uma resposta do homem ao confrontar a sua existência:

Com o exemplo dos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, percebe-se que o riso pode constituir uma visão global do mundo, que ele pode ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival da concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da Renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura. (MINOIS, 2003, p. 206)

Isso ocorre elogiando ou desaprovando o riso, em determinada situação que revela o pensamento de uma época. Para o homem moderno, o riso é de insegurança, questionamentos de valores, dos medos contemporâneos que vive: “Outrora, ele estancava as insuficiências, os

defeitos — emplastro que se colava sobre as pequenas chagas da existência. Agora, é a própria existência que está ferida. Só o riso, injetado em alta dose, pode mantê-la com vida artificial”. (MINOIS, 2003, p. 447).

Verena Alberti, em *O Riso e o Risível*, também discute o riso como objeto do pensamento desde a antiguidade e considera que, apesar de inúmeras teorias e tentativas de entender o riso, todas são incompletas. Desse modo, faz um percurso detalhado, para evitar que na leitura contemporânea desses textos ocorram falhas, como por exemplo, teorias usadas por autores em suas teses como exclusivas, mas que na verdade foram teorias pensadas em períodos históricos anteriores. Ao se reportar a Aristóteles, mesmo sabendo que não restou uma teoria propriamente dita, somente alguns apontamentos, a autora considera que o filósofo foi marcante em relação à definição do cômico:

Essa definição, que se acha na *Poética*, estabelece-se como característica primeira do cômico já na Antiguidade e atravessa os séculos seguintes com soberania. Outra concepção corrente que remonta a Aristóteles é sua definição do riso como especificidade humana. (ALBERTI, 1999, p. 45)

Apesar de o livro da *Poética* ter se perdido, há indícios que tratava sobre a comédia, mas falta embasamento para fazer afirmações, o que não ocorreu em relação à tragédia. Alberti cita Manfred Fuhrmann (1973): “observa que, à época de produção da *Poética*, a comédia ainda estava em desenvolvimento, sendo quase impossível apreendê-la como um todo, enquanto a epopeia e a tragédia já teriam chegado a suas formas clássicas” (ALBERTI, 1999, p. 45).

Já o russo Wladimir Propp (1992) descreve a natureza do cômico e procura compreender a psicologia do riso e sua percepção. Ao citar Bergson, nos mostra que o riso pode também expressar uma forma de pensamento, pois rimos do que é propriamente humano: “Uma paisagem pode ser bela, atraente, majestosa, sem graça ou abominável; mas nunca será risível”. (PROPP, 1992, p. 37). Além da comicidade não existir fora do que é humano, só ocorre se não houver emoção. Propp faz a comparação de como se o coração estivesse anestesiado: “só se pode rir tornando-se, ao menos por um momento, cruel e insensível às desgraças alheias. Esta afirmação é verdadeira apenas quanto ao riso de zombaria, ligado à comicidade dos defeitos humanos”. (PROPP, 1992, p. 156). Além disso, afirma que o riso é coletivo, pertence ao grupo em que estamos: “Nas condições de nossa realidade o riso comum de alegria, em particular o riso coletivo, tem um significado social indiscutível”. (PROPP, 1992, p. 189).

Em suma, Propp classifica em dois grandes grupos os gêneros do riso: riso de zombaria e riso sem zombaria. O riso sem zombaria é o chamado riso bom, pois o que ri se envolve com o objeto do riso e envolve algum tipo de sentimento. Já o riso de zombaria é aquele que desmascara todas as deformidades humanas, é o que está mais ligado à comicidade. Este se encontra tanto na vida como na arte: “A comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Isso nem sempre é evidente, mas pode ser sempre mostrado com precisão”. (PROPP, 1992, p. 171).

É importante salientar que, assim como qualquer gênero, o gênero cômico depende da forma como o escritor faz a elocução do seu texto ou a forma de dizer é fundamental para mover o auditório que lê ou escuta. Para que ele mova as paixões desses espectadores/leitores, as palavras são escolhidas e ordenadas no discurso, estabelecendo, assim, certas condições para ser bem realizado obtendo uma unidade de gênero. No caso do gênero cômico do qual uma das manifestações é a sátira, prevê que o assunto diga respeito às pessoas que cometem ações bizarras, engraçadas, até obscenas, mas tudo isso acompanha o estilo da sátira, que pode cometer excessos ou exageros, posto que “uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra destina-se ao ataque. O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira”. (FRYE, 1973, p. 220).

Nesse sentido, o riso satírico, manifestação do cômico a que vamos nos deter nesse estudo, é uma crítica ridicularizadora à norma. Interessa-nos pensar como a linguagem é trabalhada para que tal efeito seja produzido nas narrativas mahonianas. Partindo do princípio de que a sátira é uma estrutura de intertextualidade e que evoca uma referencialidade para fazer sentido e provocar o riso, será assim problematizada na estrutura narrativa de Mahon. A intertextualidade se faz presente nas obras literárias desde um passado longínquo, através de citações ou referência a outras obras. Já no final do século XX assistimos a uma crescente retomada da intertextualidade como recurso ficcional. Leyla Perrone-Moisés afirma: “A intertextualidade praticada na literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico (alusões a momentos da história em que a literatura alcançou suas maiores realizações e seu maior reconhecimento), ou um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno.”. (2016, p. 116).

Desse modo, temos uma estrutura satírica que só se estabelece com uma referencialidade ou um outro texto (ou a um contexto que se evidencia claramente ao leitor). A sátira de Mahon, em *O Vírus do Ipiranga*, ao se referir ao período pandêmico, assim como aos reflexos e consequências que acarretaram, proporciona ao narrador o ensejo de fazer uma crítica rigorosa às questões políticas, sociais ou ideológicas das personagens. Ao mesmo tempo, nos remete e

faz referência às complexidades pelas quais o país está passando. Ao satirizar situações cotidianas da sociedade, faz uma crítica, ridicularizando com tom de comicidade. Propp, a respeito disso, afirma que a sátira não existe fora da comicidade:

Uma sátira que não provoque o riso não cumpre sua função social, porque não suscita a necessária reação do leitor e do ouvinte. Se isso for assim, devem ser estudados atentamente os instrumentos de obtenção do efeito cômico. Nenhuma teoria da sátira é possível fora de uma teoria do cômico que o considere seu instrumento essencial. (PROPP, 1992, p. 187)

Desse modo, se torna satírico e provoca o riso principalmente com a caricatura do real. Isso resulta em um efeito de maior repercussão em relação a fatos absurdos da realidade com a intenção de criticar ou denunciar. Verena Alberti (1999) afirma que:

O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua posituação é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida. (ALBERTI, 1999, p. 13)

No momento em que Eduardo Mahon satiriza a norma e a convenção social, provoca o riso, ou seja, debocha e escancara o que a realidade nos apresenta, nos faz reconhecer uma realidade que a “razão séria” não consegue, como no velho ditado que diz: rindo se diz a verdade. Nas palavras de Telarolli: “O riso do satirista é de todos o menos solidário, é o riso de zombaria, de rejeição. Das formas cômicas, essa é a que mais radicalmente pratica a insígnia do cômico *ridendo castigat mores*, pois ri castigando os costumes, é o riso como punição”. (TELAROLLI, 2018, p. 423).

1.2 DEFINIÇÃO DA SÁTIRA

A definição de sátira encontrada nos dicionários e em trabalhos de estudiosos e teóricos do assunto está ligada à crítica ou oposição a costumes, ideias, instituições e assim por diante. Para aprofundar no seu estudo, o importante é entendermos as particularidades desse tipo de “crítica”. Mesmo sabendo que não há um consenso na etimologia do termo sátira, a literatura informa que está relacionada com a expressão *satura lanx*, que significa bandeja cheia dos frutos que eram colhidos. Estes eram oferecidos para deusa Ceres, de onde vem a palavra cereal. De origem latina, sátira significa saturado, satisfeito, saciado ou então bem alimentado. Da

mesma forma podemos pensar que o poeta ou satirista, ao estar “saturado” de tudo que vive e convive na sociedade e com as pessoas, faz uma crítica e denuncia o que julga errado de diferentes maneiras. Mas a sátira está ligada ao termo saturado em diversas formas de expressão, sejam literárias ou não. De acordo com Rocha (2006):

A sátira é multiforme, não se configura como gênero e pode se fazer presente pelos mais diversos veículos, sejam eles artísticos ou não, literários ou não, o que leva, invariavelmente, os estudiosos que dela se ocupam a afirmar que seu trabalho não pretende apresentar uma definição conclusiva para fenômeno tão complexo. (ROCHA, 2006, p. 13)

De maneira mais ampla, a sátira é datada, ou seja, ocorre em momentos mais precisos e por isso pode-se dizer que têm um caráter passageiro, visto que sua matéria alude ao presente, mesmo que resgate elementos do passado. Com a característica da capacidade humana de voltar o olhar para a realidade através da criação artística, o satirista faz uma crítica através do jogo com as palavras, desconstruindo imagens de pessoas, regras e normas sociais e construindo novos significados. Objetiva a denúncia e a crítica da realidade que provoca questionamentos e o riso. Faz uso de componentes como fantasia, grotesco, juízo moral, atitude militante, rebaixamento, exagero e deformação para cumprir seu objetivo:

A sátira poderá tirar dos seus embates com o presente tanto um moralismo acre e sardônico (há reacionários dotados de forte bÍlis estilística), quanto uma crítica lúcida ou desesperada de toda a existência, crítica que fere o que é por amor, oculto amor, ao que deveria ser. (BOSI, 1977, p. 163)

Um dos elementos fundamentais da escrita da sátira é denunciar o absurdo do real, muitas vezes a escrita parece ser em tom sério, com argumentos, mas na verdade é extremamente irônica, faz com que o satirista revele defeitos de pessoas ou da sociedade, que pareciam ser virtudes. Na tese intitulada *Humanismo Satírico em Lima Barreto e Anatole France*, Milene Suzano de Almeida observou as semelhanças entre as obras em relação à ironia de aspecto moral e a intenção de correção do satirista: “Esse homem inadaptado vê na sátira a possibilidade de corrigir pela palavra o que ele observa de injusto no mundo. É talvez a forma mais radical de literatura militante”. (ALMEIDA, 2013, p. 198).

Nesse sentido, a função pragmática da sátira é justamente que o escritor relembre os costumes da época e os papéis e ações esperadas de cada um naquele meio. A sátira faz uma desconstrução de imagens, tanto das pessoas, regras sociais e políticas, que são reconstruídas,

ou seja, adquirem novos significados. O escritor se isenta disso, se coloca à parte, vai fazer uma espécie de painel em que agrade todas as camadas sociais. Hansen (2004) afirma:

Ela não é transparência do vivido, mas espécie de complemento, e quase sempre, seu reverso, na medida em que, moralizadora e hierarquizante, enuncia aquilo que é seu princípio de proporção, postulado como ausente na cidade: a racionalidade”. (HANSEN, 2004, p. 201)

Ao tomar como base a sociedade, sua estrutura ou indivíduos e fazer uma crítica ridicularizadora, demonstra insatisfação, às vezes até em forma de atitude ofensiva, mas com intenção de denúncia. Além disso, promove uma atualização, como se descobrisse uma realidade disfarçada, fazendo notar o que a maioria não consegue perceber. Para a sátira funcionar como um “ataque”, utiliza recursos como comparações e metáforas e que de forma oculta atuam como se fossem uma máscara, por isso a caricatura é considerada elemento importante. Nas palavras de Telarolli (2018):

A caricatura e a paródia são também recursos caros à sátira, forma híbrida na sua essência, camaleônica por necessidade, mesmo que não sejam instrumentos exclusivos desta; o nivelamento cômico ou grotesco também é frequente no discurso satírico, seja elevando o ínfimo ou vulgar, ou rebaixando o elevado ou sublime. De toda maneira a sátira implica sempre, em algum momento, a dimensão de mundo às avessas, a percepção do mundo transtornado. (TELAROLLI, 2018, p. 424)

A sátira faz esse ataque crítico, mas como usa elementos cômicos na construção artística que provocam o riso, dá a impressão que não causa um efeito negativo, ou pelo menos o ameniza. A intenção da autora ao problematizar questões diversas que satiriza é proporcionar abertura para reflexão sobre o mundo, apresentando um mundo às avessas como caracteriza Telarolli. Para Soethe, a sátira remete a uma determinada maneira de ver e expressar a realidade:

No uso cotidiano, pode referir-se a qualquer imitação troceira e irreverente. É comum, por exemplo, ouvir nos noticiários de tevê quadros dedicados à sátira política. Em literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo. A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais. (SOETHE, 1998, p. 9)

1.3 PERCURSO HISTÓRICO DA SÁTIRA

Para estudar a sátira contemporânea, é importante entender o percurso histórico da sátira desde a antiguidade clássica, por meio da sua origem, forma e assuntos abordados e perceber as características que as aproximam e as que as distanciam. Da mesma maneira que definir sátira, tratar da sua origem é um assunto polêmico que gera discussão desde os primeiros relatos. Enquanto tipo de arte retórica e gênero na literatura clássica greco-romana, encontramos afirmações de que a sátira autenticamente iniciou-se entre os antigos romanos. De acordo com o estudo de Mota:

Enquanto gênero literário formalmente definido na literatura latina, a sátira possui elementos da *satura* – gênero poético latino, desaparecido no século II a.C., caracterizado pela mistura de temas diversos, por diálogos, pela improvisação. A *satura* figura como uma das mais antigas formas de representação dramática em Roma. A sátira propriamente dita é criação de Lucílio, mas terá em Juvenal e Horácio as suas duas principais vertentes. (MOTA, 2016, p. 2)

O percurso histórico da sátira tem influência do seu conceito e origem, demonstrando a abrangência semântica do termo latino, em relação à diversidade. A própria palavra sátira reporta inicialmente a um gênero histórico, que se define a partir da tradição clássica e persiste até os tempos modernos, tanto pela vertente lucílica, ou seja, romana, como também pela vertente menipeia, de origem grega. (SOETHE, 1998).

Desse modo, a sátira de origem latina, dita vertente lucílica, teve o hexâmetro como metro característico da sátira romana e com finalidade moralizadora nos textos em que o riso é usado como denúncia dos vícios e males humanos. Como representantes se sobressaem seus expoentes Juvenal e Horácio. Considerado o maior lírico latino, pela perfeita construção formal, ritmo e temas associado à sabedoria, Horácio faz uma sátira bem-humorada, conforme nos aponta Mota:

Mantendo as características essenciais do gênero satírico latino, as Sátiras horacianas apresentam uma espécie de quadro vivo onde personagens (às vezes, o próprio poeta transformado em personagem) movimentam-se, dando a conhecer seus hábitos e ideias. Os temas dos chamados sermones, “Diálogos” – vocábulo que pode designar uma possível interação com o leitor, de certa forma participante da ação – são os mais variados possíveis: desde notas sobre a eterna insatisfação humana e relatos de viagem até questões relacionadas à visão de um crítico literário. (MOTA, 2013, p. 137)

Além disso, Horácio é considerado um poeta com traços nítidos, que descreve muitas cenas, sem caricaturas e aponta também questões de comportamento, como maus exemplos de suas personagens. Faz relação às questões políticas do Império, os costumes romanos e os defeitos humanos associando o riso à reflexão. Para exemplificar, citaremos um trecho de uma das sátiras horácianas, considerada a mais divertida, a sátira I,8, conhecida como *As feiticeiras*:

Neste momento, os ladrões e as feras habituadas a afligir o local não representam para mim uma preocupação e um trabalho tão grandes quanto as mulheres que, com seus encantamentos, perturbam os espíritos humanos. De forma alguma posso destruí-las ou proibi-las de, logo que a lua errante mostra sua bela face, recolher os ossos e as ervas maléficas. Eu mesmo vi Canídia, com um vestido negro, pés nus e cabelos desgrehados, caminhar uivando com Ságana, a mais velha: a palidez fizera-as uma e outra horrendas no aspecto. Começaram a cavar a terra com as unhas e a dilacerar a dentadas uma ovelha negra; sangue fora derramado na cova para que pudessem evocar os manes, as almas que trariam as respostas. Havia uma imagem de lã e outra de cera; a maior era a de lã, que subjugaria com castigos a menor a de cera mantinha-se em posição suplicante como os escravos prestes a morrer. (apud MOTA, 2013, p. 141)

Nesse poema, Horácio coloca em cena duas feiticeiras e um espantalho que foi esculpido em um tronco de uma árvore. O espantalho esculpido é o Deus Príapo, protetor dos jardins e plantações, que assiste e narra a cena das duas feiticeiras. Muitos podem ser os elementos a serem explorados, mas em especial a visão de Horácio sobre a magia e também o riso para expressar opiniões sobre maus comportamentos. Mota destaca a questão do espaço: “Metaforicamente, pode-se relacionar a renovação do antigo cemitério à revitalização de crenças e valores morais dos antepassados pretendida por Augusto”. (MOTA, 2013, p. 139). Horácio quer mostrar o passado, que era um antigo cemitério e que no momento que o poeta vive é um jardim, marcado com o espantalho do Deus Príapo. São novos tempos, tempos do rei Augusto, tempos de paz, de um jardim belo e de afastar as feiticeiras.

Além da vertente romana que Horácio representa, temos também a vertente menipeia de origem grega. A sátira menipeia é assim denominada em função do filósofo do século III a.C., chamado Menipo de Gadara, responsável pela sua forma clássica, mas o termo como gênero, iniciou-se com o romano Marco Terêncio Varrão no século I a.C. É importante ressaltar o caráter híbrido da sátira menipeia, composta por versos de diferentes metros e partes em prosa, diferente da vertente romana composta por versos hexâmetros.

Recorremos a Bakhtin (1997), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, em que o autor examinou as particularidades fundamentais da sátira menipeia, e afirmou ser o gênero que se relacionava com os gêneros anteriores e posteriores a esta:

A “sátira menipeia” exerceu uma influência muito grande na literatura cristã (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A ‘sátira menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. (BAKHTIN, 1997, p. 113)

Ao considerar a importância da sátira menipeia para a literatura ocidental, Bakhtin cita catorze características fundamentais, das quais pontuaremos as mais relevantes para a nossa pesquisa e que veremos com mais detalhes nos contos analisados no último capítulo. A primeira característica apontada por Bakhtin é a presença do elemento cômico: “Em comparação ao ‘diálogo socrático’, na menipeia aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico, embora esse peso oscile consideravelmente em diferentes variedades desse gênero flexível” (BAKHTIN, 1997, p. 114). Podemos notar que este elemento está inserido nas narrativas de *O Vírus do Ipiranga* ao verificar o comportamento das personagens e suas ações, que é marcado pela mistura do sério-cômico, através de contrastes e que não impõe um critério moralista ou com intuito de corrigir as atitudes ou comportamentos sociais representados pelas personagens.

A segunda característica diz respeito à liberdade de imaginação: “A menipeia liberta-se totalmente daquelas limitações histórico-memorialísticas [...] e não está presa a qualquer exigência da verossimilhança externa vital.” (BAKHTIN, 1997, p. 114). Esse traço também está presente na escrita de Mahon, que não constrói as narrativas amparado em representar a realidade conforme a noção clássica de verossimilhança.

A terceira característica trata sobre o fantástico: “Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso. Mas em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade” (BAKHTIN, 1997, p. 114). Podemos observar isso nos contos de *O Vírus do Ipiranga*, quando as construções narrativas, mesmo parecendo absurdas e que em alguns contos usam elementos

do fantástico, retratam e escancaram as relações humanas além do abalo das personagens no período pandêmico.

De interesse imediato para nosso trabalho, citamos também a sétima característica apontada por Bakhtin: “Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitada, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação”. (BAKHTIN, 1997, p. 116). Como identificamos, nos contos analisados, o narrador é o mesmo, em terceira pessoa, e que faz parecer estar de fora, observando de longe, mas na verdade esse narrador escolhe uma perspectiva, se distancia de tudo que observa para dirigir a crítica à sociedade e tipos sociais representados pelas personagens.

Além dessas, consideramos importante e associamos à sátira mahoniana a décima característica da sátira menipeia, segundo Bakhtin: “A menipeia é plena de contrastes e jogos de oxímoro, a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo [...]. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas” (BAKHTIN, 1997, p. 118). No momento da análise das narrativas, podemos perceber que a maioria delas é marcada por contrastes que determinam a ironia e a crítica proposta pelo viés satírico em cada uma das histórias.

Estas foram algumas das catorze características da sátira menipeia citadas por Bakhtin que relacionamos ao nosso estudo. Entretanto, as pesquisas mostram que a mais completa noção desse gênero é encontrada pelas sátiras menipeias de Luciano de Samósata, que era um escritor grego do século II d.C. e por isso é considerado o seu principal representante. Sobre Luciano de Samósata, Gamba resume:

Natural de Samósata, cidade da Síria, Luciano viveu no século II de nossa era, aproximadamente entre 125 e 181, e provavelmente atingiu sua maturidade intelectual por volta dos 40 anos, segundo atesta J. Schwartz (1965) em sua *Biographie de Lucien de Samosate*. Isso é tudo o que se pode saber, com certeza, a respeito do escritor. Os demais dados sobre sua vida, conforme observam seus estudiosos, são apenas suposições retiradas de textos pretensamente autobiográficos. (GAMBA, 2009, p. 22)

De acordo com Bakhtin, a obra de Luciano se sobressai, é considerada de extrema relevância entre a tradição grega da sátira menipeia e o seu aproveitamento a partir do renascimento: “A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as ‘sátiras menipeias’ de Luciano que chegaram perfeitas até nós (embora elas não se refiram a todas as variedades desse gênero).” (BAKHTIN, 1997, p. 113).

