

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**

ESTUDOS COMPARATIVOS ENTRE PINTURA E LITERATURA

LUZIA MARINA KELLER MORLÓC

GOIÂNIA, 2018

LUZIA MARINA KELLER MORLÓC

ESTUDOS COMPARATIVOS ENTRE PINTURA E LITERATURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, como requisito para a obtenção do título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Goiânia, 2018

M865e

Morlóc, Luzia Marina Keller

Estudos comparativos entre pintura e literatura [recurso eletrônico]/ Luzia Marina Keller Morlóc.-- 2018.

117 f.; il.

Texto em português com resumo em Inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f.21-114

1. Lourenço, Edival, 1952 - Romance - Crítica e interpretação.
2. Literatura goiana - Romance - Crítica e interpretação.
3. Dadaísmo. 4. Surrealismo. 5. Riso. 6. Humorismo.
7. Arte e literatura. I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves.
- II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III.


Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-31.09(043

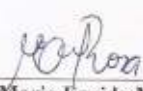
ESTUDOS COMPARATIVOS ENTRE PINTURA E LITERATURA

Dissertação aprovada em 22 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.


BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Maria Encida Matos da Rosa
IFB / Examinadora Externa



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno

Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva
UEG / Examinadora Externa Suplente

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Dedico este trabalho a todas as pessoas importantes no processo de construção do meu saber, em especial, ao meu esposo e companheiro sempre, Daniel Sampaio, à Vitória, nossa filha, presente de Deus enviada para completar minha vida, sua existência é a razão de minha perseverança, ao professor Dr. Éris Antonio Oliveira, por me mostrar que o riso pode ser algo muito maior que a conceituação imposta pelos ditos homens sérios.

AGRADECIMENTOS

A arte exerce muito fascínio no ser humano, por ser entendida como uma atividade ligada às manifestações de ordem estética, criada com base a partir das emoções, percepções e ideias dos artistas, vista muitas vezes como o lado criativo e sério do artista. Assim sendo, dificilmente, a ciência ri. A pesquisa científica procura a imparcialidade e a objetividade em suas análises. Porém, se há algum espaço em que a ciência (e o cientista) se faz mais humano é precisamente aqui, nos agradecimentos.

Meus mais sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, que transformou meu desespero diante dos percalços do início do processo criativo e me guiou com paciência e carinho me apresentando o poder transformador do riso e da alegria presentes no meu objeto de pesquisa. Assim pude desbravar novos caminhos através do riso, do humor e da ironia.

Agradeço a minha família, que me possibilitaram, cada um há seu tempo, a oportunidade da busca pelo saber. Sem o auxílio deles não seria possível a conclusão deste trabalho.

À amizade e prestatividade de Kênia Cristina Borges Dias e Silvia do Nascimento Cardoso Ramos, amigas que me acompanharam desde o início do curso de Mestrado, sempre torcendo, e me ajudando nas angústias acadêmicas.

À professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, sempre ao meu lado me inspirando e encorajando nas produções acadêmicas. Minha gratidão, por assumir a responsabilidade em me guiar no processo de orientação em um período de muitas perturbações. Acolhendo-me com carinho e me tranquilizando quando tudo parecia perdido.

Ao professor Dr. Divino José Pinto, um exemplo de profissional a ser seguido, pois através de seu trabalho sua presença fica gravada nos corações daqueles que conseguem enxergar além das aparências. Um professor amável, carinhoso, crítico perspicaz que sempre esteve ao meu lado, incentivando meu crescimento acadêmico, intelectual e pessoal.

Também quero expressar meu apreço e gratidão à minha professora da graduação em Letras Divina Paiva (minha mãe acadêmica; um dos pilares afetivos e intelectuais, fundamental para a minha formação literária), professora, conselheira e amiga que sempre me apoiou e confiou nas minhas “ousadias” acadêmicas.

Por fim, aos professores do Mestrado, agradeço pela dedicação que se dispuseram a ensinar. Transmitiram o conhecimento necessário para a conclusão deste curso.

O riso é a mais útil forma de crítica, porque é a mais acessível à multidão. O riso dirige-se não ao letrado e ao filósofo, mas à massa, ao imenso público anônimo. É por isso que hoje é tão útil como irreverente rir das ideias do passado: a multidão não se ocupa de ideias, ocupa-se das fórmulas visíveis, convencionais das ideias.

Eça de Queiroz

RESUMO:

Esta pesquisa tem como escopo realizar uma análise interpretativa entre a obra *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço e algumas pinturas das correntes vanguardistas dadaísta e surrealista tendo como base teórica as correntes estéticas do humor, do riso e da ironia. A escolha por fazer um estudo comparativo entre o romance *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço e algumas pinturas selecionadas/retiradas das correntes de vanguarda Dadaísmo e Surrealismo se deu por essas artes apresentarem semelhanças e estabelecerem relações intertextuais entre os campos de trabalho. Assim como o destaque atribuído às obras como meio de ruptura com as formas de arte tradicionais. A corrente de vanguarda Dadaísta traz características tais como: a crítica ao capitalismo e ao consumo; a ênfase no absurdo e nos temas e conteúdos que negam a lógica formal, com um forte caráter pessimista e irônico, principalmente com relação aos acontecimentos políticos. Deste modo, propomos um diálogo cultural e social entre os dois tipos específicos de manifestações artísticas Pintura e Literatura.

PALAVRAS CHAVE: Dadaísmo. Surrealismo. Literatura Brasileira. Riso e humor.

ABSTRACT

This research aims at reanalyzing an interpretative analysis between Edival Lourenço 's work Centopeia de Neon and some paintings of avant - garde dadaist and surrealist currents based on the aesthetic currents of humor, laughter and irony. The choice to make a comparative study between the novel Centopeia de Neon by Edival Lourenço and some paintings selected from the cutting edge of Dadaism and Surrealism was due to the fact that these arts present similarities and establish intertextual relations between the fields of work. As well as the emphasis attributed to works as a means of breaking with traditional art forms. The current Dadaist vanguard brings features such as: the critique of capitalism and consumption; the emphasis on the absurd and the themes and contents that deny the formal logic, with a strong pessimistic and ironic character, mainly in relation to political events. In this way, we propose a cultural and social dialogue between the two specific types of artistic manifestations Painting and Literature.

KEYWORDS: Dadaism. Surrealism. Brazilian literature. Laughter and humor.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 . "Cadeau (presente)" (1921) Man Ray (ADES, 2000, p. 05)</i>	31
<i>Figura 2. "Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso" (1917) Hans Arp (ART, 2012, p. 26)</i>	39
<i>Figura 3 "Imaginäre Brücke" (1926) Hannah Höch (ART, 2012, p. 30)</i>	47
<i>Figura 4 "Construção Mole com Feijões Cozidos: Premonição da Guerra Civil" (1936) Salvador Dalí (ART, 2012, p. 37)</i>	54
<i>Figura 5 "Criança Geopolítica Assistindo ao Nascimento do Novo Homem" (1943) Salvador Dalí (ART, 2012, p. 38)</i>	56
<i>Figura 6 "O império das luzes" (1953) René Magritte (1953) (ART, 2012, p. 40)</i>	60
<i>Figura 7 "O Carnaval de Arlequim" (1924-25) Joan Miró (FOTOMONTAGEM, Art, 2005, p. 32)</i>	89
<i>Figura 8 "Mutter" (1930) Hannah Höch (FOTOMONTAGEM, ART, 2005, p. 27)</i>	96
<i>Figura 9 "Preta e Branca" (1926) Man Ray (ADES, 1976, p. 30)</i>	100
<i>Figura 10 "Canibalismo de Outono" (1937) Salvador Dalí (www.angel-art-hause.com)</i>	104
<i>Figura 11 "Antropofagia" (1929) Tarsila do Amaral (SURREALISMO, ART, 2005, p. 30)</i>	106

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	21
I DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES ENTRE A CORRENTE DE VANGUARDA DADÍSTA E O ROMANCE CENTOPEIA DE NEON	28
1.1 A conjunção de eclipses e o dadaísmo	43
1.2 Surrealismo: uma discussão comparativa entre Literatura e Pintura.	50
1.3 A relação comparativa entre as pinturas de Salvador Dalí e o romance, <i>Centopeia de Neon</i> , de Edival Lourenço	55
1.4 A Pintura Surrealista: A magia em o Diabo é o que habitava o violão de George Harrison.....	58
II AS DIVERSAS FACES DO RISO E DA IRONIA COMO FORMA DE HUMOR NA LITERATURA E NA PINTURA.....	63
2.1 A ironia na Era Clássica	64
2.2 A ironia na Era Moderna.....	65
2.3 Três considerações sobre ironia e humor na contemporaneidade.....	76
2.3.1 Ironia e Humor para Douglas Colin Muecke.....	77
2.3.2 Ironia e Humor para Hutcheon.....	79
2.3.3 A ironia para Vladimir Propp.....	81
2.4 A ironia em <i>Centopeia de Neon</i> , de Edival Lourenço.....	82
III A METÁFORA CARNAVALESCA: UMA REPRESENTAÇÃO DO RISO NO ROMANCE CENTOPEIA DE NEON	87
3.1 O real e o imaginário.....	91
3.2 A máscara símbolo da metamorfose carnavalesca como paradigma de arte em <i>Centopeia de Neon</i>	94
3.3 As figuras carnavalizadas em <i>Centopeia de Neon</i> e as Pinturas da Corrente de Vanguarda do Dadaísmo e Surrealismo.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS	114

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ainda hoje há interdições do riso, uma vez que o poder e a autoridade, por exemplo, jamais impregnam a linguagem do riso. O riso liberta o ser de tudo que oprime, do medo da limitação e do limitador. Algumas das interdições, hoje, demarcam locais de trabalho em que rir alto, e gargalhado, é proibido, é falta de educação, é falta de princípios, é escandaloso, é vulgar. Há professores que indagam a seus alunos a famosa frase: “Está rindo de quê? Parece um bobo, um palhaço”. Com isso, ocorre a discriminação, pois o aluno é tolhido de sua manifestação, de sua linguagem risível.

Maria Generosa Ferreira Souto

A escolha por fazer um estudo comparativo entre o romance *A Centopeia de Neon*¹, de Edival Lourenço² e as pinturas das correntes de vanguarda³ Dadaísmo e Surrealismo se deu por essas artes apresentarem semelhanças e estabelecerem relações intertextuais⁴ entre os campos de trabalho. E assim, propomos um diálogo cultural e social entre os dois tipos específicos de manifestações artísticas Pintura e Literatura.

a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 2006. p.11)

O dadaísmo promoveu um rompimento com a arte tradicional através da maneira de fazer uma arte inovadora com a ênfase no absurdo e nos temas e conteúdos sem lógica aparente, com um forte caráter pessimista e irônico, principalmente com relação aos acontecimentos políticos. Já o surrealismo traz a fragmentação da arte através do *nonsense*

¹ O livro foi lançado em 1990 e é um dos mais premiados da história da literatura de Goiás. Participa de mais de 15 antologias e teve cerca de 50 premiações, entre as quais, o Troféu Tiokô de Literatura-Prosa, no ano de 1992. Recebeu o Prêmio Nacional de Romance do Estado do Paraná pelo romance *Centopeia de Neon* e a Comenda Jorge Amado, da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, pelo conjunto da obra.

² Edival Lourenço de Oliveira nasceu em Iporá-GO, é Bacharel em Direito e pós graduado em Administração de Marketing, é gerente de Comunicação Social e Promoção Cultural da Caixa Econômica Federal, em Goiás. É membro da Academia Goiana de Letras (AGL), ocupa a cadeira número 22, cujo patrono é Ricardo Paranhos, e presidente da União Brasileira de Escritores, seção de Goiás. É ex. - conselheiro Estadual de Cultura e atual conselheiro municipal.

³ Vanguarda – Representa a tendência de mudança nas crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade. (...) *Avant*, latim e *garde*, germânico – o que estava na expectativa, aguardando alguma coisa . Gilberto Mendonça TELES. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. p.82

⁴ Intertextualidade é um recurso realizado entre textos, ou seja, é a influência e relação que um estabelece sobre o outro. É o diálogo entre textos, de forma que essa relação pode ser estabelecida entre as produções textuais que representam diversas linguagens, sendo expressa nas artes. Disponível em: www.todamateria.com Acessada em 20 de dezembro de 2018.

com inspirações no subconsciente, no onírico. Suas telas possuem uma justaposição de imagens cujo princípio é motivado pela sobreposição sonho/realidade, ou seja, pela superposição surrealidade, uma espécie de realidade absoluta.

Ao analisarmos o romance lourenciano percebemos muitos traços das características das vanguardas dadaístas e surrealistas na obra, traços esses que provocam estranhamento ao leitor, por mostrar através do humor e do riso a desorganização social do mundo, a desfragmentação dos personagens e suas transformações através de uma exposição profunda e crítica da realidade brasileira contemporânea, assim como momentos de humor negro e também humor puro, além de ironia, sarcasmo, gracejos, e até mesmo ideias típicas de anedotas que são populares.

Desse modo, a escolha do objeto de estudo e abordagem teórica devem-se, ao fato do romance, *Centopeia de Neon*, ser uma narrativa não linear, datada de farta ironia intertextual, dialogismo⁵ citacionista⁶ misturando referências eruditas⁷ e pop⁸, em cenário predominantemente urbano; *Centopeia* apresenta uma história cíclica, narrada em quatro vozes, que transcorre num clima de intensa repressão policial, entre a Capital e *Piambaia*, cidade imaginária. A vaga realidade é apenas uma versão legitimista e autoritária imposta à massa impensante pela poderosa *Organização Ionesco*, de comunicação, que tem “compromisso supremo com a verdade”, mas vive de mentiras escabrosas.

Igualmente, encontramos nessa obra, personagens que se manifestam inescrupulosos que marcarão o leitor por sua falta de ética e hipocrisia, num total desrespeito ao próximo, mostrando que o ser humano tornou-se descartável, substituível. Retrata, pois a corrupção tão banalizada no Brasil, por meio de uma fina ironia e de um humor perspicaz. O anti-herói do romance trabalha em movimento segundo a lógica do negócio que se fundamenta na livre

⁵ Dialogismo é o que Mikhail Bakhtin define como o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia; tanto na escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos similares e/ou próximos. Em retórica, por exemplo, é mister incluir no discurso argumentos antagônicos para poder refutá-los. (BAKHTIN, 2008, p.506)

⁶ O termo se refere a um procedimento nas artes plásticas, principalmente nas artes modernas e contemporânea, em que o artista faz uso de imagens já consagradas na história da arte, como referência na composição de seu próprio trabalho. Essa citação, que pode ser implícita ou explícita, acaba por evocar um diálogo entre artistas e obras, de diferentes períodos e estilos, criando novos contextos para uma mesma imagem.

⁷ Os produtores da chamada cultura erudita fazem parte de uma elite social, econômica, política e cultural e seu conhecimento ser proveniente do pensamento científico, dos livros, das pesquisas universitárias ou do estudo em geral (erudito significa que \ instrução vasta e variada adquirida sobretudo pela leitura). A arte erudita e de vanguarda é produzida visando museus, críticos de arte, propostas revolucionárias ou grandes exposições, público e divulgação. (<http://www.professorrenato.com/index.php/sociologia/104-cultura-erudita-e-cultura-popular>) Acessado em 20/08/2017)

⁸ A cultura popular aparece associada ao povo, às classes excluídas socialmente, às classes dominadas. A cultura popular não está ligada ao conhecimento científico, pelo contrário, ela diz respeito ao conhecimento vulgar ou espontâneo, ao senso comum. (<http://www.professorrenato.com/index.php/sociologia/104-cultura-erudita-e-cultura-popular>) Acessado em 20/08/2017)

iniciativa e no sistema eleitoral, produzindo um sentido de eficácia e competência e, por outro lado, permitindo que a corrupção se instale nos organismos, sem que seja desmascarada e denunciada.

Sidrake subvertia as fronteiras dos poderes, porque se julgava acima da ralé. Foi por acreditar na impunidade tão comum em nossa sociedade que ele instituiu a implantação de um atendimento eficiente para acidentados de rodovias, com a finalidade de aumentar o tempo de vida e de internação do paciente para que os hospitais privados abrangessem maior rentabilidade. Faz uso do risível, pois o riso tem o poder de subverter a ordem vigente, talvez apenas com a finalidade de divertir as pessoas, invalidando a blindagem da austeridade do viver em sociedade, ou quiçá para irromper com um existir controlado e abarrotado de preceitos.

“Você tem que fazer uma mágica”, ele exigiu. “A vítima tem que chegar aqui com vida, nem que seja aos pedaços” reforçou. “Isso é cristão, sabia?” eu não sabia. “Os dias de internamento são importantes para a família ir se conformando com a perda iminente e, quando o sujeito se exala, a dor já está um pouco domesticada, macia, suportável!” Justificou. Aceitei o desafio e foi um dos dinheiros mais moles que já canalizei para a STG. Em 15 dias consegui, via gorjetas, convencer o secretário de saúde a quadruplicar a frota de ambulância. (LOURENÇO, 1994, p. 27)

O riso⁹, o humor¹⁰ e a ironia¹¹ são excelentes mecanismos para se questionar os valores vigentes de uma sociedade. A obra lourenciano traz esses elementos com propriedade muito peculiar similar às usadas pelos artistas do dadaísmo. De tal modo que o riso necessita de uma forma própria de análise e pesquisa, uma metodologia que talvez possa ser descoberta dentro do próprio ato de rir, tornando-se assim a característica principal de nosso objeto de estudo, cuja proposta construtiva aponta para as expectativas e efeitos possíveis que o humor e a ironia provocam no leitor. Por ser leve no trato e denso na reflexão, este estudo coloca em xeque o olhar, principalmente quando se observa o ato de rir no sujeito da pesquisa, o homem

⁹ O riso diante de um objeto ridículo. Este é geralmente o próprio homem ou coisas de sua criação que refletem algum defeito da natureza humana, cuja vida física, moral e intelectual pode tornar-se objeto do riso. (Propp, 1992, pp.20-21)

¹⁰ O humor literário consiste em situações pontuais que, curiosamente, assumem contornos muito semelhantes aos das anedotas, nas quais se dá uma cisão entre dois sentidos opostos, mas que se sobrepõem, estabelecendo uma incongruência. Esta cisão costuma ser imprevisível e a sua expressão breve. Ora, no romance e no conto estes elementos estão presentes nos apartes humorísticos dos narradores e das personagens, funcionando como "condimentos" do edifício narrativo e ficcional. Disponível <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/nao-ha-boa-literatura-sem-humor=f544177> Acessado em 20/11/2017

¹¹ Ironia. A característica geral da ironia é fazer alguma coisa ser entendida expressando o seu oposto. Nós podemos, portanto, isolar três modos separados de empregar esta forma retórica. Ironia pode se referir a 1) Figuras individuais de linguagem (ironia verbi); 2) modos particulares de interpretar a vida (ironia vitae); e 3) a existência em sua entidade (ironia entis). As três dimensões da ironia – tropo, figura e paradigma universal – podem ser entendidas como retórica, existencial e ontológica (OESTERREICH, 2007).

e a mulher, e nas suas capacidades de extrair do riso, significados e contravenções como destaca Ricardo Bortolotti:

[...] novas formas de ver o cotidiano, inserindo o avesso, o diverso, tem no riso o seu principal ingrediente, o desarme da verdade única lateral. E, por outro lado, a festa, com a profusão de imagens e signos, serve para o dialogo, para a comunicação entre seus membros. (...). Na verdade, com o rompimento de resistência a partir do riso, as ideologias e os valores se manifestam, revelando que a consciência do individuo não passa desse amálgama de vozes sociais. (BORTOLOTTI, 2011, p. 179)

Este momento de dilatação das exceções éticas, morais e sociais pode ser vista como a mais provocativa ironia, que impõe uma série de medidas e disciplinas aos leitores e apreciadores de arte. Uma vez que o termo ironia¹² possui algumas definições, em sentido amplo e estrito, que chamam a atenção por sua relevância histórica em relação ao pensamento moderno e à literatura. Podemos perceber que a ironia foi definida de diversas formas no decorrer da história. Assim sendo, vamos estabelecer no segundo capítulo uma ideia geral do que é ironia e de como esse recurso linguístico se transformou de acordo com a história e de que maneira esse expediente pode nos auxiliar na leitura de *A Centopeia de Neon*.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos: O capítulo primeiro tem a tarefa de apresentar uma comparação entre a Pintura e a Literatura, analisando os procedimentos construtivos da narrativa do romance *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço, destacando o jogo irônico e humorístico desenvolvido no discurso literário, bem como estudar seu processo de ruptura comparando com as correntes de Vanguarda do Dadaísmo e Surrealismo.

O homem precisou criar diversas expressões artísticas no decorrer dos anos, de tal maneira que cada uma possui as suas singularidades, diferenças e semelhanças. Dessa forma, observa-se uma importante relação de inspiração e influência entre as artes, especificamente entre a literatura e a pintura, objeto principal aqui disposto. Neste estudo a literatura e a pintura dialogam porque têm o poder de desenvolver uma reflexão crítica em analogia aos costumes sociais, assim como possibilitar a transcendência do campo de criação através do risível.

Contemplar uma obra parece algo infinito, um desvendar do novo a cada momento, como se a arte fosse uma permanente aventura de probabilidades. A arte proporciona constantes novidades, as obras mais conhecidas parecem ter uma aparência diferente cada vez que nos posicionamos diante delas. Parecem ser tão fecundos e inesperados quanto os seres humanos. Mário Praz acentua a importância das particularidades das diversas linguagens, que

¹² Derivado do grego eironeia, incide no processo pelo qual uma afirmação que almeja fazer-se, é transformada numa pergunta em que se simula incerteza ou falta de convicção.

são as várias formas de arte. O que cada uma delas tem de especial, o que a torna diferente das demais:

Se, então, o que nos interessa numa obra de arte é o seu caráter único; se o que nos interessa num possível paralelo entre um poema e uma pintura é não aquilo que possam ter em comum, mas antes o que os diferencia e faz cada um deles uma coisa à parte; se não nos interessam as fontes, mas tão-só o produto final – [...] (PRAZ, 1982, p. 1)

Ao transportamos as ações e acontecimentos de uma arte para outra construímos uma harmonia interna entre elas, tão verdadeira que se mantém por si mesma. Essas duas linguagens se fundem, pois ambas pretendem passar a mesma sensação, a mesma verdade e manter o pano de fundo para contemplação, meditação e fantasia. Juntas têm o poder de tocar a sensibilidade humana, sem que assim uma tome o lugar da outra, podemos afirmar que “tal íntima relação entre as expressões das várias artes parece ser quase inevitável.” (PRAZ, 1982, p. 30)

É através da interdisciplinaridade¹³ que o romance em tela se ligará as correntes de vanguardas dadaísmo e surrealismo, deste modo ocorrerá uma comunicação entre as artes. A proposta é que se estabeleçam ligações de complementaridade, convergência, interconexões e passagens entre os conhecimentos.

A arte reflete as ações e os acontecimentos advindos ao longo dos tempos, caracteriza-se de acordo com o estudo da sociedade à qual ela pertence, por meio dos seus ícones e símbolos. É através das grandes transformações no cenário artístico instaurado no início do século XX que surgem as correntes de vanguarda, e que tinha como ideal romper com as estéticas anteriores, as formas “tradicionais” presentes nas artes plásticas, na construção literária e na vida cotidiana, e criar uma nova cultura. Dessa forma, apoiou-se a ideia de reexaminar cada aspecto da existência, do comércio à filosofia, com o objetivo de substituir os antigos conceitos e valores por novos ideais de vida e novas formas de produzir arte.

Assim, estabelecer relação entre a literatura e a pintura enriquece o texto, mas, sobretudo o conhecimento do leitor. Pois este começa a lidar com sistemas de linguagens distintos. “Buscar as equivalências homológicas¹⁴ entre sistemas distintos é verificar possíveis

¹³ O conceito de interdisciplinaridade fica mais claro quando se considera o fato trivial de que todo conhecimento mantém um diálogo permanente como os outros conhecimentos, que pode ser de questionamento, de confirmação, de complementação, de negação, de ampliação, [...] (JAPIASSU 1976, p.88)

¹⁴ As relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem modelos estruturais mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências homológicas entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas

correspondências entre tais procedimentos e verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos” (GONÇALVES, 1997, p.56).

Do mesmo modo que as correntes de vanguardas buscaram um novo paradigma para fazer uma arte inovadora, *A Centopeia de Neon* apresenta ao leitor uma narrativa fragmentada com personagens narradores que utilizam o humor e a ironia para questionarem os valores sociais vigentes, propondo uma releitura da situação social.

Fazemos aqui um breve resumo da estrutura narrativa do romance em tela. O romance, *A Centopeia de Neon*, é narrado em primeira pessoa o que confere maior verossimilhança à vivência das personagens, uma vez que elas próprias contam suas histórias. A narrativa é cíclica, apresentando-se em quatro vozes intercaladas. O livro foi subdividido em quatro capítulos, cada um deles é narrado em primeira pessoa, mas cada qual por um narrador-personagem diferente. De modo que os protagonistas revezam entre si nas suas reminiscências, e todas as histórias são desenvolvidas de forma a se entrecruzarem constituindo uma continuidade narrativa, embora cada parte possa ser lida como um texto independente. pois o relato de uma personagem sempre transcorre pela história dos demais, criando assim um círculo perfeito encantando e aguçando a curiosidade do leitor.

No segundo capítulo, discorreremos sobre a história do riso, da ironia e do humor, fazendo uma breve trajetória a partir da Era Clássica, perpassando pela Era Moderna até chegarmos à contemporaneidade. Igualmente trabalharemos a comparação entre literatura e pintura, mostrando que é possível verificar as relações existentes entre essas duas artes. Este diálogo acontece principalmente entre as obras selecionadas para esta pesquisa, visto que elas têm o poder de ampliar a sua possibilidade de expressão, transcendendo o campo de criação e passando a se expressar também com o auxílio de outras artes “sem implicar concorrência dos gêneros, mas sim suas mútuas iluminações” (GONÇALVES, 1994, p. 18).

Nesse sentido, abordam-se aqui a importância dessas duas linguagens como instrumentos de ampliação cultural, propondo que essa interação entre texto e imagem possa chegar até o espectador através de uma reflexão por meio do riso, humor e ironia, que são características presentes no objeto *corpus*.

O homem vem estabelecendo diferentes expressões artísticas através dos anos, e cada uma delas têm as suas especificidades, diferenças e semelhanças. Dessa forma, nota-se uma atraente relação de inspiração e influência entre as artes, especificamente entre a literatura e a

comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço arquitetônico que os constitui. (...) Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. (GONÇALVES, 1997, p. 5).

pintura, objeto principal aqui disposto. Essa mudança encontra-se presente na literatura, nas artes plásticas, na música dentre outras. Assim sendo: Tânia Franco Carvalhal nos esclarece acerca do método, análise e comparação:

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método - e começamos a pensar que tal investigação é um estudo comparado. Pode dizer então que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a este tipo de recurso literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, pp. 10-16).

Para dar continuidade e buscar ideias conclusivas para a abordagem da análise levantada até então, o terceiro capítulo buscará estabelecer relação comparativa entre a Literatura e a Pintura por meio da metáfora carnavalesca presente na obra *A Centopeia de Neon*.

Do carnaval para a arte, literatura e pintura se apropriaram do papel impactante da máscara enquanto metáfora, uma vez que ela assume papel fundamental enquanto obra artística, ela revela sem se mostrar. Assim os conteúdos das obras de arte tem uma conexão intensa com os simbolismos inconscientes usados pelos artistas surrealistas.

As máscaras e suas metáforas acompanham o homem desde os primórdios. Essencialmente relacionada com rituais e com o sagrado, as motivações antropológicas de emprego das máscaras buscavam a imitação de elementos da natureza, celebrações de ritos de magia e combate de medos existenciais do homem primitivo. Edival Lourenço usa o riso, o humor e a ironia como metáforas para questionar o papel do ser humano no mundo contemporâneo.