Do mesmo modo, Sá Rego, em *O calandru e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, retoma esse percurso da sátira para examinar as relações entre alguns textos da segunda fase da obra de Machado de Assis e a sátira menipeia. Sá Rego relata que a sátira menipeia caracteriza-se pela mistura de prosa e verso, e afirma também sobre a contradição de Quintiliano requerer a exclusividade da sátira romana e admitir que existia outra anterior, de tradição grega. Para explicar tal fato deve-se levar em consideração dois critérios, o formal e o moral:

O critério formal é claro, pelo menos o utilizado pelos romanos para definir a obra de seus satiristas: o verso hexâmetro. Quanto a “outra” sátira, a “menipeia” grega não se limitava a nenhuma restrição formal, pois era não só escrita em “diferentes metros”, mas era ainda uma “miscelânea de diversos elementos”. [...]. Aparentemente, esse critério moral se baseia em duas diferentes concepções da função social do riso e da sátira. Para os defensores da tradição romana – ou pelo menos de um dos aspectos desta tradição – a sátira deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para denúncia dos vícios da humanidade. (REGO, 1989, p. 34)

Desse modo, Sá Rego propõe substituir o termo sátira menipeia por tradição luciânica. Mas temos que considerar que Luciano tinha uma poética própria, com traços comuns com a menipeia, em que o termo foi usado para conceituar o gênero criado por Menipo de Gadara, mas que não foi somente um imitador de Menipo. As características da obra de Luciano podem ser resumidas como a criação de um gênero literário inovador que é a união do diálogo filosófico, considerado um gênero elevado, com a comédia, que era considerada um gênero inferior. Ele defende a liberdade do escritor e o amor à verdade, demonstra o historiador e prosador ideal como podemos constatar em um dos trechos de seu texto inicial *Como se deve escrever a história*:

Todavia, se observares atentamente aqueles erros que se cometem na historiografia, e, sobretudo, se aplicares bem os ouvidos a todos eles, verificarás que são os mesmos que eu tantas vezes constatei, ao ouvi-los. Em todo o caso, porém, não virá fora de propósito recordar, de passagem e a título de exemplo, algumas dessas obras, já publicadas, e com tais vícios. Em primeiro lugar, observemos aquele defeito em que [esses historiadores] mais incorrem. De facto, muitos deles descuram os acontecimentos propriamente históricos e perdem-se em elogios aos governantes e aos generais, elevando às alturas os seus próprios, e arrasando os inimigos para lá do que é decente, sem se aperceberem de que a História está dividida e separada do encómio, não por um istmo estreito, mas que há entre eles uma enorme muralha, ou, para utilizar uma frase musical, há entre ambos uma diferença de duas oitavas, pois ao encomiasta uma só coisa interessa: louvar e agradar a todo o custo à pessoa que se pretende elogiar; e se é com a mentira que ele consegue tal

objectivo, isso pouco lhe importa. Pelo contrário, a História não admite que se lhe introduza uma mentira, mesmo pequena, do mesmo modo que, como os médicos dizem a respeito da traqueia, esta não admite que entre nela nem sequer uma gota de líquido. (SAMÓSATA, 2013, p. 27)

Para melhor ilustrar as características e compreender os recursos poéticos e temas que Luciano escolhe que se referem à sátira menipeia, citaremos trechos de um dos seus importantes trabalhos: *Dupla Acusação* ou *Os Julgamentos*. Neste ele faz uma crítica aos filósofos da sua época, assim como aos deuses, poetas, heróis, além dos ricos, das vaidades e todo tipo de vícios e crenças que ele desaprovava. As personagens que fazem parte são os seguintes: Zeus, Hermes, Justiça, Pã, Atenienses, Academia, Stoá, Epicuro, Virtude, Sensualidade, Diógenes, Retórica, Sírrio, Diálogo. O diálogo é dividido em três partes e tem início com um longo discurso de Zeus que está indignado com os filósofos por não aclamarem os deuses. No segundo momento, Zeus envia Hermes e Justiça a terra para uma sessão judicial e por último ocorre a realização desses processos judiciais. Importante ressaltar que embora o tribunal teoricamente é um local que segue regras e que se deve manter uma postura séria, Luciano faz julgamentos cheios de elementos cômicos e irônicos:

1. ZEUS — Raios partam todos os filósofos que acham que só no seio dos deuses existe felicidade. Se eles ao menos soubessem quantas arrelias nós sofremos por causa dos homens, não nos considerariam felizes só pelo néctar e pela ambrósia, dando crédito a Homero, um fulano cego e charlatão, que nos apelida de bem-aventurados e narra o que se passa do céu... ele que nem sequer era capaz de enxergar as coisas da Terra. É o caso, por exemplo, aqui do Hélio, que conduz o carro, percorrendo o firmamento durante todo o dia, revestido de fogo e rebrilhando com seus raios, e que “não tem vagar nem para – como sói dizer -se – coçar o ouvido”. De facto, se, sem querer, se distrai nem que seja por um instante, logo os cavalos tomam o freio nos dentes, saem da rota e incendiam tudo. Por outro lado, a Selene, também sempre acordada, segue a sua rota, iluminando os foliões e os que regressam fora de horas das jantaras. Do mesmo modo, o Apolo, que se encarregou duma arte muito trabalhosa, por pouco que não fica surdo, por causa dos que o massacram com pedidos de profecias; e ora é requerida a sua presença em Delfos, e daí a pouco vai a correr para Cólofon, e de lá atravessa o [rio] Xanto, depois acorre a toda a pressa a Delos ou vai visitar os Brânquidas... (SAMÓSATA, 2012, p. 89)

2. Por isso, muito gostaria de interrogar os filósofos, que consideram que só os deuses são felizes, ao cuidarem que nós temos vagar para [apreciar] o néctar e a ambrósia, nós que temos [de nos ocupar de] mil e um problemas. A propósito, pus aqui de lado, para despacho, uns processos muito velhos, já carcomidos de bolor e de teias de aranha, sobretudo os que foram tentados pelas ciências e pelas artes contra certas pessoas, alguns dos quais já muitíssimo antigos. Mas as pessoas gritam de toda a parte, ficam irritadas, pedem justiça e acusam-me de ser lento, desconhecendo que não é por

desleixo que os julgamentos foram sendo adiados, mas sim devido à [tal]... “felicidade” à qual eles supõem que nós estamos entregues: sim, pois é deste modo que eles apelidam as nossas ocupações. (SAMÓSATA, 2012, p. 92)

Além desses trechos, é importante lembrar de passagens em que Luciano refere-se ao seu modo de escrita, ou seja, de criação dos seus diálogos. Quando a personagem Sírío, que podemos ver como alusão a Luciano, já que era assim chamado, é réu de dois julgamentos, um acusado pela Retórica e outro pelo Diálogo, é questionado por Hermes o que tem a dizer, ele responde:

SÍRIO — Senhores jurados: Estou a defender-me, perante vós, de um processo bem inesperado. Realmente, eu esperaria tudo, menos que o Diálogo dissesse tais atoardas a meu respeito. Ora, quando eu o recebi, ele ainda parecia sorumbático à maior parte das pessoas e ressequido por tantas perguntas de enfiada, e por isso mesmo com aspecto venerável, sim, mas absolutamente nada agradável para o público. Então, comecei por habituá-lo a caminhar sobre a terra, à maneira das pessoas; depois, limpei-lhe a grossa camada de sarro e obriguei-o a sorrir, com o que o tornei mais agradável à vista; acima de tudo, porém, associei-lhe a Comédia, conseguindo-lhe deste modo uma enorme benevolência por parte dos ouvintes, os quais até então, temendo os espinhos que ele possuía, tais os de um ouriço, evitavam tocar-lhe com as mãos. (SAMÓSATA, 2012, p. 92)

Percebemos, assim, que Luciano defende seu modo de criação ao juntar o diálogo filosófico com a comédia, mesmo que no início não apresentassem afinidades. Luciano consegue efetuar a harmonia entre eles e com isso criar algo novo. É notória também a liberdade de imaginação, além do estatuto ambíguo e caráter não moralizante da maior parte de sua sátira que contém elementos sério e cômico que coexistem. Caracteriza-se também pela utilização da paródia dos textos clássicos e contemporâneos:

Ao resumir aquilo que sugerimos ser a segunda característica fundamental da obra de Luciano – o uso sistemático da paródia – é importante acrescentar uma observação de ordem metodológica: em nossa opinião a primeira característica da obra de Luciano – a mistura de gêneros, de tons e estilos – se realiza exatamente através da paródia a temas, ideias e passagens textuais específicas praticadas por Luciano. (REGO, 1989, p. 56)

Outra característica fundamental da obra de Luciano é o chamado ponto de vista *kata-scopos*, ou observador distanciado, em que Luciano coloca-se de fora, para poder olhar para dentro da obra. Através desse distanciamento é que:

Luciano consegue afastar-se das convenções dos gêneros literários vigentes em sua época e paradoxalmente renová-las, isto é, dar-lhes nova vida através de sua hibridização; é ainda o distanciamento que lhe permite o uso da paródia para aquele fim; é ele ainda que possibilita a relativização do conceito de veracidade, na produção de uma arte sobretudo imaginativa; e, finalmente, é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade, mantendo assim a posição tradicional do *spoudogeloion*. (REGO, 1989, p. 66)

A chamada tradição do *spoudogeloion*, a que Luciano adere, é a mistura do sério e do cômico da sátira grega e não tem intenção moralizante, que é proporcionada pela prática do *katascopos*, ou seja, o ponto de vista distanciado. O importante é focar no elemento satírico, que o satirista usa como manifestação cômica ou com intenção de provocar crítica, punição ou expor ao ridículo a realidade das condutas humanas, assim como vemos nas sátiras contemporâneas. Para ilustrar o ponto de vista distanciado de Luciano, podemos citar, como exemplo, os diálogos dos mortos, em que os mortos falam dos vivos a partir do Hades. No diálogo III de Luciano de Samósata (Creso, Midas, Sardanápalo, Plutão e Menipo), mostra o filósofo cínico Menipo perseguir, com suas zombarias, que eram famosos em vida pela riqueza, ouro e luxúria:

CRESO

Plutão, não estamos mais suportando o Menipo, esse cão aí, como nosso Vizinho. Por isso, ou você o instala em algum outro canto, ou nós nos mudaremos para outro lugar.

PLUTÃO

O que ele fazendo de anormal, se é um morto como vocês?

Cr. Cada vez que nos lamentamos e gememos, com a lembrança das coisas lá de cima – o Midas aí, do seu ouro, o Sardanápalo, da sua luxúria, e eu, Creso dos meus tesouros – ele ri e nos vitupera, chamando-nos de escravos e de escória. E às vezes até atrapalha nossos gemidos com umas cantorias. Em suma, ele é um chato!

Pl. O que é isso que eles estão dizendo Menipo?

MENIPO

A verdade, Plutão. Eu os detesto, por que são uns ordinários, uns Miseráveis! Não lhes bastou ter vivido uma vida abominável, e mesmo depois de mortos ainda conservam na lembrança as coisas lá de cima e não se desapegam delas. É por isso que eu me divirto, azucrinando-os.

Pl. Mas não é preciso. Eles estão pensando, privados de seus bens. E não de poucos!

Me. Você também está ficando doido, Plutão, dando apoio às lamúrias dessa gente?

Pl. De jeito nenhum. Eu não queria era que vocês se desentendessem.

Me. Pois bem. Vocês, os piores dentre lídios, frígios e assírios, decidam-se, porque eu não vou parar. Seja lá aonde forem, eu vou atrás, cantarolando e zombando de vocês.

Cr. Isso não é um exagero?

Me. Não. Exagero é o que faziam vocês, exigindo reverências, abusando de homens livres, sem querer sonhar com a morte. É por isso que vão gemer, privados de tudo aquilo.

Cr. De muitos e magníficos bens, ó deuses!

MIDAS

E eu, de quanto ouro!

SARDANÁPALO

E eu, de quanta luxúria!

Me. Muito bem! Continuem assim. Fiquem chorando vocês que eu vou fazendo o acompanhamento, cantarolando sem parar o “conhece-te a ti mesmo”. É um acalanto que combina bem com semelhantes choradeiras.

(apud DEZZOTTI, 1996, p. 53)

Notamos então que o ponto de vista distanciado ou *katascopos*, refere-se aos deslocamentos que Luciano faz, os quais podemos chamar de ângulos de visão incomuns e que Brandão contextualiza em seu ensaio:

Não é sem razão que, da obra de Luciano, o que mais impressionou as gerações posteriores foram os deslocamentos enquanto operadores de ângulos inusitados de visão: ver a terra do alto, para perceber que as cidades dos homens se assemelham a repúblicas de formigas, em que cada qual corre atarefado para lá e para cá até ser atingido pela morte; ver o mundo a partir do Hades, fazendo com que os mortos possam falar sobre os vivos, para revelar como é tolo tudo aquilo a que os homens dão valor; viajar por espaços fantásticos, a lua, as estrelas, as ilhas dos bem-aventurados e dos condenados, para descrever modos de vida que põem em xeque o que se considera corriqueiro. Na lua, por exemplo, ele, Luciano, escrevendo em primeira pessoa, descobre curiosidades inquietantes: não há mulheres entre os selenitas, que se fecundam mutuamente e procriam pela barriga da perna, servindo uns, até os vinte e cinco anos, como esposas, para, em seguida, atuarem como maridos; mais ainda: têm eles órgãos sexuais postiços, sendo que os de uns são de marfim, e os de outros, os pobres, de pau; seus olhos são desenroscáveis, de modo que, quando alguém não quer ver, pode guardá-los – e, nesse tira e põe, há os que os perdem e, então, quando desejam olhar algo, “veem com olhos que pedem emprestados a outros”. E assim por diante. (BRANDÃO, 2005, p. 11)

Além disso, as demais características apresentadas e exemplificadas da poética de Luciano lhe conferem uma poética própria e não somente imitação da sátira menipeia. Para melhor esclarecer sobre isso, Sá Rego sugere também substituir o critério prosimétrico, que era a mistura de prosa e verso da sátira menipeia pela paródia: “Em nossa opinião, é, portanto, o uso sistemático da paródia que está na origem da produção dos textos híbridos, onde se encontra lado a lado passagens em prosa e verso”. (REGO, 1989, p. 56). Além disso, a paródia estaria associada aos estilos altos e baixos.

Seguindo o percurso do gênero satírico e os momentos da história literária em que ocorre, após a antiguidade clássica, temos o segundo momento conforme observa Rocha (2006):

O segundo momento da história literária que deu azo à sátira como gênero foram os séculos XVII e XVIII, nas figuras dos escritores ingleses Dryden, Pope, Swift e Defoe. Bakhtin (1997, p. 114-118), ao propor a caracterização da sátira menipeia em catorze aspectos primordiais, vê tais escritores ingleses como devedores dessa tradição que remonta à Antiguidade e que influenciou, ainda, Dostoiévski. (ROCHA, 2006, p. 15)

A sátira menipeia continuou sendo percebida no discurso desses escritores, mas de uma maneira diferente, e não apenas no que diz respeito ao aspecto formal, mas também se valendo da paródia e restringindo-se a um sentido negativo. O lugar de onde a sátira se move é um topo negativo, como afirma Bosi. Recusa costumes e modos de pensar de determinada época. Isso é notado na sátira seiscentista no Brasil com Gregório de Matos Guerra, que Hansen estuda em *A Sátira e o Engenho*. Não é à toa que Gregório foi chamado de “Boca do inferno”, se referindo ao efeito violento de sua poesia, pois fez uma sátira baseada na ironia e sarcasmo em relação à sociedade conservadora da época. Hansen aponta a crítica agressiva à sociedade baiana do século XVII:

É de observar que a maledicência efetuada pela sátira é extensiva a todas as partes do corpo político, não sendo exclusiva da fixação agressiva de uma delas - por exemplo, os comerciantes portugueses. Estendendo-se a todas, negros e índios e mulatos, oficiais mecânicos e letrados, comerciantes e senhores de engenho, clero e putas e soldados e governadores, desde que suas ações ponham em risco a integridade da hierarquia, o sentido da maledicência satírica é traduzido pela ameaça, maior ou menor, de desintegração do corpo mítico do Estado, que a sátira constitui em membros de grupos ou de ordens sociais. (HANSEN, 2011, p. 52)

A difamação que a sátira gregoriana propõe a todos que fazem parte da sociedade e contexto político da época condena a colônia por desviar dos padrões da metrópole e o predomínio do capital mercantil. Ao recusar a sociedade colonial, Gregório não pode romper o colonialismo sem perder a identidade ideológica da nobreza da metrópole. Ao criticar não faz proposta positiva de mudança, mas sim uma reação defensiva ao avanço do capital e da burguesia, como nos diz Hansen: “Como linguagem de ação, portanto, a intervenção satírica se dá como técnica da fantasia sensibilizadora das vontades: a sátira age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõem a penitência”. (HANSEN, 2001, p. 49).

Percebemos que esses dois momentos, a antiguidade clássica e século XVII e XVIII, a sátira é caracterizada como gênero e mesmo com ressalvas é aceita dessa forma. Embora o trabalho com a linguagem em determinada época seja fundamental para realização da sátira, assim como qualquer outra criação literária, é importante considerar o contexto de produção e a intencionalidade do escritor de cada período histórico. O satirista desconstrói imagens que dizem respeito a pessoas, normas sociais e políticas, por exemplo, para construir novos significados e atualizar determinada realidade, que passa muitas vezes despercebida.

1.4 A SÁTIRA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Para discorrermos sobre a sátira na literatura contemporânea, inicialmente pensamos em trazer conceitos como modernidade e contemporaneidade. Na tentativa de conceituar o que é modernidade, percebemos que entraríamos em um âmbito filosófico, obviamente de grande importância, mas ao mesmo tempo exigiria uma complexidade que destoaria do foco principal da nossa pesquisa. Além disso, pensar o que é o moderno ou idade moderna vai depender de quem estuda e de que perspectiva elege se posicionar. Tanto é verdade, que para alguns a idade moderna começa no século XVI com Shakespeare, que dramatiza a ruptura entre uma concepção medieval de mundo e uma concepção moderna que está surgindo. Outros afirmam que a idade moderna inicia na revolução industrial, assim como aqueles que pensam ser na revolução francesa ou então que se consolida no final do século XIX.

No âmbito do nosso estudo, não vamos nos deter em detalhes nesses conceitos. Apenas, para elucidar didaticamente e para o bem de nossa argumentação, decidimos tratar o moderno da seguinte forma: o moderno na literatura se dá quando certos pressupostos clássicos são colocados em questão e podemos perceber de forma mais evidente rupturas estéticas com o realismo do século XIX. Quanto ao termo contemporâneo, desenvolveremos na sequência a partir de características da literatura contemporânea. Em relação à definição, nos orientamos pelo pensamento de Schøllhammer:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9-10)

Notamos a impossibilidade de tratar o presente como contemporâneo, isso porque estamos inseridos em um contexto de mudanças frequentes, ocorridas nos diversos âmbitos, social, econômico, político, cultural, mas que se relacionam com o tempo passado, ou seja, com o que já vivemos. Acreditamos ser mais produtivo e esclarecedor pensar em literatura contemporânea, trazendo assim para nosso campo de investigação e então observar os elementos nítidos nas produções contemporâneas que estão no jogo do literário. Interessa-nos pontuar quais são as características específicas dessa literatura que é produzida agora, cuja fortuna ainda não se concretizou, ou seja, não é passado, ela está sendo estudada e investigada, assim como também estamos atentos a esse movimento no nosso estudo.

Dito isto, iniciamos a discussão pensando de que maneira podemos apontar um caminho mais contemporâneo para o alinhamento da nossa pesquisa. Como estudamos um autor inserido no panorama denominado Amazônia, do qual fazemos parte, podemos afirmar que habitamos às margens, em relação aos grandes centros e ao resto do mundo. Pensando na questão do cânone literário, acreditamos que o estudo possa contribuir, mostrando a importância de escrever no espaço marginal, mas para além deste. Sendo assim, buscamos o conhecimento articulado da literatura como empenho estético para demonstrar o sistema de tensões entre o local e o global, nos valendo dos ensinamentos de Stuart Hall, e então verificar como Mahon se insere na literatura contemporânea do século XXI.

Hall parte do princípio de que as sociedades do final do século XX sofreram mudanças estruturais, as quais fragmentaram os mais diversos ramos culturais, como de classe, gênero, raça e nacionalidade entre outros. Essas transformações ocorreram também no âmbito das identidades, fizeram com que os indivíduos colocassem em dúvida o que pensam de si mesmos: “Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p. 9). Além disso, junta-se outra mudança significativa, que é a globalização, por trazer impactos diretos na identidade cultural do indivíduo, visto que as mudanças globais são constantes e evoluem com muita rapidez.

Por esses motivos, temos a sensação de não haver possibilidade de manter uma identidade única que chamamos local, ou seja, inabalável ou insensível pois está sempre em relação a outras identidades do global. De acordo com Hall: “a globalização se refere àqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço e tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência mais interconectado.” (HALL, 2006 p. 67). As sociedades

estão fartas de perspectivas e o sujeito vive como se fosse em crise constante de paradigmas, que é representado na obra literária contemporânea e, em Mahon, isso se evidencia com clareza.

Além da potente produção do autor que, em muitos sentidos, foca em aspectos centrais da contemporaneidade, como a solidão da vida urbana, o sujeito cada vez mais fragmentado etc., sua vida cultural, principalmente ao difundir a literatura e a arte produzida em Mato Grosso para diversos países através da revista *Pixé*, da qual é responsável, torna tênue os limites entre o regional e o global, o que está à margem e o que está no centro. Acredita-se então que na narrativa contemporânea brasileira é notável um aumento de vozes sociais heterogêneas, ou seja, grupos marginalizados que escrevem de sua própria perspectiva social. Além disso, como bem lembra Karl Erik Schøllhammer, a literatura contemporânea tende a se configurar como um novo tipo de realismo: “O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Outra característica que podemos apontar é o trabalho experimental com a linguagem, uma linguagem enxuta como fizeram Raduan Nassar e Osmar Lins nos anos de 1970, citados por Schøllhammer. A prosa Mahoniana, em especial o conto, pode ser comparada a essa escrita extremamente concisa que faz uso de estruturas curtas e falta de marcação do discurso direto que remete à tradição. Além disso, vale-se de técnicas cinematográficas, como cortes, elipses temporais ou aceleração no ritmo.

Desse modo, a literatura brasileira contemporânea, no intuito de abordar o presente, é imediatista, como afirma Schøllhammer (2009, p. 11): “visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e intervir sobre uma realidade conturbada”. Nota-se que, além de se insistir no presente temporal, há um esforço por parte dos escritores pela própria presença como ficção do momento. Isso tudo é facilitado com auxílio das novas tecnologias para divulgação das obras, como, por exemplo, os *blogs* ou publicações *on-line*, além, é claro, do mercado impresso com um custo mais baixo na produção dos livros.

Percebe-se que essa urgência, considerando a tamanha aceleração midiática que proporciona o acesso imediato a uma publicação, causa a impressão do atual ser passageiro, visto que em seguida tem-se novas publicações. Com relação aos escritores do passado, Rocha nos diz:

O fato de escritor e crítico serem contemporâneos, ou seja, viverem em uma mesma época, um produzindo literatura e outro apreciando e analisando a obra

do primeiro, pode funcionar como uma espécie de primeira delimitação do campo de trabalho deste último, mas causaria distorções do tipo: o desaparecimento de um autor – como o que recentemente aconteceu com Roberto Drummond – faria com que ele imediatamente deixasse de figurar na categoria “escritor contemporâneo”? (ROCHA, 2006, p. 136)

Questiona-se então se essa literatura que continua sendo lida e fonte de inspiração para escritores de período posterior, seria considerada como contemporânea, pois o crítico a contempla no momento da sua produção. Rocha afirma ainda ser esse um longo debate:

Se partirmos do pressuposto de que a historiografia em geral, e a literária em particular, organiza acontecimentos, eventos e fatos e propõe a cronologia e as reflexões a posteriori, poderemos pressupor as dificuldades a que o crítico está exposto ao estudar a contemporaneidade. (ROCHA, 2006, p. 137)

Portanto, talvez fosse válido, buscar além da obra, estudar o percurso literário, e ver se a questão social, política e econômica é expandida para a literatura. Sabendo que o assunto é polêmico, de difícil consenso, mas como decidimos tratar de literatura contemporânea como aquela que se produz hoje e se reporta ao nosso tempo, notamos que não existe uma ruptura total, já que a técnica, o estilo ou gênero já existiam, mas querendo ou não o homem se reporta a seu tempo e lugar de agora.

É claro que estamos falando de um outro tempo, de outra circunstância histórica e isto causa a diferença. Portanto paira a indagação do que seria contemporâneo na literatura de hoje. Para Perrone-Moisés (2016, p. 45): “Devemos convir que chamar a literatura da virada do século de ‘contemporânea’ é tão inconveniente quanto chamá-la de pós-moderna, porque o tempo se encarregará de mudar o sentido desse adjetivo.” As características que são designadas à literatura pós-moderna por muitos teóricos não são conclusivas em razão de já existirem ao longo dos séculos, como por exemplo: “A intertextualidade sempre existiu nas obras literárias, como citações, referências ou alusões a outras obras mais antigas ou contemporâneas. A divina comédia (1321) dialoga com as epopeias da Antiguidade greco-latina e com a Suma teológica, de São Tomás de Aquino.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 42).

Além da intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, a fragmentação, o ludismo e a ironia são características citadas como pós-modernas, mas que são consideradas imprecisas. A autora afirma ainda que a ficção tenta livrar-se de convenções narrativas passadas, mas acabam sendo absorvidas: “E essa despreocupação é típica dos escritores contemporâneos, que colhem tanto no passado, como no presente, seus temas e modos de expressão.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45).

Desse modo, Perrone-Moisés aponta algumas características para a literatura das primeiras décadas do século XXI, observando que a prosa é o gênero preferido dos escritores contemporâneos em que são perceptíveis algumas mudanças, enquanto a poesia não sofreu maiores transformações após a adoção do verso livre. Mesmo sabendo que não existem proposições totalmente inovadoras, uma das principais características da literatura contemporânea é exercitar a linguagem de modo livre e consciente com os seguintes procedimentos apontados por Perrone-Moisés: “a intertextualidade tornou-se generalizada, a referência e a citação, mais frequentes, acentuando-se até o anacronismo, usado com humor; a metalinguagem passou a ser mais utilizada, como recurso irônico; a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual.” (2016, p. 46).

Em relação à temática, a autora afirma que temos um individualismo contemporâneo em que prevalece o eu e suas experiências com o aumento do ceticismo. As novas tecnologias não mudaram significativamente e mantêm o modelo do livro impresso: “Eles apenas aumentaram a velocidade do registro verbal e de suas correções, apagando seus rastros. No uso cotidiano, informativo e prático, a computação habituou os leitores aos textos curtos.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46).

Outro elemento importante que deve ser levado em consideração, em especial no nosso estudo sobre a sátira na contemporaneidade, é a questão do tempo. Ocorre um rompimento com o passado e se passa a ter princípios novos que estão relacionados ao progresso, sendo notável a diferença entre a sátira antiga e sátira contemporânea. O conteúdo essencial é o tempo presente e com um olhar crítico sobre a realidade, o satirista não dosa a justa medida entre o vício ou erro que quer combater. Emprega uma linguagem de denúncia e condenação, não modera e parece ter prazer em ferir e rebaixar. Bosi reafirma esse pensamento:

A sátira moderna, que tem crescido junto com as vicissitudes da arte romântica, é infinitamente mais demolidora. O seu humor beira o nada. O ácido corrói o vaso que o contém, vaso de carne e osso. A lenda celta da espada incontrolável que, vendo-se fora da bainha, salta para perseguir não só o inimigo, mas o cavaleiro que a empunhou, é o emblema da poesia que se castiga até o puro niilismo. Do terrível "Hino a Ariman", em que Leopardi brada o seu pessimismo cósmico ao novo rei da criação, o Mal, até as negras paródias romântico-antirromânticas de Rimbaud e de Lautréamont, confirma-se o que Hegel previa com o destino do humor: a liberdade crescente da subjetividade acaba desgarrando-a de todos os conteúdos que a cultura lhe transmitiu, e vive da sua própria errância. (BOSI, 1977, p. 163)

Considerando os aspectos extraliterários, em tempos que se fala de da modernidade, a sátira atual encarrega-se de colocar no futuro as esperanças que no presente são diluídas. A

sátira não pretende somente superar o passado, mas também o presente, em que o ser humano está descrente em melhorias em todos os sentidos. Esse mal-estar se manifesta na sociedade através da corrupção das instituições públicas, guerras, miséria, terrorismo e assim por diante, além do mal-estar do próprio homem, que se mal-estar encontra cada vez mais em crise, com alterações psicológicas e de humor. O riso satírico na modernidade continua sendo um aliado para o ser humano suportar o “peso de existir”, como afirma Telarolli:

Entretanto, a perda do compromisso não significa necessariamente a perda de vigor; em tempos de crise de valores, de corrosão dos valores éticos, de decepção completa e ausência de parâmetros no campo da política, de convivência nem sempre cordial entre a aceitação e a intolerância com a diferença, fase de um refluxo conservador, o riso pode recuperar sua força, mesmo que seja para nos ajudar a enfrentar o peso e a angústia de existir. (TELAROLLI, 2018, p. 428)

Sendo assim, o riso satírico dirige a crítica e sua agressividade contra os males que atingem o indivíduo e a sociedade, além de tudo que se distancia do mundo que sonha e que idealiza, deixando de lado muitas vezes a intenção corretiva. Entrementes, ainda observamos que a sátira na contemporaneidade é tratada mais como uma tonalidade, uma maneira de perceber a realidade, do que como um gênero literário. Isso não significa que se deva supervalorizar o que é extraliterário e resulte em equívocos como relacionar a sátira à representação do mundo às avessas. Importante destacar ainda que, além da manifestação literária, a sátira se adapta a outros meios, como o teatro, o cinema, o rádio e a TV. O riso da comédia ou da ironia para zombar de males, tanto de espírito como também de crises econômicas e suas consequências, faz com que a sátira contemporânea seja uma constante.

Nesse sentido, em referência a um elemento que parece fazer parte de um *ethos* brasileiro, estamos acostumados com esse tom de brincadeira, tudo que acontece em diferentes meios é motivo de “piada”. Mas quando pensamos em literatura do riso, notamos que historicamente ele não é levado a sério, mas sim julgado e tratado às vezes com descaso, em especial a sátira em autores brasileiros. Dessa maneira, para melhor evidenciar a sátira contemporânea e observar como o humor e a sátira estão presentes na nossa literatura, acreditamos que a elaboração de uma linha do tempo seja profícua para nosso estudo. Delimitamos um período para tal, que compreende autores e contos produzidos nas últimas décadas do século XX e XXI. Detectaremos, a partir da nossa competência de leitura, as manifestações do riso que, apesar da ambiguidade, como por exemplo, a ironia, cabe a nós

leitores decodificarmos. Após isso, pretendemos definir a posição que o autor Eduardo Mahon ocupa.

Partimos, então, de uma antologia intitulada *O Melhor do Humor Brasileiro*, a qual faz um passeio pelo percurso do riso e conta com crônicas, contos, sátiras, além de trechos de romances e peças teatrais. Assim como textos diversos, os temas também são os mais variados, organizados por períodos históricos, atravessando cinco séculos da nossa história e literatura. Os primeiros são classificados como Humores Iniciais, na sequência os Humores Coloniais, Imperiais, Da República Velha e Humores Republicanos, os quais estendem-se até os anos 2000.

Nessa seleção, nota-se que além dos textos de humor, propriamente dito, encontramos passagens que se tornaram engraçadas ao longo da nossa história e brasilidade. Isso acontece desde uma cantoria canibal de índios que viviam na baía de Guanabara, no primeiro texto: “Venham, venham todos para a festa, devorar um bravo guerreiro” (DA COSTA, 2016, p. 21) até a história de Gênesis, verificada e expandida no último texto, de autoria do cronista Antonio Prado: “Então o senhor disse a Adão: porquanto deste ouvido a tua mulher, e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses: maldita é a terra por tua causa; com o suor do rosto comerá o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porque tu és pó e ao pó tornarás.” (DA COSTA, 2016, p. 445).

Na epígrafe do “Canto Canibal”, o autor comenta que esse canto serviu de inspiração para um dos ensaios do pensador francês Montaigne, em que considera a humanidade muito mais bárbara pelas suas atitudes que o canibalismo dos indígenas. Da mesma forma, na crônica “Gênesis, revisto e ampliado”, a epígrafe do autor nos diz que o humor exige ser compreendido e por isso existe o preconceito com a temática, já que as pessoas valorizam mais o que não compreendem por acharem profundo. Sendo assim, nos aventuramos a interpretar ambos os textos citados como satíricos, já que fazem uso da ironia e da intertextualidade, para fazer uma crítica à humanidade, pois o homem de séculos passados até nossos dias é o único responsável pelas barbáries que vivemos.

Dito isto, gostaríamos de salientar que o autor que mais comparece na antologia é Machado de Assis, que não era propriamente um humorista. Contribui com crônicas, contos e trechos do clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Na leitura dos textos, é perceptível que o riso, a graça, podem estar na desgraça e em situações melancólicas que o humor assume na decodificação dessas narrativas por parte do leitor. Sendo assim, para reunir o melhor do humor brasileiro, como o próprio título sugere, o autor agrega outros nomes da nossa literatura, como:

Antônio de Almeida, Monteiro Lobato, Rubem Braga, Murilo Rubião, João Ubaldo Ribeiro entre outros, além do jurista e político Rui Barbosa.

Um dos textos mais recentes da antologia é a novela *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, de Jorge Amado, com um enredo instigante sobre as múltiplas mortes do protagonista que era um funcionário público, casado e pai, representante da família burguesa, mas se torna um bêbado e vagabundo ao abandonar tudo para se juntar aos amigos com as mesmas características. Depois de encontrado morto por uma amiga, a família resolve esquecer as mágoas e fazer um velório digno para Quincas. Bem-vestido no caixão, o morto parece ironizar com a feição de risos perante a família que está a sua volta. Enquanto isso os amigos de farra, Cabo Martin, Curió, Negro Pastinha, Pé-de-Vento e a amante Quitéria ficavam sabendo do ocorrido, iam anunciando e lamentando por onde passavam: “A morte de Quincas aumentava, onde ia chegando, a consumação de cachaça.” (DA COSTA, 2016, p. 361).

E assim segue a narrativa, até o momento que chegam ao velório. A família sai para descansar e deixa o defunto aos cuidados dos amigos, que já chegaram embriagados e continuavam a bebedeira. Não contentes com a feição do amigo morto, resolveram tirá-lo do caixão e saíram pelas ruas arrastando e oferecendo bebida para Quincas: “Pelo jeito, aquela ia ser noite memorável, inesquecível. Quincas Berro D'água estava num dos seus melhores dias. Um entusiasmo incomum apossara-se da turma, sentiam-se donos daquela noite fantástica, quando a lua cheia envolvia o mistério da cidade da Bahia.” (DA COSTA, 2016, p. 370). Tudo chega ao final com um passeio de barco em meio uma tempestade e que os amigos julgam ser a morte verdadeira de Quincas: “No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira.” (DA COSTA, 2016, p. 376).

Percebemos que a narrativa, além das passagens cômicas e com elementos fantásticos, pode ser considerada satírica. O narrador nos apresenta uma crítica à sociedade burguesa vigente, do casamento, da família em tom de deboche e ironia. Por conveniência, mantêm as aparências, mesmo que o protagonista esteja infeliz. O momento em que resolve “deixar” essa vida pode ser considerado como morte, talvez a primeira das suas mortes, como se fosse uma morte moral, haja vista que a família o abandona.

A segunda morte, entendemos ser a morte natural, na passagem que narra a constatação médica desta. Para os amigos, Quincas não estava morto, ao contrário estava muito vivo entre eles. Em diversos momentos da narração, fica evidenciado o valor da amizade, a vida feliz de boemia e que para Quincas era sinônimo de libertação das amarras e angústias que vivia anteriormente. Portanto, a terceira morte, que seria de fato a morte do protagonista perante os

amigos, se dá no momento em que se joga ao mar, conforme a suposta frase derradeira de Quincas: “Me enterro como entender. Na hora que resolver. Podem guardar seu caixão pra melhor ocasião. Não vou me deixar me prender em cova rasa no chão.” (DA COSTA, 2016, p. 376). De uma forma irônica, o protagonista satiriza até a própria morte, que será do jeito que ele deseja. Assim como escolheu se libertar da vida que vivia, deseja morrer em liberdade jogando-se ao mar e não preso em um caixão no chão.

Retomando essa pequena linha do tempo da literatura contemporânea do riso e da sátira, recorremos a Schøllhammer, que nomeia como geração 90 a 00 os autores contemporâneos. Entre os autores desse período, cita Rubem Fonseca, como alguém com grande habilidade no conto breve e que, apesar de ter como característica principal uma prosa- brutalista, escreve também contos de humor, como o conto “Belinha”: “o narrador é um assassino de aluguel com altos princípios éticos, tarado por Belinha, de 18 anos, que gosta dele por ser bandido. Quando ela pede que ele mate o pai, acaba a atração sexual e, para a menina, o tiro sai pela culatra.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 41).

O conto é considerado de humor, pois no final ele mata Belinha por não entender como alguém pode querer matar o pai ou a mãe. Após a descrição do enredo Schøllhammer nos afirma: “Dessa forma, a distância irônica entre a violência dos fatos e o tom cético do narrador, no relato econômico da ação, cria um efeito de humor que continua sendo a marca registrada de Fonseca.”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 41). Algo semelhante aparece em outro conto, que se intitula “Laurinha”:

O assassinato brutal da filha Laurinha leva o narrador e Manoel a se vingarem, matando o culpado depois de horas de tortura com requintes de violência. Uma vez terminado o trabalho, os dois dividem uma lata de salsicha e cerveja enquanto assistem à fogueira devorar os restos do morto no quintal. De novo, Fonseca cria uma posição estoica diante da barbárie, uma mistura de aceitação da realidade, na sua grotesca crueldade, e uma atitude de humor conformada com a existência humana. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 41)

Ao se referir à geração mais recente, Schøllhammer caracteriza como geração em metamorfose ambulante, ou seja, em constante transformação e que a partir de qualquer situação faz uma narrativa. O fato de deixar as discussões existencialistas de lado é um dos fatores que une os escritores mais novos, apesar de diferirem em tema e forma. Um exemplo, que selecionamos por trazer passagem de humor e sátira, é o escritor Santiago Nazarian, no romance *Mastigando Humanos*: “O resultado é um divertido relato autobiográfico de um jacaré que vive nos esgotos da grande cidade e que testemunha, com sangue-frio, as mazelas humanas,

apresentando uma grotesca sátira alegórica da sociedade de consumo com momentos hilariantes e debochados.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 153).

Trata-se de um “jacaré urbano”, que além de devorar o que encontra no esgoto para sobreviver, narra sua vida infeliz ao sair de seu habitat. Ele convive no esgoto com um cachorro, ratos, um sapo fumante e boêmio, e apaixona-se por um velho tonel de óleo. São relatos de sujeira e humor transgressor em relação aos humanos, que são literalmente “devorados”. Nazarian traz em tom irônico e sarcástico um debate que nos faz questionar a sociedade que vivemos. Logo de início, a narração de pensamentos e atitudes do jacaré o fazem mais humano que os próprios humanos: “No fundo somos todos iguais. No fundo, somos todos animais. No fundo do mar, do esgoto, da terra. Todos a agir, apenas alguns a pensar. Os que pensam, pensam sobre suas próprias ações, as mesmas ações dos outros, não mudam em nada os atos em si.” (NAZARIAN, 2006, p. 13).

Em outra passagem, após o jacaré ter sido levado a um laboratório de uma universidade, notamos a comparação entre os animais e humanos, ao preferirem animais para o trabalho de pesquisa:

Dizia que até havia humanos que participavam do processo, mas não eram tão focados e dedicados como os bichos. Veja bem, *homo sapiens* (*sapiens*) acordam tarde, perdem a hora, tem crises afetivas [...]. Claro que os *sapiens* continuam acreditando que mandam em tudo aqui, eles é que financiam as pesquisas, cobram resultados e aparecem de vez em quando para dar opiniões, mas não interferem em grande coisa, nem sabem muito bem o que está se passando. (NAZARIAN, 2006, p. 127)

Notamos a ironia e o tom de deboche no decorrer dessa narrativa contemporânea, pois o jacaré representa um ser mais valorizado que os humanos, além de seu grau de erudição ao se tornar professor e depois escritor: “Meu trabalho na universidade se dividia em dois. Dar aulas e escrever uma tese. A tese que eu escrevia, na verdade, era este livro. Eu aproveitava o tempo que deveria dedicar à pesquisa para revirar meus neurônios e escrever minhas memórias.” (NAZARIAN, 2006, p. 180).

Mesmo sabendo que teríamos outros nomes, além dos citados por Schøllhammer (2009), representantes da geração mais recente de escritores que trabalham com formas de humor e sátira, não nos alongaremos. A intenção foi apenas ilustrar uma restrita linha do tempo com a presença do cômico e satírico na literatura contemporânea brasileira dos últimos anos, e perceber como o autor Eduardo Mahon se insere. Pensamos que Mahon tenta se distanciar ao máximo da tradição realista ao inovar através da linguagem e da forma como lida com o

realismo. As narrativas são construídas de modo que o riso satírico ocorra no leitor e não dentro da narrativa, no nível das personagens. Isso tudo traz uma experiência estética, conforme nos aponta Schøllhammer sobre os autores da virada do século:

Conjugam os temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita. Abrem, desta maneira, caminho para um outro tipo de realismo, cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 59)

CAPÍTULO II - CONTEXTO DO CONTO CONTEMPORÂNEO

2.1 O VÍRUS DO IPIRANGA

Historicamente, quando se trata da definição do gênero literário conto, surgem muitas dificuldades entre os estudiosos do assunto, principalmente ao demarcar traços constantes e precisos sobre o gênero. Mas, apesar das discordâncias, o conto é definido fundamentalmente pela sua brevidade e por ser tradicionalmente uma narrativa curta e linear e que alcança cada vez mais um lugar de destaque no campo da literatura contemporânea.

Retomando as características da literatura contemporânea que abordamos no subcapítulo anterior, é importante ressaltar que o conto e as formas ultracurtas atendem à urgência da “ficção do momento”, que insiste em um presente temporal, para falar sobre e com o real, conforme destaca Schøllhammer (2009). Sendo assim as formas cada vez mais curtas e fragmentadas adquirem o resultado dessa busca:

De modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14)

Desse modo, no conto contemporâneo, a noção e estruturação da narrativa são modificadas, passa do modo linear de narrar, com começo, meio e fim, para uma composição a partir de tempos fragmentados, repetições ou deslocamentos. Esse contraponto às narrativas tradicionais é denominado por Katia Canton como narrativas enviesadas. Canton associa a ideia de narrativa enviesada com outras formas de arte:

Os artistas contemporâneos não podem compartilhar uma atitude modernista, que buscava na arte uma resposta transcendente, abstrata e sintética, acima das coisas que formam a complexa tessitura do mundo real. A arte não redime mais. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida, em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades. (CANTON, 2009, p. 34)

A arte em geral, não só a literatura, mas também a pintura e a dança, por exemplo, trazem um sentido a partir das narrativas enviesadas. Segundo a autora, essas artes não abrem mão de recursos como tecnologia, internet, evolução do uso do celular: “A pintura não morreu, tampouco

a escultura. Juntaram-se a elas instalações, objetos, textos, internet e outros meios. Um elenco complexo e sofisticado de suportes e materiais se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por outra, ligada ao sentido.” (CANTON, 2009, p. 35).

É importante perceber que esse sentido buscado pelos artistas contemporâneos está no entendimento da realidade, tanto social, política e cultural. Por isso Canton afirma: “Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida.” (CANTON, 2009, p. 35).

Após essas observações e lançando o olhar ao nosso objeto de estudo, consideramos contemporâneas as narrativas de *O Vírus do Ipiranga*. São narrativas fragmentadas, concisas e que dizem respeito a algo inédito que estamos vivendo hoje, mas que ao mesmo tempo é uma escrita atemporal. Acreditamos que o autor não se prende somente ao tempo de agora, mas com todo nosso tempo, histórico e humano. Do mesmo modo pensamos a questão do espaço, pois apesar de parecer estar delimitado, no sentido de termos a metrópole São Paulo, o bairro Ipiranga como lugar onde acontecem as histórias narradas no tempo “de hoje”, notamos que o autor não está falando de São Paulo exclusivamente, mas sim do Brasil, de convenções sociais as quais faz uma crítica.

Caso pensemos na forma, não podemos afirmar que Mahon tem a intenção de criar uma forma nova ou preocupação com o novo, como uma espécie de romper com formas passadas, pois sempre haverá diálogo com toda uma linha de tradição. Ainda segundo Perrone-Moisés (2016, p. 36): “alguns dos valores modernos são atualmente menosprezados pelos escritores contemporâneos. A busca pelo ‘novo’, por exemplo, o ‘*make it new*’ das vanguardas não é mais um mandamento”. Mesmo levando em consideração a multiplicidade de temas e formas da ficção contemporânea, é difícil definir o contemporâneo encontrando rupturas na forma, pois nem tudo que se produz na contemporaneidade tem o propósito de criar uma forma nova, mas é uma interpretação, um ponto de vista que não tem como escapar do seu tempo. É lógico que somos instigados a pensar sobre isso, mas pelo fato de estarmos trabalhando com um escritor que tem uma grande produção em um curto espaço de tempo, são poucos os trabalhos de análise crítica que possam balizar nossa pesquisa nesse sentido.

Portanto, de maneira geral, consideramos que o escritor do conto contemporâneo não representa a realidade, mas sim reflete sobre esta e faz uma crítica. Isso se dá no seguinte sentido, como aponta a autora Leyla Perrone-Moisés em *A criação do Texto Literário*: “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.” (2006, p. 102). Sendo

assim, a relação da literatura com o real não permite mais considerá-la uma forma de imitação, nos moldes clássicos, visto que a linguagem não possibilita a representação de um real prévio, pois o narrador afasta-se do real ao ficcionalizar suas experiências.

Nos contos mahonianos, a forma de lidar com o real é singular, já que o estranhamento e o riso satírico não estão dentro da própria estrutura e das personagens, mas sim no leitor. Parece haver uma inquietação no projeto arquitetônico das narrativas, na tentativa de se desvencilhar das marcas tão óbvias da estética realista, ou seja, a referencialidade de uma certa forma de dizer, que é repetida na literatura brasileira. Quando lemos *O Vírus do Ipiranga*, não é preciso ter em mente um bairro do Ipiranga geograficamente configurado para percebermos que está tratando do Brasil. Notamos o movimento que faz, tirando as identidades do lugar, com muita concisão ao harmonizar os elementos todos. Isso determina uma capacidade imagética muito grande, porque quando lemos notamos a imagem e a condensação.

Em muitos casos, o escritor recorre a cenas do cotidiano para, de forma condensada, abordar questões muito particulares do sujeito contemporâneo. Questões que, de acordo com Perrone-Moisés, estão relacionadas com a insatisfação de estar no mundo e que a falha na linguagem impossibilita de representar o real por completo. O contemporâneo Eduardo Mahon, nas narrativas de *O Vírus do Ipiranga*, nos apresenta um mundo muito mais insatisfatório do que o que nos cerca, ao denunciar e revelar através de uma crítica social e de costumes o que realmente as pessoas são. Perrone-Moisés afirma:

E esse é o modo de ser histórico da literatura contemporânea, mais para o negro do que para o cor-de-rosa. Ora nessas obras negativas lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta. Acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é. (2006, p. 104)

A partir do século XX, ocorreram mudanças aceleradas na sociedade. Da mesma maneira que o mundo processa rapidamente as noções econômicas, políticas e sociais, no meio literário o conto tem assumido um papel relevante, por ser uma narrativa breve e intensa. Sandra Maria Alves de Souza, em sua dissertação de mestrado sobre literatura fantástica contemporânea de Eduardo Mahon, afirma:

Na contemporaneidade, identifica-se o conto como uma nova forma de narrar, sendo uma narrativa curta alinhada as problemáticas do cotidiano, com efeito intenso e imediato capaz de sequestrar e seduzir o leitor devido a sua forma breve de compor. A partir da tensão provocada no ato da leitura, pelo efeito arrebatador que sensibiliza o leitor mostrando o absurdo que vive o homem

no mundo moderno, o conto é o gênero de maior destaque, em termos de vigor e criatividade, na ficção contemporânea, mesclando-se a realidade. (SOUZA, 2021, p. 61)

Ítalo Calvino já anunciava a respeito desse ritmo rápido sobre os sentidos do homem moderno em *Seis propostas para o novo milênio*: “Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento” (CALVINO, 1990, p. 64).