A escolha por trabalhar com o romance *A Centopeia de Neon*, em comparação com as pinturas das correntes de vanguardas dadaísmo e surrealismo usando o riso como mecanismo para alegar ou subverter os valores sociais vigentes deve-se ao fato dessas artes provocarem estranhamento ao exporem seus trabalhos levando a uma reflexão sobre a necessidade de se construir o novo. Edival Lourenço causa estranhamento ao leitor através de uma ironia fina e um humor negro, seus personagens propõem uma reflexão sobre o comportamento do homem comum. E é neste contexto de interdisciplinaridade entre literatura e pintura que o trabalho está embasado. Uma vez que o riso, o humor, a ironia e o estranhamento são os elementos principais que fomentam a análise comparativa das obras em estudo.

I DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES ENTRE A CORRENTE DE VANGUARDA DADÍSTA E O ROMANCE A CENTOPEIA DE NEON

A lei do acaso, que engloba em si todas as leis, e que nos é inacessível, não pode ser sentida, senão pela entrega total de si mesmo ao inconsciente.

Hans Arp

As vanguardas¹⁵ europeias foram manifestações artístico-literárias surgidas na Europa, nas duas primeiras décadas do Século XX, e vieram provocar uma ruptura da arte moderna com a tradição cultural do século anterior. Provocando muitas mudanças na forma de produzir arte.

Com o advento da tecnologia e as consequências da Revolução Industrial, a Primeira Guerra Mundial e atmosfera política que resultou destes grandes acontecimentos, surgiu um sentimento nacionalista, um progresso espantoso das grandes potências mundiais, e uma disputa pelo poder. Várias correntes ideológicas foram criadas, como o nazismo, o fascismo e o comunismo, e também com a mesma terminação “ismo” surgiram os movimentos artísticos que chamamos de vanguardas. Todos pautavam-se no mesmo objetivo, que era o questionamento, a quebra dos padrões, o protesto contra a arte conservadora, a criação de novos padrões estéticos, que fossem mais coerentes com a realidade histórica e social do século que surgia.

O impacto destruidor da guerra faz surgir uma nova realidade cheia de barulhos, cores, ritmos as quais serão retratadas na arte dadaísta. Essa corrente de vanguarda está inserida em um contexto histórico de fortes rupturas com diversos campos do conhecimento humano e em especial na arte. A chamada ordem burguesa e capitalista instigava a revolta em corações e mentes. Os alvos principais dessas mudanças eram exatamente os pilares dessa sociedade: que necessitavam de transformação, dentre eles a família, as instituições religiosas e o consumo ganharam maior destaque.

A terminologia Dadá nasceu como uma forma de propiciar um nome ao movimento que pretendia romper barreiras e começar do zero, como uma ideia para designar o novo nas artes. Deste modo surgiu o Dadaísmo¹⁶, movimento avesso à classe média e ao naturalismo

¹⁵ Vanguarda (deriva do francês *avant-garde*) em sentido literal faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Daí deduz-se que vanguarda é aquilo que "está à frente". Desta forma, todo aquele que está à frente de algo e portanto, aquele que está à frente do seu tempo, em uma atitude poderia se intitular como pertencente a uma vanguarda. (<http://tolygado.blogspot.com.br/2011/09/vanguarda-vanguarda-deriva-do-frances.html>) Consultado em agost. 2016

¹⁶ O Dadaísmo constitui um ponto de partida fundamental para as várias tendências da arte no século XX. Movimento verdadeiramente revolucionário na arte, no sentido de reformular tanto a linguagem como a atitude

identificado como a penetração psicológica dos pretextos burgueses. Procuravam a destruição da arte acadêmica e apresentavam amplo entusiasmo pela arte abstrata. Eles se assumiam contra tudo e contra todos e inclusive contra si mesmos. Passaram a utilizar como técnicas de composição de suas imagens basicamente o recorte e a colagem de fotografias no quadro, associadas a interferências gráficas com materiais e texturas diversas, além da inserção de pequenos textos, palavras ou letras isoladas enquanto elementos constitutivos da própria imagem.

Dadá foi batizado em Zurique em 1915, embora as circunstâncias – e a significação da palavra- ainda sejam discutidas. Richard Huelsenbeck [...] afirma que ele e Ball descobriram a palavra acidentalmente num dicionário alemão-francês, e que o vocábulo infantil (significa "cavalinho-de-pau"). Expressia o primitivismo, o começar de zero, o novo, em nossa arte. (ADES, 2000, p.13)

A palavra Dadá em francês significa cavalo de brinquedo, sua utilização marca o *nonsense* ou falta de sentido que pode ter a linguagem (como na fala de um bebê). Para reforçar esta ideia foi estabelecido o mito de que o nome foi escolhido aleatoriamente, abrindo-se uma página de um dicionário e inserindo-se um estilete sobre ela. Isso foi feito para simbolizar o caráter anti-racional do movimento, claramente contrário à Primeira Guerra Mundial e aos padrões da arte estabelecida na época. Em poucos anos o movimento alcançou, além de Zurique, as cidades de Barcelona, Berlim, Colônia, Hanôver, Nova York e Paris. Muitos de seus seguidores deram início posteriormente ao surrealismo e seus parâmetros influenciam a arte até hoje.

Isto posto, podemos dizer que Dadá foi um evento genuinamente internacional, não apenas porque operou através de fronteiras políticas, mas porque atacou com lucidez o nacionalismo patriótico. Seu efeito global correspondeu ao excesso de energia que cada dadaísta investiu pessoalmente nele. “Cada dadaísta trouxe alguma coisa de diferente a Dadá, e saiu dele com uma visão diversa do movimento. Os estilhaços da bomba alteraram para sempre a face da arte.” (ADES, 2000, p. 29)

O movimento de vanguarda dadaísta é marcado pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, ou expressão humana, inclusive a involuntária, elevando-a à categoria de obra de arte. Seus artistas praticam um exercício extremo de negação, que rejeita inclusive a sua ação,

básica e os conceitos dos artistas diante de seu trabalho, o Dadaísmo marcou indelevelmente as técnicas, os materiais e as pesquisas deste século. Podemos verificar que ainda hoje, na produção artística de nossos dias, se revelam as repercussões daquela grande explosão que se deu no início do século. (...) Substituindo as matérias nobres e os preparativos artesanais caros e demorados das técnicas de pintura por “montagens” ou “colagens”. (TELES, 2009 pp.78/79)

ou seja, é uma influência artística que se auto rejeita, negando toda possibilidade crítica ou acadêmica por possuir como máxima a negação de tudo, sem qualquer ressalva.

Os artistas de Dadá são conscientemente subversivos: ridicularizam o gosto convencional e tentam deliberadamente desmantelar as artes para descobrir em que momento a criatividade e a vitalidade começam a divergir. Defendiam o espontaneísmo absoluto e o corte radical com o passado, através da intuição e do absurdo (*nonsense*) e da antiarte. Afirmaram através de um não conformismo levado ao extremo, e ao escândalo voluntário, a sua decisão de colocar tudo em causa, quer socialmente, quer ao nível das formas de arte, através de atuações e da criação de objectos extravagantes e despropositados.

Essas formas transgressoras aparecem na arte e na literatura através dos *ready-mades*¹⁷ que além de serem a afirmação de uma produção da indústria em massa, é amplamente entendido como tratado sobre os limites entre a subjetividade do artista e do papel do museu e da galeria no contexto artístico os quais dialogavam criticamente com a sociedade belicista de sua época, rompem assim com as estruturas preestabelecidas, antecipando os procedimentos da arte contemporânea ao usar objetos industrializados em suas criações, a recombinação dos fragmentos de todos os símbolos da cultura capitalista ocidental e das estruturas que vinham sendo questionadas e desfeitas por este furacão do começo do século XX.

Ao apropriarem-se dos objetos comuns oriundos do mundo cotidiano e denominá-los como arte, os artistas dadaístas carregam de ironia os símbolos do avanço da civilização ocidental, fazendo uma inversão dos valores, usando assim o riso para questionar os valores sociais referentes à arte e deslocando o processo artístico da produção de objetos para o discurso e a reflexão. E os *ready-mades* puderam, neste caso, serem apontados como objetos fundadores de um campo novo que já discutia o próprio conceito de Arte. Douglas Crimp define o que vem a ser esse processo criativo da apropriação:

A apropriação é uma das características mais notáveis da arte do século XX. Não é possível discutir a história da arte sem mencioná-la em seus muitos momentos e práticas diferentes, durante o processo de mudanças e sedimentação do conhecimento artístico contemporâneo. Genericamente, a apropriação se definiu no discurso artístico como processo que conduz à produção de trabalhos utilizando-se de recursos oriundos do mundo cotidiano. Esta definição é relativamente parcial, pois a apropriação não é de natureza puramente material, mas pode se reportar a qualquer tipo de experiência como a música ou a imagem. Não despreza conceitos e ideologias aos quais os artistas também fazem uso. (CRIMP, 2005. p. 115.)

¹⁷ Ready-Made significa confeccionado, pronto. Expressão criada em 1913 pelo artista francês Marcel Duchamp para designar qualquer objeto manufaturado de consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista. (UFJF - Andre-Luis-Batista, 2013)

Assim, o movimento Dadá, ao propor em vez de originalidade a apropriação dos objetos, gerou muita reprovação social ao destacar a hibridização, ao combinar o produto industrializado com o artesanal permitindo que eles servissem a outro propósito, com função diferente da que lhe fora atribuída, causando muito estranhamento, uma vez que a criação artística orientava-se sob esse novo olhar, que forçava também o espectador a modificar o ponto de vista, para ampliar a função do objeto, já conhecido, a partir da sugestão de uma função ainda desconhecida, mas possível, pelo deslocamento e pela recontextualização do objeto.



Figura 1 . "Cadeau (presente)" (1921) Man Ray (ADES, 2000, p. 05)

“Man Ray¹⁸ – pseudônimo de Emmanuel Rudnitzky, formado por duas pequenas sílabas, que significam homem (man), e raio (ray) de luz ou de sol” (CARVALHAL, 2006), foi um artista que ganhou fama com seus múltiplos talentos, além de suas “fotografias vanguardistas de pessoas e moda e pelas colagens expressivas e ready-made que criara.” (FARTHING, 2009, p. 364). Ele produziu perfeitas obras dadaístas a partir da apropriação de utensílios do cotidiano, destacando *Cadeau (Presente)* de 1921, visto como uma obra estética, contudo, entende-se aqui a estética do cotidiano, não sendo uma ciência do belo eterno e absoluto, mas uma avaliação da adequação entre o projeto artístico, a definição local e as produções decorrentes dessa definição, a qual desestabiliza o objeto artístico do seu ambiente de utilidade, da sua função e passa a ter uma função artística, que muitas vezes causa estranhamento por apresentar uma releitura ao transpor o objeto do cotidiano, utilitário, para a categoria de obra de arte. Como bem revelou Dawn Ades:

[...] Deixou de ser requerido um determinado surto de emoção para produzir qualquer coisa; rompeu-se o cordão umbilical entre o objeto e o seu criador; não existe diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina, e a única intervenção pessoal possível numa obra é a escolha. Essa ruptura dos arquétipos de bom gosto e beleza na estética da arte é visível nos objetos recriados a partir de objetos do cotidiano. (ADES, 2000, p, 16)

Edival Lourenço também se apropria dos elementos comuns do dia a dia e os transpõem para seu romance, transformando os fatos cotidianos em arte. Podemos perceber essa transposição no terceiro capítulo, quando inesperadamente os *Beatles* roubam a cena ao serem inseridos em uma pequena propriedade rural, onde, Jeromão, um jovem de 18 anos vive com a avó, única parenta viva e que conduz sua vida. Esse jovem desprovido de capacidade mental, pois é apresentado por sua avó como se tivesse deficiência mental, tem o rumo de sua história alterado quando sai à noite para cortejar Léa, sua namorada fantasiosa, com a guitarra de *George Harrison* nas costas. A ruptura com a realidade se dá quando os ícones do século, os *Beatles*, tornam-se personagens do romance lourenciano.

O apelido Rambo foi criado por *Paul McCartney*, que o considerou parecido com *Sylvester Stallone*. Durante os intervalos dos ensaios da banda, Jeromão pediu ao *George*

¹⁸ Man Ray (1890-1976) nasceu na Filadélfia em 1890, estudou arte em diversos cursos noturnos, um foi na National School of Design de Nova Iorque. No período compreendido entre 1908 e 1912, estudou no Francisco Ferrer Social Center de Nova Iorque. Trabalhou como pintor e escultor, estando entre os primeiros pintores abstratos, o que lhe proporcionou contatos íntimos com a arte vanguardista da Europa, começando a voltar-se para a fotografia em 1915, inclusive como fotógrafo comercial, principalmente na área de fotografias de moda. Foi o co-fundador do grupo dadaísta de Nova Iorque, em 1921, foi para Paris, trabalhando com artistas surrealistas durante vários anos. Quando os alemães invadiram Paris em 1940, regressou aos EUA, onde viveu em Hollywood até 1950 dando aulas de pintura e fotografia. Em 1951 voltou a Paris, permanecendo aí até a sua morte. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Marcelo%20Juchem.pdf> Acessado dia 30/05/2016

Harrison que o ensinasse a tocar *Let It Be*, música preferida de Léa. Certa noite Rambo pega a guitarra de *George* para ir fazer uma surpresa para sua amada. Na guitarra de *Harrison* havia um pacote de pó de cocaína do puro, escondido na caixa de ressonância. Rambo foi abordado por policiais e preso como um traficante de alta periculosidade. Sidrake o resgata e a partir desse encontro sua vida tomará rumos alheios a sua vontade.

Assim, a realidade causa estranhamento porque apresenta algo que desestabiliza do seu ambiente natural de utilidade. Igualmente o *Presente*, perturba por estar fora de seu ambiente de utilidade. *Cadeau* consistia em um ferro simples de engomar roupa, que dispunha na superfície inferior uma série de tachas pontiagudas que, combinadas com a sugestão de Duchamp para um *ready-made* recíproco. “Use um Rembrandt como tábua de passar roupas.” (ADES, 2000, p. 06) causa estranhamento ao tornar-se um objeto de arte.

O *ready-made* recíproco possui a característica de utilizar um objeto para função diversa daquela para o qual fora anteriormente produzido. Ele tanto poderia eleger um objeto por escolha própria, quanto indicar a construção de um, processo que ele chamou de *ready-made* aidé ou assistido. *Ready-mades* assistidos são feitos com dois ou mais *ready-mades* juntos, com uma finalidade de suprimir a utilização funcional dos objetos e criar um novo sentido para eles a partir das diferentes peças ou montagens. (DUCHAMP, 2009, p. 40.)

Assim, ao deslocar os produtos manufaturados de seu espaço original e inverter sua disposição, operaram uma mudança radical na ideia de “emoção estética,” na configuração do diálogo com o espectador de arte, com o público, a partir da re-significação desses destroços, ou pedaços de uma cultura que, para aqueles artistas (ou anti-artistas), estava atrasada e precisaria ser transformada. Ainda que não se apontasse nenhuma definição presente, ou não houvesse objetivo específico para se entender a realidade ou para a reinvenção desta realidade, em termos objetivos, pois estava ali, na arte dadaísta, o embrião de algo que poderia ser talvez colocado no lugar daquilo que estava se quebrando ou tinha se quebrado, surgindo desses estilhaços uma nova forma de ver e se fazer arte.

Edival Lourenço, em *A Centopeia de Neon*, também propõem uma re-significação para a humanida. Como se percebe no diálogo entre a narradora do quarto capítulo, Romã e o alienígena do planeta *When*. “A construção de armas letais e o estiolamento do equilíbrio vital na Terra constituem-se ameaças ao nosso semeio-mor, podendo com isso ser deflagrada uma crise sem precedentes no equilíbrio das forças ocupacionais do universo.” Há uma desestabilização dos acontecimentos reais, os quais a princípio causam estranhamento no leitor, mesma aversão que os *ready-mades* causaram no público da época. “Precisamos inculcar nos humanos a necessidade da preservação das condições ambientais.” (2009. p. 173)

Há uma necessidade de se implantar o embrião da ressocialização do planeta através de uma arte inovadora.

De acordo com Dawn Ades, “esta arte se tornou gradualmente objeto de uma geral reprovação. Surpreende que os ‘bandidos’ não pudessem entender-nos? Sua mania pueril de autoritarismo leva-os a esperar que a própria arte sirva de instrumento para emburrecer a humanidade”. (2000, p.14) E que, portanto, acompanha o reconhecimento de uma profunda homologia entre o objeto artístico e o elemento natural, ao mesmo tempo em que acentua o caráter ilusório dessa relação da arte com o capitalismo, percebida como fundamental à construção do espectador enquanto sujeito, ou agente do conhecimento.

É a partir da homologia entre o objeto artístico e o elemento natural, que surge o comparatismo entre o romance em tela e as pinturas da corrente de vanguarda dadaísta, pois percebe-se a infinidade de possibilidades estabelecidas entre as artes em estudo. A fim de fortalecer essa perspectiva, lanço mão das palavras de Tânia Franco Carvalhal, presentes em seu livro: *O próprio e o alheio*, (2003), no qual a autora afirma que a pesquisa comparatista, “articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para análises de questões interliterárias¹⁹, interdiscursivas²⁰ e interdisciplinares²¹ em diversos campos de investigação literária e cultural” (CARVALHAL, p.7, 2003). É a partir da proposta de Carvalhal que se desenvolve a articulação entre os textos em estudo, fazendo uma aproximação das linguagens literárias inseridas na pesquisa. Esse jogo de aproveitamento e trocas deve ser visto pela ótica da complementaridade, como aponta Moisés,

estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. Cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, p.94, 1990).

¹⁹ As com unidades interliterárias específicas são “formações vivas e variáveis”, essencialmente “multiformes e variadas”, não constituindo, portanto “formações homogêneas”.

Disponível em: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/12797-41458-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/12797-41458-1-PB%20(1).pdf) Acessado em 11 de outubro de 2017

²⁰ Interdiscursiva: é a relação de um conjunto de ideias, organizadas através da linguagem (discurso) no qual se apropria implícita ou explicitamente, de outras ideias ditas anteriormente. “Toda relação interdiscursiva é também uma relação intertextual. Contudo, a interdiscursividade é mais ampla, pois faz referência não apenas a um texto ou a partes dele, mas também à ideologia nele existente.”

Disponível em: (<http://www.dicionarioinformal.com.br/interdiscursiva/>) Acessado em 11 de outubro de 2017

²¹ Interdisciplinaridade é uma filosofia metodológica que pode caracterizar a prática científica. Consiste na busca sistemática de integração das teorias, métodos, instrumentos, e, a modo geral, fórmulas de ação científica de diferentes disciplinas, a partir de uma concepção multidimensional dos fenômenos, e do conhecimento do caráter relativo dos enfoques científicos por separado. A Interdisciplinaridade é uma aposta pela pluralidade de perspectivas na base da investigação. Artigo Disponível em <http://queconceito.com.br/interdisciplinaridade> Acessado em 11 de outubro de 2017

O Dadaísmo compreende a estreita relação da arte com o capitalismo e sua existência como “uma transação comercial e literal, pois, metaforicamente, os artistas eram mercenários em espírito”. Precisavam quebrar esses paradigmas sociais por meio de uma nova forma de produzir arte e literatura. Edival Lourenço também compreende a estreita relação entre o capitalismo e a literatura. Uma vez que seus personagens vivem uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova, pegando assim o mundo de pernas pro ar, pelo avesso, opondo-se a ele rudemente e, por conseguinte, destruindo-o sem simpatia nem compaixão.

Percebemos esse rompimento em *A Centopeia de Neon* com o personagem Sidrake que se serve de tudo que é espúrio para se promover e, muitas vezes, ele é flagrado em suas ações vacilantes, de modo a desvendar o tom grotesco que lhes reveste de uma sátira grotesca. Sidrake, o narrador da primeira história, é um lobista que opera na produção de fatos para interferirem no rumo dos interesses que realiza. Ele é um perito em tráfico de influência. Edival Lourenço nos apresenta com um típico mau caráter que se orgulha de sua profissão antes considerada como atos de trapaceiro:

Até o nome de minha função, que antigamente era trambiqueiro, trapaceiro, atravessador, contravencional, vigarista, ganhou nome requintado com adornos nobiliárquicos: ‘lobbyman’. Às vezes me chamam de ‘lobbies-homem’, Sidrake, o Sinistro (LOURENÇO, 2009, p. 19)

Este personagem é um tipo mau-caráter com uma roupagem moderna, que almeja se aposentar para se dedicar unicamente à sua entidade “Sociedade Filantrópica Santo Inácio de Loyola,” e escrever um livro. Essa intenção de escrever é uma ironia ao modo como se estabeleceu a indústria do livro no Brasil, uma vez que os livros de autoajuda e biografias de famosos estão nas prateleiras e nas listagens dos dez mais vendidos no mundo.

O romance lourenciano apresenta o mesmo caráter autodestrutivo do Dadá que resulta justamente de sua posição como fruto fisiológico, direto e dependente da sociedade que pretende destruir. De tal modo que a ironia avança para o humor, e esta a caracteriza de conformidade com o que postulou Hegel, nos *Cursos de Estética*, segundo o qual esta “consiste na auto-aniquilação do esplêndido e do grandioso, de modo a tornar sem importância aquilo que para os homens tem valor e dignidade.” (2001, p. 84)

Desse modo, o movimento dadaísta voltou-se em duas direções: de um lado para um ataque violento e niilista à arte, e, de outro, para o piadismo, a pose, a palhaçada. “O que chamamos Dadá é uma palhaçada feita de nada, que implica todas as questões fundamentais, um gesto de gladiador, uma peça cujos despojos apodrecem, uma execução de falsa moralidade e plenitudes” escrevia Hugo Ball. (ADES, 2000, p. 06) No entanto, o embate

entre, tradição e vanguarda evita a estagnação diante dessas correntes artísticas. Dawn Ades no estudo sobre dadá e surrealismo, reforça a postura de negação dadaísta à cultura da sociedade que originara a Primeira Guerra e também entende essa postura como uma preparação para o surrealismo, na exploração sistemática dos sonhos e imagens involuntárias na arte e na literatura.

Os dadaístas acreditavam que o artista era o produto e o balangandã tradicional da sociedade moderna, por sua vez anacrônica e condenada. A guerra veio finalmente demonstrar a podridão da sociedade, mas, em vez de preparar-se para criar alguma coisa de novo, o artista foi mais uma vez envolvido pelos espasmos agônicos dessa sociedade. Ele constituía, portanto, um anacronismo cujo trabalho era totalmente irrelevante, e os dadaístas queriam provar em público essa irrelevância. Dadá era uma expressão de cólera e frustração. Mas os dadaístas eram pintores e poetas, afinal, e sobreviviam numa situação de paradoxal ironia, clamando pelo colapso de uma sociedade e de uma arte das quais eles mesmos se encontravam dependentes sob muitos aspectos, e que, ainda por cima, se haviam mostrado masoquistamente ansiosas para acolher Dadá e pagar algum dinheiro em troca de suas obras, a fim de transformá-las também, em Arte. Os dadaístas escreveram inúmeros manifestos, cada qual representando o seu conceito de Dadá segundo as cores do próprio temperamento. De que outra maneira poderiam exprimir cólera e frustração? (ADES, 2000, p. 4-6)

É no contexto entre o niilismo e o piadismo que nasce *A Centopeia de Neon*, uma obra pós-moderna com características contemporâneas que faz surgir uma nova realidade cheia de cores e ritmos o qual prima pela originalidade. O livro contém quatro capítulos, narrados em primeira pessoa, por diferentes personagens, com diversos pontos de intersecção. A evolução dos personagens dentro da trama é relatada de forma cômica e com algumas passagens transgressoras. Eles são apresentados ao leitor como entes que quebram paradigmas, rompem barreiras, assim como o surgimento do Dadaísmo que criticava o capitalismo e o consumo exagerado, sem se importar com o equilíbrio, utilizando a ironia e o pessimismo para criar uma nova arte, uma forma de dizer: que há sim uma inversão de valores. Pois para os dadaístas, de maneira geral, a ideia de uma arte pura, voltada para a apresentação e contemplação do belo, não fazia mais sentido.

A execução e a direção da arte é dependente do tempo em que ela vive, e os artistas são criaturas da sua época. [...] Dada é a expressão internacional deste tempo, o grande ramo do movimento artístico, o reflexo artístico de todas essas ofensivas, congressos de paz, disputas nas feiras, jantares em esplanadas etc. Dadá quer o uso de novos MATERIAIS NA PINTURA (TZARA et al., 2000, p. 293).

Assim como o Dadaísmo, *A Centopeia de Neon* está inserido em um contexto histórico de fortes rupturas, apresentando ao leitor uma narrativa não linear, de farta ironia intertextual em cenário predominantemente urbano. Edival Lourenço leva o leitor a repensar os valores igualitários de nossa atual sociedade através de seus personagens, os quais mostram

o que está por trás dos panos, aponta os defeitos humanos que se manifestam nos insólitos (porém tão familiares) seres que povoam o universo da obra.

A escrita lourenciano apresenta a institucionalização da burocracia; a mudança de papel social das mulheres; a relação com a cultura urbana e as estruturas corruptas de poder; as resistências do trabalho e dos trabalhadores rompendo com a tradição estabelecida aos romances, se destacando pela originalidade e pela crítica aos nossos pilares sociais tal qual fez o Dadaísmo ao falar sobre a aversão ao trabalho e o gosto pelo escândalo, presente nas obras das vanguardas que faziam uma crítica ao comportamento passivo da sociedade e serviam como revelação dos objetivos sociais camuflados pela burguesia, estritamente vinculada ao capitalismo, despertando assim sua cólera. Para Hans Arp em “A Garrafa Umbilical”,

Os burgueses consideram o dadaísta um monstro dissoluto, um canalha revolucionário, um bárbaro asiático, conspirando contra suas campanhas, suas contas bancárias, seu código de honra. O dadaísta engendrou armadilhas para tirar o sono dos burgueses... O dadaísta transmitiu ao burguês sentimentos de confusão e de um estrondo formidável, se bem que distante, que fez as campanhas deles zumbirem, seus cofres franzirem a testa e seu código de honra se reduzir a pontinhos. (2000 apud ADES, p. 3, grifo do autor)

As correntes de vanguardas europeias apresentavam princípios fundamentais tais como: a recusa à representação mimética e a liberdade social estética, as tendências artísticas do Neoplasticismo²² e do Abstracionismo²³. Seus representantes buscavam uma arte elementar as quais iriam salvar a humanidade da loucura furiosa daqueles tempos.

O Dadaísmo foi um movimento de vanguarda do início do século XX, que pelo seu caráter de negação avesso à classe média e ao naturalismo foi identificado como a penetração psicológica dos pretextos burgueses. Tristan Tzara foi o líder dos dadaístas. Ele dizia: “Dada não significa nada”, e este nada é sua palavra fundamental, uma vez que procuravam a destruição da arte acadêmica e apresentavam amplo entusiasmo pela arte abstrata. Eles se assumiam contra tudo e contra todos e inclusive contra si mesmos. Passaram a utilizar como técnicas de composição de suas imagens basicamente o recorte e a colagem de fotografias no quadro, associadas a interferências gráficas com materiais e texturas diversas, além da inserção de pequenos textos, palavras ou letras isoladas enquanto elementos constitutivos da própria imagem. Os dadaístas também querem repudiar o bom senso e a serenidade.

²² Neoplasticismo é o termo criado pelo artista holandês Piet Mondrian para uma arte abstrata e geométrica. Segundo o artista, a arte deve ser desnaturalizada e liberta de toda referência figurativa ou de detalhes individuais de objetos naturais.