Podemos relacionar o pensamento de Calvino com a afirmação de Alfredo Bosi: “o conto cumpre ao seu modo o destino da ficção contemporânea” (BOSI, 1995, p. 7), pois além da narração realista e da fantasia assume uma variedade de formas e temas. Para Bosi, o conto pode ser definido como poliedro: “capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária, se constitui no espaço de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa e empenhada na significação), mas não forçosamente modernista”. (BOSI, 1995, p. 21).

Outrossim, entendemos que para a literatura representar e sintetizar a complexidade da vida e a visão fragmentada dos dilemas que vive o homem moderno, o trabalho com a linguagem é fundamental, ainda mais em uma narrativa curta, como o conto que nos propomos a trabalhar. Desse modo, as seis propostas de Calvino: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade são muito atuais e importantes quando associadas aos demais teóricos do conto, Poe, Cortázar e Piglia, que serão de suma importância para análise dos contos de Eduardo Mahon que são nosso objeto de estudo.

As seis propostas de Ítalo Calvino são um conjunto de seis palestras, mas a última sobre a consistência, não chegou a ser escrita, pois o escritor faleceu antes e até mesmo não chegou a preferir as palestras escritas. Assim, foram publicadas postumamente, em 1998.

Na primeira palestra escrita ao defender a leveza, Calvino explica que é difícil escapar ao “peso” das coisas do mundo, as pessoas, os lugares e até mesmo da história, por isso compara o mito da medusa à petrificação dos aspectos da vida. O fato de a humanidade estar condenada ao “peso” mostra que é preciso mudar de ótica e na literatura se abrem outros caminhos, já que: “a leveza se cria no processo de escrever com meios linguísticos próprios do poeta, independente da doutrina filosófica que este pretenda seguir.” (CALVINO, 1990, p. 22). Nos contos de *O Vírus do Ipiranga*, analisaremos como a leveza se faz presente na escrita Mahoniana, através dos elementos satíricos que são usados. Calvino afirma ainda que a leveza está associada à precisão e determinação e que pode ser exemplificada em três significações distintas:

1- um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. 2- a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração. 3- uma imagem figurativa de leveza que assuma um valor emblemático.... há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras. (CALVINO, 1990, p. 28-29)

Um exemplo que podemos adiantar está no conto “Boa Noite”, ao ilustrar a leveza na imagem do protagonista como telespectador que se indigna com o “cínico” apresentador do jornal e se embriaga somente por escutar o “boa noite”. Narra o patriotismo contagioso, algo meio insano, pois se sente desprezado por alguém que está na TV. Ao jogar a lata de cerveja e quebrar o televisor, a voz do “boa noite” não sai mais da cabeça, como uma construção insólita. Esta construção confere à leveza um valor simbólico ao sugerir que se embriagava com as latinhas de cerveja, mas se entorpecia com as notícias da pandemia.

Quanto à rapidez, Calvino, ao fazer a transcrição de fábulas italianas, diz que sentia prazer em textos lacônicos que ao recontá-lo respeitava a concisão e procurava extrair o máximo de eficácia narrativa. Para ele, o conto opera sobre a duração, age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o e não perde tempo, pois quando quer, salta passagens inteiras ou indica um intervalo de meses ou anos. A rapidez para Calvino é na verdade um “segredo de ritmo”, uma forma de capturar o tempo e a maneira de manter aceso o desejo de ouvir o resto. Percebemos que Mahon se vale da rapidez calviniana nas suas narrativas breves, como, por exemplo, em “As Voltas do Tempo”. A personagem ao voltar para a caminhada de rotina, após a quarentena, em um parque, a cada volta se vê em um sócio. Primeiramente vai envelhecendo, e ao caminhar no sentido contrário vai rejuvenescendo até se ver como uma criança. No jogo insólito do tempo, a rapidez mostra o passado e o futuro em curto espaço de tempo.

Desse modo, a rapidez condiz com agilidade do pensamento, desembaraço na escrita, que propicia a divagações em que podem ocorrer saltos de um assunto ou tempo para outro. O que se busca é uma expressão densa, concisa e que consiga manter a tensão narrativa no conto, o que é difícil em obras mais extensas.

Para Calvino:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do mote juste, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do

encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. (CALVINO, 1990, p. 61)

A exatidão para Calvino significa um projeto de obra bem definido e calculado. Novamente relacionando aos teóricos do conto Poe e Cortázar e o autor contemporâneo Eduardo Mahon, que discutiremos durante esse trabalho, a exatidão está ligada a uma linguagem precisa com capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p. 72). O autor nos instiga a pensar a exatidão como forma de traduzir em palavras, com a maior precisão possível, as imagens do que será narrado:

A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela sobre o abismo. Por isso, o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar das coisas (presentes ou ausentes) com distração, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras. (CALVINO, 1990, p. 90)

Desse modo, mesmo que a língua não seja capaz de absorver substancialmente o mundo, o escritor busca interpretar e representar o sentido do mundo como um propósito. Nesse sentido, nota-se que Mahon trabalha com imagens e relaciona-as com as palavras. No conto “Almas Gêmeas”, o próprio acontecimento é descrição de imagens. Um casal flerta pela janela, só se olham de longe, mas depois de mostrar em um cartaz os contatos de celular um para o outro, conversam e marcam um encontro em que a imagem que um faz do outro enfim é confrontada.

A exatidão de Calvino explica a força das palavras para descrever com maior precisão a cena que se imagina ao ler e também o que de sensível e humano o conto narra. Isso determina um poder de significação, o que leva a quarta proposta de Calvino, a visibilidade. Esta afirma que há dois tipos de processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. (CALVINO, 1990, p. 99). Assim como Calvino, o contista contemporâneo, ao evocar imagens e idealizar um conto tem como ponto de partida uma pequena cena, uma situação cotidiana ou então o fluir da imaginação das narrativas fantásticas. É na criação artística de acordo com as propostas já vistas da leveza, rapidez e exatidão na escrita que teremos o conto carregado de significados.

Pensando na contemporaneidade, Calvino expressa a preocupação quanto ao desenvolvimento da imaginação individual, já que a humanidade é “bombardeada” pelas imagens pré-fabricadas, desde o apogeu da televisão até o universo que vivemos dominado pela mídia, imagens cinematográficas e infinidade de fotografias compartilhadas. Por isso para ele

a visibilidade é um valor a ser preservado, pois estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens.” (CALVINO, 1990, p. 108). Acrescenta ainda:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, o mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (CALVINO, 1990, p. 114)

Na última palestra escrita por Calvino sobre a multiplicidade, se referiu ao fato de a literatura da época moderna estar impregnada da ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade. (CALVINO, 1990). Desse modo, estabelece conexão entre fatos, obras que se tem uma multiplicidade de métodos interpretativos e estilos de expressão. Mas Calvino afirma: “Entre os valores que gostaria que fosse transferido para o próximo milênio está principalmente este: uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia” (CALVINO, 1990, p. 132). Conclui ainda que uma obra deve ser concebida fora do *self*: “uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...” (CALVINO, 1990, p. 138).

Com essa colocação de Calvino, nos reportemos a última conferência sobre a consistência, que não chegou a ser escrita antes de sua morte, mas que sugere uma literatura contemporânea densa de significado, capaz de expressar com leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade o que não têm palavra.

2.2 POE E A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO

A partir das propostas de Calvino e pensando no conto contemporâneo é fundamental discorrer como se estrutura essa narrativa de curta extensão e de que maneira afeta os elementos que são trazidos pelo narrador. Em razão disso, o presente estudo busca investigar inicialmente como as assertivas de teóricos consagrados, como Poe, Cortázar e Piglia podem consolidar o

entendimento da estrutura do conto e as relações que apresentam com os contos que serão analisados.

Levando em consideração que Edgar Allan Poe representa o fundador do conto moderno, é imprescindível que abordemos *A Filosofia da Composição*, ensaio escrito por ele que explica o processo criativo, as teorizações sobre a composição literária e que usa como exemplo a composição do poema *The Raven*. Parte do princípio que antes de mais nada é preciso saber qual o efeito que quer causar: “dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (POE, 1985, p. 102). Assim, Poe começa as considerações sobre o processo de escrever e diz que é interessante o autor começar pelo epílogo, o que não quer dizer que vai escrever de trás para frente, mas sim que começa tendo em mente o efeito que quer causar no leitor.

Desde as primeiras linhas já aponta para o final, pois todos os elementos devem estar coerentes e coesos no conto, ou seja, nada a mais nem a menos e, portanto, explica-se a importância da filosofia da composição para o estudo do conto moderno. Do mesmo modo que Poe, acreditamos que Mahon também têm em mente o efeito que quer causar, uma crítica social presentes nos contos que analisaremos de *O Vírus do Ipiranga*. Os contos transitam entre o realismo mágico e a crítica de costumes que fazem refletir sobre a vida em situações inusitadas ao se referir ao cenário da pandemia da covid-19.

Para ter essa unidade de efeito, na consideração inicial, Poe explica que está relacionada à extensão: “se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão. Isso porque se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo que se pareça com a totalidade é imediatamente destruído”. (POE, 1985, p. 103). Poe deixa claro que quer ter domínio sobre o leitor e nesse sentido a obra não pode ser muito extensa para não comprometer a unidade de efeito, pois se a vida trivial interromper o leitor ao levantar e fazer outras coisas enquanto está lendo um conto, a unidade de efeito se perde.

Acredita que este efeito é resultado da brevidade, portanto só o breve pode ser intenso: “Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para produção de qualquer efeito”. (POE, 1985, p. 104). Na composição do poema, “O Corvo” foi planejado previamente para ter 100 versos. Do mesmo modo que Poe, Mahon parece determinar o tamanho dos contos antes de escrever, visto que os contos de *O Vírus do Ipiranga* são

praticamente todos com duas páginas e meia, com exceção do último, que se intitula “Faxina Completa”, que é mais extenso.

Após determinar a extensão, o efeito e o tom, a quarta consideração de Poe na composição do poema “O Corvo” é o artifício, o efeito artístico que poderia ser usado ao longo do poema: o refrão. Mas Poe busca inovar na utilização do refrão, porque geralmente o refrão repete tanto a forma, quanto o sentido. Para impressionar o refrão baseia-se na repetição (monotonia) tanto som, como na ideia, mas Poe resolveu fazer diversamente: “aderindo em geral a monotonia do som, porém variando na da ideia: isto é, decidi produzir continuamente novos efeitos, pela variação da aplicação do estribilho, permanecendo este, na maior parte das vezes, invariável”. (POE, 1985, p. 105).

A partir disso, escolhe a expressão *never more* (nunca mais) e a quinta consideração é quando Poe deveria criar um pretexto para que a expressão *never more* fosse usada continuamente e que suscitasse um sentido novo, não a quem pronunciasse, mas a quem a escutasse: “eu já havia chegado à ideia de um corvo, a ave de mau agouro, repetindo monotonamente a expressão nunca mais, na conclusão de cada estância de um poema de tom melancólico e extensão cerca de cem linhas.” (POE, 1985, p. 106). A escolha do tom mais melancólico, segundo Poe, é a morte e se torna o mais poético: “Quando ele se alia, mais de perto, à beleza; a morte, pois de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é de um amante despojado de seu amor”. (POE, 1985, p. 107).

A variação do sentido do refrão ocorre nas perguntas do amante, que vão sendo feitas. A partir da primeira, que é um lugar-comum, as próximas perguntas são expressões menos comuns e que derivam da melancolia do amante, pois as respostas agradam ao coração. Ele percebe então: “estabeleci na mente o clímax, ou a pergunta conclusiva: aquela pergunta que o ‘Nunca mais’ seria, pela última vez a resposta; aquela pergunta em resposta à qual o ‘Nunca mais’ envolveria a máxima concentração possível de tristeza e desespero.”. (POE, 1985, p. 108). Depois de todas essas considerações, Poe começa a escrever o poema “de trás para frente”, e escreve a seguinte estrofe:

“Profeta exclamo. - Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal! Pelo alto do céu, por esse Deus, que adoram todos os mortais, fala se esta alma, sob o guante atroz da dor, no Éden distante verá a deusa fulgurante, a quem, nos céus, chamam Lenora – essa, mais bela que a aurora, a quem, chamam Lenora! E o corvo disse: “Nunca mais!”. (POE, 1985, p. 108)

Essa, a antepenúltima estrofe, Poe afirma que escreveu para estabelecer o ponto culminante da narrativa, o que o possibilitaria variar e graduar todas as demais, tanto as que a antecederiam como as que viriam depois, como epílogo. O próximo passo seria como juntar o amante e o corvo, o local escolhido deveria ser fechado para concentrar a atenção, por isso a decisão de colocar o amante em seu quarto e a ave adentrar não pela janela, como seria comum, mas se debater sobre o postigo, aumentando a curiosidade do leitor e dando a impressão que o espírito da amante batia à porta: “fiz a noite tempestuosa, primeiro para explicar por que o corvo procurava entrar e, em segundo lugar, para efeito de contraste com a serenidade (física) que reinava dentro do quarto.” (POE, 1985, p. 110).

Aos poucos a narrativa vai se tornando mais densa e, quando o amante percebe que o corvo só diz “Nunca mais”, vê então a possibilidade de extravasar os sentimentos, numa espécie de desabafo de suas angústias, e até mesmo de tortura a si mesmo. O cômico, o tom de brincadeira e diversão cessam nesse instante e tudo vai ganhando um peso até o clímax.

Percebemos, então, que o efeito é um dos elementos principais na teoria de Poe sobre o conto. Além da unidade de efeito estar relacionada ao tamanho do texto, que deve ser lido de uma assentada, Poe deixa claro que é preciso ter o domínio sobre o leitor. Defende contos de efeito, contos no sentido mais tradicional, que captam o leitor. O contista não perde o controle do conto em hipótese alguma, já que a combinação dos acontecimentos e expressões usadas são pensadas minuciosamente para “segurar” o leitor, já que vai acontecer algo intenso e atingir o efeito desejado. Esse efeito está diretamente ligado a outro elemento da teoria de Poe, a brevidade. O autor afirma que somente em contos breves poderá desenvolver plenamente seu propósito de manter a alma do leitor submisso à sua vontade, sentindo o efeito que ele quer causar.

Após abordarmos *A Filosofia da Composição* de Poe, para explicar a criação do conto, nos reportamos ao autor e crítico Julio Cortázar que dialoga com Poe. Na obra *Valise de Cronópio*, ao se referir a Poe contista, afirma: “Técnicamente, sua teoria do conto segue de perto sua doutrina poética: também um conto deve partir da intenção de obter certo efeito, para o qual o autor inventará os incidentes, combinando-os de maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito preconcebido.” (CORTÁZAR, 1993, p. 121). Como discutido anteriormente, para obter o efeito pretendido, o conto deve ser breve e lido de uma só vez, o que vai derivar em uma totalidade. Cortázar diz que Poe quer ter o controle sobre o leitor, deseja que o seu leitor sinta o efeito que quer causar nele. A partir desse efeito que vai criar os “incidentes”: o enredo e como será esse enredo, o tom, podemos dizer o clima, se é de tristeza, ironia ou crítica,

por exemplo, mas o que devemos perceber é que tudo tem a ver com o efeito que se pretende causar.

Em *O Vírus do Ipiranga*, Eduardo Mahon parece ter como proposta ficcional causar o efeito surpreendente e que choca o leitor nas construções dos contos breves com pitadas de realismo associadas às construções insólitas sobre os assombros, literalmente, causados pelo momento pandêmico. Os impactados proporcionados pelo isolamento social, em que as pessoas ficam mais intolerantes com os outros, justamente no momento que não precisam conviver, assim como o uso de máscaras que serve para desmascarar as relações sociais e afetivas, são alguns dos efeitos que impressionam o leitor.

Cortázar, quando se refere ao propósito estético do conto para Poe, faz questão de frisar que é o conto de efeito, que capta o leitor, esse é o verdadeiro conto e não os contos-poema ou artísticos. Isso porque, segundo Poe, a beleza é território do poema, enquanto efeito de elevação da alma, que leva o leitor a outra dimensão da realidade. Em compensação, não pode usar com tanta eficácia o terror, a paixão e tantos outros elementos como no conto. O poema não tem um acontecimento, às vezes só uma cena banal que recorta e é carregada de poesia e reflexão. (CORTÁZAR, 1993). Desse modo, Cortázar afirma ainda que nos contos escritos por Poe nota-se que ele seguiu perfeitamente o princípio do efeito que estabeleceu: “Poe percebeu, antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não era só uma questão de tamanho.” (CORTÁZAR, 1993, p. 122).

Essa afirmação leva a entender que a eficácia de um conto depende da intensidade como um acontecimento puro, ou seja, a economia no conto é fundamental, não tem espaço para “alegorias”, como caracteriza Cortázar. É terreno do romance, ter espaço, parar a narrativa e fazer descrições, comentários e reflexões filosóficas. Por isso no conto tudo é enredo e o que ocorre é intenso:

Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra. (CORTÁZAR, 1993, p. 123)

Percebemos que se for escrever para defender uma tese, uma lição, o efeito não estará na própria obra literária e então deixa de ser um conto. O autor tem que estar atento a isso, como percebemos no autor em estudo. Mahon faz uso de uma linguagem precisa, breve, com domínio das frases e termos para alcançar um efeito no leitor. Os contos de *O Vírus do Ipiranga* são

intensos, não porque narram grandes acontecimentos, surpreendentes, mas porque em curtos acontecimentos ficcionais no contexto da pandemia, como por exemplo, uma ida ao supermercado no conto “Máscaras”, um momento em frente à televisão no conto “Boa Noite” ou uma caminhada no parque em “As Voltas no Tempo”, tem o efeito de fazer com que o leitor se defronte com seus conflitos existenciais, medos, angústias e anseios.

Outro aspecto interessante sobre a obra do norte-americano Poe que Cortázar elogia é a criação de ambientes, como ele introduz o leitor no conto: “Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença de coisa dita e não discurso sobre a coisa.” (CORTÁZAR, 1993, p. 125). A impressão que temos como leitores é que estamos vivendo aquela situação, pois Poe não comenta aquele ambiente (cenário) como um discurso sobre tal, ele simplesmente “apresenta”. Isso porque os cenários tem muito a ver com o enredo que vai desenvolver, para adequar com o princípio da economia, como acontece com o poema “O Corvo”. Fica perceptível que, ao tratar sobre o homem que chora a amada, com clima de tristeza, melancólico, nada melhor que um ambiente fechado, o quarto à noite circundado por uma tempestade e a ave de mau agouro.

Após expor as considerações que Cortázar faz sobre a obra de Poe, veremos os reflexos que teve na teoria de Cortázar que será apresentada na sequência.

2.3 CORTÁZAR E O CONTO

No estudo de *Alguns Aspectos do Conto*, Julio Cortázar nos apresenta a dificuldade de definir o que é conto, devido suas particularidades, além de o considerar como uma espécie de “caracol da linguagem”, fechado em si. Para o autor, não existem leis para escrever contos, somente pontos de vista que o estruturam e é difícil classificá-lo como gênero, já que dialoga com outros gêneros, como a poesia por exemplo, e nas produções contemporâneas muitas vezes os gêneros literários se misturam formando subgêneros. Para Cortázar, o que importa é ter uma ideia convincente do que é o conto, apesar das dificuldades:

Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1993, p. 150)

Percebemos que a afirmação do autor se relaciona com o modo de vida do homem contemporâneo, que é representado no conto através de imagens que transmitem uma transformação, como uma alquimia secreta, nas palavras de Cortázar. Para aprofundar na ideia do que é o conto para Cortázar e como sua ficção é construída, acreditamos que o conteúdo de *Aulas de Literatura – Berkeley, 1980* seja muito esclarecedor. Trata-se do curso universitário de dois meses que Cortázar aceitou ministrar nos Estados Unidos em Berkeley, Califórnia, em 1980. Na verdade, não são aulas, no sentido didático, mas sim conversas sobre literatura, nas quais ele apresenta o assunto, interage com perguntas dos alunos com exemplos e trechos de suas obras, além de obras de outros escritores, para então esclarecer seus argumentos.

Na segunda aula intitulada: “O conto fantástico I: o tempo”, Cortázar contextualiza o surgimento do conto especialmente na América Latina e como começou a escrever, desde muito cedo. Concluídos uns seis ou sete contos e que ainda não tinham sido publicados, percebeu como todos eram “fantásticos”:

Nesse momento ficou claro para mim por que eu não escrevia contos do tipo realista como os de Roberto Arlt, que eu tanto admirava e admiro, ou como os de Horácio Quiroga, que ainda que tenha alguns contos fantásticos tem outros que descrevem a vida na selva no norte da Argentina de maneira muito realista e muito ajustada ao que de fato havia acontecido. (CORTÁZAR, 2015, p. 50)

Questionou-se então porque a sua ideia de fantástico era diferente de todos, escritores e também amigos, já que ao sugerir leituras que considerava fantástico, para eles eram muito ruins. Cita como exemplo o romance de Verne, *O segredo de Wilhelm Storitz*, que considera o tema fascinante, pois pela primeira vez se apresenta a ideia do homem invisível, mas o colega não conseguiu ler por ser muito fantástico, e, segundo sua concepção, muito ruim. Arrasado, Cortázar confessa:

Ali me dei conta do que me acontecia, desde pequeno o fantástico para mim não era o que as pessoas consideravam fantástico; para mim era uma forma de realidade que em determinadas circunstâncias podia se manifestar, a mim ou a outros, através de um livro ou de um acontecimento, mas não era nenhum escândalo dentro da realidade estabelecida. Me dei conta que eu vivia sem saber numa familiaridade total com o fantástico, porque ele me parecia tão aceitável, possível e real quanto o fato de tomar uma sopa às oito da noite; portanto (e isso se poderia dizer a um crítico que se negava a entender coisas evidentes), acho que eu já era nessa época profundamente realista, mais realista que os realistas, uma vez que os realistas como meu amigo aceitavam a realidade até certo ponto, e a partir daí tudo era fantástico. Eu aceitava uma realidade maior, mais elástica, mais expandida, em que tudo cabia. (CORTÁZAR, 2015, p. 51)

Considerar o fantástico como uma realidade maior é o ponto que temos intenção de frisar em relação ao nosso objeto de pesquisa, por considerar que alguns dos contos que serão analisados apresentam característica semelhante. São contos em que percebemos um estranhamento, não são realistas no sentido de descrever uma realidade tal como ela é, mas sim uma espécie de realismo mágico. É como uma distensão da realidade, que a partir de pequenos episódios do cotidiano da pandemia se prolongam fazendo uso do fantástico, do insólito para representar uma realidade muito maior representada como denúncia, crítica de costumes e também de um padrão brasileiro que o narrador de Mahon nos traz.

Para tanto, é importante pensar no tempo que também é tema dessa segunda aula de Cortázar, considerado um problema que vai muito além da literatura e envolve a própria essência do homem. Antes de se referir a alguns contos, afirma: “para voltar à literatura do fantástico, os senhores podem ver que o tempo é um elemento poroso, elástico, que se presta admiravelmente a certo tipo de manifestações que foram colhidas imaginariamente na maioria dos casos pela literatura.” (CORTÁZAR, 2015, p. 53). Para mostrar como o fantástico irrompe temporalmente, cita resumidamente três contos: “O milagre secreto”, de Borges; “Aconteceu na ponte do Riacho da Coruja”, de Ambrose Bierce; “A ilha do meio-dia”, dele próprio. No conto “O milagre secreto”, um dramaturgo tcheco judeu condenado à morte pelos nazistas lamenta morrer sem terminar sua obra-prima que julgava ser a culminação de sua vida. Ocorre que, sem ter tempo, antes que lhe atirem, fecha os olhos e pensa em sua obra: “O que para o tempo dos soldados havia durado dois segundos, para o tempo nisso que Borges chama de ‘o milagre secreto’ durou um ano, ele teve um ano de tempo mental para terminar sua obra”. (CORTÁZAR, 2015, p. 53).

Da mesma maneira ocorre no conto “A última frase de Bierce”: “O corpo do executado balançava no extremo da corda... Em sua agonia de homem a quem estão enforcando, ele viveu a suposta ruptura da corda que lhe permitiu sair em busca de sua família e encontrar seus entes queridos”. (CORTÁZAR, 2015, p. 54). Percebemos que novamente o tempo é prolongado assim como no terceiro conto que é do próprio Cortázar, “A ilha ao meio dia”:

“Muitos críticos ocuparam-se deste conto (um inclusive está na sala hoje) e entre as muitas leituras que se propuseram está a de imaginar que o desejo profundo, vital, que o personagem tinha por essa ilha que observava ao passar fez com que num meio-dia desses tinha ficado olhando-a com uma profunda intensidade e que se tenha perdido num sonho, numa fantasia que se tornou realidade – como se tudo tivesse acontecido: o fato de chegar a Roma, abandonar a empresa, alugar um barco, ir à ilha e assistir ao que aconteceu;

tudo isso que aconteceu – no momento em que o avião sofre o acidente e cai, enquanto ele está perdido no sonho.” (CORTÁZAR, 2015, p. 57)

Assim, demonstra o desdobramento do tempo, que significa o desdobramento da personagem, se referindo ao tema do duplo, pois para Cortázar essa é uma das suas concepções de tempo. A personagem vive outra vida, como em uma realidade paralela; então o que se abre não é um tempo interior, mas sim outra realidade. Como exemplo no nosso objeto de estudo, o conto “As Voltas do Tempo”, como o próprio título sugere, trabalha o tempo da personagem que volta ao passado e avança ao futuro, percebendo uma outra realidade até voltar novamente ao seu tempo presente.

Outro tempo que Cortázar afirma existir é o tempo interior que ele chama de “estado de distração”, em que o tempo passado imaginando algo é muito maior do que o tempo exterior real. É quando, por exemplo, durante uma hora, alguém imagina reviver um dia inteiro de algo que ocorreu há muito tempo e teve uma duração grande:

Aqui é que os senhores podem acreditar em mim ou não, mas é isso o que se costuma chamar um estado de distração e que ninguém sabe bem o que é porque quando somos crianças nossas mães e nossas professoras nos ensinam que não devemos nos distrair, e inclusive podem até nos castigar por isso; talvez (sem saber, coitadas) estejam nos privando desde a infância de uma possibilidade dentro de muitas possibilidades de certo tipo de abertura. (CORTÁZAR, 2015, p. 65)

Para exemplificar o estado de distração, Cortázar relata o dia que se deu conta dessa relação de tempo, pois em poucos minutos no metrô, recordou uma longa viagem que fez com um amigo na Argentina em anos anteriores. Quando percebeu que tinha que descer do metrô, o tempo que se passou era uns dois minutos e, portanto: “Meu tempo interno, o tempo em que tudo isso havia acontecido em minha mente, de maneira alguma poderia caber em dois minutos; não se podia nem sequer começar a contar mesmo que estivesse tentando acelerar o relato. A mesma mecânica dos contos.” (CORTÁZAR, 2015, p. 66).

Nesse sentido, é importante que façamos relação dessa segunda aula de Cortázar com o que já estudamos anteriormente, as propostas de Calvino e a teoria do conto de Edgar Allan Poe. No conto é tudo muito breve, rápido e intenso, desse modo acreditamos que pensar como o tempo e o realismo fantástico ou mágico são construídos nas narrativas possa ser esclarecedor no momento das análises. Nas palavras de Cortázar, ao se referir à fantasia e imaginação:

Acho que a arma básica de um escritor de ficção não é o tema que ele vai contar, nem mesmo a melhor ou pior forma de escrever, mas essa capacidade, esse jeito de ser que determina que um homem se dedique à ficção em vez da química; esse é o elemento básico, dominante e fundamental em qualquer literatura ao longo da história da humanidade. (CORTÁZAR, 2015, p. 114)

Percebemos que a arma básica que Cortázar se refere é a fantasia. Para ele esse é o elemento que projeta com mais clareza a realidade que nos cerca. Portanto podemos adiantar que, nos contos mahonianos, o autor faz uso de recursos como o insólito, metáforas ou então uma espécie de caricatura da realidade para que possa ser mais bem percebida. Na visão de Cortázar, o fantástico representa uma realidade mais rica: “mas isso não é nenhuma fuga da realidade, muito pelo contrário; é um pouco como levar as coisas às suas últimas consequências para que o que quero dizer, que é uma visão muito latino-americana de nosso tempo, chegue ao leitor com mais força...”. (CORTÁZAR, 2015, p. 115).

Para isso, a primeira marca que define o gênero conto para Cortázar é a noção de limite, trazida historicamente por Edgar Allan Poe, que preconizava a economia de meios e eliminar elementos acessórios para buscar a precisão na narrativa curta. Para Cortázar essa economia e noção de limite diz respeito a uma breve extensão de páginas: “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito.” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Faz-se necessário recortar um pedaço da realidade, fixar em um pequeno episódio, que é inerente ao conto, e que Cortázar compara à fotografia. Faz na verdade uma analogia ao afirmar que o romance e o conto se deixam comparar respectivamente com o cinema e a fotografia:

Na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 1993, p. 151)

Essa limitação imposta pelo fotógrafo comparada ao conto, em que ambos, fotógrafo e contista, devem promover uma abertura, soa como uma certa contradição. Mas Cortázar propõe que esse recorte: “atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara”. (CORTÁZAR, 1993, p. 151). No romance e no cinema: “a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais,

acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra.”. (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Na construção das narrativas de *O Vírus do Ipiranga*, percebe-se que predominam cenas fragmentadas, como se o narrador estivesse com uma câmera fotográfica na mão registrando uma determinada cena, mas que se expande por muitos espaços, além da aparente narrativa. Chieregatto caracteriza a prosa curta de Mahon da seguinte forma:

São as revelações em torno do fluxo da vida que permeiam a mobilidade característica da ação simultânea empregada na lente fotogramática, de maneira a criar ressonância entre narrador, personagem, enredo e leitor. Essas revelações se encontram alicerçadas no jogo das palavras que tecem imagens capazes de capturar a atenção do leitor. A captura por intermédio dessas imagens permite aprofundar-se em uma ou em outra representação que, a critério do leitor, pode ser, então, ampliada, abreviada e até distanciada do contexto original, em função da autonomia interpretativa daquele que visualiza a cena autenticada pela perspectiva do narrador. (CHIEREGATTO, 2019, p. 14)

Para ilustrar como um exemplo, citamos o conto “Cúmplices”. É a narrativa de uma pequena cena de um casal que, ao acordar, não se reconhece fisicamente, nem em seus hábitos cotidianos, para mostrar uma realidade muito mais ampla, de um casal rico, mas espiritualmente estreito e tacaño. Além disso, podemos interpretar que eles não têm noção da vida que levam e quem são, mas a quarentena faz com que percebam isso.

Além dessa comparação com a fotografia, Cortázar se reporta a um escritor argentino que se vale do boxe para afirmar: “dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*”. (CORTÁZAR, 1993, p. 152). Isso porque no romance os efeitos vão ocorrendo progressivamente, pois é uma narrativa mais longa, composta por mais episódios e acontecimentos. No conto, tudo é muito condensado, não se tem o tempo como aliado, é preciso ser intenso e provocar abertura no momento do *knock-out*. O contista deve ser incisivo desde as primeiras linhas, mas o escritor argentino alerta: “Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário.” (CORTÁZAR, 2015, p. 152).

Isso não tem a ver com o tema escolhido, mas com o tratamento dado, ou seja, o trabalho com a linguagem que resulte em: “explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.” (CORTÁZAR, 1993,

p. 153). Por isso Cortázar nos diz que, ao escolher o tema, não existe tema ruim, pois depende da construção, de como o escritor vai abordar esse tema. Segundo esse pensamento, Giselli Liliani Martins em sua dissertação de mestrado afirma:

Esse recorte da realidade característico do conto origina aquilo que Cortázar (2008), e o próprio Bosi (2015), consideram como sendo o tema da narrativa desse gênero. Para o primeiro, essa escolha é algo que pode se dar de um jeito consciente ou apenas vir a ser, mas esclarece que a temática em si não garante a qualidade e profundidade da escrita e sim a abordagem, a maneira como o narrador tratará os elementos de sua narrativa, que deve sempre pender para o excepcional, mesmo em se tratando de um assunto trivial e cotidiano. Para o segundo, o gênero privilegia a captura, não de eventos, mas de situações, reais ou imaginárias, vivenciadas pelo homem contemporâneo. Assim, o tema determina, poda o assunto e o faz renascer como resultado de uma experiência criativa vital e apaixonante. (MARTINS, 2021, p. 41)

Sendo assim, não é requisito ser um tema memorável ou de grandes acontecimentos, como percebemos nas narrativas de Mahon, que trata de pequenos recortes da vida cotidiana, pois como afirma Cortázar:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência. (CORTÁZAR, 1993, p. 154)

Percebemos que Mahon não escreve sobre temas circunstanciais, “da moda”, mas temas que não envelheçam, ou seja, temas existenciais. Ocorre a partir de situações, muitas vezes banais, que deixa de lado o realismo ingênuo e faz o leitor se enxergar no realismo absurdo vivenciado que procura dar conta de seus conflitos e dilemas. No conto “Máscaras” é facilmente perceptível o desmascaramento das convenções, e como as pessoas ao usar máscaras, que metaforicamente sugere disfarçar, ao contrário, faz com que as pessoas descubram coisas delas mesmas que antes não sabiam.

Por isso para Cortázar um bom tema não precisa ser extraordinário, e faz a comparação com a qualidade de um ímã, como supracitado. Por isso existem contos que ressoam em nós depois de anos e continuam sendo inesquecíveis, nos tocam de alguma maneira, no momento que nos apresentam uma realidade muito mais ampla do que está sendo narrado:

E esse homem, que num determinado momento escolhe um tema e faz com ele um conto, será um grande contista se sua escolha contiver — às vezes sem que ele o saiba conscientemente — essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória. (CORTÁZAR, 1993, p. 155)

Mas é preciso ter claro que a questão de tema significativo ou não é muito relativo, não depende somente de o escritor escolher e dar o tratamento literário a esse tema. O tema assume, podemos dizer, um caráter subjetivo. O que é considerado significante para um escritor, pode não ser para outro, e também, conforme nos aponta Martins (2021): “Da mesma forma, a narrativa pode encontrar um leitor apático às grandezas desveladas na história e outro ávido por absorver os significados mobilizados.” (p. 41). Por isso, Cortázar nos diz que de nada adianta o contista escolher um tema, escrever bem e ser significante para ele, mas: “o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor.” (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Para isso o contista tem que conseguir o sequestro do leitor, prendendo sua atenção, ou de acordo com a teoria de Poe, a leitura do conto deve ser de uma assentada. Cortázar afirma que para o contista ser eficaz o traço marcante em suas narrativas é ter um estilo baseado na intensidade e na tensão interna, que estão ligados aos aspectos formais do conto, em que o efeito da primeira frase deve ser sustentado até o final. Cortázar em “Aspectos do Conto”, nos afirma: “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 1993, p. 157). O autor nos ensina que as descrições de ambientes, por exemplo, devem ser suprimidas, além de tudo mais que não se dirige ao ponto essencial que é o drama, a intensidade do conto ou a tensão que é: “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta.” (CORTÁZAR, 1993, p. 158).

Esses aspectos do conto são reiterados por Cortázar em outro texto chamado “Do conto breve e seus arredores”, embora neste sejam priorizados a tensão e o caráter esférico do conto. Define-o como uma forma fechada, em que toda ação ocorre em um pequeno ambiente e o narrador pode ser uma personagem. A ideia é que a narração nasce na esfera, caracterizando a forma fechada do conto e trabalha de dentro para fora:

Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira o ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que

assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição de uma forma esférica. (CORTÁZAR, 1993, p. 228)

Esse pensamento conversa com a escrita de Eduardo Mahon, que tem essa tensão interna nas narrativas. Podemos citar o conto “Grito Vertical”, que narra a rotina de uma personagem que tem contato com os vizinhos, no prédio que mora, somente pelas sacadas. Podemos imaginar a esfera proposta por Cortázar, que tudo acontece nesse ambiente e, desde a primeira linha do conto, prende a atenção do leitor e a vontade de saber o que vai acontecer com essa personagem extremamente impaciente e revoltada com todos. No momento final ocorre a revelação, como uma “explosão” no leitor, que se depara com a mesquinhez, a intolerância do ser humano ou então percebe que conhece alguém assim.

2.4 RICARDO PIGLIA

Diante do que já foi exposto sobre os teóricos do conto, acreditamos que exista um vínculo entre essas teorias no que diz respeito aos sentidos e melhor entendimento do gênero. Desse modo, as teses do argentino Ricardo Piglia, também contista, podem vir a calhar na discussão. O ensaio de poucas páginas, “Teses sobre o conto”, que está no livro *O laboratório do escritor*, pode ser considerado de certa forma como harmonizador e conclusivo após o que nos ensinam os teóricos que o antecederam, Poe e Cortázar.

Um conto conta sempre duas histórias, é a primeira tese de Piglia que explica depois de citar uma anotação de Tchekhov: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao Cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida”. (PIGLIA, 2004, p. 89). Essa afirmação sugere uma oposição, já que pensaríamos que alguém se suicidaria se perdesse um milhão no cassino e não se ganhasse, mas Piglia afirma que se tem duas histórias, a do jogo e a do suicídio: “Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.” (PIGLIA, 2004, p. 89).

De acordo com o estudo de Ana Carolina Santos de Oliveira sobre a obra e crítica de Ricardo Piglia, a questão do duplo a que ele se refere pode ser comparada com a ilusão: “O ilusionista expressa essa cisão de modo exemplar: enquanto se ocupa de uma coisa, dirige o olhar do público para outra, criando assim o efeito de ilusão. Ora, este é justamente o argumento central de ‘Teses sobre o conto’ e, nesse sentido, o escritor atua como um ilusionista.” (OLIVEIRA, 2017, p. 38). No exemplo que Piglia descreve, cria-se a ilusão para o leitor que o homem vai se suicidar, que está perceptível e é como se desviasse a atenção. Ao mesmo tempo trabalha um duplo movimento que é algo incompreensível e que está oculto.

Sendo assim, as duas histórias que se refere são: a história aparente, que percebemos em uma primeira leitura e a outra que considera como secreta, ou seja, que vai sendo construída por entre os espaços sugeridos pela primeira e que produz o efeito no desfecho da narrativa:

Cada uma das duas histórias é contada de maneira diferente. Trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de cruzamento são a base da construção. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Piglia, na segunda tese que considera ser a chave da forma do conto, afirma que: “o conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada.” (PIGLIA, 2004, p. 90). Por isso que cada elemento no conto é muito importante, não está por acaso ou como secundário na tecitura narrativa, é proposital para a construção da segunda história, já que ao final converge para o efeito.

Ao trabalhar esse relato secreto, diferencia-se do conto clássico à Poe, que contava uma história sugerindo que havia outra. Para Piglia, o conto conta duas histórias como se fossem uma só, e para tanto cita a teoria do iceberg de Hemingway que explica essa mudança: “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91-92). Assim como o iceberg cuja maior parte está submersa, que não vemos, ao analisarmos um conto temos que ter em mente que o que mais importa fica escondido, pois a parte que se vê, fora da água, é a história aparente e a parte submersa, a história cifrada.

Percebemos que o não dito, como Piglia apresenta, é muito relevante para entender o conto e vem de encontro à teoria de Poe e Cortázar, pois ambos afirmam sobre a economia de meios. Sendo assim, tudo que está na história aparente deve confluir para o desfecho da história “submersa” e levar ao clímax no final, percebendo que já no início do texto havia uma sugestão do desfecho.

Nos contos de *O Vírus do Ipiranga*, podemos ilustrar com o conto “Máscaras”. Este conta a história aparente de um casal que vive a rotina de muitos anos juntos, em uma simples ida ao supermercado, durante a pandemia, ambos usando máscaras, percebem algumas diferenças na escolha dos produtos que cada um gostava de comprar e também na forma de pagamento. Durante a volta para casa, no Uber, ambos refletem em seus pensamentos a rotina

“morna” que vivem. Ao chegar e retirar as máscaras percebem que não são quem esperavam ser, no mercado trocaram de par, eram vizinhos. De acordo com Piglia e a primeira tese, que o conto conta duas histórias, a história aparente de casal que usa máscaras e a vida conjugal pacata que levam e a outra história, secreta, é aquela vai sendo construída e no final mostra o desmascaramento, ou seja, quem realmente são. Podemos relacionar também com a segunda tese de Piglia, descrita como a construção enigmática da história secreta e também teoria do iceberg, a construção do não dito em que ambas dizem sobre desmascarar e mostrar o que realmente as pessoas são.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DOS CONTOS

Neste capítulo da dissertação, apresentamos a análise dos contos escolhidos do livro *O Vírus do Ipiranga*. Retomando as argumentações desenvolvidas no capítulo I e capítulo II, serão analisados, com base na teoria do conto e da sátira, os elementos satíricos presentes nos seguintes contos: “Assepsia”, “Boa Noite”, “Militância”, “Máscaras” e “Bem-Vindo”. Já fizemos anteriormente uma breve apresentação do livro *O Vírus do Ipiranga*, mas cabe ainda fazer algumas considerações sobre o que trata, antes de iniciarmos a análise dos contos.

O livro, escrito no período da pandemia, é composto por quinze narrativas, em que as personagens se defrontam com os primeiros contratempos originados pelo avanço da Covid-19. O impacto de uma experiência de “confinamento” transforma o ritmo da vida das personagens e é representado por uma forma de narrar marcada por uma linguagem altamente metafórica e irônica. Vírus e máscaras são uma destas metáforas postas em circulação com novos sentidos a partir do surgimento da doença. Como todas as narrativas têm como enredo o momento pandêmico, tal aspecto confere grande unidade à obra, também perceptível na presença de um mesmo narrador onisciente e distanciado, e na delimitação espacial em que se passam essas histórias (ainda que essa delimitação também tenha um forte caráter simbólico, no sentido de representar, de fato, a sociedade brasileira).

Além dessa característica peculiar, Mahon não tem o intuito de proporcionar um aprendizado a partir das situações vivenciadas na pandemia. Não observamos um elemento moralizante ou “instrutivo”, no sentido do termo latino *docere* em nenhum dos contos. A ideia de que as personagens (e, em outro nível os leitores) pudessem mudar seu comportamento, ter empatia com os outros, não se encontra nessas narrativas. As personagens se defrontam com as mais diversas situações que envolvem os impasses pandêmicos, desde a reação ao isolamento, o uso de máscaras e demais meios de prevenção, como também o abalo emocional frente à doença. Desse modo, as narrativas curtas, que foram criadas com praticamente a mesma extensão, com a aglomeração desses elementos considerados satíricos, propiciam um olhar mais amplo através de uma crítica social e de costumes.

As histórias acontecem no bairro Ipiranga de São Paulo e representam ficcionalmente pequenas cenas do cotidiano, vivenciadas no isolamento social. Os contos têm como característica principal a ironia com tendência satírica. O título do livro, *O Vírus do Ipiranga*, funciona como uma espécie de corruptela da primeira parte do verso que abre o Hino Nacional Brasileiro, já incorporada à cultura popular, mas que, no livro, prepara o leitor, logo de início, para o tom satírico que predomina nas narrativas” (MORAES, 2021). “Ipiranga”, se refere à

independência do Brasil, a uma certa noção de liberdade, mas a presença do “vírus”, altamente metafórico, parece indicar um país que está contaminado, além de todas as consequências que a imagem acarreta. Assim, os contos extrapolam o meramente escrito, não se prendem a representar o óbvio, e por isso é preciso estar atento que indicações apontam para fora dele, já que no conto é tudo muito breve.

Percebemos, desse modo, que o processo de representar determinada faceta da realidade contemporânea é muito potente nas narrativas mahonianas. Gera um questionamento, se tal situação seria possível, faz parecer real, mas não é, e questiona a visão que se tem da sociedade brasileira, demonstrando como realmente a sociedade é, ou seja, a hipocrisia e a intolerância com a vida dos outros e a consciência de si mesmo. Além de contos realistas, salientamos a presença de alguns que fazem uso de elementos insólitos. O insólito, em determinadas construções, ajuda a mostrar os danos ocasionados pela pandemia, as crises existenciais no sentido de deixar as pessoas perturbadas ou até mesmo fora do normal.

3.1 ASSEPSIA

O primeiro conto do livro *O Vírus do Ipiranga* tem por título “Assepsia”. O enredo, nos apresenta uma cena corriqueira do protagonista, um senhor, militar aposentado, que mora em um pequeno apartamento no Ipiranga. Ao entrar no elevador, sente-se incomodado com a presença de uma empregada doméstica negra. Espremendo-se em uma das paredes e com uma atitude racista e preconceito quanto à classe social dela, sente-se também contaminado. Preocupado com o vírus, retira os sapatos sujos no hall do apartamento, e logo ao entrar na cozinha lava as mãos e assim conseqüentemente vai limpando tudo por onde passa. No banho demorado, limpava até mesmo as lembranças dos lugares por onde tinha passado e com aqueles com que teve contato, para livrar-se de todos os “vírus”, que só acontece no final do conto.

Feitas essas observações e sabendo que no conto todo detalhe é importante, sendo que cada elemento não está ali presente por acaso, nos detemos inicialmente ao título “Assepsia”, que se refere à negação, ou seja, sem contaminação. Ao longo da narrativa, essa ideia de negação persiste, mas de uma forma irônica, pois esse protagonista quer ser muito asséptico. Ao limpar-se de tudo e de todos, ele nega o outro, se contrapõe a tudo, quer estar longe, mas ele é a sujeira, ele é o fator que incomoda. Toda forma de estruturação da narrativa está pautada nos princípios da teoria do conto que estudamos anteriormente. De acordo com Poe, o autor usa o mínimo de meios narrativos para atingir o máximo de efeito, exercitando uma linguagem livre e consciente, como se refere Leyla Perrone-Moisés à literatura contemporânea.

Comparando à fotografia como Julio Cortázar, faz um recorte de uma cena cotidiana com pouquíssimas descrições, conforme a característica de brevidade do conto. Desse modo, o narrador atende ao contexto de rapidez da contemporaneidade, descrita anteriormente nas propostas de Ítalo Calvino, que prende a atenção do leitor, determinando um projeto de obra bem definido e calculado, que é exatidão para Calvino. Para desencadear o riso satírico, recorre às estratégias, como ironia, contraste e caricatura que abordaremos com mais calma no decorrer da análise do conto.