²³ Abstracionismo é um movimento artístico vanguardista em que a representação da realidade é feita de maneira desconstruída, com o uso de cores, linhas e formas abstratas.

Em plena Primeira Guerra Mundial, nada é satisfatório, nada é tolerável para os Dadaístas, desta forma, eles usavam a colagem como parte da negação radical da razão associada à academia, à ciência, à religião e ao Estado. A grande ideia da humanidade vencedora ruiu. Segundo Max Ernst,

Dada foi à explosão de uma reviravolta da vontade de viver e da cólera; foi o resultado da absurdidade, da sacanagem dessa guerra estúpida. Nós, os jovens, voltamos da guerra atordoados e nossa indignação precisou manifestar-se de alguma forma. Isso aconteceu naturalmente através dos ataques aos fundamentos de nossa civilização que provocou a guerra, ataques à língua, à sintaxe, à religião, à lógica, à literatura, à pintura, e assim por diante. (ERNST, 1974, p. 13)

Os dadaístas usavam a colagem²⁴ como uma das formas de negação da arte tal como era entendida até aquele momento. O procedimento artístico da colagem faz parte da negação dadaísta. Produto do acaso e do inconsciente, a colagem, apesar de já ter sido usada com os futuristas e cubistas, ganha outro estatuto com o dadaísmo: trata-se de estabelecer conexões inusitadas e enigmáticas, fora da lógica. Segundo Max Ernst, “a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre o plano aparentemente inadequado e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades.” (ERNST, 2007)

A colagem é empregada pelos artistas dadaístas como fruto da manifestação do acaso e do inconsciente, ela é usada como técnica de produzir arte tal qual produto da demonstração da eventualidade e do inconsciente, a qual passa a ser degustada por diversos dadaístas. A experiência inauguradora, segundo Jean Richter, foi produto de um desenho realizado por Hans Arp, que o rasgou em pedaços por considerá-lo insatisfatório, deixando os restos de papel caídos no chão.

Quando por acaso, após algum tempo, seus olhos voltaram a pousar sobre estes pedaços que se encontravam no chão, surpreendeu-o a sua organização. Ela possuía uma expressão, que ele procurara inutilmente todo o tempo. Como era lógica a sua disposição, como era expressiva! Tudo o que ele não havia conseguido antes, apesar dos esforços, lá estava, feito pelo acaso, pelo movimento da mão e dos pedaços esvoaçantes, isto é, a expressão. Ele aceitou o desafio do acaso, interpretando-o como “destino”, e cuidadosamente colou os pedaços de acordo com a ordem determinada pelo “acaso”. (RICHTER, 1993, p. 63)

²⁴ A colagem é conhecida como um procedimento artístico que consiste em unir pedaços de papel liso, estampado, pintado ou impresso, cartão, tecido ou pequenos objetos sobre um suporte geralmente plano. Começou a ser praticada por diversos grupos de artistas plásticos a partir dos primeiros anos do século XX; mas técnicas análogas foram usadas por músicos e poetas. (XIII Congresso Brasileiro de Sociologia-COLAGEM: PROCEDIMENTO POSSÍVEL DAS ARTES E DAS CIÊNCIAS Dorothea Voegeli Passetti, PUC-SP, 2007)



Figura 2. "Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso" (1917) Hans Arp (ART, 2012, p. 26)

Assim, surge a tela “*Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso*” que não segue as leis propriamente ditas, porém utiliza-se da Licença Poética²⁵ para criar uma linda peça utilizando a técnica da bricolagem²⁶, em que o cortar, rasgar e o recolocar nasceu das manifestações do acaso, pois traduz a técnica da colagem em procedimento que ultrapassa o recorte de figuras e da invenção de um novo arranjo. As associações produzidas são decorrentes do acaso, mas também resultado de muito estudo. Não há nada de fortuito neste procedimento, visto que, o acaso nos instigava como fenômeno intelectual e emocional, sendo reconhecido a partir deste momento, segundo Richter, como “um novo elemento estimulador

²⁵ Segundo o dicionário Houaiss, a expressão *licença poética* pode ser definida como “liberdade de o escritor utilizar construções, prosódias, ortografias, sintaxes não conforme as regras, ao uso habitual, para atingir seus objetivos de expressão”. Desta forma, ao utilizar-se da licença poética, o artista tem certa liberdade de expressar toda a sua criatividade, sem se prender às normas gramaticais ou métricas.

²⁶ Bricolagem é um termo com origem no francês “*bricolage*” cujo significado se refere à execução de pequenos trabalhos domésticos, sem necessidade de recorrer aos serviços de um profissional. Dicionário eletrônico.

da criação artística.” (1993, p. 63) Como processo técnico e material, a bricolagem pode ser acolhida, enquanto formato, ao pensamento mítico. Sua particularidade, afirma Lévi-Strauss,

é ser auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de bricolage intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. Assim como o bricolage, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. (LÉVISTRAUSS, 1989a, p.32)

É nesse plano técnico de reflexões místicas que se entrelaçam as pinturas do dadaísmo com o romance de Edival Lourenço. Este cortar “aqui” e colar “acolá” que encontramos presentes em *A Centopeia de Neon*, os quais também estão presentes nas obras das vanguardas européias, talvez tenha sido um facilitador para associar produtos de artes distintas como semelhantes e carregadas de singularidades entre si. Artes essas tão próximas dos mecanismos técnicos da bricolagem. Max Ernst afirmou que “a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro casual, ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado. É um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades”. (1974, p. 49). Assim, se torna possível pensar a colagem ou o mito como produtos do inconsciente, provocados pelo acaso.

Hans Arp usava em suas criações uma estrutura aleatória, que caracteriza as técnicas da bricolagem como design artístico Dadaísta. Ao analisarmos o título concedido à obra, podemos visualizar a forma dadaísta de expressão. “*Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso*”, no título, em “segundo as leis” dá a entender que é segundo regras, normas e com ordem, que tal obra foi produzida. A continuação diz: “do acaso”, mudando completamente o sentido das palavras anteriores, um paradoxo, pois o acaso é algo sem controle, algo sem regras. Quando analisamos a obra em si, percebemos que na disposição das formas quadriculadas se encontra certo tipo de organização, por exemplo, os quadrados não se encontram um em cima do outro, o que evidencia um equilíbrio entre a ordem da composição e o princípio do acaso. Vemos o Dadaísmo presente no sem-sentido que a obra possui.

A obra *Colagem Disposta segundo as Leis do Acaso*, transcende a mimese ingênua e adquire uma dimensão aberta que pode convidar-nos à posterior especulação a respeito das definições sobre as técnicas da colagem. Essas definições admitem pensar a colagem ou o mito como produtos do inconsciente, provocados pelo acaso. Max Ernst dirá que:

a técnica da colagem que vem a ser a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de “duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um

plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades.” (ERNST, 1974, p. 49)

O artista faz uma triagem prévia, subordinada ao acaso, a autoria passa a ser questionada, o poeta ou o pintor tornam visíveis as construções já existentes e o fruto desta técnica pode ser identificado como um produto final e não uma invenção imediata do acaso, pois a colagem não une qualquer sobra de papel só porque ele está à disposição para ser colado, mas sim, junta todas as nuances numa listagem que será chamada de colagem, e enaltecida como criativa. Desta forma, o artista propunha o rompimento na maneira de criar e pensar a arte, a proposta deles é que a arte ficasse solta das amarras racionalistas e fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionando e combinando elementos por acaso.

Percebemos esse rompimento na forma de criar e pensar a arte em *Centopeia de Neon* com o personagem Sidrake que se serve de tudo que é espúrio para se promover e, muitas vezes, ele é flagrado em suas ações vacilantes, de modo a desvendar-lhes o tom grotesco que lhes reveste de uma sátira grotesca. O mesmo caráter autodestrutivo do Dadá que resulta justamente de sua posição como fruto fisiológico, direto e dependente da sociedade que pretende destruir. Assim a sátira avança para a ironia, e esta as caracteriza de conformidade com o que postulou Hegel, nos Cursos de Estética, segundo o qual esta “consiste na auto-aniquilação do esplêndido e do grandioso, de modo a tornar sem importância aquilo que para os homens tem valor e dignidade.” (HEGEL, 2001, p. 84)

No romance de Edival Lourenço, inferimos ao personagem central o mesmo caráter autodestrutivo do dadaísmo. O narrador do primeiro capítulo é desprovido de qualquer valor ético ou moral que possa enobrecer suas ações, passando da sátira para a mais fina ironia. Sidrake é um burocrata e especialista em tráfico de influência, um lobista que opera na produção de fatos para interferirem na direção dos negócios que realiza. Vangloria-se de seu ofício “antes considerada como atos de trapaceiro”, de ter um nome sofisticado como *lobbyman*. A empresa para a qual trabalha - *STG LOBBY S/C* realiza serviços que favorecem empresas privadas de negócios escusos na sua relação promíscua com o Estado, com instituições públicas e empresas internacionais, como é o caso da indústria suíça de cosméticos que precisava de matéria-prima para seus produtos de estética, produzidos a partir de placentas e fetos. Para conseguir sucesso, o lobista estimulou e financiou tanto o movimento antiabortista quanto o seu contrário, para criar um tensionamento social, sem

serviços de um grande hospital que faria os procedimentos gratuita e clandestinamente, bem como entregaria a matéria-prima à indústria.

Sidrak é um personagem profundo e complexo, um recorte de papel, frio e superficial, que é muito bom no que faz. Ele transpassa do humor para a ironia por provocar no leitor “um riso mau, sarcástico, destruidor”, ou pior, “um riso que se leva a sério”. Uma vez que não existe *lobby-man* bonzinho. “Neste ramo, muitas vezes, ser competente implica em ser canalha”. Se ele inventou sob encomenda a indústria do aborto clandestino, não foi nada pessoal, apenas negócios. O personagem em questão apresenta uma sátira grotesca²⁷ ao penetrar no contexto brasileiro como se fosse uma grande foto que vai unindo as peças juntando todas as nuances do personagem numa listagem que será chamada de colagem, e enaltecida como criativa.

A fotomontagem no contexto do dadaísmo surgiu como uma proposta política provocativa uma ferramenta muito utilizada para quebrar os paradigmas existentes. Uma vez que se usava o emprego livre de peças da realidade visando escandalizar o público. “a fim de fazer o mundo desvairado engolir a própria imagem.” (RICHTER, 1993 p. 36) A fotografia comparecia como uma imagem *ready-made*, que era colada junto a recortes de jornais, revistas, letras e desenhos, a fim de construir uma imagem caótica e explosiva, num desejo de destroçar a imagem do mundo, desmascarado em sua absurda falta de sentido. Introduzindo simultaneamente diversos pontos de vista e diferentes níveis de perspectiva na representação plástica, as fotomontagens dadaístas desmontavam um mundo de sistemas despedaçados, arrancando do caos dos tempos de guerra e revolução uma imagem nova, tanto visual quanto intelectual.

Os *ready-mades* duchampianos objetivam deslocar os objetos de um contexto para o outro, destruindo os padrões existentes que mudam completamente a concepção de arte; enquanto as colagens promovem uma interpenetração do mundo e do ambiente cotidiano com o mundo e o espaço da arte, por se caracterizar principalmente pelo fragmento, esta unidade com uma dualidade de sentidos, não se tratava apenas do corte físico, mas também do valor simbólico que pretendia romper com o passado, portanto, esses dois conceitos passam a conviver no mesmo espaço e tempo, corporificados no mesmo objeto, assim como o humor

²⁷ A sátira é uma técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, estados), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o objectivo de provocar ou evitar uma mudança. O adjectivo satírico refere-se ao autor da sátira. A sátira grotesca atrai a nossa intenção para os meios, isto é, para os elementos concretos da linguagem e para suas imagens. Seu intuito, por ser essencialmente lúdico, Não visa objetivamente a rebaixar o indivíduo ou a reformar a situação satirizada, mas a construir uma zombaria espirituosa, que desenvolve o senso de alegria deliberada e exuberante. Segundo Marcel Tetel, quanto mais o objetivo didático for aparente, mais o efeito estético e o efeito cômico diminuirão. (TETEL, 1964:13)

presente na obra de Edival Lourenço, que reproduz o mundo pelo contrário, desorganizado, mostrando pelo riso que o mundo não é organizado, ele é feito pelo avesso.

1.1 A conjunção de eclipses e o dadaísmo

A Centopeia de Neon, no quarto capítulo²⁸ *A conjunção de eclipses*, propõem por meio da personagem Romã um novo começo para a humanidade, assim, estabelece igualmente, uma relação muito estrita com o Dadaísmo, movimento que levava a efeito a necessidade de fazer o novo, começar do zero. O movimento atacou com lucidez o nacionalismo patriótico, com a expressão das emoções internas do artista, percepções oriundas do fundo da alma e que se manifestavam por intermédio de recursos tais como a deformação, o grotesco, a estilização e a abstração que passaram a simbolizar os dramas subjetivos caracterizados pela morbidez e pelo fatalismo – elementos que foram muito cultivados anteriormente pelo Romantismo. Os princípios dadaístas conduziram os artistas a elaborarem personagens praticantes de ações absurdas, deturpadas, assinaladas pelo sentimento de insanidade.

Romã é uma espécie de metáfora de como hoje necessita se de pouco para conseguir transpor as dificuldades de se conseguir fama e sucesso na carreira profissional. Ela representa a imagem do superficial que não tem valores éticos, sociais e nem familiares e não se incomoda em se corromper para chegar ao seu destino final, seja como uma garota de programa ou uma espécie de “virgem Maria” que salvará a humanidade.

A evolução de Romã na trama é relatada de forma cômica e com algumas passagens transgressoras. Romã é apresentada ao leitor como um ser que quebra paradigmas rompe barreiras, assim como o surgimento do Dadaísmo que criticava o capitalismo e o consumo exagerado, sem se importar com o equilíbrio, utilizando a ironia e o pessimismo para criar uma nova arte, uma forma de dizer: Não, a humanidade não tem redenção, não há salvação para esse povo que se encontra em situação esdrúxula e lamentável. As duas artes, aqui propostas são colocados a dialogar entre si, perpassados pela intertextualidade²⁹, apresentando os mesmos sentimentos definidos com exatidão, que afloram pelas duas obras.

²⁸ A quarta parte do livro *Centopeia de Neon*, que traz o título *A CONJUNÇÃO DE ÉCLIPSES*, é narrado por Romilda Nardini (Romã), uma bela mulher de pele acobreada e olhos claros, jornalista em franca ascensão, cujo sucesso se dá por se tornar amante do mais “afamado e temido *lobyman* que se tem notícia.” (LOURENÇO, 2009, p, 153).

²⁹ Intertextualidade acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro. Também pode ocorrer com outras formas além do texto, música, pintura, filme, novela, romance. Toda vez que uma obra fizer alusão à outra ocorre à intertextualidade. (XAVIER, A. C. *Hipertexto e intertextualidade*. Cad. est. ling., Campinas, v. 44, n. 1, p. 283-290, jan./jun, 2003.)

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo privado da palavra, mas ao contrário, um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. (Bakhtin, 2002: 147).

Não há dificuldades em se perceber a intertextualidade entre a literatura lourenciano e a pintura dadaísta, posto que o discurso de Edival Lourenço se integre as características presentes nas pinturas dadaístas. O discurso do eu é único para ambas as artes, que se completam e se complementam para atingirem o mesmo objetivo final. A intertextualidade não vem a ser uma simples comparação entre as diferentes modalidades de expressões artísticas, explicando os diferentes olhares sobre o mesmo tema. A ela cabe “criar novos objetos de conhecimento, “segundo a compreensão de Barthes, retomada por Marques, sendo que um desses objetos é o texto, que é adotado como “metáfora da cultura.” (1999, p. 63) Essa categoria de alteridade é determinante para que o comparatista faça a análise, desinstalado de seu território, dispondo-se a atravessar fronteiras, de tal forma que proporcione a ele habilitarem-se ao diálogo com outros sujeitos, outros saberes e seus referenciais teóricos.

Deste modo, vamos perceber essa intertextualidade presente na quarta parte do romance *A Centopeia de Neon*, que traz o título, *A conjunção de eclipses*, e que estabelece uma relação muito próxima com o Dadaísmo, movimento originado em 1915 na cidade de Zurique e que negava todas as tradições sociais e artísticas, tinha como base um anarquismo niilista e o slogan de Bakhtin³⁰ “*a destruição também é criação*” (ADES, 2000, p. 9). Esse movimento levava a efeito desacreditar da razão e de seus mitos, não se acata nenhuma autoridade, reclama-se liberdade absoluta, não se submete a convenções, põem-se tudo em dúvida.

Edival Lourenço coloca em dúvida a sanidade mental da personagem Romã que em uma bela noite supostamente viveu um *Contato Imediato do Terceiro Grau*. Imaginou ter em mãos o furo do século, que todo jornalista sempre sonhou encontrar. Ela entrevistou um extraterrestre, vindo do planeta *Gran*. A estranha criatura, em um português telepático dos mais coloquiais, revela para a jornalista que os terrestres são fruto de um experimento biológico levado a cabo pelos cientistas da civilização intergaláctica *When*. Segundo o *ET*, a humanidade se encontra a beira da autodestruição e Romã recebe a missão de gerar um

³⁰ O anarquista russo Michail Bakhtin foi, junto com Karl Marx, uma dos mais influentes personagens do movimento internacional de trabalhadores no século XIX. Ele defendia o conceito de uma sociedade sem classes e sem governo. "Persona non grata" para os comunistas, Bakhtin achava que o Estado socialista seria a continuação da opressão do operariado e camponeses com um outro nome.

híbrido humano / alienígena para salvá-la. Antes de desaparecer, perseguido por agentes do governo norte-americano, o *alien* deixa com ela um aparelho contendo detalhes do plano.

Edival Lourenço usa diferentes níveis na representação entre o real e o imaginário, ele colocou para roubar a cena um par de *ET's!* Converteu a realidade chã em fábula, pretexto para justificar a transfiguração de uma personagem de carne e osso, Romã, em Virgem Maria. O metafísico era um recurso inevitável para a mensagem claríssima do autor: em se tratando desse mundo, só Deus na causa: “(...) ninguém, além de mim, sente dor maior ante a descomunal expectativa: o nascimento do Anunciado Miscigênito e toda a História em recomeço.” (LOURENZO, 2009, p. 209)

A protagonista do quarto capítulo abalada psicologicamente pela morte violenta dos pais. Talvez, na condição de estrela televisiva, fomentadora de uma histeria coletiva. Somente uma alucinação pode explicar a terminologia usada pelo emissário de *When*. Afinal, com certa condescendência é até possível admitir que um extraterrestre diga “*ET... phone... home...*”. Edival Lourenço deixou a cargo do leitor acreditar ou não na sanidade mental de Romã. A personagem é profunda e há uma desintegração da linguagem, através da desintegração do que é tangível. Tem-se nesse caso, a representação de uma realidade flutuante para traduzir a imagem de um mundo indeterminado. Ao ficcionalizar aspectos desconexos da vida, o romance reordena e reinterpreta as imagens do mundo, dando-lhe uma feição inteiramente atual.

E é nesse contexto contraditório e, ao mesmo tempo tão certo do que quer e espera do mundo que a personagem Romã inicia sua história, carregada de saudosismo esse, que a própria personagem estava inventando para fazer um novo recomeço e ter criado suas próprias recordações. “Meus sentidos, como antena parabólica, captam imagens de minha adolescência.” (LOURENÇO, 2009, P. 123) A personagem deseja criar uma nova história, pois rompe com a realidade:

Não aquela adolescência de conflitos e arrastada feito a Kombi que conduzia. Mas uma adolescência cheirosa, ágil, com suspense e soluções felizes. Apenas os melhores momentos, como um filme que tivesse cem horas de copião e fosse editado para noventa minutos. (LOURENÇO, 2009, p. 123)

Recordar e produzir o novo a partir do vazio, valorizar o absurdo o extremo e o disforme como se tudo não passasse de uma grande brincadeira. Seus sonhos se misturam com a realidade como se fosse uma grande subversão, tornando tudo ao seu redor numa grotesca cena de fotomontagem, onde não há mais definição clara entre o plano do real e do

imaginário. Em um misto de fantasia e experiência interior, a personagem Romã, recriar sua história, construindo um novo recomeço. No fragmento supracitado, o sonho foi empregado para relatar lapsos instantâneos do devaneio da protagonista, que privilegia uma percepção subjetiva e dinâmica de imagens que se deslocam estranhamente num espaço constituído através da fantasia da protagonista.

O devaneio assume aspectos de representação e demonstração através da linguagem literária, porque permite que as palavras adquiram vida própria, apresentem novos sentidos, diferentes daquelas conferidas habitualmente. Na linguagem literária as palavras admitem novos significados e representações. Nesse sentido, enfatiza Samuel:

A missão da literatura como cultura evoca a potência do espírito, tudo o que nas paixões e nos sentimentos humanos nos estimula e nos comove. Estes estímulos estão a serviço da transformação da sociedade. Será a emoção, a subjetividade, o principal motor de transformação social. Os estímulos artísticos estão a serviço do homem, isto é, o discurso literário, como toda grande arte, quer ação política. (SAMUEL 1985, p. 16):

A relação estabelecida entre a literatura lourenciano, e a pintura dadaísta se aproximam uma vez que o processo de criação de ambas é livre de estruturas preconcebidas. Edival Lourenço ao escrever o romance utilizou como inspiração os aspectos sociais, o cotidiano e, sobretudo o imaginário, as principais fontes de construção das artes plásticas. A pintura percorre caminho parecido e está sempre se reinventando no modo de construir a sua linguagem pictórica³¹.

O dadaísmo fez presente em suas pinturas a fragmentação dos objetos e o empilhamento das formas. As coisas parecem estar sendo mostradas do exterior, mas é preciso penetrar nelas, devassar suas interioridades pelo preenchimento das lacunas, de modo a relacionar as partes visíveis com aquelas que foram ocultas, como acontece na tela *Imaginaäre Brücker*, de Hannah Höch, em que há uma sobreposição de imagens. A arte começa a retirar as referências reais.

³¹ A palavra pictórica refere-se à pintura ou desenho em geral, mas o plano pictórico é um plano imaginário, ereto e transparente, que coloca alguma distância entre o objeto e o olho. Na pintura, pictórico é um adjetivo que vem de pictor, um termo latino que pode ser traduzido como “pintor”. Pintura, portanto, refere-se ao qual está vinculado à pintura. (ENCICLOPÉDIA CULTURAMA). Acessado em 12 de dezembro de 2017 Disponível em: <https://educavita.blogspot.com.br>



Figura 3 "Imaginäre Brücke" (1926) Hannah Höch (ART, 2012, p. 30)

Nesta tela vem à tona a relação entre homem e mulher utilizando tons fortes. A base de sua tela é composta por um tom de preto azulado fazendo uma associação à força, poder, formalidade e elegância do homem. As cores quentes trazem à obra, a energia vital necessária às transformações que os personagens, tanto os da tela, quanto do romance, vão passar através da maternidade e da paternidade, com a transformação do seu próprio corpo que transgride ao sexo quando se modifica em outro corpo. Assim, o espectador ao olhar para a tela não vêem os objetos como eles são, pois os objetos são relativos. Cada um vê a seu modo. Este modelo criativo pressupõe um novo tipo de recepção, ou seja, ele nos sugere sempre múltiplas significações, seu sentido se dispersa, dissemina-se. Suas imagens produzem sempre um suplemento de sentido, que precisa ser captado na apreensão da obra.

As cores quentes presentes na tela compõem o frescor e as sensações de calor através da dimensão da luminosidade presentes nas doces lembranças irreais da juventude de Romã, pois a personagem se vê projetada no poderoso amante, Sidrake. Assim, Romã se distancia da realidade e procura se esconder no vazio de suas lembranças, buscando pensamentos que “dessacralizassem aquele instante.” (LOURENZO, 2009, p.130) torna-se uma figura grotesca,

de peças soltas como se fosse um quadro de fotomontagem, cujas partes foram cortadas de várias revistas.

Como o quadro representa uma ação nos permite ver apenas um instante da sua duração, o pintor só pode elevar à condição de sublimes as coisas que precederam a situação atual e que às vezes sugerem um sentimento comum. A poesia, ao contrário, descreve todos os incidentes notáveis da ação que trata e aquilo que ocorreu e lança frequentemente algo de maravilhoso sobre uma coisa muito comum, que foi dita ou acontecerá em seguida. Assim, a literatura pode empregar esse maravilhoso que nasce das circunstâncias e que se poderia eventualmente chamar de uma sublime de relação. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 63)

A tela, *Imaginäre Brücke*, se comunica com o observador por transportar um sentimento comum de afetividade familiar, mas provoca estranhamento por nos trazer para a realidade um momento reconhecível, a concepção e gestação de um filho, mas nos tira dessa mesma realidade ao dispor objetos não familiares ao contexto daquela mensagem. Deste modo Hannah Höch, usa suas telas para criticar o casamento, os padrões de beleza e a situação das mulheres no período em questão, compreendendo a relação de poder entre homens e mulheres como parte da história que precisa ser negada, assim como Romã, que se reveste de um sentimento de repúdio por ser um objeto sexual aos olhos da sociedade.

Hannah Höch através de seu trabalho só vem comprovar que o Dadaísmo foi uma vanguarda conhecida pela subversão da teoria de gênero como uma forma de questionar os costumes burgueses. As mulheres tinham pouca projeção dentro do movimento e poucas entraram para a história. Romã, a narradora do quarto capítulo de *A Centopeia de Neon*, queria ficar para a história, não como garota de programa ou como amante do todo poderoso empresário do crime. A ela é concedido à dádiva de ficar “grávida do Miscigênito”, o anunciado, uma espécie de Segunda Virgem Maria.

O personagem Sidrake do romance *A Centopeia de Neon*, é um narrador de tons sombrios, pois o personagem é uma face moderna de um tipo mau-caráter, no estilo do velho coronelismo, que deseja se aposentar, porém ao se envolver com a personagem Romã se mostra ainda mais poderoso, com traços românticos e neutros. Hannah Höch usa a cor preta em sua tela para projetar as imagens sob um prisma de neutralidade e poder, Edival Lourenço utiliza essa neutralidade da cor para sugerir mistério e curiosidade na relação entre homem e mulher.

Em *A Centopeia de neon*, Romã é a única narradora feminina, é a que vai conduzir o leitor ao cume dessa atuação enigmática entre homem e mulher. Romã é o sexo frágil, um objeto sexual, a verdadeira personificação da crítica e da ironia em relação a posição da mulher na sociedade, sob as cores da excitação e da confiança, a jornalista esboça seu

caminho. Sob outra angulação, Sidrake, protagonista desse romance, é marcadamente um homem de estrutura oligárquica, machista. É a mola articuladora do romance. E é contra a sua existência e seu êxito que o romance milita, quando revela as suas artimanhas.

Percebemos esse jogo de poder entre homem e mulher presentes na tela *Imaginäre Brücke* de Hannah Höch, onde a mulher se encontra em uma base escura de um preto alaranjado vibrante e cheio de energia, retratando o ânimo, refletindo calor, excitação e entusiasmo, sensações percebidas através do uso das cores pela artista. Características tão similares as da frágil personagem Romã, a heroína escolhida para dar à luz aquele que vai redimir a humanidade, a personagem é emblemática, cuja imagem é da mulher da capital onde perduram valores conservadores e papéis tradicionais para homens e mulheres em conflito com a modernidade.

Ao observarmos a tela, percebemos que o tom escuro da base vai aparecer em toda a tela, mas a neutralidade da cor preta permite que a combinação com outras cores reflitam as diferentes simbologias presentes na tela, onde. O corpo dos personagens se torna, então, o palco dos sentidos, o palco de sujeitos que se colocam como metáforas. O retrato é pintado com a cabeça dos personagens ocupando a totalidade da tela, utilizando pontos claros para dividir o cenário em céu e terra, o que põe em relevo ele mesmo e a representação das responsabilidades da concepção do filho. Há uma expressão doce no olhar dos amantes, A predominância da cor laranja na parte feminina da tela sugere festa, luz para receber um novo ser.