Buscamos, então, identificar os elementos satíricos presentes com o auxílio do embasamento teórico discutido previamente, para mostrar o quanto isso opera como crítica social. A partir disso, nossa proposta de pesquisa tornar-se-á mais evidente, pois mergulharemos para detectarmos o que está submerso desse iceberg chamado conto mahoniano. Sabendo que a parte visível do iceberg é a história aparente, o que lemos no conto, vamos nos deter na parte invisível, a história “escondida” ou cifrada, como nos ensina Ricardo Piglia, em suas teses sobre o conto.

Antes de mais nada, é imprescindível entender como a narrativa foi construída, levando em consideração que o ponto de partida é o narrador, que experiência ele traz e como organiza essa experiência. Identificamos o narrador de Mahon, como narrador em terceira pessoa e distanciado, como se estivesse ao longe, do alto, observando o protagonista. Lembremos assim, que ao contextualizar sobre a sátira, em especial, o que nos ensina Enilton de Sá Rego, sobre a tradição luciânica, uma característica importante que apontamos da obra de Luciano de Samósata foi: “o conceito unificador é o de distanciamento, e a metáfora-chave a do observador distanciado, ou *katasopos*” (REGO, 1998, p. 66). Portanto, quanto a este ponto, podemos associar a sátira de Eduardo Mahon à tradição luciânica, além, é claro, de enfatizar o caráter não moralizante, como outra característica comum, que difere da sátira romana de cunho moralizante.

Percebemos o funcionamento da sátira no conto “Assepsia” desde o início, quando aparece o primeiro fator externo, do isolamento. O protagonista logo se contrapõe: “sentiu-se imprensado”, “espremeu-se contra a parede” (MAHON, 2020, p. 7), pois não quer dividir o elevador, ainda mais com alguém a quem ele julga inferior. Como os contos de *O Vírus do Ipiranga* dizem respeito ao período recente, vivenciado na pandemia, isso caracteriza a sátira como datada, além de fazer uma crítica e denúncia ao preconceito que percebemos nessa passagem descrita. O fato de o protagonista se considerar imprensado no elevador com apenas uma pessoa, deixa claro a presença de um dos componentes da sátira que é o exagero. Podemos associar o exagero à caricatura, que também é um recurso fundamental para o satirista.

Ao estarmos cientes que na criação literária é comum o uso de imagens e construções fictícias de enredo e personagens de forma distorcida, aumentada ou diminuída, o mesmo acontece em relação à caricatura tanto visual como verbal. A diferença entre ambas é a maneira de expressar, ou seja, os recursos usados, no caso, a caricatura que nos interessa para nosso objeto de estudo é a verbal e, portanto, nos detemos na seguinte afirmação:

Já como realização verbal, o perfil caricaturesco se delineará a partir da palavra, do arranjo e articulação da língua em seus diferentes níveis (fonético, morfológico, sintático e semântico), mesmo que muitas vezes construindo imagens que conduzem a uma configuração visual da personagem, recriada na imaginação do leitor. (LEITE, 1996, p. 31)

Salientamos, assim, que todas as partes que compõem e formam um conjunto da caricatura verbal do protagonista são orientadas pela principal característica de representar o homem comum, da classe média brasileira, com um perfil obtuso representado pelas ações do protagonista. De maneira geral, a caricatura verbal é construída a partir das figuras de linguagem, como a ironia, que são agregadas à *persona* satírica. As seguintes passagens servem para exemplificar: “ferviam impropérios contra a preta gorda” e “sentiu-se contaminado de algum modo pela existência alheia” (MAHON, 2020, p. 7). Percebemos que ao exagerar suas ações através da ironia, que é um recurso eficaz para a crítica, faz com que essa realidade seja mais bem percebida, assim como ocorre na caricatura visual: “Por outro lado, é preciso que o exagero não pareça ser o seu fim único, mas deve ficar evidente que é simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza”. (LEITE, 1996, p. 21).

Outro fator importante a destacar é a comicidade que apontamos teoricamente, já que a sátira é uma das manifestações do cômico. Na situação descrita anteriormente, em que o protagonista se sente imprensado no elevador, com apenas mais um, consideramos como cômica, visto que, antes do isolamento, os elevadores e lugares públicos encontravam-se permanentemente lotados. Além disso, o pouco espaço de tempo que o protagonista dividiu o elevador com uma personagem estabelece a relação irônica entre a ideia do vírus como doença e suas atitudes “doentias”, as quais provocam o riso satírico, caracterizado pelo teórico Wladimir Propp como o riso de zombaria, acarretando uma crítica ridicularizadora.

A voz narrativa é considerada uma sátira social e de costumes, pois, ao acessar o elemento externo, ou seja, o momento pandêmico, faz uma investigação cruel do espírito humano e do que as pessoas são capazes. Mas em nenhum momento o narrador faz referência

à empatia do ser ficcional, mostrando como já adiantamos que a sátira mahoniana não é utópica e nem moralista:

Ao contrário daqueles que acreditam ser possível extrairmos lições da experiência trágica deste momento pandêmico e criarmos formas novas e melhores de convívio social, ele prefere expor, diante da praga que se difunde e ameaça, a hipocrisia das convenções sociais, a intolerância ao modo de vida alheio que, ironicamente, se agrava na situação de isolamento e, por fim, a consciência crua que suas personagens passam a ter de si mesmas, ao se defrontarem com o espelho de suas aparências. (MORAES, 2021)

Percebemos, então, que o protagonista não consegue ver formas alternativas de vida, não entende como alguém de condição financeira menos favorável, com muitos filhos, pode estar cantando e ser feliz, afirmando que “a vida dessa mulher e tipos assim não vale muita coisa”. (MAHON, 2020, p. 7).

Notamos que, no decorrer da narrativa, essa lógica persiste com a presença de alguns elementos satíricos, organizados e coesos, fazendo com que, quanto mais isolada e sozinha a personagem está, mais se limpa e nega tudo à sua volta. Da mesma maneira que quer se limpar do vírus, deseja limpar-se das personagens, ou daqueles com quem não quer conviver: “lavar-se da civilização com a qual mantinha contato esporádico” (MAHON, 2020, p. 8). Novamente, o fator externo do isolamento social, e também a sátira e o exagero, ajudam a compor a trama da narrativa. O isolamento é determinado pelo momento pandêmico e contrasta com a distância social imposta pelo protagonista, já que na construção ficcional deixa claro que não suporta ninguém. Percebemos que, justamente no momento que ele não precisa conviver com quem “não suporta”, é então, extremamente intolerante.

O protagonista pensa que o que está errado e doentio é tudo com o que ele convive, enxerga e lembra, pois é intolerante até mesmo com as lembranças, as quais limpava no banho demorado: “limpava a lembrança do sujo balcão de fórmica da padaria, da feia camisa listrada do jornalista da esquina...” (MAHON, 2020, p. 8). Nessa passagem, podemos fazer relação com a noção de visibilidade, proposta por Calvino. O processo imaginativo, que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal, vem carregado de significação, pois fica evidente que repudia o convívio com os pobres. Na verdade, até mesmo o convívio com seus vizinhos, que são da mesma condição social. Mesmo de longe, ele também não suporta, quando olha pelo vão central do prédio e vê a vizinha: “a mulher que falava sozinha usava rolos no cabelo... nada mais pobre, onde pensa que vai?” (MAHON, 2020, p. 8).

Percebemos que ao longo da narrativa o protagonista além de se limpar das outras personagens também quer limpar-se de si mesmo, mas não consegue: “sentiu vencidas as convicções de ordem e progresso que aprendera 50 anos antes na escola militar” (MAHON, 2020, p. 8). A representação social da personagem militar com características como a hierarquia é trazida para a ficção em passagens como: “antes de terminar o banho, em sinal de protesto, cuspiu no chão do box ao lembrar do síndico que, três anos antes, extinguiu o uso exclusivo do elevador de serviço para empregadas domésticas” (MAHON, 2020, p. 8). Mesmo assim não admite, mantém-se em silêncio e argumenta: “o silêncio era sinal de superioridade, acreditava o capitão reformado assobiando o hino nacional”.

A ironia está presente no contraste desse militar que se sente superior aos civis, mas que está velho e sozinho em um apartamento pequeno, e que de tão intolerante não suporta nem a si mesmo. Quando finalmente, ao abrir o jornal: “lembrou-se de que o vírus poderia estar ali, entre o caderno de esportes e os classificados” (MAHON, 2020, p. 9). Essa colocação gera um questionamento: qual o significado dessa localização do vírus? Como a linguagem do conto tem uma amplitude semântica muito grande, nos parece que o caderno de esportes para a cultura brasileira significa que é algo do povo, já que o esporte tem um alcance muito grande, a nível popular. Enquanto os classificados, ao se referir ao protagonista, ele se “autoclassifica” como superior. Desse modo, devido ser um militar, faz alusão ao seu nível social ou posição social. Percebe-se, dessa maneira, que ele é o vírus, que está entre o popular e a classe social superior que se intitula.

Ao final da narrativa, o protagonista sugere ser ele a doença, que não serve e tem que ser eliminado. Da mesma forma que em passagens anteriores, em que faz a assepsia do que acredita estar contaminado, ele se elimina: “apanhou a pequena garrafa transparente que jazia ao lado do velho sofá e encharcou as mãos de álcool [...] do bolso do pijama tirou o isqueiro e um cigarro, consumido pelo fogo que o velho ateou em si mesmo. Antes do fim, Alfredo sentiu-se livre de si e de todos os outros vírus” (MAHON, 2020, p. 9). Percebemos que, tendo em vista os aspectos observados no decorrer da análise, ele é o vírus, que está agindo e tem essa “consciência de classe” limitando-o a enxergar o outro, não consegue ver formas alternativas e modos de conceber a vida, justamente pela ignorância e egoísmo. Isso é a tensão interna da narrativa proposta por Julio Cortázar, que é decorrente de uma narrativa perfeitamente acabada, como uma esfera. É como se inflada pela tensão interna e os limites propostos, adquire uma forma fechada e no final atua como uma espécie de abertura, que vai muito além do argumento literário proposto no conto, revelando a história secreta, de acordo com a primeira tese de Piglia: um conto sempre conta duas histórias.

Por isso, ao demonstrar que esse traço social está presente em forma de elementos satíricos na estrutura dessa narrativa curta e muito densa, temos duas histórias, a aparente e a cifrada, propostas por Piglia. Para deixar mais claro, e de uma maneira conclusiva, a história aparente é o que lemos no conto e que leva ao desfecho da história cifrada. E a história cifrada é construída com o não dito, por isso o leitor é convocado a perceber sentidos na leitura, através de questionamentos e reflexões sobre o contexto social representado. Ao criar a personagem, que é o vírus, passa a ser também uma representação social, portanto na história cifrada o protagonista é o vírus que ataca, infecta e ganha uma dimensão maior nesse momento crítico da Covid-19, que, ao manter-se isolado e em quarentena, faz com que veja o mal e a decadência em tudo à sua volta.

A voz narrativa choca o leitor com o realismo caótico vivido no contexto pandêmico de medo e desesperança. Constatamos que Mahon procura abranger e representar os diversos sentidos que a doença pandêmica pode ter, e que estão presentes na narrativa. Não é somente uma doença biológica, assim como o contato não é só biológico, é também político e social, pois ganha essa dimensão. Portanto, consideramos a crítica da sátira mahoniana como uma crítica à norma, pois Mahon “brinca” com as concepções conservadoras da sociedade. Além disso, de uma forma “debochada”, demonstra a discriminação da classe média brasileira e o preconceito.

3.2 BOA NOITE

“Boa Noite” é um dos contos mais realistas de *O Vírus do Ipiranga*, calcado em situações muito vivenciadas, diretamente vinculadas ao período pandêmico. Narra a rotina da personagem-protagonista, um motorista de ônibus chamado Osvaldo, que todas as noites se posiciona em frente à televisão para assistir ao telejornal. Indigna-se só de escutar o “boa noite” do apresentador, que noticia as mortes e consequências da pandemia. Durante toda a narrativa, aparecem construções irônicas que relacionam semanticamente significados ditos e não ditos e contrapõe a sátira mahoniana à norma vigente, além de adquirir uma repercussão política.

O narrador de Mahon, que acreditamos ser o mesmo, em terceira pessoa, em todos os contos a serem analisados, encontra-se distanciado e observando tudo o que acontece, além de assumir um ponto de vista. Como ele detém o poder sobre a narrativa, deixa claro já no início a polissemia do termo “Boa Noite”. Muito distante do que significa a saudação “boa noite”, normalmente usada para saudar alguém antes de dormir, demonstrando o desejo de amenizar o cansaço e dificuldades de mais um dia, no conto a expressão assume um significado muito mais abrangente. Quando o apresentador

a pronuncia, a personagem adverte: “Cínico, respondeu como de hábito.” (MAHON, 2020, p. 31). Para a personagem, ela dá uma impressão de questionamento: boa noite para quem? Isso porque, a seu ver, não tinha nada de bom, somente notícias ruins, portanto o “boa noite” assume características negativas e também não significa algo terminativo. Podemos dizer que soa como uma provocação, acarretando uma série de ações do protagonista que, lidas a partir da história aparente, revelam uma história submersa, como a que Piglia teoriza, e que analisaremos na sequência. O “boa noite” instaura um processo complexo e altamente irônico: o apresentador do telejornal o dirá, mas, dadas as notícias que anuncia, não há nada de bom a se esperar da noite. Por outro lado, o protagonista recebe a saudação como uma espécie de cinismo por parte do apresentador, e se irrita justamente porque é contra o teor negativo das notícias veiculadas.

Além disso, a voz narrativa parece ter um projeto do que vai narrar, atendendo à teoria do conto no que concerne à economia de palavras, algo fundamental; notamos que os termos são escolhidos minuciosamente e significam muito para alcançar o efeito pretendido. É bastante perceptível esse projeto narrativo na seguinte passagem: “Era assim todas as noites: o motorista de ônibus antes de se entregar ao torcicolo da manhã seguinte, acompanhava os jornais como se fossem partidas de futebol.” (MAHON, 2020, p. 31). Desse modo, o narrador descreve as ações como se tudo estivesse pronto, sugere ter até mesmo uma posição política formada, pois ao comparar o jornal com uma partida de futebol, já sabe para quem Osvaldo vai torcer: “reclamava, apoiava, aplaudia e vaiava”. (MAHON, 2020, p. 31). Estas ações serão analisadas com mais detalhes, apontando os elementos satíricos e a crítica resultante.

Como na escrita contemporânea, o trabalho com a linguagem é exercitado livremente. Em “Boa Noite”, notamos o uso de metáforas. Mahon faz diversas comparações para acentuar a crítica social, que vão muito além dos acontecimentos narrados e que determinam a estética realista do conto. O fato de o narrador comparar o protagonista de “Boa Noite” com um animal é uma metáfora encontrada nas seguintes citações: “grunhiu para o homem de terno” e “devorou tudo” (MAHON, 2020, p. 31). Além dessas: “disse babando de satisfação” e “que continuou vociferando.” (MAHON, 2020, p. 32). Em ambas as referências, consideramos haver um elemento satírico, com a característica de rebaixamento e ridicularização, já que, ao se sentir inconformado com a opinião do jornalista, diferente da sua, o protagonista fica furioso, irracional, como um animal. Da mesma forma, esse protagonista age como a grande massa, ou seja, manipulado para pensar como alguém e como seguir um grande líder. Nota-se, então, que Mahon evita construir um protagonista de forma individualizada. Apesar de ter um nome, Osvaldo, ele é um motorista de ônibus, ignorante e manipulado. Osvaldo é uma personagem-tipo, no sentido de que ele representa uma boa parcela da população brasileira.

Outro elemento satírico, que percebemos estar presente como traço realista, é a criação ficcional do transtorno psicológico que a realidade pandêmica provoca na personagem, visto que: “embriagava-se com sucessivas latinhas de cerveja e, entorpecido de notícias, adormecia ali mesmo.” (MAHON, 2020, p. 32). A descrição da cena pode levar ao riso de zombaria da sátira, pois não é cerveja que faz entorpecer, mas os relatos da pandemia. Lembrando o que nos ensina Cortázar ao se referir ao conto realista como realismo simbólico:

Entendo por realismo simbólico na literatura; um conto – também poderia ser romance – que tenha um tema e um desenvolvimento que os leitores podem aceitar como perfeitamente real na medida em que não se deem conta, avançando um pouco mais, de que, por baixo dessa superfície estritamente realista, se esconde também outra coisa, que é a realidade, uma realidade mais profunda, mais difícil de captar. (CORTÁZAR, 2015, p. 130)

Percebemos, assim, que esse realismo é como a história aparente de Piglia, que esconde uma história cifrada. E é essa história cifrada que somos convocados a perceber, ou seja, o que a partir dessa história contada, de fácil compreensão e que representa circunstâncias aparentemente normais, nos permite compreender. A escolha do momento pandêmico possibilita uma construção estética, com boa dose realista para mostrar o que está escondido, a história cifrada considerada como uma “denúncia”, de como o homem contemporâneo está abalado emocionalmente com os problemas do seu tempo. Isso porque, no mundo globalizado em que vivemos, a aceleração midiática que induz ao acentuado consumismo, além dos problemas sociais, políticos e econômicos, tem deixado as pessoas fora do normal, assim como ocorreu no período pandêmico.

Novamente uma situação com construção irônica e satírica aparece através da manifestação de patriotismo do protagonista de “Boa Noite”. Ao iniciar o trabalho no dia seguinte, como motorista de ônibus, “usou uma camisa da seleção brasileira e fez questão de tirar a máscara e saudar os passageiros, sublinhando que todos eram essenciais para o país”. (MAHON, 2020, p. 32). De acordo com essa colocação, ser patriota não se restringe ao uso da camisa da seleção brasileira, muito menos retirar a máscara no momento em que a exigência do seu uso era para se proteger e proteger os outros do contato com o vírus da Covid-19. Fica evidente a sátira de denúncia e crítica, mas não com intuito de moralizar e sim escancarar o que muitos defendem dependendo da posição política que assumem. Por isso, apoiando-se mais uma vez nas palavras de Cortázar, que considera uma dupla leitura dos contos com temas realistas, mas por baixo, fazem uma denúncia, o autor nos diz: “o escritor do tipo em questão conta uma história em que não há qualquer denúncia, mas o leitor se dá conta de que a denúncia está por baixo de tudo, e que essa denúncia tem uma força terrível” (CORTÁZAR, 2015,

p. 132). Cortázar afirma ainda que mesmo que o leitor aceite a história, apesar de muitas serem absurdas, como Eduardo Mahon faz parecer, a verdade que está por baixo é a denúncia.

Enveredando-se ainda por esse raciocínio, o protagonista desafia os que não pensam como ele e se contrapõe às medidas preventivas e decretos da quarentena: “Acreditava no que o presidente dizia nos pronunciamentos oficiais porque sabia, por experiência própria, que o pobre morre mais de fome do que de gripe.” (MAHON, 2020, p. 31). Essa passagem no conto traz à tona a discussão vivida na sociedade, entre dois segmentos. De um lado, os que apostavam na segregação (quarentena), como uma das formas mais efetivas de controle do contágio do vírus, em que somente aqueles considerados indispensáveis deviam sair para trabalhar. No outro vértice estão aqueles que defendiam um posicionamento trazido à baila pelo Presidente da República, de que todos eram essenciais, e o risco do contágio pelo vírus e o eventual óbito em decorrência disso seria um risco menor que o da própria fome, resultado da quarentena. Notamos, assim, a presença de contraste na narrativa na oposição de ideias, em que as notícias anunciadas pelo apresentador do jornal eram contrapostas pelo telespectador Osvaldo.

O protagonista não entende o motivo de o telejornal ter indicação unicamente negativa da pandemia, com notícias macabras: “Informou que os hospitais estavam abarrotados, que os médicos trabalhavam sem máscaras, que faltavam leitos e respiradores, que os velórios foram proibidos” (MAHON, 2020, p. 32). Osvaldo revidava então com os seguintes questionamentos: “E as pessoas que estão vivas? Como ficam? Não comem?” (MAHON, 2020, p. 31). Nesse momento, o narrador nos lembra dos embates ocorridos no cotidiano, os quais não pararam em meio a profundos debates de ideias, posicionamentos e atitudes. E isso acontece em diversos segmentos, mesmo fora do contexto pandêmico.

No conto “Boa Noite”, o apresentador é inimigo do protagonista e por isso deve ser combatido, a princípio com uma inócua e cômica discussão entre ambos. Como o conto tem a característica de brevidade, com a concentração da linguagem, prende a atenção do leitor até o desfecho final da narrativa para atuar como o *knock-out*, de acordo com Cortázar e provocar abertura. Percebemos que a contraposição de ideias aumenta e é seguida por ações mais violentas de ataque físico: “Inconformado com o desprezo com que foi tratado pelo apresentador, jogou a lata de cerveja contra o ecrã opaco da velha televisão.” (MAHON, 2020, p. 32). O protagonista, numa espécie de surto psicótico, joga a lata de cerveja na TV querendo agredir o apresentador, mas sente-se ignorado: “Da bancada do telejornal, o homem escutava impassível. Olhou para as anotações que mantinha no papel, ajeitou o topete grisalho e manteve-se desejando o solene boa noite.” (MAHON, 2020, p. 33). A abertura proporcionada nos faz refletir sobre as situações em que muitos, como Osvaldo, em vez de apresentar argumentos, são cada vez cada vez mais incompreensíveis com a

opinião ou atitude alheia, o que gera desentendimentos, agressões físicas e até mesmo, em casos extremos, a morte.

A “agressão” continuou, Osvaldo inconformado atirou o aparelho no chão: “Não satisfeito, pisoteou, esmurrou e desferiu pontapés nos restos da imprestável televisão sem, contudo, evitar que a voz do apresentador continuasse a repetir o macabro boa noite que nunca mais desapegou dos ouvidos de Osvaldo.” (MAHON, 2020, p. 33). Nesse momento podemos pensar que talvez o conto alcance o fantástico, pois a voz não sai mais da cabeça mesmo depois que quebrou a televisão. Percebemos que a situação é irônica e leva ao riso satírico, pois mesmo que o protagonista xingue e agrida, ele não alcança a esfera do porta-voz do jornal. Desse modo, os fatos verificados, comprovados através de imagens e as estatísticas trazidas pelo jornalista desagradam e não são aceitos pelo motorista Osvaldo, assim como também pela grande massa de ignorantes que ele representa. Isso porque o protagonista já tem um “time”, ou seja, uma opinião formada sobre o momento pandêmico, de modo que não está aberto ao diálogo e muito menos à compreensão do outro lado, sobre o que a ciência está dizendo, por exemplo.

Em suma, o disfarce satírico no conto “Boa noite” toma como ponto de partida para a ficção o momento histórico vivenciado na pandemia, e elabora uma crítica social. Dessa maneira, a denúncia que nos reportamos anteriormente, que está na história cifrada do conto, diz respeito à norma infringida na sociedade a todo momento. Notamos que no conto “Boa Noite”, mesmo xingando e agredindo como faz o protagonista, não afeta a verdade que está sendo noticiada pelo jornalista. A grande massa com pensamento retrógrado, como Osvaldo, pode fazer o que for, mas a verdade está escancarada, as consequências nefastas da pandemia estão presentes nas notícias que trazem o que a ciência pensa e como a doença se propagou, além de como as autoridades e o mundo inteiro lidaram com a situação.