Expressão tão compartilhada pela personagem Romã que veio do interior para estudar e conquistar o mundo. Para concretizar seus projetos torna-se garota de programa, acredita no sucesso a qualquer preço, é seduzida pelo jornalismo-show, gosta de ser jornalista de espetáculo, o brilho e as cores do sucesso lhe seduzem. Acredita nessa realidade e lhe é servil até o momento em que o sonho garantido pela proteção de Sidrake desmorona.

Sidrake dirigia com a mão esquerda. Com o braço direito enlaçado em meus ombros (seu carro tinha câmbio automático) me protegia do medo. —Mandei chover cor-de-rosa especialmente pra você, sussurrou em meu ouvido. Percebi que apesar de durão e temido tinha alma de poeta, pois só uma alma enternecida seria capaz de confundir alaranjado com cor-de-rosa. (LOURENÇO, 1994, p.153)

A passagem poética do personagem Sidrake é a própria cor da sedução com um tom romântico e idealizado e que aos poucos vai se tornando negro podendo ser relacionado ao medo e a memória emocional. O tom protetor tomará ares de posse oprimindo Romã uma vez que a ideia romanesca criada pela personagem é uma imagem que contém um quantum de

conservadorismo e, por outro lado, de contemporaneidade. Uma vez que ambos são enunciador/enunciatário um do outro, havendo convergência de elementos, vistos acima, para a ideia de que a mulher está mais voltada para valores abstratos que físicos.

1.2 Surrealismos: uma discussão comparativa entre Literatura e Pintura

O termo surrealismo³² refere-se ao pensamento de vigília que é expresso na ausência de qualquer influência exercida pela razão e ausente a todas as considerações morais. O inconsciente, o sonho e muitas teorias freudianas foram temáticas para o surrealismo. Os artistas se nutriam de imagens reprimidas que deveriam ser exploradas, tais como o sinistro, o medo da castração, os fetiches. Os artistas surrealistas construíram um cenário extravagante e onírico, muitas vezes obtidos através de estranhas justaposições e montagens fotográficas. O movimento surrealista teve seu auge no período de 1922 a 1925 e, em seu Manifesto, de acordo com Dawn Ades, trazia a seguinte definição:

Puro automatismo psíquico, através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão. (...). (ADES, 2000, p. 91)

O movimento caracterizado como um ponto de fuga em relação à representação tradicional foi determinada pelo vínculo com o referente real. Admitia-se a figuratividade, mas privilegiava-se a imaginação e o universo onírico, o que justificava o destaque a junções inusitadas, segundo Dawn Ades, onde “a imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha.” (2000, p. 92)

Algumas dessas centelhas do surrealismo surgiram das características de Dadá, tais como: o amor ao protesto, a valorização do improvisado e da espontaneidade no manejo da linguagem, o desejo por criar algo impactante. Porém, a total liberdade individual dadaísta desaparece. Desta maneira, a estética das máquinas de Dadá é substituída pela vontade de se instaurar o novo através das mudanças e sentimentos inquietantes, tais como o medo, o desejo e a erotização, edificando um cenário extravagante e onírico. Tratava-se de rever a criação artística propondo uma mudança e instaurando uma revolta contra a repressão dos instintos por parte do bom senso e decoro burgueses.

³² SURREALISMO, substantivo. Puro automatismo psíquico através do qual se desejava exprimir, verbalmente ou por escrito, a verdadeira função do pensamento. Pensamento ditado na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (ADES, 2000, p 34)

O Surrealismo surgiu sob a perspectiva de mudanças, como um movimento literário e político, que teve um profundo impacto sobre a arte, a fotografia e o cinema. Influenciado pela obra psicanalítica de Freud, visava revelar o inconsciente usando imagens oníricas que contestavam a percepção da realidade que é notório na definição do surrealismo proposta no Primeiro Manifesto de 1924.

Assim como ocorre uma comunicação entre as artes no dadaísmo, o mesmo acontece no surrealismo, onde pintura e literatura se entrelaçam. A pintura deixa-se contagiar pela narrativa literária, quer na figuração precisa de inúmeros artistas, quer na presença constante de textos inseridos nos quadros.

A corrente de vanguarda surrealista enfatizava o papel do inconsciente na atividade criativa. Apresentava muitas semelhanças com o dadaísmo, pois buscavam aguçar as incoerências internas da arte, questionavam a própria ordem social. Acreditavam no desenvolvimento progressivo da sociedade tecnológica dentro de uma harmonia em que arte e vida se confundiriam. Para elas, a luta cultural se passava num processo retilíneo de superações de projetos formais passados, num aperfeiçoamento constante em direção a um fim lógico e previsível. Não há espaço nesta concepção à contradição e à luta ideológica.

Se no inconsciente se raciocina por imagens, e a arte formula imagens, este seria o meio mais apropriado para trazer à superfície os seus conteúdos densos. Uma vez que o inconsciente é a região do indistinto, onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela, a arte se tornaria uma comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos.

O escopo dos surrealistas era transformar o modo de pensar das pessoas, libertando o inconsciente e reconciliando-o com o consciente, através da quebra das barreiras entre os mundos interior e exterior, libertando a humanidade do domínio da lógica e da razão que até então só haviam conduzido à guerra e à dominação. Seu otimismo contrastava com o modo dadaísta de negação à arte. O Surrealismo não apresentava seu caos e espontaneidade, mas sim uma grande organização e teorias doutrinárias.

Assim como o dadaísmo, o surrealismo representa uma ideologia subversiva contra o bom senso burguês. Eles exploraram as relações da linguagem e da arte com o inconsciente, os sonhos e a técnica da escritura automática, que consiste em escrever sem pensar, sob o fluxo de um impulso de extrema espontaneidade e entrega interior ao processo da ligação entre linguagem e forças inconscientes. Pretendem mostrar, claramente, por meio do insólito de suas obras, o quanto as virtudes da sociedade no poder era uma fachada cínica de seus verdadeiros vícios.

Quanto ao sonho, os surrealistas têm uma dupla e simultânea tendência. O interesse pelo tema deriva do fato de que valorizam Freud, vista como uma nova área de conhecimento humano, surgida no final do século XIX. No surrealismo, a loucura é aceita como um valor positivo. Em *A Centopeia de Neon* a loucura é vista como um ponto de partida. O recomeço de uma história.

O ente nascido dessa concepção continuou o expositor —será porta-voz do Servo na Terra. A missão do Miscigênito será a de adequar o semeio para a implantação dos avanços tecnológicos na área da Genoverbocultura. Os avanços a serem implantados, a partir da ação do filho do Servo, propiciarão aos humanos uma sensação de harmonia, paz e prosperidade. [...] O futuro, minha cara Romã, acena com benesses. Basta que consigamos superar esta fase particularmente grave. [...] (LOURENÇO, 2009, p. 192)

Nesse fragmento do romance, é perceptível a ironia empregada pela voz narradora, quando ao caracterizar a “implantação de avanços tecnológicos” como solução para a atual fase da sociedade, proporciona ao leitor manifestações do racional e do lógico, por meio da crítica, uma vez que é o homem quem determina e estabelece o ritmo de vida que leva. Essa situação é percebida, durante a narração da revelação feita pelo *Extra Terrestre*, ser onírico, dos devaneios ou não da personagem Romã. Quando *When* declara ser ela a nomeada para gerar o “Miscigênito” que salvará a humanidade, conforme já fora mencionado na introdução desta pesquisa.

Em *A Centopeia de Neon*, o imaginário comunga com as características da corrente de vanguarda surrealista, por apresentar subsídios ilógicos, onde os elementos apresentados são baseados na fantasia conjugadas para a construção de cenas irônicas. Percebemos que nessa narrativa o texto se desliga da realidade e Edival Lourenço ao fazer da metáfora uma ferramenta se apropria do discurso semelhante ao utilizado pelos artistas surrealistas na busca do homem primitivo. Segundo Gilberto Mendonça Teles, o movimento surrealista adotou a tentativa de descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade, o homem em seu estado íntimo, bruto, sem estabelecer qualquer contato familiar, econômico e social. (1978, p 164)

O homem intimista, primitivo, puro lourenciano, aquele que vai tirar a sociedade das profundas crises políticas em que se encontra é o “*verbo*”, ou seja, o ser que ainda vai nascer “*o anunciado Miscigênito*”. Comungando assim do objetivo primordial do movimento surrealista, o qual pretendia debruçar o olhar sobre o lado intimista humano; para tal, era preciso afastá-lo com distanciamento de suas relações sociais, econômicas e culturais. A partir deste “afastamento”, o homem aproxima-se de sua essência, podendo assim ser observado em

sua individualidade. Outra semelhança percebida entre o romance de Edival Lourenço e o surrealismo é a infância como a primeira instância da vida do homem, na qual ele é mais livre e distante dos contextos, onde, posteriormente, será inserido: família, empregos, cidades, história, círculos de amizade: Para André Breton,

A infância representa a instância da vida do homem, Se ele conserva alguma lucidez, só pode voltar para sua infância que, por mais massacrada que tenha sido pelos cuidados moralistas, não lhe parece menos cheia de encantos. Lá, a ausência de todo o rigor conhecido deixa-lhe a perspectiva de vários caminhos percorridos ao mesmo tempo. (TELLES, 2009, p.32)

Um dos termos mais recorrentes para os surrealistas é a liberdade. Esse termo delimita os estudos dessa corrente de vanguarda onde o homem é visto como o centro das análises, livre de qualquer conjunto ou circunstância. O que interessa para os surrealistas é localizar a essência do homem moderno: retirá-lo de todas as convenções a que foi julgado ao longo de sua vida, para poder constituir estudos sobre o que “restou” deste homem, distanciado de seus diversos papéis. Juntamente com a fase da infância, o sono e os momentos de vigília e de torpor, segundo Breton, são os estados em que a moral não domina tanto o pensamento humano.

Pensando no homem primitivo, nos momentos de vigília, na liberdade de criação e no desejo implícito de começar do zero proposta pelo romance de Edival Lourenço, buscamos entender a obra *Construção mole com feijões cozidos: Premonição da guerra civil* de Salvador Dalí. Essa tela foi pintada pelo artista, três anos antes da eclosão da sangrenta Guerra Civil Espanhola, foi vista por ele como uma espécie de intuição dos tempos terríveis que estavam para chegar. A atmosfera que permeia a composição é vista como um acontecimento inevitável em que a Espanha se auto-aniquilou.

Dalí utilizou em seu desenho, cores, formas, texturas, que juntamente com o volume, formam a imagem como podemos perceber na tela, a qual em parte é sonho em outra fantasia, essa obra mescla reflexão sobre os horrores da Guerra Civil Espanhola, onde um gigantesco corpo agonizante encontra-se em guerra consigo mesmo. No chão um punhado de feijões. Dalí explicou que “não seria possível imaginar alguém engolir toda essa carne inconsciente sem a presença de alguns vegetais insípidos e melancólicos.” (Art, 2005, p. 37)



Figura 4 "Construção Mole com Feijões Cozidos: Premonição da Guerra Civil" (1936) Salvador Dalí (ART, 2012, p. 37)

O monstro que domina a tela tem as mesmas proporções do contorno do mapa da Espanha e dele brotam braços e pernas que se rasgam mutuamente, enquanto uma forma fállica e flácida abraça um quadril rompido. A face do monstro parece sorridente. A paisagem na qual a cena se desenrola reforça este clima de destruição, visto que o ambiente ermo de desolação e morte é um ambiente propício para todo o sofrimento causado pela guerra. Assim Dalí, define o quadro como uma obra bélica, dado que Saturno é o Deus da Guerra.

Os feijões surgem espalhados pelo chão sem que possam saciar a fome de alguém e é possível observar o rosto do monstro em êxtase, enquanto os músculos tensos do seu pescoço e os seus braços transformam-se e apodrecem. É provável que Dalí acreditasse que mostrando a Espanha autodestruindo-se, evitaria as atrocidades cometidas pelas partes envolvidas numa guerra.

Para os surrealistas, o perigo consiste exatamente em não reconhecer os nossos mitos interiores como parte integrante de nossa existência. O mundo dos sonhos e da imaginação é

tão importante quanto o mundo da vigília e da razão. Ao optarmos por um em detrimento do outro, corremos o risco de seguir uma existência partida, falsa e, portanto, doentia.

1.3 A relação comparativa entre as pinturas de Salvador Dalí e o romance, *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço

As correntes de vanguardas europeias apresentavam princípios fundamentais tais como: a recusa à representação mimética e a liberdade social estética, as tendências artísticas do Neoplasticismo³³ e do Abstracionismo³⁴. Seus representantes buscavam uma arte elementar as quais iriam salvar a humanidade da loucura furiosa daqueles tempos.

A renovação total dos valores artísticos, morais, políticos e filosóficos, tornam-se, então, o fundamento do Surrealismo. O movimento sempre teve como perspectiva uma mudança completa da arte, da cultura e da vida. Como já foi mencionado, seu nascimento ocorreu, para valer, nos anos 20. O surrealismo busca a revelação do lado obscuro do homem na tentativa de conseguir alcançar a sua liberdade total. Apresenta uma perspectiva humana, almejava também uma solução do real e seus terrores através do inconsciente. Essa corrente de vanguarda é uma arte recheada de esperança no ser humano.

A Arte deve se livrar das cobranças da lógica e da razão, e ir além da consciência cotidiana, procurando divulgar o mundo do inconsciente e dos sonhos. O estilo surrealista prevê uma combinação do representativo e do abstrato, assim como a união do irreal ao inconsciente. Através dos manifestos, os surrealistas abandonam a chamada ditadura da razão e valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra.

A obra de Edival Lourenço, mesmo sendo situada na imaginária Piambaia, é de cunho universal, e explora de forma pessimista o modo como o humano leva adiante sua existência.

(...) meu filho, sua avó é que tá encarecidamente pedindo. Pelo leite que você mamou, pela alma de sua mãe, pelos ossos de seu avô, vai dormir mais cedo. Não sai pra rua hoje. Os feitores do Mal estão com sua algazarra por toda parte, com seus dentes afiados e olhos de fogo. Com sede de sangue. Eles querem semear a malquerência entre ovelhas do Senhor. Nos quatro cantos do mundo. Por favor. “Peloamordedeus”. É sua avó que tá pedindo. Você é a única pessoa que tenho no mundo. Vamos dormir meu filho. O Belzebu não perturba os que se resguardam. (LOURENÇO, 2009 pp. 67/68)

³³ **Neoplasticismo** é o termo criado pelo artista holandês Piet Mondrian para uma arte abstrata e geométrica. Segundo o artista, a arte deve ser desnaturalizada e liberta de toda referência figurativa ou de detalhes individuais de objetos naturais.

³⁴ **Abstracionismo** é um movimento artístico vanguardista em que a representaçãoda realidade é feita de maneira desconstruída, com o uso de cores, linhas e formas abstratas.

Vê-se que este romance, por meio da efetivação de suas estratégias composicionais, faz uma passagem audaciosa e invulgar do mundo cotidiano para o da criação literária. Sua forma renovadora cria um espaço em cujo interior se rompe a superfície da estrutura romanesca tradicional. Desta forma o romance em tela se assemelha ao surrealismo, onde os personagens, assim como as imagens surrealistas se dissolvem através do humor, do sonho a serem utilizados para libertar o homem da existência utilitária.

Mais do que um movimento estético, o surrealismo é uma maneira de enxergar o mundo, através da busca por restaurar os poderes da imaginação, castrados pelos limites do utilitarismo da sociedade burguesa e da tentativa de superar a contradição entre objetividade e subjetividade, tentando consagrar uma poética da alucinação, de ampliação da consciência. André Breton declara no Primeiro Manifesto sua crença na possibilidade de reduzir dois estados aparentemente tão contraditórios, sonho e realidade, a uma espécie de realidade absoluta ou de sobre-realidade.



Figura 5 "Criança Geopolítica Assistindo ao Nascimento do Novo Homem" (1943) Salvador Dalí (ART, 2012, p. 38)

Segundo os surrealistas, a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos. A tela *Criança Geopolítica Assistindo ao Nascimento do Novo Homem*, de Slavador Dalí

trabalha com a distorção e justaposição de imagens para representar o novo homem, que tem que se libertar de seu passado e por isso o ovo o engloba. É um símbolo de uma nova ordem, um novo começo de um mundo perfeito. Dalí ironiza as previsões otimistas feitas durante a II Guerra Mundial, sobre o novo mundo que surgiria depois da derrota do fascismo. O mundo em 1943, data da pintura, é representado como triste e sem esperança. *A Geopolítica* representada por uma criança assustada e que se esconde desse novo homem, que sai de dentro do ovo como se fosse uma galinha, este ovo, mole e sensível que representa o mundo, aparentemente prestes a ser derretido,

Quem é este novo homem? Este “filhote” do mundo pós Primeira Guerra que tenta desesperadamente sair de dentro do mundo, que sangra pelas atrocidades que ocorreram nos anos anteriores. Ao fundo é possível observar uma paisagem melancólica e poluída em que pessoas fogem desse “novo homem”. A mulher representada à direita pode ser entendida como Eva, que mordeu a maçã e criou o pecado original, mostrado aqui pela violência com que esse homem quer sair de dentro do mundo, como uma criação ainda mais agressiva que aquela que existia.

Edival Lourenço em seu romance *A Centopeia de Neon*, trabalha com o nascimento do novo homem que irá salvar o mundo da desordem. O romance traz em si à seriedade de uma linguagem não convencional, muito similar a usada pelos artistas da corrente de vanguarda do surrealismo. E é a partir da necessidade de se fazer um novo recomeço através do sonho, do sobrenatural e do inusitado que surge o trabalho com diferentes realidades dentro da obra, e mais do que isso: é através desse tecer imagens através das palavras que podemos compreender a noção de imagem que a obra passa e como ela está vinculada com o conceito de imagem do Surrealismo. No Manifesto do Surrealismo de Breton, temos um trecho do autor Pierre Reverdy que fala sobre a importância da imagem para os surrealistas, pois, “a imagem é uma criação pura do espírito”. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá. (2001, p. 35)

De acordo com esse conceito colocado por Reverdy (2001), podemos identificar no quarto capítulo³⁵ de *A Centopeia de Neon*, a representação do que seria o conceito de imagem

³⁵ Uma bela noite Romã viveu um *Contato Imediato do Terceiro Grau*. O furo do século. Entrevistou um extraterrestre, vindo do planeta *Gran*. A estranhíssima criatura, em um português telepático dos mais coloquiais, revela para a jornalista que os terrestres são fruto de um experimento biológico levado a cabo pelos cientistas da civilização intergaláctica *When*. Segundo o *ET*, a humanidade se encontra a beira da autodestruição e Romã

para os surrealistas, pois temos a aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas, ou seja, temos o nascimento do novo homem, que não nasce propriamente do ovo, mas sim do “semeio de Verbos primitivos” (2009 p. 170). Os seres *When*, do planeta *Gran*, deixam implantados na personagem Romã a semente desse novo homem que vem para salvar a humanidade de si mesmo, ironizando as previsões otimistas que temos sobre o futuro. Nessa mistura entre o real e o imaginário o texto constrói uma imagem que simboliza a estranheza e o choque do encontro dessas duas realidades. Podemos dizer que Edival Lourenço (2009) realiza um trabalho com a linguagem que ganha sentido dentro da obra através da imagem que os seres *When*, do planeta *Gran* constroem do mundo.

Vê-se, desse modo, que a plástica pictural das obras em estudo se servem da mesma fonte onírica para conferir sentido à nossa complexa experiência, na qual exterioridade e interioridade, mundo empírico e fantasia aparecem composto pela mesma matéria criativa. Guiadas por visões multiformes, emanadas de sua mais íntima intuição para criar o homem primitivo.

O conceito de linguagem vinculado com o de imagem, dos surrealistas, busca uma expressão de criação plena e pura da arte em si. Edival Lourenço (2009) faz um trabalho incrível misturando em meio a realidade, sonhos, devaneios e seres extraterrestres os quais se comunicam com as pinturas do surrealismo.

1.4 A Pintura Surrealista: A magia em o Diabo é o que habitava o violão de George Harrison

No surrealismo, a loucura é aceita como um valor positivo, pois seus pintores queriam libertar a imaginação recorrendo à mente inconsciente, onde os sonhos se apresentam envoltos em uma realidade fantasiosa. A linha de pensamento surrealista permite liberdade de expressão embora não existisse um estilo único de arte, duas correntes foram dominantes: as pinturas oníricas e as que usavam a livre associação, que os surrealistas chamaram de automatismo. Esse automatismo era alcançado por meios como olhar um determinado padrão até que ocorresse uma alucinação. Os surrealistas às vezes incorporavam a fotografia em seu trabalho. Com isso, eram capazes de ligar o real e o surreal manipulando técnicas fotográficas ou usando-as para isolar o inesperado.

O surrealismo foi profundamente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, essa corrente de vanguarda realça o papel do inconsciente na atividade

recebe a missão de gerar um híbrido humano / alienígena para salvá-la. Antes de desaparecer, o *alien* deixa com ela um aparelho contendo detalhes do plano.

criativa. Freud considerava que o homem devia libertar sua mente da lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais formados pela sociedade, e dar vazão aos sonhos e as informações do inconsciente. As artes plásticas usam técnicas de produção que manipulam materiais para construir formas e imagens, revelando concepção estética e poética em um momento histórico.

Edival Lourenço no terceiro capítulo do romance em estudo traz o universo mágico, explorado e valorizado pelos artistas surrealistas nas suas diversas modalidades. Esse universo é compreendido em *A Centopeia de Neon*, quando o autor deixa de trabalhar apenas com os mitos locais, trazendo para o romance os *Beatles*, dando um caráter de ficção à obra, explorando o imaginário tão valorizado pelo Surrealismo. O universo mágico não correspondente à realidade e pode ser considerado um dos elementos que reforça o choque das duas culturas, pois traz outra visão de mundo, proporcionando novas experiências e modos de se compreender situações do cotidiano. Surpreendente e inesperado, Edival Lourenço colocou os *Beatles* para roubar a cena, misturando ficção com a realidade para modificar a vida dos personagens de seu romance.

Em consequência os trapaceiros de cereais não alugaram o galpão de minha avó. Em compensação apareceu por lá um empresário de um conjunto de rock inglês e o alugou para os rapazes ensaiarem. O preço foi combinado não sei se em dólar ou em libras. Só sei que o aluguel de um só mês dava para cobrir o valor de um ano inteiro. Depois de alugado, o galpão ainda ficou fechado por dois meses. Minha avó nem se abalou. Ela havia recebido seis meses adiantados. Mas eu sentia uma ansiedade daquelas de sapecar o estômago. Eu não via à hora de conhecer em pele e osso um conjunto de rock inglês. (LOURENÇO, 2009, p. 77)

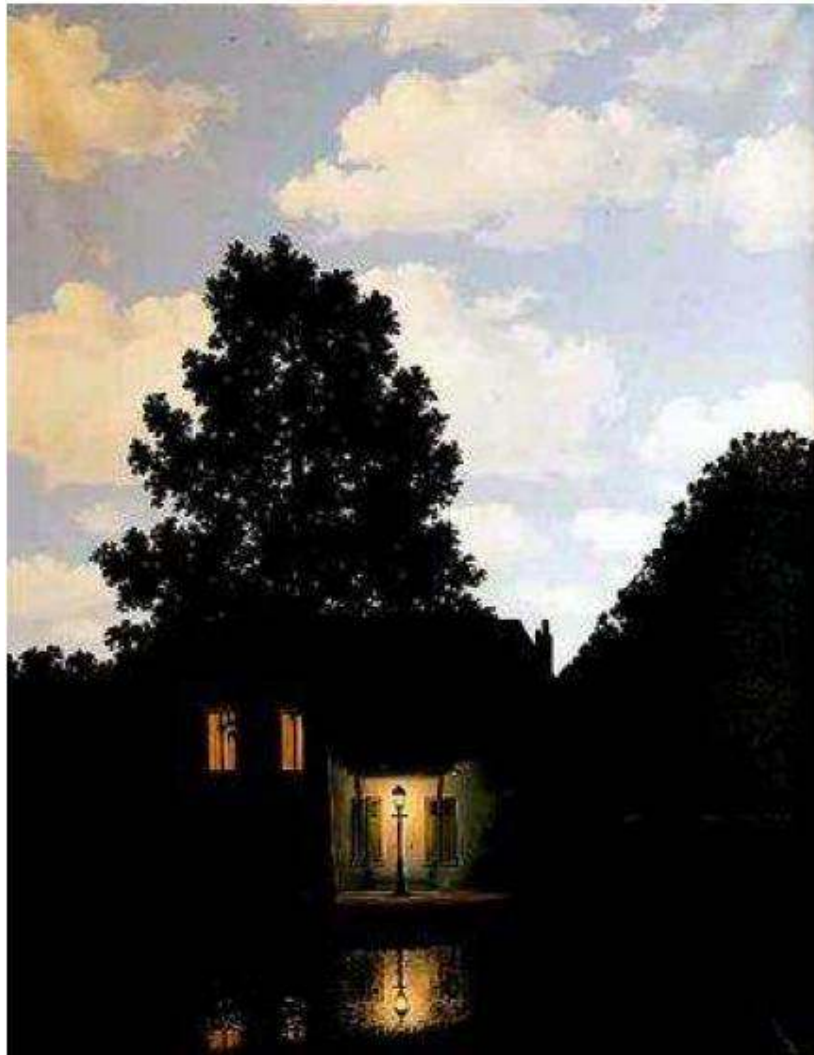


Figura 6 "O império das luzes" (1953) René Magritte (1953) (ART, 2012, p. 40)

A tela, *L'empire des Lumières*, de René Magritte faz um jogo com nossas expectativas sobre o dia e a noite, simultaneamente visíveis, a cena retratada é noturna com um céu diurno, criando assim uma típica cena onírica e irracional surrealista. René Magritte interpretou-a da seguinte forma: “a paisagem leva-nos a pensar na noite, o céu no dia. Na minha opinião, esta simultaneidade de dia e noite tem o poder de surpreender e de encantar. Chamo a este poder poesia.” (2005, p. 40) é através da perspectiva entre a claridade de um azul celestial e o tom negro dos sonhos e pesadelos que surge Jeromão, o narrador do terceiro capítulo do livro *A Centopeia de Neon*.

Jeromão é um jovem que vive numa área rural próxima à cidade, tem 18 anos. Ele é um rapaz parrudo tratado pela avó como covarde, única parenta viva e que comanda sua vida, Jerônimo revela-se para o leitor como um verdadeiro intelectual. É desmedidamente, culto, irônico, sagaz e articulado. Ele tornou-se aprendiz de capanga de Sidrake a pedido de uma amiga da família. O sítio em que o personagem mora com a avó pertencia a um coronel local,

pai de Sidrake, que teria matado o avô de Jerônimo. E em troca do silêncio da viúva doou a propriedade a ela.

O mancebo, sem credibilidade nem atributos, tem o rumo de sua história modificado quando sai à noite para galantear Lea, sua namorada imaginária, com a guitarra de George Harrison nas costas. A banda de rock *Beatles* havia alugado alguns meses antes, o celeiro da avó de Jeromão. O apelido Rambo foi criado por Paul McCartney, que o considerou parecido com Sylvester Stallone. A banda inglesa pretendia preparar seus próximos discos em sigilo. A separação da banda e a morte de John Lennon teriam sido invenções de *marketing*, um grande golpe publicitário, para que o grupo continuasse no auge do mercado fonográfico mundial.

Portanto, é válido supor que a obra de arte pode vir a ser uma forma de conhecimento ou revelação surpreendente. Edival Lourenço, no terceiro capítulo surpreende os leitores com a presença marcante dos Beatles. John Lennon não morreu e está na ativa usando a identidade de seu filho, Julian. Compõe e ensaia com os três companheiros em uma chácara alugada, se preparando para o retorno triunfal da banda em 2010, evento que “vai ofuscar a segunda vinda de Cristo”. Pois bem, na guitarra de Harrison havia um pacote de pó de cocaína do puro, escondido na caixa de ressonância, quando Rambo foi abordado por policiais e preso como um traficante de alta periculosidade.

Sendo assim, percebe-se que a indeterminação presente na obra colabora para a diversidade de interpretações, pois esta atua no sentido de evitar uma resposta totalizante dos fatos, isto é, indica diversos significados sugeridos pela obra, os quais não podem ser facilmente racionalizados pelo leitor. Esta hesitação contamina a interpretação da obra, possibilita a incerteza e, ainda, instiga a dúvida quanto à autoridade do texto e sua suposta capacidade de revelar o que é considerado real ou verdadeiro tal qual a tela *L'empire des Lumieres* de René Magritte, onde aparece a sugestão do dia e noite, criando assim uma harmonia entre desejo e realidade.

Freud remete a arte à esfera do desejo, não da realidade. Para esse estudioso a realidade é sempre alargada ao imaginário, ou a realidade não mitigada. No romance a realidade é voltada para o desejo o qual revela uma situação cômica e irônica, em que a arte oscila entre desejo e realidade, Contudo a ironia vem da solução encontrada para libertar Jerônimo. Sidrake o liberta usando poder e influência como moeda de troca, uma crítica a práticas sociais tão presentes no nosso quadro político contemporâneo. Em contra partida, Jeromão é aliciado por Sidrake para iniciar um grande negócio de tráfico de cocaína utilizando pombos-correios.

Agora a minha vida ganhava um rumo completamente alheio aos meus propósitos. Como se o que me guiasse fosse uma força tenaz e oculta que mesmo eu não querendo seguir por essas trilhas não conseguia me desvencilhar da tentação. Quem sabe se tudo isso já não estava previsto no sortilégio daquela noite de aziago em que minha avó viu o cruzeiro do sul sem a estrela superior e a sua sombra projetada sem cabeça? (LOURENÇO, 1994, p. 130)

Edival Lourenço utiliza-se das fraquezas humanas para compor seus personagens, a corrupção abre espaço para a captação de mão de obra, em que o sonho e a realidade aparecem como uma pintura carregada de fantasias, utopias e humor. Tal qual a tela *L'emperie dès Lumieres* de René Magritte, cujas cores acromáticas e cromáticas³⁶ são usadas para despertar a sensação de paz e calma proporcionadas pela parte superior da tela, em que predomina as cores frias, as quais carregam a ideia de dia, impregnada pela falsa sensação de segurança que o dia desperta. Na parte inferior da tela, percebemos o uso das cores quentes, o preto simboliza à noite que traz os mistérios, os medos e as armadilhas expondo as fraquezas dos homens que são captados para o crime. As cores que transmitem calor e segurança saem discretamente pelas janelas e procuram abraçar o telespectador levando-os ao aconchego de seus lares.

Temos ainda uma pequena nuvem posicionada no canto superior esquerdo, embora pequena carregue muito significado, pois o uso da cor laranja simboliza as sensações que vamos trabalhar no próximo capítulo, que vem a ser: o riso, o humor e a ironia características tão importantes para os seres humanos e muito explorados no romance de Edival Lourenço e nas pinturas das correntes de vanguardas.

³⁶ As sensações visuais que têm apenas a dimensão da luminosidade são chamadas de acromáticas. Incluem-se todas as tonalidades entre o branco e o preto, quer dizer, o cinzaclaro, o cinza e o cinza-escuro, formando a chamada escala acromática. Já as sensações visuais compostas por todas as cores do espectro solar, são denominadas cromáticas. Acessado em 18 de agosto de 2017 Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf

II AS DIVERSAS FACES DO RISO E DA IRONIA COMO FORMA DE HUMOR NA LITERATURA E NA PINTURA

O riso festivo é, ao mesmo tempo, a irrupção do caos e sua autodestruição. O riso deve ter uma significação social...³⁷

Henri Bergson

Uma das tarefas mais complexas, talvez consista em definir o riso, por se tratar de uma temática de caráter muito ambíguo, em virtude de sua grandiosidade e abrangência. A alegria, a histeria, o escárnio são meios plausíveis para que o riso exista. Pode-se dizer que, no campo do risível, o humor é o lado mais rico desse comportamento humano, uma vez que trabalha com a condição humana, uma reflexão que trata com amenidade os temas dolorosos e tristes. O humor deixa entrever, na relação com os outros, sua natureza benevolente e positiva, muito próxima ao riso bom.

Platão em suas análises dedicou-se ao estudo do riso e aos seus significados. Deste modo percebemos que o interesse pelo riso não é recente, e que ao longo da história o riso apresentou diferentes significados e funções. Uma dessas funções é exatamente a de contestar a ordem estabelecida, apontar falhas e fazer críticas. Deste modo, o riso usado como ferramenta de questionamento social é o objeto desta pesquisa por ser um instrumento que pega o mundo de pernas pro ar, uma vez que o mundo não é organizado, é ao avesso.

Sendo a proposta deste trabalho, pensar o riso e como este atua no processo de questionamento de nossos valores elegemos o romance *A Centopeia de Neon* de Edival Lourenço, como referência, em razão de seus personagens serem as figuras que propoem uma reflexão sobre os problemas que assolam a sociedade atual, já que eles provocam o riso na inversão do normativo.

Neste capítulo, discutiremos o significado do riso e algumas concepções filosóficas como sendo uma ferramenta que quebra padrões, e discute o papel do riso e suas funções na determinação de comportamentos sociais em diferentes contextos históricos. Assim como as diversas formas e efeitos assumidos pelo humor, ironia e o cômico presente em inúmeras manifestações sociais. Igualmente discutiremos a cultura popular do riso e de que maneira ela age no processo de questionamento de nossos valores. Assim, faz-se necessário realizar um breve percurso histórico, ressaltando a importância do riso para fins de contestação social,

³⁷ Henri Bergson em *O Riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, p. 6

assim como os principais significados filosóficos e literários contidos nas concepções sobre o riso e o risível.

Procurando entender o processo histórico do riso na Antiguidade, na Idade Média, no Renascimento e na atualidade, buscamos resgatar, principalmente, o que a sociedade entendia através do riso, e como os teóricos se posicionavam a respeito deste assunto.

2.1 A ironia na Era Clássica

Na Antiguidade, o riso esteve sempre ligado aos deuses, tendo uma significação divina. Embora o riso estivesse presente nas festas, ele não tinha a definição de diversão, como se conhece hoje. Ele estava relacionado aos preparativos de sacrifícios. Por meio das festividades, tem-se uma ritualização dos mitos, que ao serem representados, ganham eficácia. O riso festivo é a manifestação do contato com o divino. Simula o retorno ao caos original, tendo por finalidade pedir proteção aos deuses. De acordo com o pesquisador Dr. Fernando Moreno Silva³⁸:

O riso festivo era a manifestação da orgia e sua autodestruição. Nessas comemorações, os escravos desfrutavam de liberdade, portando-se até como senhores, sempre com muita zombaria e brincadeira. Ao final, um escravo era escolhido e sacrificado para representar o fim do caos e a volta da ordem e da norma. Na Babilônia, o mesmo ritual se repetia. Um escravo se tornava um rei cômico: dava ordens e desfrutava das concubinas reais. As regalias eram gozadas por cinco dias. Ao cabo do período, o escravo era executado. Todas as festas eram em homenagem ao deus Dionísio, o deus grego e risonho da vinha e da embriaguez. (SILVA, 2015 p. 13)

Nessas festas além das muitas danças e gritos de deboches os escravos também podiam exercer um falso poder, sendo eles mesmos senhores de seus senhores, o exagero que excedia a ordem cósmica e social estabelecia a desordem necessária para legitimar a ordem vigente e afirmar a maneira das coisas serem como eram. Da mesma maneira que o mal é indispensável ao bem, o caos é indispensável à ordem. Por isso, durante essas festas, algum escravo ou prisioneiro era escolhido para personificar o caos o qual viria a ser sacrificado no fim da festa, para um ato fundador da regra, da norma, da ordem.

Logo, rir é tomar parte da recriação do mundo, simulando um retroceder ao caos primitivo, indispensável à aprovação e à harmonia das normas políticas, culturais e sociais. Contudo, esse riso obsoleto nem sempre está carregado de gravidade e agressividade. Georges Minois aponta “o riso como simples válvula de escape, o riso como acolhida, o riso de

³⁸ Doutor em Linguística e Língua Portuguesa (UNESP/Araraquara-SP).

sedução, o riso de ternura existe também”. (2003, p. 33). Essa desordem apresenta-se como um meio de exorcizar a bestialidade original, uma experimentação ritualizada da desordem.

O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao luminoso, cuja plenitude se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o esquecimento do profano, um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. É assim, um retorno às origens que permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio. (MINOIS, 2003, pp. 31/32.)

A Antiguidade ainda verá uma mudança do riso, a sua humanização pelos filósofos gregos, isso não quer dizer que aquele riso divino se dissolva, ele esta em vigia, e é necessário aprender a discipliná-lo antes que o oposto aconteça, de acordo com Minois, “esse riso que vem do além pode levar o homem à demência”. (2003. p. 50) Assim sendo, compravamos que rir é tomar parte da recriação do mundo, simulando um regressar recorrente ao caos original, imprescindível a aprovação e equilíbrio das normas sociais, políticas e culturais.

Ainda na Antiguidade, os pesquisadores, Marco Túlio Cícero e Marco Fábio Quintiliano³⁹ foram os primeiros pensadores a escrever sobre o riso. A oratória, de acordo com as pesquisas de Cícero, seria o percurso fundamental para que o riso acontecesse. O orador, por fim, usa o humor como um mecanismo de convencimento a fim de conquistar a platéia, não de hostilizá-la. Deste modo o riso funciona como um meio de linguagem que não se apresenta de forma a rebaixar alguém, porém, isso não significa que o humor não possa ser empregado como advertência ou como arma para combater a tolice do outro. Cícero também vê o riso como um meio de questionar as normas sociais através da classe a qual o sujeito está inserido, em relação ao poder aquisitivo de cada um, ou seja, ria daquelas pessoas que estão no mesmo nível que você e evite zombar daquela que lhe são superiores.

2.2 A ironia na Era Moderna

A era moderna é tratada desde as primeiras obras renascentista, as quais negaram a visão dicotômica⁴⁰ do riso, pois durante o Renascimento, o riso adentra no campo da grande literatura e da ideologia superior, por influência de alguns autores, como Rabelais, Cervantes,

³⁹ Na Antigüidade, Cícero e Quintiliano são os primeiros autores em cujos textos há tratamento exclusivo do riso. Cícero, com a obra *De Oratore*, escrita em 55 a.C., e Quintiliano, com *Institutio Oratoria*, escrito entre 92 e 94 d.C. Acessado em 20 set. 2016 Disponível em:

[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/3594-13158-1-PB%20\(6\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/3594-13158-1-PB%20(6).pdf).

⁴⁰ Dicotomia é a divisão de um elemento em duas partes, em geral contrárias, como a noite e o dia, o bem e o mal, o preto e o branco, o céu e o inferno etc. Com origem no grego dikhotomia, uma dicotomia indica uma classificação que é fundamentada em uma divisão entre dois elementos. Acessado em 20 set. 2016

[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/3594-13158-1-PB%20\(6\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/3594-13158-1-PB%20(6).pdf)

Boccaccio e Shakespeare. Acontece, então, uma transformação profunda na história do riso. Ele passa a ser uma mistura do oficial e do não-oficial, que vale tanto quanto o sério, servindo para demonstrar distintas percepções, as quais revelam a verdade sobre o mundo, sobre a História e sobre o homem. O riso possui uma significação regeneradora, positiva e criadora, tornando-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época.

Assim sendo, Quintiliano, ao escrever sobre o riso, utiliza uma conotação que vai desestruturar as concepções existentes. Uma vez que devemos ter cautela ao empregar o humor, pois, a receptividade desse humor é imprevisível, não se sabe a reação que o interlocutor terá, assim, podendo desencadear um processo de instabilidade social. Minois fala que o riso “é um fomento da desordem; perigoso para o poder e faz perder a dignidade e a autoridade”. (2003, p. 108.) Essa força obscura deve, portanto, ser empregada com sobriedade e nunca contra os notáveis, os infelizes, os grupos sociais ou nacionais. Sobre o riso no mundo romano, Minois afirma:

[...] é de uma degradação progressiva, que vai do risus vigoroso e multiforme dos primeiros séculos da República a uma pluralidade de risos socialmente distintos. Nos círculos dirigentes e na elite intelectual, prevalece uma concepção agora negativa: o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores, deve ser utilizado apenas com parcimônia, sob forma muito apurada, cada vez mais artificial e amaneirada. O riso grosseiro sob vigilância, o riso fino totalmente adulterado: a decadência do mundo romano é também a decadência de sua hilaridade. (MINOIS, 2003 p.109)

É por meio da sátira que os romanos vão perceber o riso. Seus alvos são os costumes sociais, morais e políticos, porque são esses segmentos que trazem em suas características a essência conservadora. O riso por se mostrar contrário à inovação, apresenta uma inversão a essa essência conservadora dos romanos. A quebra da norma e da convenção suscita a troça, a hilaridade as quais acontecem durante as festas rurais que incorporavam o riso ao culto da fertilidade. Nessas ocasiões dão-se livre curso ao riso desenfreado, injúrias, agressões verbais, enfim, uma orgia de grosserias cômicas acontecia.

Em relação ao riso proporcionado através da comédia romana podemos perceber traços semelhantes na obra *A Centopeia de Neon*, pois, o riso, como arma do coletivo contra as opressões sofridas nos meios oficiais, também foi percebido na obra lourenciana, uma vez que o romancista criou o “profissional” trapaceiro, o “enrolador” dos poderosos com o objetivo de ressaltar o desconhecido homem do povo, o sobrevivente das emboscadas da vida, o excluído social, transfigurado na figura do “capanga”, do ardiloso. Estes personagens são semelhantes ao escravo astuto que engana seu dono e ao escárnio com relação aos velhos

avarentos, da Idade Média, que monopolizam o dinheiro da família, sendo uma contestação do poder despótico representados pelo riso. Assim, o romance em tela ataca vícios sociais tais como demonstra Edival Lourenço:

Se bem que comparado a outras operações, aquele golpe contra o senhor Nardini realmente era conto de vigário. [...] Na semana seguinte o doutor finalizou uma operação, que ele chamava de Operação Condor, envolvendo uma corretora de títulos imobiliários e o Banco de Incremento a Moradias. [...] A corretora privada devia ao banco oficial uma cifra astronômica. [...] Para não pagar a conta foi que o doutor entrou em cena, levando vinte por cento do que deixasse de pagar. Usando livre trânsito e o tráfego de influência nos meadros da burocracia oficial, o doutor conseguiu convencer o presidente da República a apresentar projeto de lei, incorporando o Banco de Incremento a Moradias ao Banco de Fomento Social. [...] Naquele período de desarranjo na direção, que uma transferência dessas provocações, adentramos à noite o centro de documentação e controles operacionais do Banco de Incrementos e Moradias e ateamos fogo. Em minutos não restava nenhum vestígio da paquidérmica dívida. (LOURENÇO, 2009, p. 60)

Sidrake é o narrador personagem do primeiro capítulo, e usa seu braço direito Danton Mumbeka, o narrador do segundo capítulo, para enganar, trapacear e exterminar a família Nardini, depois usa a sua influência através dos órgãos públicos para a prática de corrupção, e faz os interessados no golpe faturarem muito dinheiro. No romance em estudo a ironia serve de válvula de escape da sociedade. As condutas dos personagens têm importante papel social e serve para levar o leitor a uma reflexão sobre os acontecimentos sociais e políticos da sociedade contemporânea.

O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obscuro, por mais cru que ele seja. Sexualidade sem freio, escatologia: não é grande lição de humildade lembrarmos-nos, pelo riso, de que as condutas mais sublimes enraizam-se na matéria e no instinto, que partilhamos com as bestas?⁴¹ (MINOIS, 2003, pp. 44/47)

Percebemos que o riso na Antiguidade, simulava um regressar ao caos original, em que a desordem era vista como imprescindível para a recriação ordenada do mundo e para a contribuição da norma pré-estabelecida. Do mesmo modo havia o riso conservador, que objetivava manter a moralidade e a política. A partir da Idade Média descobrimos um riso avesso às normas sérias e ao sagrado, ligado à cultura cômica e as festas populares.

O cômico, na Idade Média, estava ligado especialmente às manifestações populares e detinha uma estética, segundo Bakhtin, denominada realismo grotesco, predominando “[...] o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. (2008, p. 17) Além

⁴¹ Uma espécie de ritual de inversão, de vida política às avessas.

de que, o humor na Idade Média apresentava uma ligação forte com a liberdade e com as verdades não oficiais, profanava a religião e violava as regras do Estado.

O riso e a Igreja na Idade Média estavam em lados opostos, pois a igreja não reconhecia o riso como instrumento divino útil as suas necessidades na captação de fies. Podemos observar que o debate sobre o riso, na idade Média em relação à igreja, centralizava-se em dois pólos: o primeiro pelo fato de que Jesus nunca teria rido em sua vida, de modo que, o riso se torna um elemento estranho aos cristãos; o segundo é a concepção de que o riso é uma característica peculiar do ser humano, faz parte de seu temperamento rir, e assim o fazendo, será capaz de espalhar um pouco mais da sua essência, que em muitos casos era prejudicial à igreja.

Se a Igreja, neste período, estava em lados opostos ao riso. Já o mesmo não pode ser declarado do Diabo. Pois, este se servia da retaliação do diabólico pelo riso incontido do escárnio. A ligação cristã do Diabo ao riso é quase lógica neste período. Este raciocínio encontra-se em Minois, que, ao esfolhar o texto da Bíblia, verifica duas ocorrências contrárias na Idade Média: Jesus não riria, mas o Diabo ria abertamente, gargalhava: “Não se zomba de Deus. Qualquer liberdade em relação à Cristo é considerada blasfematória; qualquer apresentação de sua vida que saia do esquema oficial dos Evangelhos, (...) é imediatamente submetida ao anátema (...)” (2003, p. 123)

Ao rir em gargalhadas o corpo se balança todo, como se desdobrasse em convulsões, este ato obstruiria a elevação espiritual. Assim o riso era tido como algo diabólico, onde os praticantes do riso livre são vistos como profanos. O corpo que ri assusta e incomoda, já que o limite do domínio de si se perde.

Assim, podemos dizer que Idade Média soube usar o riso a seu favor, pois fez dele um instrumento muito eficaz para atender as suas necessidades. Foi a partir do século XIII que teólogos distinguiram dois tipos de riso: o bom o que exprime alegria, devendo ser moderado e silencioso, quase um sorriso, e o mau que é a zombaria e, simultaneamente, o riso físico descontrolado e barulhento. Do ponto de vista simbólico, significava desvincular os objetos do plano divino e associá-lo às falhas inerentes ao ser humano, à existência em estado desestabilizado e mortal.

Na concepção medieval, o riso competiria com a organização do mundo, com o Bem ao rir do Mal e com o Mal, ao colocar o Bem sob suspeita. Por consequência, segundo as regras da Criação, a queda do Paraíso foi o estopim e o reinício da humanidade em condições clandestinas. Os dogmas da Igreja alimentaram-se da mesma matéria desse momento criador, no qual o elo com o divino perdera-se na mortalidade da humanidade. O riso recorda a queda

consciente, porque rememora a falha primordial do humano: o excesso, aquilo que o afastou da exultação divina e do isolamento do Paraíso.

Assim, surgem as festividades, como um gesto libertador de todas as pregações impostas pela igreja, onde o riso demoníaco era liberado, o povo saía às ruas com máscaras grotescas, os bobos e os loucos eram soltos. O exagero divulgava o desejo da coletividade: as pessoas riam de sua penitência próxima e da inevitável condição de mortalidade, enlouquecido pelo mal, porque a salvação transferira-se para o período da fantasia e do celestial.

Deste modo, inicia-se o percurso do riso enquanto ferramenta no combate as mazelas sociais. Seja para libertar o povo dos ditames do Estado e da Religião, ou para levá-los a reflexão. E o riso passa a desempenhar importante função nas festas carnavalescas que ocorriam fora dos domínios da Igreja. Portanto, o riso passa a apresentar uma finalidade instrumental de lutar contra os vícios, certamente, e ridicularizá-los.

A época carnavalesca é aquela em que uma sociedade inteira se mostra se libera pela limitação e pelo divertimento, se abre aos ataques e às críticas por meio de transposições toleráveis, e se entrega parodicamente ao movimento a fim de com ele alimentar sua ordem. Tudo se diz no disfarce, tudo se valida pela união estreita do sagrado e do bufão. A inversão é o processo que permite virar o tempo no avesso, metamorfosear a escassez em abundância, o acabamento em consumo, romper as censuras e as conveniências, em proveito da festa, dá lugar às contestações, dissolvendo-as na irrisão e na diversão coletiva. (BALANDIER, 1982, P. 54)

O riso, nas festas carnavalescas, tem um valor subversivo tolerado pelas autoridades. Assim, nesses períodos de festas o povo faz uma paródia da própria vida, porém, uma vida melhor, livre, transformada. A inversão de papéis serve para zombar das normas sociais estabelecidas. Os ritos mais sagradas são parodiados, surgem às fábulas e as farsas. Deste modo, essa visão caricata do mundo precisa também de um novo dialeto, no qual as grosserias exercem um papel essencial. O ritual das festividades visava encarnar o próprio tempo que apresentava, respectivamente, a morte e a vida, convertendo o novo em antigo.

Para libertar as necessidades guardadas e reprimidas o riso carnavalesco servia de válvula de escape coletiva. Devido à necessidade de purificar seus monstros interiores encontramos nos cortejos figuras assustadoras, exóticas, que ameaçam atacar. A fantasia fazia parte das vestimentas e era muito mais uma vestidura social que figurativa. Essas figuras provocam o medo, mesmo sabendo que era para rir, acreditava-se que assim estariam espantando seu próprio medo.

A legitimação da loucura nos indivíduos, reunido à postura social nos leva a crer que o riso do carnaval é também o riso da loucura. O bobo e os bufões exaltam uma mudança repentina de valores, trazendo à tona o sagrado e o profano. É o bode expiatório ideal que vai ser caçado sob risos de alívio. Havia troca de papéis do superior e inferior hierárquico, assim, um bufão era rei, nomeava-se um Papa para rir, do mesmo modo que as roupas eram postas ao avesso. Deste modo, o carnaval passa a ser visto como a segunda vida do povo, sua vida festiva, fundamentada no princípio do riso. Durante o carnaval é a própria vida que se representa e interpreta, sem palco e sem atores.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 2008, p. 06)

Através do renascimento e da renovação proporcionadas pelo carnaval o povo retorna ao seu status anterior. E assim, o riso na Idade Média se constrói a partir dos mais variados estilos de parodiar e zombar os cultos oficiais, de coroações e destronamentos de bufões, que é consagrado rei pelo povo e depois devolvido ao ridículo.

O realismo grotesco assume grandes proporções com base no princípio do rebaixamento do sublime, do poder e do sagrado. O cômico medieval é ambíguo, uma vez que precisa rebaixar e insultar o povo para que só assim aconteça o início da renovação e conseqüentemente, a ressurreição, um novo começo depois da morte. Até o Renascimento, é exatamente este espírito carnavalesco com o qual nos deparamos nas obras literárias cômicas, ao mesmo tempo aparece nessa literatura os gracejos, piadas, profanação do sagrado e violação de regras oficiais.

Com o Renascimento, o riso insere-se no campo da grande literatura, por influência de autores como Rabelais e Cervantes. Percebemos, assim, uma transformação do entendimento sobre o riso. Ele passa a ser uma mistura do oficial e do não-oficial que vale tanto quanto o sério, servindo para demonstrar distintas percepções que revelam a verdade sobre o mundo e sobre o homem. O riso passa a possuir uma significação regeneradora, positiva e criadora, tornando-se expressão da consciência livre e crítica da época.

Conforme Georges Minois, na sociedade grega, o riso é um sinal divino, já que, no século V a.C, o filósofo Próclus fala a respeito de um poeta órfico⁴² relacionando o nascimento dos deuses ao riso da divindade soberana, além de recomendar que se fizesse a analogia entre o nascimento dos homens e as lágrimas dessa divindade. De acordo essa perspectiva, “o universo nasceu de uma enorme gargalhada”. Tal alegoria mítica não se propõe a explicar o início dos tempos, representa apenas, de modo literário, nosso desconhecimento a respeito das origens do ser.

Ao nos depararmos com as explicações a respeito da origem do ser, entendemos que o período que sinaliza a passagem do fim da Idade Média para a Renascença é carregado de crises sociais advindas dos questionamentos os valores desse ser que agora sofrem com guerras e graves doenças. Por isso o riso e a sociedade vão passar por muitas alterações significativas.

Do mesmo modo que a sociedade apresenta mudanças, o riso também sofre alterações significativas. Nesse período, inicia-se o processo de enfraquecimento das fronteiras entre a cultura cômica popular e a literatura dita erudita. O riso mais lúdico dos séculos XII e XIII transforma-se num riso cansado, contestatório, azedo, condizente com a realidade da época. Essas mudanças, no riso e na sociedade, acontecem porque na metade do século XIV começa a mais longa guerra da história, a Guerra dos Cem Anos. O mundo conhece uma das mais terríveis epidemias, a peste negra, que devastara quase um terço da população; crise econômica, grandes conflitos e a religião abalada são apenas alguns traços deste momento.

O novo riso ganha uma conotação de paródia séria, um riso de medo. As traquinagens e as manifestações que aconteciam na Idade Média multiplicam-se, tornando-se cada vez mais engraçadas e agressivas. Quando o mundo se torna contraditório e perigoso, o que fazer senão rir? Rir de tudo e de todos, de Deus e do Diabo, da loucura e da morte. Neste contexto o Diabo surge como um alegre anfitrião. Lúcifer, até o momento achincalhado, adquire um sentido ambíguo, sendo, por vezes, vítima de injustiças cometidas por Deus. Ao mesmo tempo em que se ri do pobre-diabo, o levam a sério.

⁴² O Culto de Mistérios Órfico foi um movimento religioso surgido na Grécia Arcaica do século VI a. C, ligado aos ensinamentos de Orfeu. Este culto de mistérios estabelece um paralelismo para com a religião oficial da polis grega, pois se caracteriza como uma recusa a ordem social estabelecida pelo sistema político-religioso da religião pública (Detienne: 1988 174). Esta opção religiosa impõe aos seus seguidores uma escolha subjetiva e individual, dependente de uma decisão pessoal do indivíduo em busca de salvação através de uma aproximação com a divindade, tendo por base a busca por uma melhor existência no pós-morte, que a religião oficial não pode oferecer. (BURKERT: 1989, 25)

O Carnaval, com todo seu desregramento, é a expressão mais apropriada de um mundo às avessas, onde a loucura ganha destaque. Surgiam pessoas fantasiadas declamando versos satíricos contra autoridades civis e eclesiásticas. Apresentavam alvos certos, representavam abades, príncipes, bispos. E em todos eram colocados títulos cômicos, tal qual: “príncipe dos tolos, mãe louca”. Assim usavam a figura do louco como bode expiatório perfeito, o burro de carga, alvo de deboches e apelidos, de quem é permitido rir dos males, das angústias. Figura presente no Carnaval, que provoca a multidão que zomba dele e o destrói. A loucura é a marca da miséria humana, e essa miséria é rechaçada pelo riso. Riso este que perturba a ordem, a hierarquia, o sagrado, uma vez que a ordem existe para ser perturbada.