3.3 MÁSCARAS

Em mais uma cena qualquer do dia a dia, um casal vai ao supermercado, usando máscaras, como uma das normas preconizadas para prevenção do contágio da Covid-19. Ao fazer as compras, a esposa estranha o fato de o marido comprar doce de leite, pois ele nunca gostou. Da mesma maneira, ele fica surpreso na hora que a esposa paga a compra em dinheiro, visto que ela tinha costume de pagar com cartão. Na volta para casa com carro de aplicativo, ambos se mantêm em silêncio, e a narrativa segue lembrando os gostos de cada um e como era a vida “morna” do casal. Ao entrar no apartamento que eles moravam e ambos retirarem as máscaras, percebem o equívoco, não eram quem esperavam que fosse. A esposa perdeu-se de

seu marido no supermercado e foi para casa com outro homem de máscara, que coincidentemente era seu vizinho.

É a partir do título “Máscaras” e todo seu significado que a narrativa se desenvolve do início ao final. Na pandemia, a máscara assume um papel importante como forma de prevenção e que teve uma repercussão enorme, desde a comprovação da eficácia, como também decretos para dispensar ou não o seu uso. Mas é pertinente pensarmos no que significa a máscara desde a antiguidade, em que eram usadas no teatro grego, para os atores disfarçarem suas identidades. Da mesma forma, no conto “Máscaras” assume uma conotação, não de disfarce, mas de desmascaramento das personagens envolvidas. Interessa-nos, então, investigar como isso ocorre e qual o significado artístico.

O narrador, como nos demais contos de *O Vírus do Ipiranga*, tem um olhar distante da sociedade e não se deixa envolver com a situação descrita, apenas narra o que está vendo, mas com uma perspectiva. Frisamos também, o ponto de vista *Katascopos* ou observador distanciado, característica da sátira de Luciano de Samósata, a qual identificamos na sátira mahoniana, já que o satirista se coloca de fora, para poder olhar para dentro. A narrativa inicia quando o casal já está no supermercado e toda a ação que ocorre é curta e sem muita descrição. A narrativa é estruturada conforme os preceitos teóricos do conto, nos quais tanto para Poe, como para Cortázar, a economia, ou seja, a capacidade de síntese não está ligada à extensão, mas sim à capacidade de frisar o que há de essencial na história narrada. Do mesmo modo, está a rapidez para Ítalo Calvino, o qual considera o segredo de ritmo que tem o objetivo de manter acesa a vontade de ler a narrativa até o final e que procuramos investigar a partir da crítica proposta com elementos satíricos.

Dessa maneira, percebemos o estranhamento já no início, quando a voz narrativa insinua não saber quem se aproxima da mulher: “O homem de máscara branca aproximou-se dela” (MAHON, 2020, p. 43), visto que poderia ser qualquer homem que estivesse no supermercado, e logo em seguida, fica nítido que algo está errado: “a quarentena havia transformado os gostos do casal” (MAHON, 2020, p. 43). A mulher estranha o fato de o marido comprar sorvete e depois doce de leite: “Que diabos! Esse homem nunca gostou de doce, enquanto se dirigia ao caixa” (MAHON, 2020, p. 43).

Da mesma forma, a recíproca é verdadeira para o marido que fica surpreso com a mudança de hábito da esposa: “Ela pagou em dinheiro. Se alguém pudesse ver por trás da máscara do homem, notaria o assombro. A militante economista só pagava as contas com cartão de crédito para amearhar pontos nas empresas aéreas.” (MAHON, 2020, p. 43). Ao pensar como são construídas as personagens e como era a vida desse casal, já se percebe a ironia que a

narrativa traz, pois em situações corriqueiras e com mudança de hábitos tão repentinas, nem sequer houve algum questionamento entre eles.

De acordo com essa colocação, e sabendo que o narrador escolhe o que e como quer narrar, no conto “Máscaras” não descreve apenas como foi o período pandêmico, mas foca no elemento humano e, portanto, vêm carregado de uma ideologia. Pelo fato de se tratar de um casal, homem e mulher que moram juntos seguindo as normas impostas pela sociedade tradicional, notamos que ao analisar os elementos satíricos presentes, essa norma é infringida a todo instante e assim serve à construção irônica, que é uma das características da sátira menipeia que associamos à escrita mahoniana.

Desse modo, o sarcasmo está presente na ideia do casal “perfeitinho”, considerado para a sociedade como um sucesso, mas que é ironizada por não condizer com a ação das personagens: “Os anos de casamento ensinaram-lhes a resignação estoica, alargando a capacidade de suportar um ao outro. Não seria a minúscula incoerência do doce de leite e do pagamento em dinheiro suficiente para abalar o delicado equilíbrio mantido nos últimos quinze dias” (MAHON, 2020, p. 43). Notamos que não há diálogo entre o casal, e é extremamente irônico o “equilíbrio” a que se refere, pois sugere ser um casamento “de aparências”.

Sendo assim, as reações das personagens e o tratamento dado à realidade são fundamentais para percebermos o sentido satírico e abrangente do que representa esse casal tradicional, mas que se mantêm distante: “Desde o princípio da quarentena, dormiam em quartos separados, faziam as refeições em horários diferentes e mantinham a rotina do casal distante que, por todas as pesquisas de comportamento, é responsável por manter hígida a união de duas pessoas tão diferentes” (MAHON, 2020, p. 43-44). Além desse distanciamento descrito, o narrador aponta outros, como exemplo, as diferenças no que gostam de fazer e os mantêm distante: “À noite, ele acompanhava a escalada de mortes pelo telejornal com um prato de queijo picado no colo enquanto ela corrigia os trabalhos dos alunos da faculdade tendo à frente uma xícara de chá de melissa” (MAHON, 2020, p. 44). Mais adiante confirma a diferença entre o casal: “Ao contrário da mulher, ele não suportava os livros que transformavam a planta do apartamento em uma biblioteca” (MAHON, 2020, p. 44).

Para enfatizar essa diferença entre os dois e o fato de o marido não suportar e não conviver com a esposa, a construção artística do espaço onde vivem também nos mostra isso: “A sala, tomada por inúmeros volumes, não conseguia mais albergar sua cadeira reclinável e a televisão de 55 polegadas que o crediário permitiu pagar em suaves prestações” (MAHON, 2020, p. 44). Essa construção lembra a proposta de exatidão de Ítalo Calvino, pois notamos a precisão com que a narrativa foi construída. Além de não suportar os livros da esposa, ele

também não tem espaço na vida dela, a sala tem tanto livro que não cabe nem sua cadeira e sua televisão. Percebemos que com essa comparação as palavras dão forma até com o não dito. E isso só é possível com um projeto de obra bem definido e calculado, como nos ensina Calvino com a exatidão, a qual faz uso de uma linguagem capaz até mesmo de traduzir detalhes do imaginário.

A partir dessas citações e pensando em uma aproximação realista da obra artística, representada pelo fragmento vivido pelo casal do conto “Máscaras” com a realidade, devemos levar em consideração que no realismo artístico teremos uma contradição, já que a arte é uma crítica e uma descobridora da vida. Assim, essa contradição marcada pelo jogo do que o casal parece ser e o que realmente é, permeia ao longo da narrativa por meio da sátira que não tem a intenção de moralizar, já que não há um julgamento moral sobre a ação das personagens. Portanto, estamos diante de uma sátira de características luciânicas ou sátira menipeia, em que notamos o ponto de vista do observador distanciado (*katascopos*), a liberdade de imaginação, mistura do sério com cômico e de caráter não moralizante.

Outro fator importante que acreditamos que mereça destaque em nossa análise é pensar a sátira não como um gênero, mas como um modo criativo apropriado à construção artística e estética de momentos de crise de valores ou então acontecimentos históricos complexos, como a pandemia. Por esse motivo, no conto “Máscaras”, a sátira está presente e coexiste na crise de valores, bem como no próprio momento pandêmico. Isso porque são momentos de crise que vão demandar uma justaposição imediata daquilo que aparece, que vemos imediatamente e daquilo que é essa aparência e sua essência efetivamente, pois nem sempre temos ciência efetiva disso. A sátira vai nos mostrar a diferença entre o que o objeto diz que ele é, e o que realmente é. Apesar de ser uma justaposição imediata, a sátira é realizada a partir de um trabalho artístico, que exige uma estratégia e que existe uma mediação artística muito exigente. Para o satirista alcançar o realismo, ele lança mão de elementos fantasiosos e muitas vezes exagerados.

Notamos, então, que no conto em análise a sátira pode se passar em uma situação totalmente absurda, que nos leva a pensar que Mahon faz uso do insólito pelo fato de o casal não se reconhecer ao estar usando máscara e trocar o seu cônjuge. Percebemos que é nesse mover-se entre o mundo ficcional e o real que o discurso satírico assume um papel atrativo. Além disso, é um meio de mostrar a contradição estrutural da vida social brasileira: “Ao contabilizar a vida com o marido morno, ela acabou sorrindo por detrás da máscara que era obrigada a conservar no trajeto, regra da administração municipal” (MAHON, 2020, p. 44). A atitude irônica ao rir da vida que leva nos mostra a irrisão direcionada a tantos casamentos nessa situação considerados apenas máscaras, disfarces e que muitas vezes são obrigados a

conservarem para seguir normas da sociedade conservadora, assim como a exigência do uso da máscara no período da pandemia.

O escárnio continua no seguinte trecho que merece ser descrito na íntegra:

Riu-se principalmente por lembrar que aquele homem alto e magro, no furor da juventude, não lhe dava trégua. Quem diria? A ironia acabou por vazar na máscara”. Ele não ouviu. Ou fez que não ouviu. A surdez voluntária é outro aprendizado adquirido na segunda década do casamento” (MAHON, 2020, p. 44).

Notamos que a sátira faz uso da ironia assim como da metáfora da máscara ao longo da narrativa, desmascarada através da linguagem livre elucidada por Mahon e de extrema liberdade de imaginação conforme característica da sátira menipeia.

3.4 MILITÂNCIA

O conto “Militância” traz a história da personagem Cláudia, que como o próprio título insinua, defende uma causa. E isso persiste do início ao final, mesmo mudando os interesses, ou as causas pelas quais a protagonista militava. Causas essas que se tornam contraditórias, extremamente irônicas, no sentido de a personagem desdizer coisas que dissera antes, ou agir de modo completamente oposto de como agira na juventude, desencadeando uma sátira provocativa, que gera questionamento de suas atitudes e opiniões. Compreendemos a narrativa como um deslocamento radical e contínuo de conceitos e ideias da personagem Cláudia, muito comum à classe social em que está inserida. Assim, pontuaremos a seguir como os elementos satíricos estão organizados, resultando numa crítica social e de costumes.

A narrativa inicia com uma breve afirmação: “Cláudia militava.” (MAHON, 2020, p. 37). Militava o quê? Desde já, como é próprio do conto e de uma forma concisa, instiga o leitor a prosseguir e saber o desfecho. A militância inicial da protagonista, no período de faculdade, era em favor do partido Comunista, como se percebe pelo modo com que o narrador a caracteriza: “Usava boina, camiseta vermelha e sandália de cânhamo [...] ciosa dos compromissos com o partidão, Cláudia passou a fumar maconha, pregar o sexo livre e deixou de raspar as axilas.” (MAHON, 2020, p. 37). Podemos inferir a referencialidade a um partido político que tem como base uma sociedade igualitária, em termos gerais, mas que na narrativa passa por um movimento de ridicularização, de forma satírica, pois o narrador usa de forma estereotipada a descrição da militante.

A ideia de igualdade para a protagonista diz respeito apenas a sua forma de viver, que era totalmente contrária à vontade dos pais, até porque eles eram alvos de crítica: “Acusava o pai, auditor da Receita Federal, de porco capitalista e a mãe, pacata dona de casa, de submissa ao chauvinismo masculino.” (MAHON, 2020, p. 37). A situação chega ao extremo na seguinte passagem: “A partir do momento em que quis socializar a sala de estar com a colega lésbica da faculdade que não tinha onde cair morta, a família deu um basta”. (MAHON, 2020, p. 37).

Sabendo que o riso surge de situações como essa, é necessário esclarecer que riso é esse, pois temos uma situação de contraste, ou seja, um choque de imagens e ideias muito críticas que levam ao riso de deboche. Cabe discutir a ironia representada por uma filha de funcionário público que considera o pai capitalista. Mesmo que ocupasse um cargo público de maior prestígio, sequer poderia afirmar que pertenceria à classe alta, confusão comum que ocorre hoje, quando alguns se imaginam enquadrar em determinada classe sem que sejam os detentores dos meios de produção.

Uma maneira de compreender a possibilidade de riso satírico na situação descrita é a retomada aos teóricos do cômico, como Bergson. O teórico afirma que somente existe comicidade se não envolver sentimento ou compaixão, ou seja, se não nos emocionar e garantir nosso distanciamento. O comportamento da personagem, que se destaca de um comportamento considerado “normal” pela sociedade, é passível de ser ridicularizado. É como um deslocamento, como se esse comportamento estivesse fora do lugar, pois trata-se de uma família de classe média, conservadora e, por isso, essas atitudes inusitadas podem gerar o riso e causar uma reflexão imediata.

A primeira contradição aparece quando a protagonista desiste de tudo, da família e da faculdade, deixa de militar e sente-se livre: “Livre para viver sem as restrições da sociedade opressora, decidiu largar a faculdade de medicina e empenhar-se em uma comunidade hippie do meio do mato.” (MAHON, 2020, p. 37). Ao ser contrariada pelos pais, Cláudia, como uma “menina mimada”, abandona até a família. Portanto, é contraditório para alguém que se julga “militante” desistir da militância, e como forma de afronta novamente aos pais, ir viver em uma comunidade hippie onde os participantes têm as mesmas expectativas, ou seja, voltar-se para si mesmo. De acordo com a narrativa: “praticava o xamanismo terapêutico e, na intimidade, foi iniciada nas práticas sagradas do sexo tântrico.” (MAHON, 2020, p. 37).

Ao prosseguir, o narrador em terceira pessoa vai seguindo os passos da protagonista no decorrer dos anos, que acreditamos ser de três a quatro décadas, a partir dos anos de 1970, conforme analisaremos na sequência. O primeiro distanciamento é descrito como dez anos mais tarde: “encontramos Cláudia casada com um rico industrial paulista, um dos namorados que fez

no antigo acampamento. O rapaz herdou a fortuna do avô, magnata do cimento.” (MAHON, 2020, p. 37). Novamente, a contradição, Cláudia deixa o acampamento para seguir o namorado rico e capitalista, ou seja, tudo o que ela condenava quando militava, até mesmo quando se referia ao próprio pai, como porco capitalista e à mãe, como submissa ao chauvinismo masculino.

Temos a percepção que se trata de um elemento satírico a crítica a essa mudança de comportamento da protagonista, visto que é extremamente irônico e contrastante o fato de anteriormente sentir-se livre, sem as restrições da sociedade que julgava opressora, para então, mais tarde, fazer parte e defender essa sociedade. Podemos afirmar que o narrador faz parecer que a personagem se sente oprimida em uma determinada escolha ou “militância”, e que busca liberdade. Mas, na verdade, Cláudia age ao sabor dos acontecimentos, o que a torna uma inconsequente. Notamos que cada vez mais a personagem representa não ter ideologia alguma, pois ela não se apega a nada, como podemos apontar na seguinte passagem: “montou fundação para formar jovens na escola do capitalismo austríaco e, novamente engajada, foi às ruas lutar contra o candidato à presidência saído da fábrica.” (MAHON, 2020, p. 38). O engajamento, mais uma vez, é de acordo com os interesses da protagonista, que, nesse momento, consistiam em defender o marido empresário, e não a classe trabalhadora representada pelo então candidato a presidente, fazendo referência implícita ao operário Luiz Inácio Lula da Silva, na sua primeira candidatura, nos anos de 1980.

É nítida a brusca mudança da maneira de pensar e agir que o narrador nos apresenta da personagem Cláudia: “Durante a guinada ideológica, foi expulsa do partidão por travar um debate acalorado com a Secretária Geral, tendo saído lesada com dois tufos de cabelo durante a refrega.” (MAHON, 2020, p. 38). O zelo pela maneira de como a narração é feita, com uma sequência cronológica envolvendo todo um contexto político, envolve e provoca o riso, mas ao mesmo tempo desacomoda o leitor. Satiriza a situação, no sentido de provocar uma reflexão, afinal, a história se repete, tanto políticos como eleitores têm como base defender seus interesses. Por outro lado, a mudança ideológica de Cláudia, que passou a ser chamada de Claudinha, como símbolo da *socialite*, e a expulsão do partido Comunista é uma forma de representar a sua hipocrisia. Na verdade, até então a personagem quis demonstrar ideias e sentimentos que não possui, demonstrando que, a vida dela até então é marcada por uma série de incoerências.

Nesse segundo momento, após ter sido expulsa do partido, a “falsa” ideologia de Cláudia é representada ironicamente quando a protagonista lidera um pelotão de fiscais: “a pedido do presidente, mantinham-se vigilantes contra a remarcação de preços nos

supermercados.” (MAHON, 2020, p. 38). A referencialidade aponta para o governo do presidente José Sarney, a partir de 1985, momento em que o Brasil viveu um intenso período de inflação e Sarney convocou a população para fiscalizar os preços. Nota-se o contraste e o elemento satírico, pois a protagonista afirma estar livre das amarras de um partido, mas defende uma classe e acata o pedido do chefe da nação. Afirma ainda ter consciência social: “Durante a campanha do marido ao governo, repetia nas entrevistas que era sim uma privilegiada, mas se preocupava com os trabalhadores – A melhor forma de gerar emprego é apoiando o empregador, concluía.” (MAHON, 2020, p. 38). A aparente consciência social da personagem é, nada mais nada menos, que novamente defender seus interesses no sentido de fortalecer o marido empregador, às custas da classe trabalhadora oprimida, que trabalha para gerar lucro.

Não foi diferente com o marido de Cláudia, eleito governador, com a atuação da esposa na campanha política frente aos trabalhadores. Após se tornar primeira-dama, a voz narrativa ironiza a vida que a protagonista levava: “aprofundando-se na dura labuta de leilões de caridade e bingos beneficentes, além de desdobrar-se no salão de beleza para atender a todos convites das turmas que a queriam como patronesse” (MAHON, 2020, p. 38). Destaca-se nessa passagem o escárnio, como forma de denúncia da sociedade brasileira ou, mais especificamente, a um perfil social de classe média, representado pela personagem. A ironia, como recurso para tal, está presente em “dura labuta”, como se fosse um trabalho penoso o de uma *socialite*. O narrador pontua ainda que Cláudia concordava em tudo com o marido, acompanhando-o desde seus compromissos de palanque às inaugurações de obras públicas. Notamos novamente a contradição, visto que, no início, a personagem criticava a vida pacata da mãe, acusando-a de submissa ao chauvinismo masculino, mas assume essa atitude mais tarde quando casada.

O narrador que acompanha a protagonista no percurso de anos, com poucas descrições e detalhes em uma forma enxuta de narrar, própria do conto, encaminha a narrativa para o desfecho, no momento que Cláudia discorda do marido. Esse momento é o período pandêmico, ou seja, a protagonista é então, uma senhora. Se contabilizarmos a vida descrita desde jovem e os períodos políticos que a mesma vivenciou, conforme a narrativa nos autoriza a afirmar, acreditamos que Cláudia tenha aproximadamente 60 anos ou mais no momento pandêmico da Covid-19. Notamos o desacordo entre o casal, pelo fato de o marido, então governador, seguir as orientações de evitar aglomerações, decidindo pelo fechamento do comércio em geral, escolas, parques e ambientes em que pudesse haver disseminação do vírus. Na seguinte passagem, notamos o posicionamento da protagonista: “Cláudia foi a voz dissonante. Quando o gabinete de crise aconselhou o marido a fechar os shoppings, a mulher teve uma síncope.

Diante do secretariado, lançou um ultimato ao marido – Trate de escolher. Ou eu ou ele. No caso “ele” era o vírus”. (MAHON, 2020, p. 39).

A vontade de Cláudia foi aceita, e o comércio foi fechado, com exceção dos shoppings. O interesse dela em manter os shoppings abertos é uma crítica velada ao tipo “*socialite* ignorante e vazia” que a protagonista representa: “Foi convencido pela aguerrida militância de Cláudia de que o passeio diário era uma forma de terapia e, portanto, reforçava a saúde pública.” (MAHON, 2020, p. 39). Observamos, desde o início da narrativa, como Cláudia faz parecer que tem uma postura política e ideológica, mas não tem noção da realidade que a cerca, e de forma inconsistente e frívola muda a qualquer momento, demonstrando não ter personalidade própria.

Importante pontuarmos que o narrador em terceira pessoa dá a impressão de neutralidade, por estar narrando como se estivesse de fora da cena, mas esse narrador escolhe uma perspectiva. Identificamos que nesse conto, em especial, o narrador é mais enfático no sentido de uma tomada de posição, como, por exemplo, no início da narrativa ao se referir às características do “partidão”, pois fica claro o que ele pensa do partido comunista. Reiteramos que se trata da intenção de criar um estereótipo de membro do partido comunista e, portanto, o narrador parece assumir um posicionamento de uma forma mais evidente, o que não é tão perceptível nos demais contos. Assim como ocorre na representação do perfil daqueles que se rebelam quando adolescentes, mesmo sem causa, se rebelam com o mundo, com a intenção de apenas confrontar os pais. Da mesma maneira, adultos, que fazem parte de um perfil social que nunca acredita em nada para valer, e a vida toda protagonizam ser o que não são, tanto em relação à classe social de que fazem parte quanto a valores morais que possuem.

Constatamos que o narrador assume um posicionamento e desdenha de certas concepções enraizadas na sociedade brasileira, e faz isso no sentido de questionar e criticar a classe média brasileira. A voz narrativa desacomoda o leitor e causa um certo desconforto, que têm um efeito estético que caminha e se faz pelo viés satírico. O leitor ri, mas se questiona: como posso estar rindo de uma situação assim? Em suma, acreditamos que “Militância” é mais um dos contos em que Mahon nos faz perceber que a realidade pode ser muitas vezes mais assombrosa que a própria ficção.

3.5 BEM-VINDO

O Conto “Bem-Vindo” nos convida a entrar no universo fantasioso, quase delirante, da personagem Moacir. O enredo é simples, de um dia corriqueiro, como nas demais narrativas de

O Vírus do Ipiranga. Nesta, é narrada a ida do protagonista ao supermercado e seu retorno a casa. Ao realizar as compras para a quarentena, Moacir lembra, ou melhor, faz uma análise de como é sua vida, tanto pessoal como profissional, concluindo que é um homem frustrado. No entanto, na volta para casa, a personagem se questiona sobre quem é, os bens que possui, suas ambições e então tudo toma um novo sentido.

A narrativa é permeada por um realismo fantástico vivenciado pelo protagonista, possivelmente de modo a realçar o abalo das personagens perante a pandemia da Covid-19 e os questionamentos que decorrem em diversos sentidos. Sendo assim, notamos que esse conto, em comparação aos outros, não se encontra fechado em uma única interpretação, o que confere um sentido mais amplo para situar na esfera do insólito ou do fantástico. A análise que fizemos é apenas uma das possibilidades de interpretação que “Bem-Vindo” admite. Além de apresentar uma crítica de costumes por meio de elementos satíricos, construído a partir de contrastes, esse conto, em especial, faz referência e recria situações de um universo distinto.