Para a Renascença o riso apresenta um poder revolucionário, criador, o qual introduz uma visão de mundo mais dinâmico, otimista e materialista. Rejeitando assim, a cultura oficial da Idade Média pelo riso popular. Se o “espírito categórico” e o “dogmatismo” são elementos da hereditariedade medieval e dos procedimentos de recriação dos valores ditos sérios, a literatura no renascimento usara desse recurso para aplicar na reordenação das mentalidades “cosmológicas científicas⁴³ e cosmogônicas religiosas⁴⁴”, modificando, assim, os efeitos da burla para outras criações e expressões humanas no Renascimento, antes visivelmente ligados à festa medieval. Minois sintetiza, nas palavras abaixo, a utilização do riso no contexto medieval:

Na Idade Média, o riso é, portanto, largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes últimos são parodiados nas festas, retiram benefícios dele. O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado. A utilização consciente do riso na literatura, seu exame pelos filósofos e teólogos, sua manipulação pelo bobo do rei e pelos pregadores confirmam essa impressão, tanto no humor profano como no humor sagrado. (MINOIS, 2003, p. 191)

Bakhtin ao falar da transição da Idade Média para o Renascimento também faz referência à importância do riso enquanto valor de concepção de mundo, e o quão significativo é a visão da grande literatura ao perceber o valor do riso renascentista como

⁴³ Cosmologia é o ramo da astronomia que se foca em estudar a origem, a evolução, a composição e a estrutura do Universo. O objetivo é tentar compreender questões científicas e filosóficas dos seres humanos sobre o Universo como um todo. Inicialmente, a cosmologia surgiu como parte da filosofia, justamente como um método de encontrar explicações para a origem e transformações da natureza a partir da lógica. Ou seja, também veio para desmistificar a ideia de que a origem do universo é derivada do poder de deuses, por exemplo. Este período ficou conhecido como Pré-socrático ou Período Cosmológico. Acessado em 21 nov. 2016)

(CALI, Colômbia. Disponível em: <http://aprendecoscologia10.blogspot.com.br/2011/04/definicion.html>.

⁴⁴ É um debate aberto, uma questão muito sensível. Na verdade, a cosmologia científica é essencialmente a mesma coisa que a cosmologia religiosa, apenas que cada uma desenvolve sob um padrão de utilidade diferente, sob diferentes referências. Acessado em 21 nov. 2016)

(CALI, Colômbia. Disponível em: <http://aprendecoscologia10.blogspot.com.br/2011/04/definicion.html>

sendo positivo, regenerador e criador. É neste período que esse riso universal e contente adentra, com sua língua “vulgar”, a grande literatura.

[...] a atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura deve admiti-lo da mesma forma que o sério: (BAKHTIN, 2008, p. 57)

O riso na Idade Média situa-se em relação próxima ao eixo da coletividade. Ele viveu e se desenvolveu fora da esfera oficial da ideologia e da grande literatura. Graças ao seu caráter extra-oficial, vantagem e carência de limites lhe foram garantidos. Já no Renascimento, o fenômeno ganhará outro estatuto e toda essa cultura é incorporada à literatura, às artes, sendo expressão de uma nova consciência, em que o corpo risível ou que ri ganha a atenção dos humanistas.

Dessa maneira, o Renascimento aprofunda e problematiza mais ainda o maleável fenômeno do riso. E a Renascença marca o advento do humor. O riso estoura em mil estilhaços e seu tom grotesco, inquietante, humorístico faz repercutir uma grande sinfonia de gargalhadas intoleráveis aos ouvidos de reformadores religiosos.

O riso do século XVII, de acordo com Bakhtin, não deve ser encarado como uma forma universal de compreensão do mundo; deve referir-se a certos aspectos da vida social, o que é fundamental e importante não pode ser cômico. Não deve se manifestar na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo. Apenas o tom sério é apropriado. Nessa perspectiva, Nesse sentido, se o século XVI marca o ápice da história do riso, os próximos séculos marcam sua deterioração.

O riso, no pós-século XVI começa a assumir um lugar relevante, à medida que os valores e as certezas doutrinados pelas igrejas caem em descrédito. Foi assim no século XVIII, que zombou da religião e do absolutismo; no século XIX, com a sátira e a caricatura ao governo monárquico; e no século XX, com o recuo das ideologias. Segundo Minois:

O riso foi o ópio do século XX, de Dadá aos Monty Pythons. Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver as suas vergonhas. Ela insinuou-se por toda parte, e o século morreu de overdose – uma overdose de riso – quando, tendo este se reduzido ao absurdo, o mundo reencontrou o nonsense original. (MINOIS, 2003. p. 553)

O século XX chegou com as grandes guerras mundiais, espalhando pavor e incertezas. Nem mesmo a rebeldia do riso consegue acalmar a desordem social. O riso passa a

ser usado como subterfúgio do homem para escapar das calamidades. O riso passa a ser usado como uma escapatória para a humanidade superar suas desonras e suas dores.

O que se sucede no século XX, é a banalização do riso, este século provou ser possível ao homem rir de tudo. Mesmo vivendo em um mundo marcado por guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, desemprego, ameaças atômicas, o riso ainda assim conservou seu espaço. E o seu uso incomensurável para situações absurdas, catastróficas, desumanas das quais se tornam objetos de uma forma de humor que muitas vezes é considerada como um instrumento que ameniza e que torna suportável tantas tragédias que protagonizaram este século. Um espaço agora globalizado, midiático, padronizado e comercializado. São as desgraças do século que estimulam o desenvolvimento do humor, como um antídoto ou um anticorpo diante das agressões da doença.

Como visto, o riso transpassa e sempre transpassou a história das civilizações. Seu lugar se transformou, o riso moderno possui uma característica desmistificadora dos valores sociais e morais que regem a sociedade, essas propriedades mudaram a maneira com que o mesmo é interpretado, analisado e percebido; mas ainda assim, nos dias atuais, rimos para afastar o medo, demonstrar empatia, fortalecer conexão ou simplesmente destruí-los. Deste modo, o riso moderno procura despir as verdades absolutas nas quais as pessoas se apegam se refugiam, para satisfazer seus desejos, para dar sentido as suas vidas e a forma como encaram ela. Em suma, o riso confronta os alicerces que estruturam a sociedade moderna.

De acordo com a pesquisa, entendemos que o lugar do riso na vida e na sociedade, ao longo da história, transformou-se, do mesmo modo que seu discurso. O jeito como rimos se alterou, mas sua essência permaneceu ao longo dos tempos, pois ainda rimos para zombar dos outros ou de nós mesmos, expurgar nossos medos, manifestar simpatia, reforçar vínculos. Dentro deste conjunto de utilidades, o riso é um forte componente de poder. Para exaltar ou desmoralizar, verdade é que a modernidade descobriu nele uma arma, com um incalculável poder de destruição.

Após nossa trajetória sobre o riso ao longo da história destacaremos o riso como uma possibilidade de dilatar o conhecimento, propondo novas formas de se olhar para o mundo sob uma perspectiva de ordem e desordem. Assim sendo, temos o riso como um ato ligado à fronteira “não oficial” da sociedade, ou seja, ao campo dos discursos ou costumes que de algum modo esquivam do modelo estabelecido. Acompanhando esse entendimento, elucidada Verena Alberti:

O riso revelaria assim que o não normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência. [...] São inúmeros os textos que tratam o riso no contexto de uma

oposição entre a ordem e o desvio, com conseqüente valorização do não oficial e do não sério, que abarcariam uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério. (ALBERTI, 1999, p.12)

Verena Alberti⁴⁵, no livro, *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), escreve a respeito da origem dos estudos acerca do riso desde a antiguidade até os dias atuais. Segundo a autora “talvez a influência de Aristóteles seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso.” (1999, p.45) Pensar o riso, segundo a autora, sempre foi eliminado pelo sério. O riso é visto como uma ferramenta muito útil na ampliação do conhecimento. Para Alberti “o riso seria simultaneamente um conceito histórico – um objeto a ser apreendido pelo pensamento – e um conceito filosófico – um conceito em relação ao qual o próprio pensamento é pensado.” (1999, p.199)

O riso, segundo Bakhtin é marcado por uma intensa interrupção entre a Renascença e a idade clássica. Na Renascença, o riso teria “um profundo valor de concepção do mundo,” ao passo que, na idade clássica, teria sido domesticado, restringindo-se aos vícios dos indivíduos e da sociedade. Na Renascença o riso demonstrava a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem e não era menos importante que o sério. Já no século XVII, diz Bakhtin, o que era essencial ou importante não podia mais ser cômico: o riso tornara-se um divertimento leve, ou ainda uma espécie de castigo útil. O século XVI, para Bakhtin, marca o apogeu daquilo que ele chama de história do riso também no plano teórico.

Percebemos a importância do riso para a arte como um elemento essencial no questionamentos dos valores sociais. Desse modo, não podemos ignorar o riso em relação à ironia literária, Assim faz-se necessário levantar algumas referências sobre a ironia presente na literatura.

Ao falar da história da ironia analisamos e reconhecemos a contribuição essencial de Sócrates como o primeiro grande homem a usar a ironia como forma de argumentação, já que o método socrático, expresso por Platão em seus diálogos da juventude, utiliza-se da destruição irônica ou, ainda, do questionamento jocoso em prol da destruição da certeza do outro e de sua própria certeza para a composição do conhecimento. Ainda que o conceito de ironia remeta-se à tradição clássica grega, nossa finalidade é abordagem de seu emprego a partir do século XIX.

Por fim falaremos sobre a arte da corrente de vanguarda surrealista e sua relação com o humor. O humor e a imaginação concebem o caminho para o fato supra-real, iniciado a partir

⁴⁵ A autora faz um apanhado dos estudiosos que mais se aprofundaram no entendimento dessa matéria que é o riso. Platão, Aristóteles, Nietzsche, Freud, Ritter, Laurent Joubert, Thomas Hobbes, Spencer, Darwin, Bergson, entre outros, fazem parte de suas investigações

de uma atitude de rebeldia que derruba a ordem instituída. Esta ordem superficial e aparente é usada como matéria prima pelos artistas do surrealismo que buscam no cotidiano o lado maravilhoso e encantador que fora substituído pelas novas ofertas das utilidades do mundo capitalista. Para a corrente de vanguarda surrealista o humor apresenta um alto poder coercivo da lógica, da razão e do senso comum; o humor surrealista permite à despersonalização da realidade, a poetização da vida, a tentativa de desligar o homem tanto de seus hábitos quanto do pensamento, preparando o caminho para uma nova realidade.

Após transitarmos pela trajetória do riso vamos discutir a cultura popular e de que maneira ela age no processo de questionamento de nossos valores, nossa pesquisa usa o riso para subverter a ordem imposta pelo pensamento linear e pelas divisões de classes estabelecidas pelo escritor Edival Lourenço na obra *A Centopeia de Neo*. A cultura popular pode em qualquer época estabelecer um lugar, ou instaurar um sentido próprio nos modelos que lhes são impostos pela classe dominante, portadora da cultura “erudita”, podendo ser facilmente identificados através de uma fina ironia e de um humor perspicaz através do riso. O riso é um meio muito eficiente para questionar os valores vigentes de uma sociedade, assim como a metáfora da máscara carnavalesca que é usado para realçar a ironia presente na mensagem a ser passada aos leitores.

2.3 Três considerações sobre ironia e humor na contemporaneidade

Nessa sessão de nossa pesquisa tomaremos como base os estudos sobre a história da ironia e do humor traçados por alguns estudiosos. Iniciaremos o trabalho com os estudos realizados pelo Professor Doutor Douglas Colin Muecke, que investiga as origens do conceito da ironia literária e irá encontrar as primeiras definições em Platão e Aristóteles que utilizam a palavra grega *euroneia*, que se origina da palavra *iron* e que para Demóstenes era aquele que, “fugia de suas responsabilidades de cidadão.” (Idem 1995 p 31) Aristóteles, então, define a ironia (*euroneia*) como sendo “dissimulação autodepreciativa”. Muecke também investiga Cícero e Quintiliano, e faz uma descrição física da ironia. Se para eles é importante estudar a história que envolve os mistérios da ironia e seus principais teóricos. Muecke propõe, de modo *sui generis*, o conhecimento sobre a “história do conceito de ironia”:

Em busca de uma análise mais consistente e persuasiva para a nossa abordagem, recorreremos também a Linda Hutcheon na obra, *Teoria e política de ironia* (2000), a autora destaca a ironia como modo de expressão problemática no final do século XX, uma vez que houve um aumento do uso pela mídia, gerando uma forte confusão entre os termos humor e ironia. Por esta razão, a autora através de suas pesquisas sobre ironia e humor sugere um

modelo de conhecimento mais de colaboração que de oposição, isto é, o significado não depende da experiência ou da prática em suas definições, não há alegação aberta de posições, de modo que ela pretende recuperar as contribuições antigas e estudá-las a partir de um olhar crítico.

E por fim a pesquisa busca os conceitos do filólogo russo Vladimir Propp que parte de uma definição do riso como uma reação frente a um objeto ou situação ridícula, moral, física ou intelectualmente. A comicidade, para ele, reúne tanto o cômico quanto o ridículo. Segundo ele, nós “rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos que se revelam por trás do invólucro dos dados exteriores”. (1992, p. 34) Esses defeitos ocultos podem ser fruto da comparação repentina entre diferenças e semelhanças, mera ridicularização, paródia, exagero cômico.

2.3.1 Ironia e Humor para Douglas Colin Muecke

A ironia não é apenas alguma coisa que acontece; é alguma coisa que pelo menos pode ser representada acontecendo (MUECKE, 1995, p. 91)

Através de estudos Douglas Colin Muecke, conta sua versão da história da ironia, que passa pela teoria clássica, perpassando por um longo caminho até chegar à Ironia Romântica. Com a intenção de colocar a ironia no centro das atenções dos estudiosos, o autor se cerca de conceitos tais como Ironia Instrumental, Ironia Observável, Ironias Fechadas, Ironia Paradoxal, Ironia Verbal entre outras definições. Nesta perspectiva a ironia chega a certo ponto de saturação.

Em matéria de definição, então, não devo insistir (salvo quando esqueço) que todo o mundo acerte seu relógio pelo meu. Direi que à hora está de acordo comigo, já que é a única hora de que tenho certeza. Minhas tentativas de definição e análise que começam no próximo capítulo serão, contudo, antecipadas de um esboço da história do conceito de ironia, de modo que o leitor possa checar seu próprio relógio. (MUECKE, 1995, p. 23)

Em *Ironia e o irônico* (1995) vamos encontrar posições fundamentais em relação à ironia, tais como: a teoria clássica, que abrange o primeiro período, ainda com um uso limitado a determinadas circunstâncias sociais; a Ironia Romântica, que é a grande virada do pensamento europeu, pensamento que traçará todos os grandes movimentos da ironia; e por fim, o período presente, com que Roland Barthes e Jacques Derrida. Que são citas pelo autor como modelos a ironia incerta que, Douglas Colin Muecke, “conduzirá provavelmente a um

reconhecimento da decrescente utilidade para a crítica literária do termo ironia.” (1995, p. 123)

Podemos perceber através da pesquisa que cada estudioso seguirá seus trabalhos conforme o local e o momento histórico em que está inserido e de acordo com seu conhecimento de mundo. Deste modo, podemos dizer que há dois grandes tipos de ironia com que nos deparamos no cotidiano, à ironia situacional ou observável, simples denominada também de popular, sem complicações e a ironia verbal ou instrumental, conhecida como literária, a qual é o objeto de nossa pesquisa. Douglas Muecke explica que a ironia cumpre seu papel na vida cotidiana e, nesse caso, essa “ironia popular” não oferece a seu receptor desafios de interpretação. É importante não perder de vista que a própria raiz grega *eironeia* indica dissimulação e interrogação, o que autoriza concluir que nas manifestações irônicas há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar ou julgar. Logo, estamos nos referindo a duas funções diferentes; todavia, vale assinalar que são também funções complementares. Pois é através da ironia literária, assim, de forma divertida e bem humorada, que o texto literário através do uso da ironia e do humor vai se tornar um excelente instrumento para questionar os valores vigentes da sociedade.

Desse modo, é imprescindível a participação do leitor na construção do sentido, pois um leitor distraído jamais chegaria a conclusões esperadas, sem uma leitura atenta ele certamente não transporia o nível semântico do discurso do narrador. De acordo com Douglas Colin Muecke, a arte, qualquer que seja, tende a ser menos irônica quando a intenção de seu criador é mais simples, mais absorvente e mais imediata. Segundo ele,

é quando a literatura é mais musical, na poesia lírica, que, de modo geral, ela é menos irônica. E é quando uma pintura é “intelectual” ou “literária”, seja ao fazer uma afirmação, seja ao transmitir uma mensagem, que pode ser irônica. (MUECKE apud ALAVARCE, 2009, p. 24)

Edival Lourenço traz um romance fragmentado, com personagens que se desconfiguram-se ao longo da narrativa se sobrepondo uns sobre os outros com muita sutileza e descrição. Nesse contexto aparece o riso, o humor e a ironia, como sendo uma forte ligação dentre a literatura lourenciano e o humor presente nos estudos apresentados por Dougla Colin Muecke.

2.3.2 Ironia e Humor para Hutcheon

Diz-se que a ironia irrita porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade.

Linda Hutcheon

Segundo a autora o conceito de ironia é algo novo a ser estudado e que devemos usar a história para esclarecer alguns pontos circunstanciais. Dessa forma se torna complexa a questão referente ao posicionamento dos pesquisadores a respeito da conceituação teórica do estudo dos programas histórico-estéticos. Fica a dúvida se os estudiosos seguem o conceito proposto pelos historiadores conceituados tal como realizado por D. C. Muecke, ou se é mais relevante a construção de um conceito baseado no ato de leitura e em políticas de identidade como propõe Linda Hutcheon.

Este estudo tampouco está organizado ao longo de linhas históricas, em parte porque já existem muitos estudos históricos de boa qualidade, e em parte porque, como você verá, a maneira particular que escolhi para examinar os problemas da ironia requer que eu trabalhe a partir do presente, a partir do meu próprio ato de interpretar – de atribuir – a ironia e me mova para fora, a partir dali, para tentar entender como e por que a ironia acontece. (HUTCHEON, 2000, p. 18)

Douglas Colin Muecke propôs o conceito de “significado transliteral”, Linda Hutcheon propõe a ironia enquanto conceito “relacional”, “inclusivo” e “diferencial”. Isto não significa que as leituras não devem ser reciprocamente excludentes, uma vez que abrangem a ironia de estilos diferentes e, ainda que possuam aspectos distintos, pois uma teoria sobressai sob ponto de vista do ironista, enquanto em outra a perspectiva é privilegiado o leitor. Para a autora é quase impossível ter um caminho certo ou uma regra para interpretar uma passagem irônica, cada pessoa tem seu próprio jeito de fazer isso e as interpretações podem variar muito de um indivíduo para outro. Entretanto, a ironia julga e essa é a sua função essencial, frequentemente tratada como se fosse demasiado óbvia para justificar a discussão. Por essa razão, Linda Hutcheon analisa o modo e por que a ironia aparece, e como se pode interpretar um texto de forma irônica.

Nestes termos a literatura ganha perspectivas de um momento em que o enredo, através da ironia, chama a atenção para a sua artificialidade de obra composicional, chega-se ao pressuposto de que a literatura é metaliterária, ou seja, a literatura possui, com maior ou menor efetividade, a construção literária como tema. Durante a análise da obra *Teoria e política de ironia*, a autora sugere perguntas ao leitor, tais como:

Por que alguém iria querer usar essa estranha forma de discurso no qual você diz algo que na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso? Ou Como você decide que uma elocução é irônica? (HUTCHEON, 2000, p. 16)

É para solucionar as questões envolvendo a ironia e o humor, que a autora baseia seus estudos, assim ela começa explicando que no ato da ironia há sempre um enunciador irônico e seus intérpretes – aqueles que a entendem e aqueles que não a entendem. Sobre esse assunto, ela se refere a Douglas Colin Muecke, quando diz que “a palavra ironia, atualmente, não significa o que significava em séculos passados, não significa em um país o que significa em outro, nem em uma rua o que pode significar em outra.” (1995 p 25) Assim sendo, a ironia só é reconhecida no ato da interpretação, ela não possui uma regra, nem um conceito específico, somente interpretando-a é que pode ser entendida. Se não ocorrer esse processo de análise e interpretação, ela não vai ser processada e, conseqüentemente, haverá falha na comunicação.

Deste modo, Hutcheon (1985) aborda a paródia, na qual a ironia é a fundamental tática retórica empregada para despertar a consciência do leitor. A paródia, de acordo com a autora, é um processo integrado de modelação estrutural, de revisão/reexecução, inversão e “transcontextualização⁴⁶” – formas de reciclagem artística – de obras de arte anteriores. O texto-alvo da paródia é sempre outro texto ou outra forma de discurso codificado. Nesse sentido, Hutcheon ressalta que “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada”, (1985, p.39) e que partindo dessa visão dualista chegaremos à ironia como forma de humor literário. Pois o humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; Conforme sugere George Minois “o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si própria e achou que era derrisório⁴⁷ e incompreensível”. (2003 p.58)

Tendo como ponto de partida a ironia chegaremos ao riso o qual será tratado, sobretudo, como um tipo de discurso que instaura, em vez da certeza, a possibilidade. Outro aspecto relevante é a proximidade entre as manifestações do riso, da paródia e da ironia, modalidades que compartilham, quase sempre, a função de questionar as certezas, as verdades absolutas, as rígidas divisões entre certo e errado, enfim, de questionar o modelo dominante.

⁴⁶ Uso o termo na acepção que Linda Hutcheon (*A theory of parody*, 1985) construiu para designar a experimentação paródica pelo exercício da intertextualidade.

⁴⁷ Derrisório, que se diz daquilo causa ou que tem derrisão, deboche, zombaria.

Resulta daí a presença de tensão ou de elementos dissonantes tanto no riso quanto na paródia e ironia. Partindo da ideia geral e complexa do riso, vários estudiosos o relaciona, na sua composição com a comicidade e o humor presentes em suas obras.

2.3.3 A ironia para Vladimir Propp

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado, [...] fisiológico, animalesco.

Vladimir Propp

Vladimir Propp reúne, ao longo de seu livro *Comicidade e riso*, exemplos de expressão do humor e da comicidade retirados de textos literários, de revistas humorísticas, folhetins publicados em jornais e em conversas ouvidas em diferentes lugares. Ele nota diferenças nas teorias sobre o humor então existentes, apontando como seu principal defeito, “sua terrível e total abstração. Criam-se teorias sem qualquer relação com a realidade”. Segundo Propp, o riso está profundamente relacionado a categorias de ordem histórica e social. Ele também indica a existência de certa disposição ao riso em algumas pessoas e, em outras, que possuem espíritos e pensamentos elevados e profundamente sérios, não.

Vladimir Propp fala das várias modalidades do cômico, baseando-se no riso como sendo uma resposta a certo estímulo que aguça o nível psicológico do indivíduo a ponto de haver, por parte deste, uma reação, uma espécie de explosão. Dessa forma, para conceituarmos o humor, temos de observar duas particularidades da sua natureza: primeira, o seu caráter externo, instigante; segunda as causas de suas aparições interiores. A comicidade possui, naturalmente, várias formas de se expressar, o que dá origem às diversas maneiras de se rir. Assim, percebemos uma forte ligação entre o humor lourenciano e o riso apresentado por Vladimir Propp.

Existem, de acordo com o autor, dois diferentes tipos de risos: o riso satírico e o riso humorístico, o primeiro não nos interessa, uma vez que nosso objeto de estudo está relacionado com o riso humorístico, que muitas vezes é visto como natural, e às vezes isento de significação ideológica e social, e que será trabalhado em nossa pesquisa como tendo função de controlador social. Propp conclui que o aspecto de riso que mais intimamente revela a comicidade é o riso de zombaria, esse riso coloca em evidencia os acontecimentos e defeitos que envolvem os principais fatos sociais. Mas, tomando o riso como um efeito geral é que passemos a estudar seus aspectos componentes em relação com o romance em estudo.

Diz Propp: “O riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto”. (1992, p. 55) Daqui pomos em destaque a expressão repentina descoberta e fazemos um paralelo com o que estudamos no romance de Edival Lourenço, pois seus personagens provocam o humor através das descobertas e mazelas sociais. As quais parecem a princípio serem sensatas, que estabelecem uma relação causa e efeito, onde a aparição súbita de algo levando ao susto (hesitação) e, ou ao riso. Por defeito entenda-se o sentido de uma disparidade, coisa pouco usual. Conforme escreve Georges Minois:

[o riso] tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política, religiosa ou antireligiosa. Ele se decompôs em risos mais ou menos espirituais, em risos funcionais, correspondendo a necessidades precisas. O ridente generalista deu lugar aos especialistas, quase se pode dizer aos profissionais, com tudo o que isso significa de competência e enfraquecimento (MINOIS, 2003, p. 409).

Assim como o riso tornou-se uma excelente ferramenta intelectual, a ironia apropriou-se desse risível para propor uma reflexão social, política, religiosa e familiar. E essa reflexão é uma excelente forma de questionar os valores sociais vigentes, que iremos encontrar na obra de Edival Lourenço.

2.4 A ironia em *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço

Muito mais vale o riso do que o pranto.
François Rabelais

A Centopeia de Neon é um romance que oferece ao leitor uma compreensão inteiramente crítica dos fatos que integram a realidade brasileira. Os personagens do livro pertencem às classes populares figurando como as chaves que podem explicar como a cultura⁴⁸ popular pode em qualquer época estabelecer um lugar, ou instaurar um sentido próprio nos modelos que lhes são impostos pela classe dominante, portadora da cultura “erudita”, podendo ser facilmente identificados através de uma fina ironia e de um humor perspicaz. Mas é importante notar que a assimilação do humor e da ironia se dirige a um alvo específico pelo qual ela manifesta alguma desonra. Na obra em estudo, esse aspecto recai sobre as personagens, que enfrentam múltiplas situações ridículas, constitutivas de um

⁴⁸ O termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música (...) hoje, contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante." (BURKE, 1989, p. 25)

artifício literário que se apresenta como se fosse uma comédia destinada à punição de fatores reprováveis e por eles levados a efeito.

Numa sociedade algumas condutas não são benquistas porque ainda não foram satirizadas, e, o riso vai tornar esse mundo excluído visível através de acontecimentos os quais nem sempre são aceitos, nascendo assim, uma reflexão advinda do humor, onde realidades possíveis corrompem a concepção dominante dos que a dirige e também porque se assenta nos dogmas impostos pela cultura popular oficial, que censuram esse modo crítico o qual permeia e zomba dos valores aí cultivados, o que causa, a essa sociedade, ameaça e temor, daí o investimento na intimidação e na recusa a esses elementos que integram o riso destruidor.

Percebe-se que em *A Centopeia de Neon*, o humor é profundo, e reflexivo ao mesmo tempo. É ele que livra o contexto social do caráter uniforme, da esclerose, do fanatismo e do espírito consolidado, dos elementos que se orientam para o medo e a intimidação. O riso desloca e isola o sério, propiciando dinamicidade e multivalência aos acontecimentos constitutivos da experiência humana, que se torna ambivalente e aberta. Pode-se dizer que, no campo do risível, o humor é o lado mais rico desse comportamento humano, uma vez que trabalha com a condição humana, uma reflexão que trata com amenidade os temas dolorosos e tristes. O humor deixa entrever, na relação com os outros, sua natureza benevolente e positiva, muito próxima ao riso bom.

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON 1983, p. 99-100)

Assim, podemos Relacionar o humor e a ironia presentes na obra, *A Centopeia de Neon* ao riso, a expressão satírica surge como um recurso amplamente utilizado para contornar os aspectos ligados à censura, mas que os escritores querem ver manifestado em seus textos e, ao mesmo tempo, desejam que estes escapem da inibição e do temor da crítica social e ideológica. Deste modo, o riso pode assumir uma dimensão revolucionária, driblando as manifestações convencionais e impositivas que regem as esferas da arte, ou as esferas comportamentais da sociedade.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’; mas no grotesco

romântico⁴⁹ o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. (BAKHTIN, 2008, p. 33)

Relacionado à sátira, *A Centopeia de Neon*, faz alusão a uma série de figuras estereotipadas e de pouco reconhecimento dentro da sociedade que vão ocasionar o individualismo e a competição entre os sujeitos, levando-os a condição da seriedade para o despertar autêntico do riso.

A Centopeia de neon é uma narrativa ficcional que rompe com a estrutura linear temporal e espacialmente, construída em forma de espiral, ou de caracol, em que um ponto de vista vai sendo envolvido por outro até se formarem as quatro angulações do romance. Ele possui quatro partes, sendo que cada uma delas é narrada em primeira pessoa, mas cada qual por um narrador-personagem diferente. De modo que os protagonistas revezam entre si nos seus conhecimentos, e todas as histórias são desenvolvidas de forma a se entrecruzarem constituindo uma continuidade narrativa, embora cada parte possa ser lida como um texto independente.

Edival Lourenço desenvolve em *A Centopeia de Neon* uma acentuada ironia satírica. A primeira confere-lhe a oportunidade de avaliar a organização social da época por uma subliminar atitude crítica, realizada com graça e humor, dando à imaginação um permanente senso de grotesco ou de absurdo. Por meio da sátira ele realiza uma crítica explícita da experiência vivencial das personagens, pela hábil aplicação das inconveniências que tipificam suas ações. Esses dois aspectos permitem elucidar as múltiplas falhas que permeiam aquela estrutura social, evidenciando sua intrínseca deformidade.

Tanto na ironia quanto na sátira, os valores propostos pela sociedade tornam-se objeto do ridículo, por isso o autor critica, apropriadamente, os valores e as ações sociais cultivados, pois o riso ambíguo expõe uma imagem exagerada da realidade para fustigá-la, por meio da caricatura e da ridicularização. O riso, inserido nas profundezas de uma sociedade opressora, evidencia e zomba dos aspectos considerados válidos e sérios que são homologados pelas instituições ortodoxas. Porque o riso tem como seu maior inimigo a emoção, e mesmo que uma cena desperte piedade existirá a necessidade de que haja o riso, pois esse será capaz de anestesiá-lo e levar o homem a rir dos desvios das normas, defeitos ou vícios, mesmo que esses sejam graves. Tudo que o riso quer é rebaixar os valores

⁴⁹ Com um mundo estranho e excepcional em contraste, o grotesco como o estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, com risco iminente de inércia social emergindo com o conceito de sublime romântico, a categoria do grotesco estranho está associada com a vida da psique. (RUSSO, 2000. p, 20)

sociais opressores, assumidos como adequados sem uma reflexão mais profunda por parte dos integrantes da sociedade, que não vêem neles sua face espúria e seu senso de anomalia.

Mas ao exagerar os aspectos degradantes, mostrando sua face impossível e monstruosa, o riso destruidor apresenta um equívoco regenerador, ou seja, o âmbito baixo e a decomposição surgem como novas formas de avaliação do comportamento social cristalizado. Na verdade, a sátira escolhe, seletivamente, fatores ligados à experiência humana para exprimir julgamentos morais sobre o *ethos* social vigente. Seu engenho se insere na luta cômica que apresenta duas estruturas sociais: uma acolhida como ideal e outra mascarada pela normalidade absurda. Surge nesse âmbito um conflito que pode ser assimilado por um prisma duplo, seja o das projeções da moralidade, ou o senso da fantasia grotesca. Mas o ataque satírico se torna eficaz quando consegue sustentar seu tom fantasioso e hiperbólico, de modo a desmoralizar as balizas da sociedade à qual se dirige, tornando compreensível a constituição operada pelo verossímil como caricatura da monstruosidade.

A sátira instaura-se, nesse caso, a partir de uma concepção fundamental, porque a arte está por natureza ligada à verdade, mas na narrativa em análise a veracidade não é dada apenas pelo contexto, mas revela-se, também, nas dobras mais profundas que se entranham na constituição deste cenário, que exprime habilmente a face extravagante do mundo.

Nessa obra, Edival Lourenço, mostra que a visão burlesca dos fatos se opõe à ideia de acabamento, inalterabilidade e pretensão de se chegar à perfeição no processo criativo das personagens que integram a narrativa. Esse modo de ver se exprime por meio de formas dinâmicas e variáveis e, por isso, sua expressão cômica está impregnada por um teor de renovação que abala e corrói as verdades e estatutos perniciosos erigidos pela ala dominante e conservadora que dirige o processo social. De tal modo que para Bakhtin, o risível e o carnaval podem ser vistos por meio de uma lógica original das coisas que se apresentam pelo “avesso”, expondo os paradoxos, as permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), a contraface, o traseiro, pelas diversas formas de paródias, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. O mundo se constrói, nesse caso, pelo avesso.

O humor, em *A Centopeia de Neon*, caracteriza-se por apresentar uma natureza complexa e uma feição ambígua. Nesse sentido, o riso assume uma dimensão maior, isto é, envolve um número amplo de pessoas, que comungam de suas expressões irônicas. Por ter um caráter análogo à essência do carnaval, ele consegue atingir muitos indivíduos e, sobretudo, a realidade factual circundante. Na sua ambivalência, o mundo é assimilado por meio de um constante relativismo festivo. Sua dimensão utópica era alegre, mas ao mesmo tempo sarcástica, na medida em que afirmava e negava os valores referendados pela sociedade.

Assim, ele esmaga e reabilita. “Por isso, como a peste e como a fome, [...] é guerra caritativa: fere para curar.” (BAKHTIN, 2008, p. 9)

Podemos perceber a importância do riso como mecanismo que serve para questionar os valores vigentes em uma sociedade.

Bakhtin afirma a importância do riso na Idade Média e Renascimento colocando-o como principal elemento que distinguia os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal. E que depois de estabelecido o regime, as formas cômicas, algumas mais cedo, outras mais tarde, adquirem caráter não oficial e transformam-se, fundamentalmente, em expressão da cultura popular. Engana-se, para tanto, aqueles que imaginam que ritos e atos carnavalescos, os quais engendraram o riso como elemento essencial, eram duramente perseguidos pelas instituições e crenças oficiais. A festa, o riso, o caráter festivo da vida será trabalhado no próximo capítulo.

III A METÁFORA CARNAVALESCA: UMA REPRESENTAÇÃO DO RISO NO ROMANCE A CENTOPEIA DE NEON

É evidente que o carnaval, *strictu sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero. (BAKHTIN, 2008: 132)

O carnaval⁵⁰ é uma grande festa popular, um espetáculo com caráter e ritual complexos, determinado por diferentes épocas e festejos do povo. Essa festividade exerceu um papel simbólico e fundamental na vida das pessoas no final da Idade Média e durante o Renascimento. O povo, em geral, vivia muito pouco na época, devido às guerras, fome, doenças. A morte não era vista com tanto terror como a vemos hoje, ela fazia parte da vida dos cidadãos. Por isso, durante as festividades carnavalescas as leis, as diferenças de classes e todas as proibições e restrições do sistema deixavam de ser respeitadas, uma vez que a vida era breve. Revogava-se igualmente todo o sistema hierárquico e todas as formas associadas de medo, veneração, religiosidade, formalidade, ou seja, tudo o que é apontado como diferença social hierárquica, ou qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens. No centro da cosmovisão carnavalesca está o rito de coroamento e destronamento do rei: Segundo Bakhtin: “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.” (2008 p. 124) O mundo carnavalesco às avessas se dá com a coroação do rei, não com a coroação do “verdadeiro” rei, mas coroa-se o escravo, o bobo, e nessa perspectiva acontece a ideia fundamental do carnaval.

Nesse sentido, pode-se destacar que o carnaval é uma experiência que decorre de maneira inversa a certo modo de vida, o qual é comumente preestabelecido por determinada perspectiva da práxis cultural. Assim sendo, o crítico russo Mikhail Bakhtin, tenta exemplificar um mundo adverso, onde, de acordo com Edward Lopes, as normas que o regem estão temporariamente suspensas e “as leis e as hierarquias” que o organizam são invertidas,

⁵⁰ A palavra carnaval é originária do latim, *carnis levale*, cujo significado é “retirar a carne”. O significado está relacionado ao jejum que deveria ser realizado durante a quaresma e também com o controle dos prazeres mundanos. Na Alemanha o carnaval deixa de ser relacionado com a carne para significar mistura, originando a carnavalização. Já para explicar a tenacidade da ideia de carnaval Mikhail Bakhtin cita a procura original da palavra, afirmando que é possível observar, desde a segunda metade do século XIX, os numerosos autores alemães defenderem a tese da origem alemã do termo carnaval, o qual teria a sua etimologia de Karne ou Karth, ou ‘lugar santo’ (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de val (ou wal) ou ‘morto’, ‘assassinado’. Carnaval significaria, portanto, ‘procissão dos deuses mortos’. Ou seja, a ideia de carnaval, em sua busca etimológica, é compreendida como a procissão dos deuses destronados. (Bakhtin, 2008: 105)

de modo que “as distâncias firmemente estabelecidas e preservadas pelas convenções são abolidas” (2003, p.77). Portanto, com a concepção carnavalesca, além de existir uma tentativa de ultrapassar as barreiras entre arte e vida, busca-se a ruptura de todas as regras sociais e culturais do regime em vigor.

O princípio carnavalesco abole as hierarquias e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado é excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo matéria – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica contra a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe. (STAM, 1992, p.43)

De acordo com a reflexão que Stam propõe a partir da obra de Bakhtin, o que impede o homem de ser ele mesmo são os preceitos impostos pela sociedade, e para que ele tome rédea da própria vida, ele deve deixar os preceitos que vedam sua liberdade abandonando tudo o que lhe foi atribuído pela lei, pela religião, por todas as instituições sacrossantas da vida em sociedade. Deste modo é adequado que Bakhtin considere Rabelais como uma espécie de rebelde ou de revolucionário com sua escrita tão simbólica. Rabelais transpõe para a literatura o espírito do carnaval, que nada mais é segundo Bakhtin: “[...] a própria vida transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo, de brincadeira.” (BAKHTIN, apud STAM, p.43)

É neste contexto de transformação do espírito carnavalesco para a literatura que surge a alegoria como ato de composição literária. A palavra alegoria, etimologicamente, vem do grego *allegoría* e significa dizer o outro. Na cultura grega, a alegoria era a forma de representar uma ideia, diferente do seu sentido literal, e foi utilizada em substituição a um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer *significação oculta*. Já no tempo de Plutarco (c.46-120 d.C), a *hypónoia* era utilizada para interpretar mitos de Homero, personificação morais ou forças sobrenaturais.

Heidegger (1992) discutiu a alegoria como parte constituinte da obra de arte. Na sua concepção a arte é apresentada como um efeito, uma coisa fabricada e só seria possível conhecer a obra de arte, publicamente, porque ela nos revela outra coisa. Assim, a arte é uma alegoria.

O carnaval não é um fato literário, mas sim um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos num grande evento popular. De acordo com Bakhtin: “O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, e é essa linguagem bem ordenada, diversificada, uma que demonstra a forma universal de espetáculo, “o carnaval transporta-se à

literatura e é a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.” (2008 p. 105)



Figura 7 "O Carnaval de Arlequim" (1924-25) Joan Miró (FOTOMONTAGEM, Art, 2005, p. 32)

A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático, E essa linguagem carregada de lirismo que passa das ruas para a literatura e da literatura para a pintura com suavidade e muita expressão inventiva. Percebemos esse encantamento na pintura de Joan de Miró, *O Carnaval de arlequim*, onde o modo de composição da tela se dá através do pincel, criando, carnavalizando, misturando e sobrepondo as formas e cores.

Essa pintura é meticulosa e forma um conjunto frenético e colorido de figuras fantásticas que exige observação minuciosa. A composição gira em torno de dois personagens centrais: um robô que toca viola e um Arlequim,⁵¹ uma figura com grandes bigodes e corpo de

⁵¹ O Arlequim era o segundo zanni, cujo objetivo era o de divertir o público ridicularizando os costumes, extravagâncias e esquisitices da sociedade burguesa, destacando-se por sempre aparecer em cena com a sensação de absoluta urgência. É um criado paciente, crédulo, leal e apaixonado pela Colombina. Vive num mundo que os conceitos de moralidade não existem e de certo modo suas ações e palavras não possuem maldade, fazendo com que seu personagem se torne uma mescla de simplicidade, ingenuidade, ignorância e graça. (MARTINS, Anita.

viola que mistura na medida correta a alegria e a dor presentes na tela. Ao seu redor, uma multidão heterogênea de animais e objetos excêntricos se revela alheia à ação dos dois personagens. Sobre um plano quadriculado, Miró divide horizontalmente a tela ao meio, separando cromaticamente a parede do chão, e distribui as figuras de forma equilibrada. A tela mostra um ambiente, provavelmente um quarto com manchas de umidade nas paredes; uma mesa e uma janela, onde vêm o sol e a torre Eiffel, reflexos do exterior. No entanto, o que nele se destaca são elementos oníricos que uns identificam como uma referência ao mundo das crianças, e outros atribuem à influência do surrealismo na sua obra ou mundo interior de Miró. Trata-se de um retrato irônico da nossa sociedade, onde um permanente espetáculo nos faz esquecer a degradação humana que atinge a maior parte da humanidade.

Assim, o carnaval está representado por uma festa de animais imaginários dentro de uma sala. Uma linda festa que se opõe ao sério, ao centro da tela percebe-se a figura masculina com bigodes e cachimbo, a qual traz um tom melancólico para a tela, como se entendesse que a vida pode ser ceifada a qualquer momento devido às grandes guerras.

Assim, a tela de Miró, numa espécie de explosão de alteridade, sem atores, sem palco, sem diretor, favorece o marginal, o periférico, o excludente. Para compor assimetria da tela Miró traz o homem de bigodes numa atitude de total disparidade com o carnaval. Esse elemento foi composto usando as cores quentes e frias lado a lado, onde o azul age como indicativo de plena calma produzindo o tom melancólico, já o vermelho traz uma referência a força, coragem, violência e paixão e a alegria de uma festa carnavalesca. Cujo espetáculo representa a liberdade, o extravasamento de um mundo às avessas que derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Onde a carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação dogmática.

Desse modo, percebemos que o carnaval em si não constitui como fato literário, mas sim as combinações de apontamentos discursivos. A quebra de paradigmas por certas condutas estabelecidas pelas normas sociais, tais como: a audácia em falar baixinho, ou em alto e bom tom as verdades que seria preferível ocultar. Reside nessa premissa de bom convívio social o tom melancólico do quadro de Miró, a qual prevê que certas coisas não devem ser proferidas mesmo que em uma festa de carnaval, uma vez que harmonia social é de uma fragilidade cristalina, assim certos fatos devem ser dissimulados, mascarados para o bom convívio dos seres. A literatura carnavalizada, a qual permite a abrangência da ironia e da

paródia em seu cerne, irá fatalmente romper esse equilíbrio, essa harmonia ou fazê-lo ao menos estremecer um pouco através do riso.

Na construção do pensamento carnavalesco o riso se estabelece de um jeito próprio e pouco convencional. O riso, segundo Bakhtin, é colocado como principal elemento que distinguia os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado. Essa distância, todavia, não existia aos modelos linguísticos. Depois de estabelecido o riso no rito carnavalesco, as formas cômicas adquirem caráter não oficial e transformam-se, fundamentalmente, em expressão da cultura popular.

O carnaval surge talvez apenas com o intuito de divertir as pessoas, quebrando a couraça da rigidez do viver em sociedade, ou talvez para romper com um existir controlado e cheio de regras. O riso carnavalesco tem o poder de subverter a ordem vigente. O riso profano das multidões subvertia os limites dos poderes daqueles que se julgavam acima da ralé. A Igreja, o Estado, o Monarca, todos os pseudo-deuses que acreditam no riso como algo abominável à razão. Esse conhecimento subversivo encontrava-se na literatura, nas artes plásticas, na música através dos festejos carnavalescos.

Enfim, o carnaval é o lugar adequado para as improvisações, para as trocas linguageiras e para as respostas oportunas. Os discursos ali suscitados ao adentrar em uma obra séria, onde prevalece um tipo de linguagem tida como oficial afastará tal obra de sua finalidade ou princípios fundamentais ou então reduzirão a importância destes. A nosso ver, os discursos não-sérios que o riso pode causar são carnavalescos já que são detentores do poder de significar não significando. São discursos onde é fundado um jogo com as palavras, capazes de revolucionar ou até de transgredir normas estabelecidas na vida em sociedade. De tal modo que no lugar da beleza das formas, da simetria e da assepsia estereis da arte e da literatura, prepara-se um revolucionário, anárquico e profícuo carnaval de signos. Busquemos entender este carnaval presente na obra *A Centopeia de Neon*, usando as lentes do filósofo russo Mikhail Bakhtin.

3.1 O real e o imaginário

A Centopeia de Neon oferece ao leitor uma compreensão inteiramente crítica dos fatos que integram a realidade brasileira. Edival Lourenço coloca em cena, com rara acuidade, aspectos de uma sátira grotesca que permeia o contexto brasileiro, penetrando com sutileza em suas camadas subjacentes, submetendo o rico material histórico e social, aqui presente, ao riso destruidor, o grotesco e a carnavalização. Assim, o grotesco e a carnavalização se

constituem não somente com a finalidade de subverter o sublime, o elevado ou as relações humanas, mas ambas as teorias colaboram para demonstrar o homem tal como é, ou seja, sem as suas máscaras pré-rotuladas, cuja moldagem provém da rígida hierarquia social do período.

O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (BAKHTIN, p. 23, 2008)

O grotesco utilizado por Edival Lourenço tem o mesmo tom de “humor negro”, do começo do século XIX que tinha o sentido de ser pejorativo com o único intento de ofender e aparentar um pensamento enquanto no íntimo dos personagens percebemos o contrário do que nos tenta ser demonstrado através do riso.

O riso pode ser entendido como “o signo de uma paixão – o orgulho ou a glória,” (ALBERTI, 1999, p. 129) diz que o riso é a manifestação da superioridade do homem, imbuído da arrogância íntima, pois ele acredita ser capaz de resistir às tentações do cotidiano ao dizer que “esse erro eu não cometo”, porém, fraquejar e deixar se levar pelo anseio de alcançar o sucesso fácil e sem esforços. E, é esse riso de orgulho e glória que são acometidos os personagens do romance *Centopeia de Neon*.

Baseados no pensamento acima exposto, podemos considerar o fato de que há uma influência mútua em alguns casos de ideias opositivas, sendo assim, é por interferência do inumano que Edival Lourenço atinge o seu humano e reflete sobre ele, apesar do medo e do sentimento de falta de sua humanidade presentes nas relações extra-humanas. Ao declarar que o mundo não lhe “tinha mais salvação” nem o homem, a personagem manifesta em seu discurso o que estamos expondo sobre a ironia sarcástica estar presente nesta obra, e enfatizamos que unida a ela encontramos o discurso do tom sagrado pela evocação do termo “nascimento do Anunciado Miscigênito” como um empréstimo comparativo desse tipo de alocação para destacar a problemática existencial vivida pela personagem do romance em estudo.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais

ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. (CARVALHAL, 2006, p. 8)

Desse modo, pode-se perceber que ao comparar o livro, *A Centopeia de Neon*, ao quadro, *O Carnaval de Arlequim*, de Joan de Miró, o romance apresenta uma ironia sarcástica, uma explosão de cores que atua como um jogo entre o bem e o mal, onde o lado humano vive em busca do lado “inumano”. Ainda que exista uma alteração em torno da ironia em que é depositada como uma de suas manifestações a oposição entre o real e o irreal, numa grande festa carnavalesca. Pois, o romance lourenciano apresenta no seu quarto capítulo um par de *Ets* para estabelecer essa relação entre o humano/inumano carregados de alegria e dor, tal qual a figura do arlequim. Linda Hutcheon coloca a questão, humano/inumano, não como uma ideia sendo anulada pela outra (dito/nao dito): “[...] o que pode ocorrer se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição ou/ou de opostos, mas por ambos o dito e não dito trabalhando juntos para criar algo novo”. (2000, p.97)

Que toquem os tambores, retiremos as máscaras e deixemos de viver a sombra do falso elogio o concreto e o primitivo, aparecem ao dadaísta nesta descomunal antinatureza, como o próprio sobrenatural. O sobrenatural é apresentado numa profunda harmonia entre o real e o imaginário, assim, como na tela *O Carnaval de Arlequim* de Joan de Miró, que traz a figura do homem com bigodes e cachimbo a observar a grande festa popular, onde, a promiscuidade e o sexo descompromissado podem gerar um novo ser envolto de todas as alegrias e dores dessa festividade.

Romã fica na expectativa do “nascimento do Anunciado Miscigênito e toda a História em recomeço.” (LOURENÇO, 2009. p. 189) Um recomeço com o único intuito de terminar com o caos, a desordem provocada pelo homem durante muitos séculos.

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criá-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento. (BAKHTIN, 1997, p. 45)

Assim sendo, podemos concluir que a cultura popular da corrupção social e o absurdo tornam-se, então, o fundamento do romance *A Centopeia de Neon*, que se encontra caracterizada por duas facetas: uma constituída pelo submundo torpe assolado por todos os tipos de vícios e crimes; outra, pelo o universo “respeitável” da ordem estabelecida pela sociedade dominante. Nesse universo de duplicidade e dissimulação, onde o vigarista,

empenhado numa cruzada espúria, que prevê resultados imediatos, acaba conseguindo espaço para realizar ações perniciosas, muito prejudiciais á sociedade. E esse gatuno, que queria sobreviver frente à vertigem dos novos tempos, praticava as ações mais abomináveis, como fraudes, roubos e extorsões, para sobreviver e subir na escala social.

3.2 A máscara símbolo da metamorfose carnavalesca como paradigma de arte em *A Centopeia de Neon*

Podemos perceber que o romance, *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço, nos apresenta seus personagens de uma forma irracional causando forte impacto inicial e um desejo por destruir conceitos lógicos estabelecidos pelos homens comuns, para que assim possamos fazer uma reflexão sobre a possibilidade de recuperar uma ordem natural e racional para a sociedade contemporânea através da linguagem carnavalesca.

A forma simbólica da linguagem carnavalesca caracteriza-se principalmente pela lógica “ao avesso”. A linguagem do segundo mundo é a paródia e numa sociedade que ainda não fora satirizada pelos acontecimentos que lhe deturpam a concepção dominante que lhe dirige e que se assenta nos dogmas impostos pela cultura oficial, censura esse modo crítico que permeia e escarnece dos valores aí cultivados, o que causa a essa sociedade, intimidação e temor, daí o investimento na intimidação e na recusa a esses elementos que integram o riso destruidor. Mas é ele que livra o contexto social do caráter uniforme, da esclerose, do fanatismo e do espírito consolidado, dos elementos que se orientam para o medo e a intimidação. O riso desloca e isola o sério, propiciando dinamicidade e multivalência aos acontecimentos constitutivos da experiência humana, que se torna ambivalente e aberta.

A corrupção social e o absurdo tornam-se, então, o fundamento dessa arte, que se encontra caracterizada por duas facetas: uma constituída pelo submundo torpe assolado por todos os tipos de vícios e crimes; outra, pelo o universo “respeitável” da ordem estabelecida pela sociedade dominante. Nesse universo de duplicidade e dissimulação, o vigarista, empenhado numa cruzada espúria, que prevê resultados imediatos, acaba conseguindo espaço para realizar ações perniciosas, muito prejudiciais á sociedade. E esse gatuno, que queria sobreviver frente à vertigem dos novos tempos, e para isso praticava as ações mais abomináveis, como fraudes, roubos e extorsões, para sobreviver e subir na escala social usando todos os tipos de máscaras, assim como na universalidade de uma grande festa popular chamada de carnaval, onde tudo se torna objeto de burla e deboche, inclusive os próprios debochadores: “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (Bakhtin, 2008, p. 11)

Os românticos do século XIX tentam resgatar a literatura renascentista e seu espírito cômico através do riso, entretanto essa retomada ocorre, como apontara Bakhtin, de uma forma subjetiva e estranha, sem qualquer relação com o realismo grotesco da *cultura popular na Idade Média e da literatura do Renascimento*, do qual Rabelais⁵² é o porta-voz. Deste modo o ato é representado pelo rosto (cabeça que seria a parte nobre do homem) que recebe a máscara materializando o exagero, o ridículo, o oculto, o fantasioso, o não verdadeiro, a ambivalência.

Desse modo a máscara é uma metáfora usada para realçar a ironia presente na mensagem a ser passada aos leitores. Nessa perspectiva, o que enriquece a trama e o que atribui abertura à plasticidade ficcional é o caráter cômico constitutivo dos acontecimentos, o que lhes confere riqueza de matizes que celebra e escarnece os fatos cômicos e burlescos que integram o contexto social, ali configurado. O romance cria um cenário em que reina a decomposição dos caracteres em suas experiências vivenciais, fazendo com que as ações nele se corporifiquem de maneira insidiosa. Segundo Bakhtin:

a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 2008, p. 35.)

O carnaval Bakhtiniano tem um caráter enquanto ritos coletivos, nos quais os foliões mascarados ficam possuídos e se convertem, sejam por meio da vestimenta, ou por meio do comportamento. Sendo a máscara um mecanismo que exerce um papel catártico ao libertar o povo, durante os dias de festividades, das rotinas cotidianas, da estagnação habitual. Por isso ela está longe de ser somente um adereço carnavalesco. Nos festejos carnavalescos o uso de máscaras servia para inverter os valores (os senhores serviam aos criados e estes injuriavam seus senhores, por exemplo). O mesmo acontecia nas festas como *feira do asno* em que as missas eram zurradas em vez de rezadas; a *paródia sacra* em que se parodiava a liturgia; a festa dos tolos na qual os equivalentes medievais do Rei Momo reinavam sobre a desordem cômica, entre outras festividades que permitiam inversões.

Todas essas transformações acontecem com uma espécie de efeito catártico. Nesse sentido, o riso assume uma dimensão maior, isto é, envolver um número amplo de pessoas,

⁵² Na análise da obra de Rabelais, a partir do capítulo 1, “Rabelais e a História do Riso”, Mikhail Bakhtin busca resgatar não somente a essência do realismo grotesco na cultura popular na Idade Média e na literatura do Renascimento, como também a “verdadeira” face da poderosa obra de François Rabelais.

que comungam de suas expressões irônicas. Daí o uso de máscaras monstruosas, pois elas têm como características marcantes fixar os aspectos positivos ou negativos da sociedade. Por seu poder de impacto, por seu conteúdo emocional e por sua fácil assimilação através da expressividade, a máscara é usada para zombar e exorcizar os temores e os tabus. Por isso, o riso carnavalesco é uma paródia pelas fantasias. E o uso da máscara permite ao folião revelar sua liberdade de expressão através da arte.

Bakhtin viu no riso transgressivo do carnaval uma conexão para a literatura carnavalizada carregada de significados positivos ou negativos da sociedade vigente. A literatura lourenciano vê nessa festa, ou no que ela representa, uma possibilidade de questionar os valores sociais modernos, como um elo que permite escolher a teoria analítico discursivo e transgredir alguns conceitos para buscar novas soluções para os enigmas que os languageiros parecem multiplicar com a passagem do tempo. E assim, podemos dizer que a pesquisa de Bakhtin sobre o carnaval e sobre a palavra carnavalizada ao assumir uma grande dimensão antropológica combina com o olhar analítico-discursivo empregada na obra de Edival Lourenço.