Trata-se de um fazer literário com uma certa medida da linguagem, de modo a proporcionar a construção da história secreta conforme a teoria do conto de Ricardo Piglia. Ao dosar a linguagem com economia de meios narrativos, percebemos que tudo que está na história aparente converge para o desfecho da história cifrada. E a segunda história ou cifrada, na análise que fizemos, é a que desafia o leitor a decodificar como é construída a representação de ser e parecer ser, o que é um drama comum da condição humana.

Dessa forma, todos os elementos são ordenados representando o abalo da personagem, mas tudo relacionado ao momento pandêmico, como no início da narrativa: “Entrou no supermercado aterrorizado pelas notícias. No dia anterior, os telejornais diziam que mais de mil pessoas haviam morrido.” (MAHON, 2020, p. 46). Nesse clima de espanto, o narrador prepara o leitor para um certo suspense, é sobre o medo causado pela pandemia que o texto vai tratar? O autor escolheu um narrador em terceira pessoa, como nos demais contos, e faz parecer que está apenas narrando uma situação cotidiana do protagonista. Mas, na verdade, a personagem tem um núcleo familiar, é esposo, pai, genro e, desse modo, a narrativa vai sendo construída e deixa de ser somente sobre sua rotina, mas uma reflexão sobre a família e os conflitos existentes, visto que o momento pandêmico foi capaz de causar uma mudança abrupta no cotidiano dessas personagens.

Mais uma vez, é forte a impressão da criação de uma personagem que tende a uma representação de um coletivo, ou seja, Moacir é, em muitos sentidos, um típico pai da família burguesa, e as demais personagens que participam de suas reflexões compõem um quadro de uma típica família de classe média brasileira. Esse conjunto deve ser observado, pois determina

uma posição crítica da voz narrativa nesse momento desafiador, ao ser capaz de revelar aspectos do protagonista e daqueles com quem convivia, aspectos estes que antes não eram percebidos.

Sendo assim, a seguinte passagem tem um significado importante: “Moravam juntos na casa do Ipiranga: ele, a mulher, a sogra e a filha adolescente, mantendo ali um relacionamento tempestuoso onde sua tradicional posição de chefe de família era subjugada pela maioria feminina.” (MAHON, 2020, p. 46). Percebemos o contraste que o narrador usa entre os termos, “moravam juntos” e “relacionamento tempestuoso”. A ironia está presente justamente na construção de morar juntos, mas por uma espécie de obrigação e não por ser uma convivência tranquila e equilibrada. Essa ideia é reafirmada mais adiante: “Não fosse a frustração que sentia por manter a família por obrigação, poderia continuar casado com a mulher a quem amou no passado.” (MAHON, 2020, p. 47). Interessamos, então, analisarmos como esses conflitos são construídos ficcionalmente de modo sarcástico.

Outro contraste que observamos, dá-se no momento em que o narrador afirma que Moacir, como chefe de família, era subjugado pela maioria feminina: “Moacir não tinha direito de assistir ao futebol na televisão da sala, sintonizada com os programas de auditório que faziam a alegria da sogra.” (MAHON, 2020, p. 46). A “obediência” às vontades da esposa e da filha também são descritas: “Não levava os amigos do escritório para um banho de piscina porque a mulher queria conservar indevassada a intimidade do lar. Abriu mão do churrasco do fim de semana porque a filha tornara-se vegetariana” (MAHON, 2020, p. 46). Moacir se vê literalmente preso, submisso às vontades femininas, pelo menos é o que imagina. Mas isso parece ser uma construção irônica, pois sendo o “chefe” da família, como se submete? Ou talvez ele fez a escolha de pensar no trabalho e a busca pelo ter, deixando de se importar com a família, e assim as vontades femininas prevaleceram, ou seja, fizeram as escolhas por ele. Nesse sentido acreditamos que o isolamento e o fato de a personagem perceber que a vida “saiu do normal”, digamos assim, fez com que ele passasse a ter uma visão diferente da vida que tinha. Talvez não seja a visão mais correta, mas pelo menos é uma visão diferente, pois o que era e as coisas que vivia se tornaram mais evidentes com a experiência da pandemia, ou veio à tona o que era banal ou rotineiro e isto passa a ter uma importância maior.

Ao realizar as compras, o protagonista pensa na vida que estava acostumado a viver, ou seja, há uma tomada de consciência de si: “Era para essa vida que Moacir voltaria com os dois carrinhos lotados. Nervoso, não conseguiu ver o sorriso por detrás da máscara que os empacotadores estavam usando e, por isso, negaceou a gorjeta que sempre dava.” (MAHON, 2020, p. 46). O fato de não ver o sorriso dos empacotadores representa o descaso, ou seja, já é um indício que o protagonista não observava as pessoas, pois podemos dizer que o sorriso é

perceptível nos olhos. O uso do termo “nervoso”, assim como “aterrorizado”, ao pensar que ia passar a quarentena com a família, é um elemento satírico que faz referência ao medo da pandemia, mas que, na narrativa, refere-se ao medo da personagem em se dar conta de quem realmente é, e a vida que leva, o que de certa forma causa espanto. Revela também a hipocrisia que o protagonista até o momento não tem coragem de enfrentar: abastece a casa com os dois carrinhos lotados de mercadoria, mas retorna a esta mesma casa que lhe parece estranha e até mesmo hostil. Há tão somente uma provisão material, não um amparo afetivo e emocional.

Na seguinte passagem podemos notar que o cotidiano da personagem é muito mais abrangente: “Madrugava para não esbarrar com a sogra e saía em seguida para não ser obrigado a deixar na escola a filha adolescente.” (MAHON, 2020, p. 47). Não se trata apenas de narrar como começava ficcionalmente o dia de Moacir, mas narrar a relação de intolerância com a família. A sátira está presente em forma de crítica social e também como denúncia de relações familiares falidas. Aos poucos, o protagonista parece ter colocado uma lente de aumento sobre as questões antes minimizadas e fica nítida sua conscientização em relação à convivência com a família. De certa forma, Moacir cria uma insatisfação consigo mesmo e não se enxerga como alguém realizado. Ironicamente, sentia-se frustrado por manter a família por obrigação, como afirmamos anteriormente, além das suas vontades serem subjugadas às vontades das mulheres da família.

Na volta para casa, não foi diferente: “Em 200 metros vire à esquerda – disse a voz feminina do computador de bordo. Depois da rotatória pegue a segunda saída – continuou narrando um caminho completamente novo para Moacir, que se perdia em seus próprios devaneios.” (MAHON, 2020, p. 47). Notamos que novamente a voz feminina prevalece para o protagonista, por escolha, pois foi ele quem programou o navegador, quer dizer, ele se locomove e anda guiado por mulheres. O fato de fazer um caminho novo de volta para casa, e estar perdido em seus devaneios, representa a nova vida que Moacir imaginava: “Divórcio – começou a falar em voz em alta o que o inconsciente soprava em seus ouvidos – O jeito era pedir divórcio e pagar pensão à Teresa. Eu não aguento mais.” (MAHON, 2020, p. 47). Sabendo que quando estamos sozinhos, o diálogo com nós mesmos pode ser muito revelador e até mesmo produzir uma “espécie de vertigem” no sentido de atordoar nossos pensamentos, como percebemos nessa passagem, demonstrando que até mesmo a mente do protagonista estava subjugada, seus pensamentos estavam dominados de tal forma que não queria mais a vida que levava.

A partir dessa tomada de decisão, de mudança de vida, o narrador expõe os planos da personagem: “Depois que essa quarenta passar, faço a mudança para um pequeno apartamento

e refaço a minha vida.” (MAHON, 2020, p. 47). Moacir precisa de um tempo, representado pela quarentena, semelhante ao que está fazendo no retorno para casa, pensando e programando a nova vida que pretende levar, ficcionalmente descrita como deslocamento espacial, mas, na verdade, trata-se de mudar e perceber a vida que leva. A voz narrativa tem um posicionamento firme, taxativo, que não deixa dúvida da decisão da personagem, nada a impedirá: “Se ela quiser brigar, que brigue. Inicie um processo, vá as audiências e espere a sentença”. (MAHON, 2020, p. 47). Notamos ainda que, por ser advogado, sente-se privilegiado e debocha da situação: “Vou fazer de tudo para que esse processo não acabe. Só assim eu posso juntar alguma coisa de meu.” (MAHON, 2020, p. 47).

A narrativa segue com Moacir divagando em seus pensamentos e acreditando que, depois da mudança, em pouco tempo terá a casa e o carro dos sonhos: “Enquanto isso, o navegador levou Moacir a outro bairro, a outra rua, a outra vida. Somente então, ele percebeu que entrou em uma caminhonete que não era a sua” (MAHON, 2020, p. 47). O narrador faz uso, podemos dizer, de uma metáfora da viagem de volta para casa do protagonista, e a volta dele à vida real. Assim como retorna por um caminho desconhecido, também volta para uma vida que não reconhece como sua, ou pelo menos que pensava não ser. Mas: “Atento à lógica da qual se orgulhava nas audiências que fazia, decidiu cumprir o restante do trajeto para, seja lá qual fosse o destino final, telefonar para o proprietário avisando sobre a troca de veículos” (MAHON, 2020, p. 48). A metáfora da viagem prossegue, pois o protagonista deseja chegar ao final da viagem de descoberta de si mesmo, independentemente do que encontrar, quer ter consciência disso, assim como avisar a troca dos veículos ao final do trajeto.

Notamos que a “lógica” também pode fazer referência ao “trajeto” de construção do conto, com uma linguagem precisa e a tensão interna, como propõe Cortázar. Notamos como cada elemento se interliga para manter o efeito de tensão desde a primeira frase sustentado até o final, como é característica primordial do conto. A narrativa inicia com o protagonista chegando ao supermercado aterrorizado com as notícias e finaliza quando entra na casa que, surpreendentemente, é a sua: “Moacir entrou embasbacado com o luxo do ambiente, mas temeroso com a confusão que causaria.” (MAHON, 2020, p. 48). Ao final, percebemos como o narrador, em diversas passagens, descreve o protagonista nervoso e ansioso por decisões que somente vão ocorrer no desfecho.

Como outros contos do autor, este se conclui de forma aberta: “Estranhamente, ninguém foi recebê-lo [...]. Entrou pela porta dos fundos, onde viu na cozinha a sogra sentada em uma das banquetas do amplo balcão de mármore. Bem-vindo! – disse ela sem qualquer surpresa.” (MAHON, 2020, p. 48). Para a sogra de Moacir era normal a sua chegada. Podemos dizer que

o título do conto se ressignifica e concentra em si uma grande ironia. A saudação “bem-vindo” é, para ele, um convite para melhor perceber a própria vida. Contudo, dadas as circunstâncias em que se encontra, todas elas perscrutadas durante o momento das compras, este “bem-vindo” dito sem surpresa, por quem Moacir se vê oprimido, sugere o comum retorno a um lugar que, agora, se concretiza como uma espécie de calvário: “bem-vindo ao inferno de sua vida familiar”.

O conto “Bem-Vindo” se desdobra na esfera do fantástico, justamente para fazer o leitor perceber como as relações humanas representadas pelas personagens em um contexto pandêmico são levadas ao limite. Sem que se esbarre no moralismo, nele se encontra uma visão crítica da sociedade, e a representação de um sujeito contemporâneo às voltas com a hipocrisia de levar adiante ou não a vida que aparenta ter, no momento em que consegue ter consciência do peso que esta mesma vida lhe acarreta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, a proposta foi analisar os elementos satíricos presentes nos contos do livro *O Vírus do Ipiranga*, de Eduardo Mahon. Para tanto, estudamos como esses elementos foram usados na construção do enredo e das personagens que representam, pelo menos nos contos selecionados, tipos sociais bastante comuns na vida brasileira contemporânea, já que a sátira mahoniana resulta numa crítica social e de costumes, usando como base narrativa o período pandêmico, no qual certas experiências coletivas são representadas de forma simbólica, como, por exemplo, no uso reiterado de elementos como o vírus e as máscaras na linguagem textual.

Na primeira parte, apresentamos uma síntese do estudo sobre o cômico, já que a sátira é uma das suas manifestações. Nesse sentido, refletimos sobre o riso com o apoio de alguns teóricos que foram fundamentais para entender que tipo de riso é provocado e como ocorre nas narrativas analisadas. Fizemos também um apanhado teórico sobre a sátira, desde as definições encontradas na literatura antiga, assim como suas características ao longo da história, o que nos possibilitou fazer uma breve discussão cronológica sobre o gênero. Todos esses pontos nos serviram de alicerce para nossa argumentação nas análises dos contos. Identificamos que a sátira mahoniana não é moralista como a de matriz romana, mas pode ser vinculada à matriz luciânica, a qual tinha uma poética própria, mas com traços em comum com a sátira menipeia, como: utilização da paródia de textos clássicos e contemporâneos, liberdade de imaginação, estatuto ambíguo e caráter não moralizante, além do ponto de vista distanciado.

Também foi crucial, ainda nesse início teórico do estudo, entender a sátira na contemporaneidade, para posteriormente apontarmos as características encontradas nos contos. Mesmo com definições um tanto conflitantes de alguns termos, como “moderno” e “contemporâneo”, facilmente encontrados na literatura pesquisada, nos detemos a entender certas características da literatura contemporânea. Consideramos, para tanto, o que é produzido na atualidade e que tem relação com outros tempos, caracterizando as narrativas contemporâneas como uma “mistura” de gêneros, formas, em que se destacam as noções de intertextualidade e referencialidade, mas que, em termos gerais, exercitam a linguagem de modo livre.

Na segunda parte, nos detemos no estudo do conto contemporâneo e suas características, em especial o conto de Mahon. Notamos que, conforme o suporte teórico advindo das reflexões de Poe, Cortázar e Piglia, o contista contemporâneo atinge um grau de refinamento, com a máxima condensação. Percebemos um enxugamento tanto da linguagem como dos

acontecimentos, para compor um quadro crítico dos costumes. Essas particularidades tornaram-se perceptíveis na parte final, em que realizamos a análise dos contos “Assepsia”, “Boa Noite”, “Máscaras”, “Militância” e “Bem-Vindo”. Verificamos a presença de um mesmo narrador, em terceira pessoa que está distanciado, mas que escolhe uma perspectiva, ou seja, elege uma personagem e a partir do movimento dela, o enredo vai sendo construído.

O fato de ser um narrador em terceira pessoa o faz parecer que é neutro, mas é uma maneira equivocada de pensarmos em uma primeira leitura, pois é proposital gerar esse efeito. Na verdade, em todos os contos existe a escolha de uma perspectiva, mas Mahon elabora um projeto estético muito interessante, buscando espelhar a perspectiva do outro, pois narra em terceira pessoa, ao mesmo tempo que perscruta o outro na intimidade, nas ambições ou nas frustrações e crises existenciais.

Dessa maneira, notamos que a ironia, as metáforas, as analogias, os paradoxos das situações, aliados às novidades da experiência da pandemia são os recursos satíricos mais usados pelo narrador, que sintetiza as ações nas narrativas a partir de uma determinada perspectiva, como dissemos acima. No conto “Assepsia”, percebemos o achincalhe e a crítica social através do olhar de um tipo social comum em nossa sociedade, um militar pertencente a uma classe média urbana, medíocre e obtusa. O protagonista acredita ter “consciência de classe”, mas é limitado, não enxerga o outro, é preconceituoso e extremamente contraditório, ao passo que durante toda narrativa quer se livrar do vírus, usado como metáfora para demonstrar a contaminação desse tipo social.

Da mesma forma no conto “Militância”, a perspectiva é adotada para representar um tipo social, que também de uma forma irônica demonstra a volubilidade das pessoas, que querem parecer o que não são, que se adaptam a modismos. As tantas “Cláudias” e “Claudinhas” que integram a sociedade brasileira, parecem defender certas ideologias, mas nunca se apegam a nada, mudam conforme seus interesses políticos e econômicos.

Outra metáfora que consideramos muito significativa é a máscara, não somente na narrativa que a leva como título, mas de maneira mais ampla por fazer referência a um elemento central da sátira. Isso porque a sátira se transforma em texto literário quando, por meio da linguagem artística, desmascara aquilo que se apresenta ao leitor de uma determinada forma, sentido ou tamanho e então revela o tamanho ou o sentido real pretendido a partir da perspectiva adotada. Notamos que desde a definição de sátira, derivada da palavra *satura*, somos induzidos a pensar em exagero, visto que o termo se referia à colheita farta oferecida à deusa Ceres, na Antiguidade. Sendo assim, a sátira sempre tem algo de exagero na sua composição, até mesmo

elementos do fantástico, que ajudam a reforçar traços que muitas vezes não estão evidenciados, ou seja, não estão sinalizados, mas estão misturados a todas as outras configurações.

Podemos perceber que o desmascaramento, de certa forma, está presente em todas as narrativas analisadas. É no momento em que as personagens devem usar máscaras que elas são desmascaradas, pois a construção ficcional que Mahon realiza sobre esse período pandêmico não descreve só o que a doença trouxe, mas centra sua força sobre o comportamento humano. Ao escolher o que narrar, a partir de determinada perspectiva, faz com que as personagens evidenciem seus posicionamentos políticos e ideológicos.

De acordo com as reações das personagens, observamos que no momento que elas não precisam conviver com os outros devido ao isolamento, tornam-se mais intolerantes, conforme percebemos no conto “Assepsia”, e isso é uma forma de desmascaramento, assim como no conto “Máscaras”, que desmascara a vida do casal que não se reconhece ao usar máscaras. Em “Bem-Vindo”, o protagonista desmascara a vida que levava e não reconhecia. Somente na quarentena ao ter que conviver com a família e ao narrar a volta para casa de uma maneira insólita, como se estivesse indo para outro endereço, se dá conta da vida que tinha e tudo que possuía.

Além dessas considerações, temos a percepção de que o papel do leitor é fundamental para que a sátira se realize, ao constatarmos que o riso nas narrativas mahonianas encontra-se na esfera da narração e da leitura, e não na das personagens. Para estas, os acontecimentos não geram riso, ou seja, é a narrativa do sério, tudo o que ocorre para as personagens é dentro da “normalidade ficcional”. O leitor, ao interpretar a narrativa, em primeiro lugar precisa ter consciência da ironia, compreender o tipo de ironia e então refazer o sentido dos elementos ficcionais e da sua correspondência social, para que então a sátira social e de costumes ocorra. O que nos chamou mais atenção, e que acreditamos interrelacionar as narrativas analisadas, é o desconforto que causa no leitor, as possibilidades absurdas de riso, que geram reflexão a partir dos elementos satíricos do período pandêmico, sobre os quais podemos dizer que o leitor ri, mas “ri de nervoso”, por identificar pessoas com o mesmo perfil representado ou até mesmo se identificar, como um retrato satírico.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, Ed. FGV, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 1995.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. A tradição da diversidade cultural (ensaio de tipologia). *In*: LOPES, Antonio Herculano; CALABRE, Lia. **Diversidade cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 47-86. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 23 jun. 2022.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Reedição 2001.
- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CHIEREGATTO, Eliane Cristina. **Da Desordem e do Caos: Estudo Sobre “O Cambista” de Eduardo Mahon**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicada e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2019. Disponível em: http://portal.unemat.br/media/files/PPGEL/Teses%20e%20disserta%C3%A7%C3%B5es/Dissertacao_final-Eliane%20Cristina%20Chieregatto.pdf. Acesso em: 27 mai. 2021.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CORTÁZAR. **Aulas de literatura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COSTA, Flávio Moreira da. **O melhor do humor brasileiro: antologia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DEZZOTTI, Maria Celeste C. **Luciano. Diálogos dos Mortos**. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 53-57.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAMBA, Ana Paula Foloni. **O Mandarim (Eça de Queiroz): a sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipeia**. 2005. 107 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94092>. Acesso em 15 jul. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

LEITE, S. H. T. A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: A caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

MAHON, Eduardo. **A Literatura Contemporânea em Mato Grosso**. 1. ed. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

MAHON, Eduardo. **O vírus do Ipiranga**. 1. ed. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

MARTINS, Giselli Liliani. **Tendências do fantástico em Azul de Fevereiro, de Eduardo Mahon**: Configurações do duplo e as relações de consumo. Sinop, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Brv5xjJ4akDDQEmskou79wyO7GaAzRQu/view>. Acesso em 14 jul. 2022.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Helvio. **O estranho vírus de Eduardo Mahon**. 2021. Disponível em: <https://www.tyrannusmelancholicus.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2022.

MOTA, A. J. A decisão de Priapo, na sátira I, 8 de Horácio: a fuga das feiticeiras como representação de uma nova era. **Revista Maracanan**, v. 9, n. 9, p. 135-143, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/12755>. Acesso em: 19 jun. 2022.

MOTA, A. J. Horácio: poeta e crítico social. **Revista do GELNE**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 1-5, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9106>. Acesso em: 19 jun. 2022.

NAZARIAN, Santiago. **Mastigando Humanos**: um romance psicodélico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

OLIVEIRA, Ana Carolina Santos. **Três Vezes Ricardo Piglia**: Entre a vida, a crítica e a ficção. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26420>. Acesso em: 16 ago. 2022.

PEREIRA, Geordane Crepalde; COSTRINO, Artur. Reverberações dos procedimentos formais de Luciano de Samósata nos contos de Machado de Assis. **Caletrosópio**, v. 8, n. 1, jan.- jun., 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletrosopio/article/view/4109/3454>. Acesso em: 23 jun. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 100-110.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura o Século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERSONA, Nogueira Lucinda. **Distensões da realidade em tempos de pandemia**. 2021. Disponível em: <http://www.eduardomahon.com.br/index.php/livros-publicados3/8-livros-publicados/100-o-virus-do-ipiranga#lucinda-personas>. Acesso em: 19 jun. 2022.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios/Edgar Allan Poe**. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado; organização, revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

RIBEIRO JÚNIOR, W. A. Luciano: **Diálogo dos mortos**. Portal Graecia Antiqua. São Carlos. Disponível em: <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0602>. Acesso em: 23 jun. 2022.

ROCHA, Rejane Cristina. **Da utopia ao ceticismo**: a sátira na literatura brasileira contemporânea. 2006. 226 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102414>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SAMÓSATA, Luciano de. **Luciano [III]**. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1. ed. IUC. Coimbra: 2012. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/9728/6/Luciano_III.pdf?ln=pt-pt. Acesso em: 11 jun. 2022.

SAMÓSATA, Luciano de. **Luciano [IV]**. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1. ed. IUC. Coimbra: 2013. Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/29945/6/E-book_Luciano_V.pdf?ln=pt-pt. Acesso em: 11 jun. 2022.

SAMÓSATA, Luciano de. **Luciano [V]**. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1. ed. IUC. Coimbra: 2013. Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/29945/6/E-book_Luciano_V.pdf?ln=pt-pt. Acesso em: 11 jun. 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, v. 25, 1998.

SOUZA, Sandra Maria Alves de. **Literatura fantástica contemporânea Os Insólitos Corpos na Obra Contos Estranhos, de Eduardo Mahon**. Sinop, 2021.

TELAROLLI, S. Permanência e renovação do humor na Literatura Brasileira/Permanence and renewal of humor in Brazilian Literature. **Revista ECOS**, [S. l.], v. 25, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/3364>. Acesso em: 13 ago. 2022.