Figura 8 "Mutter" (1930) Hannah Höch (FOTOMONTAGEM, ART, 2005, p. 27)

A tela *Mutter* de Hannah Höch traz uma manifestação perfeita do descompasso⁵³, da desproporcionalidade que causa o estranhamento contemporâneo. Esse estranhamento é produzido nas aberrações. Pois tudo isso já se naturalizou. Ficou natural, assim, quando Hannah Höch pinta uma tela como essa aqui trabalhada, na verdade não está pintando nada que esteja além do que realmente está na tela. E é nesta perspectiva entre pintura e literatura carnavalizada que Edival Lourenço e Hannah Höch usam a máscara para transgredirem o meio social. Em *Mutter* aparece o dorso feminino com aparência de cansaço, e uma máscara a cobrir sua face, transformando o ser escondido por trás da máscara usada como forma simbólica para provocar rupturas com as formas tradicionais de se produzir arte. Podemos questionar se o estranhamento, nessa obra, caracteriza-se por apresentar uma natureza complexa e uma feição ambígua. Robert Stam a partir da obra de Bakhtin vê a máscara carnavalesca como um “alívio da hipocrisia social e do medo do corpo, ele prefere culpar a ideologia feudal e a hierarquia de classes.” (1992, p.45) Hannah Höch usa a máscara para questionar os valores vigentes da sociedade, da vida ordinária, do “mundo ao revés”.

A tela em estudo traz uma sagacidade impressionante, pois Hannah usa sua arte para criticar o papel da mulher daquela época, os padrões de beleza, o casamento, a política de seu país. Edival Lourenço usa seu romance para criticar a sociedade contemporânea com seus valores distorcidos e corrompidos pela cobiça. As cores quentes, vermelha e laranja, empregadas pela artista na tela estimulam e produzem as sensações de proximidade e densidade em contraste com a cor escura, preta e cinza, da máscara representando a angústia e a expressão melancólica presentes na tela. Edival Lourenço usa as cores para descrever a jovialidade e sensualidade exuberantes da personagem Romilda Nardine, Romã, em semelhança a fruta Romã, como descrita por Edival Lourenço

Vê como tua boca se parece
às polpudas romãs que o sol aquece!
RONALD DE CARVALHO. In Poemas e Sonetos.

Romilda era seu nome,
mas Romã chamava-lhe
(pela fruta, talvez).
Romã andava nua pelos campos
a mostrar seus peitos de fruta-conde
tinha pernas roliças
e o bumbum meu-des-que-coisa
a roçar pelos ramos

⁵³ Descompasso: substantivo masculino. Desordem; sem compasso; que não possui medida. [Por Extensão] Descomedimento; falta de compostura; em que há exagero. [Figurado] Desacordo; falta de entendimento; cujas opiniões são divergentes. [Música] Desprovido de compasso; sem ordem rítmica. Etimologia (origem da palavra descompasso). Forma regressiva de descompassar. (<https://www.dicio.com.br/descompasso/>)

tinha boca carnuda e contornada
 treinada em chupar
 gabiroba e cana.
 Tudo dizia e de tudo falava
 mas Romã não dava amor
 esticando esticando esticando
 o desejo dos homens do lugar.
 Até que um dia um cigano –
 desses de bar borracharia e tacho –
 roubou Romã, agora, a primavera
 tristonha se (escon)deu no (ca)lendário.
 (LOURENÇO 2004, p.125).

O poema faz uma crítica à posição de fragilidade da mulher objeto, perante a sociedade “Romã andava nua pelos campos / a mostrar seus peitos de fruta-conde”. Ela é vista pelos moradores da cidadezinha de Piambaia como uma mercadoria para uso, com possíveis descartes. “tinha boca carnuda e contornada / treinada em chupar / gabiroba e cana.” Os versos trazem uma ambiguidade maliciosa a respeito da personagem, Romã, que é apresentada ao leitor através desse poema, como um objeto sensual e sexual, cuja mulher é vista aparentemente como um ser frágil, que precisa da figura masculina para lhe dar proteção e ao mesmo tempo para ser usada como objeto de exposição. Na verdade Romã é forte e determinada, ela é a detentora da verdade ficcional, o que a coloca no mesmo nível de importância do protagonista e ao mesmo tempo antagonista Sidrake, e a ela cabe a redenção, o salvamento.

A máscara apresenta um duplo sentido nas obras em estudo, pois pode ser entendida como um objeto que revela e que esconde, pois foi para criticar e revelar um aspecto social referente às condições vividas pelas mulheres de sua época, que Hannah usou a máscara. Romã teve que usar a máscara para esconder o seu lado obscuro de garota de programa para se tornar uma repórter reconhecida, e posteriormente precisou usar a máscara para esconder um grande segredo, a de que fora escolhida por seres extraterrestres para gerar o “salvador da pátria”. As máscaras foram usadas como uma sobreposição no sentido de manipular uma aparência para um determinado fim, criando um personagem ou persona, se escondendo da própria realidade, manipulando expressões ou mostrando uma nova face, um novo jeito de se ver ou de querer se ver.

Com a finalidade de se explorar essa justaposição envolvendo o uso da máscara como mecanismo de fuga, ou como uma metáfora usada para criticar a posição social da mulher como fora proposto por Hannah Höch na tela *Mutter*, ou através da forte ironia presentes na obra lourenciano, toma-se enquanto elemento de análise a fotografia *Preta e*

*branca*⁵⁴, de 1926, do artista norte americano Man Ray. Sobre essa obra, afirma a pesquisadora brasileira Annateresa Fabris:

Kiki de Montparnasse [artista francesa] é representada com uma máscara ritual africana junto do rosto. A composição é regida por uma mistura de contraste e semelhança formal entre o rosto branco e hierático do modelo e a máscara negra e inanimada. A fricção entre duas realidades que deveriam estar distantes não só produz uma imagem claramente surrealista, como alude ao próprio processo fotográfico em virtude do título. A ideia de que o artista brinca com o processo fotográfico parece ser sustentada por uma variável da composição, em que é utilizado diretamente o negativo. Nesta, a imagem torna-se mais espectral e enigmática, como resultado da inversão dos valores tonais, que lançam uma dúvida sobre a percepção do real (FABRIS, 2013, p. 186).

A figura *Preta e branca*, de Man Ray proporciona as sensações visuais acromáticas, pois apresenta a fragmentação da luz, apenas na dimensão da luminosidade em tonalidades entre o branco e o preto, provocando no expectador uma sensação de limpeza, pureza e respeito. Trata-se, portanto, da sobreposição advinda da profunda informação da imagem, da energia fundamental que a configura. A sobreposição não está meramente disponível em sua superfície, ou em suas cores, mas se dá em uma atmosfera intelectual, psíquica, amplamente explorada pelos surrealistas. Sendo assim, metaforicamente, a “menor unidade informacional” que constitui a fotografia de Man Ray está presente no título da imagem: “preta” e “branca”. Não é uma ou outra, mas a superposição de ambas em uma mesma imagem. Trata-se não só das cores (preta e branca), mas da dimensão que floresce a partir das suas concepções.

Essa fotografia, feita em 1926, é um ícone da produção artística de vanguarda do entreguerras. Man Ray utiliza-se de modo peculiar a apropriação das formas, o contraste acentuado, a maneira de utilizar a luz, a desconstrução, inclusive e principalmente dos elementos humanos, e até mesmo o fascínio pela cultura africana, representada pela máscara. Cada um destes pontos nos remete ao “*autolhar*”, que nos remete a máscara de si próprio, fazendo um elo com a máscara do carnaval, da carnavalização. Porque a máscara que fazemos de nós é sempre diferente do que nos realmente somos.

⁵⁴ Esta fotografia da cabeça de Kiki de Montparnasse ao lado de uma máscara cerimonial africana carrega um título que faz referência ao processo em preto e branco da fotografia. Ela foi criada num momento em que a arte e a cultura africanas estavam na moda. Os rostos ovais dos dois parecem quase idênticos em suas expressões serenas, porém há um contraste entre o rosto pálido e macio, com a máscara preta e brilhante. Man Ray explora temas estéticos de iluminação e imagens: um oval ao lado de outro oval, um deitado de lado contrasta com outro que está ereto, um iluminado de cima e o outro de lado. Trata-se de uma excelente foto em muitos sentidos e todos eles funcionam bem em conjunto.



Figura 9 "Preta e Branca" (1926) Man Ray (ADES, 1976, p. 30)

O que a fotografia de Man Ray traz à tona não é uma sobreposição simplesmente fundamentada no delineamento formal das figuras, como veremos nas telas de Salvador Dalí, mas uma sobreposição das ideias e dos conceitos ilógicos que essas figuras emergem ao serem admiradas. Sendo assim, as ideias que ocorrem da inquietação das oposições referidas pela pesquisadora (contraste/ semelhança, branco/negro, hierático/inanimado) são justapostas na mesma imagem. No entanto, para além dessas separações, pode-se ponderar conceitualmente uma extensão mais carregada de oposições: face/máscara, humano/prótese, orgânico/inorgânico, Europa/África, colonizador/colonizado. Essas oposições se tornam ainda mais entrelaçadas com a semelhança entre o rosto de Montparnasse e a máscara africana, que aparenta ser uma extensão de sua face.

Em relação ao uso da máscara como metáfora os artistas surrealistas usam esse artifício implícito em suas obras através das sobreposições de imagens em um mesmo quadro como o exposto acima. Em muitas telas dos pintores surrealistas podem-se observar

sobreposições límpidas, claras à superfície dos quadros. Man Ray trabalha a sobreposição das imagens para modificar a visão da fotografia enquanto espelho fiel da realidade, pois a fotografia surge pela sua própria natureza técnica e sem a interferência do artista na criação da obra. Pois até então o papel principal da fotografia era conservar o traço do passado, garantir uma imortalização do que quer que fosse retratado e auxiliar as ciências naturais em seu esforço para uma melhor representação da realidade. Baudelaire deixa bem claro a sua opinião sobre o papel da fotografia:

É preciso, então que ela (a fotografia) retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva seus olhos a precisão que faltava à sua memória; [...] que ela seja, enfim, a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. (BAUDELAIRE apud TELLES, 1999, P. 89)

As cores trabalhadas na fotografia *Preta e Branca*, ou a ausência de cores, pois trata-se de uma figura em preto e branco tal como sugere o título da tela. As imagens estão carregadas de luminosidade que trazem leveza para a tela. Man Ray era fascinado pelo acaso, máquinas e conceitos inovadores, ele tinha o imprevisto como seu aliado em todo o processo fotográfico. Para criar efeitos em seus trabalhos, fez uso de várias técnicas como os fotogramas⁵⁵ e a solarização⁵⁶. Tamanhas inovações o levaram a estabelecer novos parâmetros à fotomontagem, sendo ela “resultado de uma junção de fragmentos da realidade sujeitos a uma composição imagética” as quais estão presente na obra *Preta e Branca*, que vem a ser uma das características primordiais do Surrealismo que é a recontextualização ou justaposição de duas realidades diferentes:

A imagem é uma criação pura da mente. Ela não pode nascer da comparação, mas da justaposição de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais remota e verdadeira for a relação entre duas realidades justapostas, tanto mais forte a imagem – maior sua força emotiva e realidade poética. (REVERDY. 2014, p.15).

Vamos encontrar nas obras do surrealismo a combinação de imagens peculiares, oníricas, com excelente qualidade plástica, pois nos sonhos somos assaltados e incomodados

⁵⁵ É a unidade do filme fotográfico depois de processado, ou seja, do negativo. Isto significa que um filme de 36 poses gera portanto 36 fotogramas. Fotograma serve igualmente para denominar as fotografias obtidas sem o auxílio da câmara, através da colocação de um objeto opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível.

⁵⁶ Esse processo também é conhecido como efeito Sabattier, em referência ao seu inventor, o francês Armand Sabattier (1834-1910) que o concebeu em 1862. A solarização consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, que pode ser obtido basicamente através da rápida exposição à luz durante seu processamento. Man Ray foi quem melhor empregou a solarização com fins artísticos.

com imagens sem nexos e até logicamente contraditórias entre si. No sonho perde-se a dimensão de tamanho ou de tempo restando apenas a amplitude do que sentimos no mais fundo do inconsciente.

E justamente nesse universo de sonhos, figuras justapostas e aparências dissimuladas que a máscara será usada como metáfora para criticar os valores sociais através do humor. O humor tem seus significados e finalidades originais esgotados, pois se em outros momentos estava ligado ao escárnio, ao riso satírico e ao discurso não oficial, na atualidade o humor acaba por se tornar instrumento do esvaziamento tão em moda no contemporâneo. Já a metáfora é o mecanismo usado para realçar a ironia presente na mensagem a ser passada aos leitores. Percebemos que a metáfora não se prende ao discurso, ela estabelece um caminho entre outras áreas do conhecimento.

3.3 As figuras carnavalizadas em A Centopeia de Neon e as Pinturas da Corrente de Vanguarda do Dadaísmo e Surrealismo

Puro automatismo psíquico, através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão [...]

Dawn Ades

O manifesto dos surrealistas trazia a definição do puro automatismo psíquico, a atmosfera surrealista ressaltava o nonsense, o que contestava por completo a representação mimética. A arte produzida caracterizava-se como um ponto de fuga em relação à representação tradicional, determinada pelo vínculo com o referente real. Havia um espaço, ainda que pequeno, para a representatividade, porém o destaque era dado à imaginação e o universo onírico, o que justificava o destaque a junções inusitadas:

A imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha. (ADES, 2000, p. 42)

Através da justaposição fortuita de imagens é que surge a mais pura obra surrealista, conforme afirma Breton (2001), as profundezas do nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície. Dentro dessa perspectiva, o artista norte-americano Man Ray vai além de Salvador Dalí, pois não é meramente em um jogo retiniano que podemos observar algumas de suas sobreposições, mas a partir de um jogo mental, de uma ideia. Assim, a sobreposição não apresenta sua vitalidade na superfície da imagem, mas em

sua profundidade: “naquilo que não se vê apenas por meio da retina, mas através do psíquico”.

Quanto ao surrealismo, o princípio é motivado pela sobreposição sonho/realidade, ou seja, pela superposição surrealidade, uma espécie de “realidade absoluta”, como escreve André Breton (1896-1966) no Manifesto Surrealista, de 1924, a sobreposição fundamenta o conceito de surrealidade, suspendendo as oposições entre os entendimentos das palavras “fantasia”, “devaneio”, “ficção” ou “onírico” junto à compreensão de “realidade”. Nesse sentido, os surrealistas, segundo Breton, exprimem-se através do “automatismo psíquico puro”, seguindo o fluxo do inconsciente, no intuito de libertar o pensamento de todo o controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética e moral. (2001, p. 49)

Foi para libertar o pensamento, que Salvador Dalí, na tela *Canibalismo de Outono*, nos presenteou com uma obra de arte sobreposta com perfeição simétrica, ele nos apresenta duas realidades diferentes, em primeiro plano no quadro há um homem e uma mulher que apertam as carnes um do outro disposto em uma mesa-topo, que se funde em segundo plano com os tons terrosos de uma paisagem espanhola. Os canibais não estão lutando, mas se abraçam e beijam-se; sobrepondo a primeira imagem há os insetos, os quais estão ligados a decomposição, nessa obra representados pelas formigas e usados como símbolo da decadência. O conflito entre compatriotas é simbolizado pela maçã equilibrada na cabeça da figura masculina, que se refere à lenda de *William Tell*, na qual um pai é forçado a atirar em seu filho Na mesa onde se encontram os corpos está à gaveta da penteadeira aberta, a qual sugere a presença de uma mente inconsciente, uma *caixa de Pandora* de desejos e impulsos inaceitáveis.

A obra proporciona aos apreciadores da arte um banquete macabro e minucioso, que relaciona o alimento com a morte, nessa refeição aparece todo tipo de utensílios culinários. Os tons dourados do entardecer outonal, embora simbolize o flamejar do fogo, ajudam a suavizar a violenta cena.

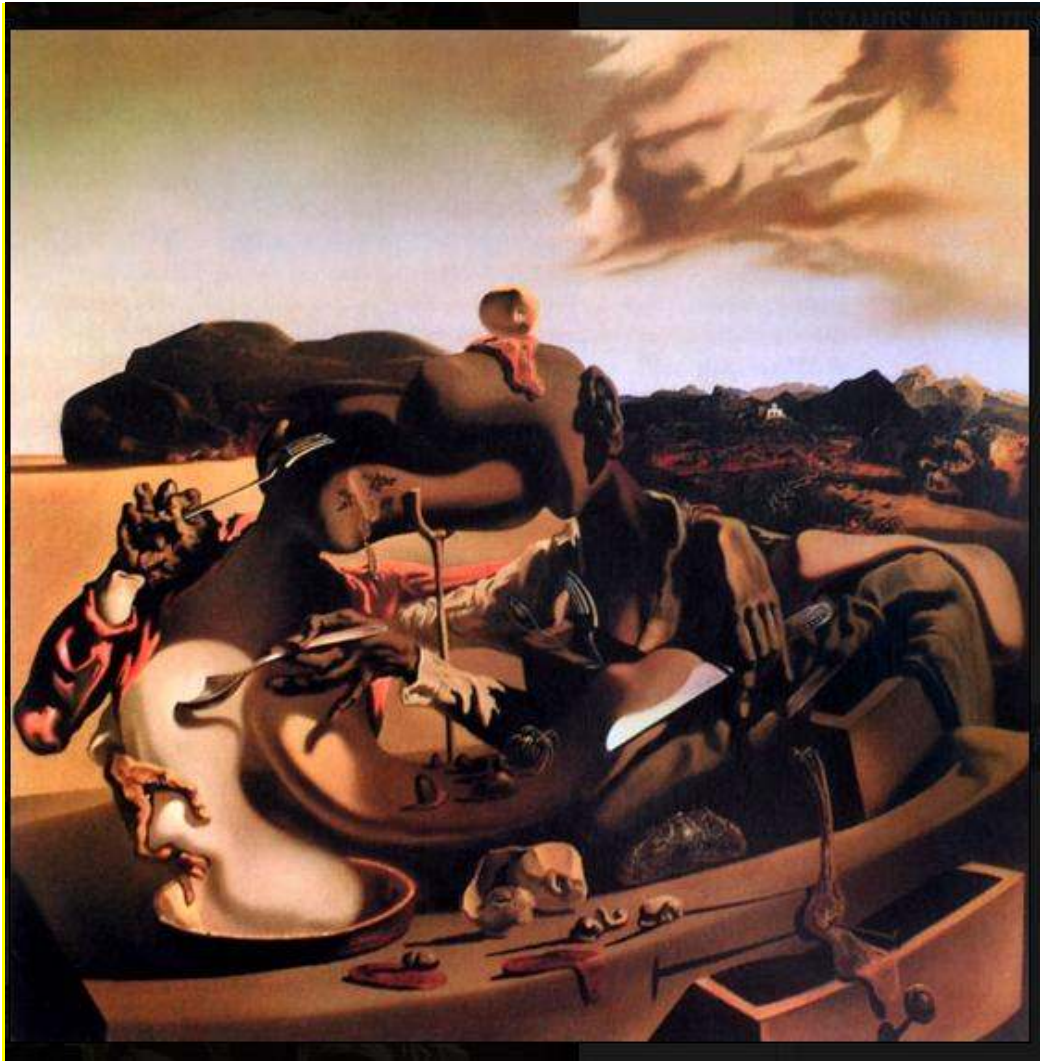


Figura 10 "*Canibalismo de Outono*" (1937) Salvador dalí (www.angel-art-hause.com)

Ao analisarmos os traços, cores da tela *Canibalismo de Outono*, percebemos semelhanças com a obra lourenciano, pois em uma passagem no quarto capítulo, o personagem Sidrake leva sua amante e narradora desse capítulo, Romã, para conhecer um motel-fazenda, onde os bichos eram a grande atração, não como produtos prontos para o abate e assim transformarem-se em iguarias saborosas, mas sim como um afrodisíaco para acender a chama ardente do sexo, uma verdadeira cena surrealista. Onde os sonhos se misturam com as imagens num canibalismo imaginário.

Chegamos ao exótico motel-fazenda Retiro Erótico – coisa que jamais imaginei existir. [...] Seguimos o erótico roteiro. Vimos o constrangimento sensorial dos cães ao ficarem engatados depois do prazer, o ritual interminável e enlouquecedor dos gatos, a falta de jeito dos bois, o exotismo do engate enroscado dos porcos, o exibicionismo incontrolável dos cabritos, a delicadeza e a precocidade dos coelhos e finalmente, no retorno, a trepada apoteótica do jumento que há pouco se preparava com minudências. Aquele clima me sustentava aquecida, no pique, pronta para a largada. (LOURENÇO, 2009, pp. 141/142)

Seguindo essa mesma perspectiva de aquecer o corpo através do olhar, foi que descobrimos as obras de Tarcila do Amaral, que através do contato com o carnaval e as viagens para as cidades mineiras, permitiu-lhe utilizar em suas obras a percepção das tradições, expressadas em cores alegres e quentes, que vão realçar e aquecer os admiradores da arte. Onde Seus contrastes se revestem de novas colorações, onde se pode perceber e enfatizar as conexões entre os dois universos, não como dicotomia, e sim como um paralelo real com o que acontecia na estrutura da sociedade brasileira do início do século XX.

Em seus quadros Tarcila do Amaral trabalha o processo de dependência com o campo, mostrando os elementos da natureza: frutas típicas do país, os animais já estilizados, o verde exuberante das palmeiras que saltam da tela; o laranjado centralizado quer atingir pontos de relevância do cenário. As paisagens sintetizam plasticamente o seu relacionamento genuíno com a terra, que são marcadas por esta necessidade de síntese, de uma redução gradual da realidade ao signo puro, às direções dominantes, para a construção de uma rede rítmica simples.

uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como seu pulso, subindo, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas entre diamantes e pepitas de ouro [...], o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara. (AMARAL, 2008. p.34.).

Em relação ao uso das sobreposições características da corrente de vanguarda Surrealismo, Tarsila do Amaral não usa as imagens sobrepostas em perfeita justaposição como Salvador Dalí, ela fez a junção de duas de suas mais conhecidas telas, *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928), para dar vida à pintura *Antropofagia*, usando cores fortes, com temas distorcidos no imaginário do brasileiro pela contradição resultante da efervescência daquele momento.

A imagem da tela é a que está guardada no inconsciente, mas é uma imagem sobre a outra e que está preservada nas profundezas da memória e quando sai, sai revelando esse estado onírico, de sonolência, apresentando uma sobreposição em perfeita harmonia, puxando a realidade para o inconsciente, aflorando a liberdade artística através da expressão desse estado de sonolência presentes na obra.



Figura 11 "Antropofagia" (1929) Tarsila do Amaral (SURREALISMO, ART, 2005, p. 30)

*Antropofagia*⁵⁷, o título vem de um manifesto que o poeta Oswald de Andrade⁵⁸, havia publicado no ano anterior. Ele encorajava os artistas brasileiros a “devorar” as influências de fora, digeri-las e criar em seguida algo inteiramente novo. “(...) a devoração antropofágica é o símbolo cruento⁵⁹, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico.” (NUNES, 1979, p. 21)

⁵⁷ A antropofagia de Oswald de Andrade, segundo Haroldo de Campos, “É o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir de uma perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (...), mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. (...) ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma ‘transvalorização’”. (Campos, 1981, p. 11 e 12)

⁵⁸ Oswald de Andrade (1890-1954) foi escritor e dramaturgo brasileiro. Fundou junto com Tarsila o "Movimento Antropófago". Foi uma das personalidades mais polêmicas do Modernismo. Era irônico e gozador, teve uma vida atribulada, foi militante político, foi o idealizador dos principais manifestos modernistas. Ao lado da pintora Anita Malfatti, do escritor Mário de Andrade e de outros intelectuais organizou a Semana de Arte Moderna de 1922. (

⁵⁹ Em que há sangue derramado: batalha cruenta. Banhado de sangue: campo cruento. Sanguinolento. [Figurado] Que fere, pungente: cruento despotismo. Dicionário online. <https://www.dicio.com.br/cruento/>

É impraticável a compreensão desta obra através de uma leitura convencional, aquela que é feita na apreciação dos detalhes. O observador deve optar por outro nível conceitual, pois as duas formas brutas, apresentadas pela artista, reportam ao estado primitivo. Os contornos inchados das plantas, os pés agigantados das figuras, o seio que atende ao inexorável apelo da gravidade: tudo é raiz. O embasamento que vem do fundo, do passado, daquilo que vegeta no substrato do ser. (CARDOSO, 2015 p. 35)

Antropofagia é tida como a obra mais importante da fase antropofágica da pintora, nessa fusão das duas pinturas citadas acima. A cabeça da negra tornou-se diminuta, em sintonia com a de seu companheiro. O braço, que sustentava o seio, está agora escondido atrás da perna direita, enquanto o seio é sustentado pela perna do outro ser, que escora a sua, e, que toca graciosamente o chão. A perna esquerda da *Negra* está encoberta pela perna do *Abaporu*, que se encontra em posição inversa. Ele não mais se encontra na pose de pensador. A mão, que sustentava sua cabeça, encontra-se agora descansando na perna. Ele se inclina para a *Negra*, como se estivessem dialogando com ela. Os dois seres entrelaçados possuem cabeças diminutas e sem faces, num corpo gigantesco, o que leva à ausência de pensamentos, pois se encontram na forma primitiva, totalmente ligada às raízes, e ganham vida como fazem as plantas, absorvendo a energia da terra e do sol.

O título da tela, *Antropofagia*, vem de um manifesto como já fora mencionado acima, e significa a ação de comer carne – humana também conhecida como canibalismo. A antropofagia era uma prática usada em rituais esotéricos como forma de aquisição de “poderes” quem come o oponente vencido em guerra ou lutas recebera como prêmio, a bravura e a coragem do oponente vencido, e assim, podia incorporar as qualidades do indivíduo derrotado, mas para isso precisava comer o guerreiro abatido. Este mesmo conceito de incorporar as qualidades foi o ponto de partida para o chamado Movimento *Antropofágico*, ou *Antropofagia Cultural*, manifestação artística modernista no Brasil.

Percebemos o excesso de sentidos dado aos acontecimentos quando relacionamos as obras: *Canibalismo de Outono*, de Salvador Dalí, *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral, o canibalismo presente nas obras pretende “abolir as diferenças” e os conflitos, com a incorporação de tudo que é objeto de exclusão, de rejeição social. A antropofagia presente nas telas valoriza a relação com o outro, na medida em que reconhece na “primitividade” um valor. Essa primitividade se mostra em choque com as leis, com o Estado e por isso em oposição ao patriarcado.

A antropofagia nos leva também a imaginar uma releitura do mito de Adão e Eva, pelo caráter sexual da paisagem, pela presença da folha de bananeira, posição dos corpos e

ambientação selvagem/paradisíaca/tropical - destaque da grandiosidade da floresta e o caráter cítrico, novamente, da flor-sol (agora nos lembra um limão/laranja cortado ao meio) - que serve de cenário paisagístico para as duas figuras. Os cactos macios compõem o segundo plano, contrastando com o verde escurecido e a luz do céu. O modo como Tarsila trabalha a variação de luz nos verdes faz com que as superfícies reflitam um brilho aveludado. As duas figuras perderam as feições. O seio farto protege e evoca o símbolo da Grande Mãe: abundância, nutrição e fertilidade. A vegetação viçosa e os pés descomunais em contato com a terra reiteram essa idéia.

A mesma necessidade de voltar ao primitivo, e fazer um recomeço de tudo, por acreditar que o mundo encontra-se de pernas pro ar, presente na tela *Antropofagia*, comungam com o romance lourenciano, pois assim, podemos considerar a noção de verdade e as referências metafóricas impostas pelas telas em estudo em comparação com o romance, pois ambos usam a metáfora para questionar os valores impostos pela sociedade, usando o símbolo da Grande Mãe como metáfora do recomeço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte exerce muito fascínio no ser humano, por ser entendida como uma atividade ligada às manifestações de ordem estética, criada com base a partir das emoções, percepções e ideias dos artistas. A arte reflete as ações e os eventos advindos ao longo dos tempos, caracteriza-se de acordo com o estudo da sociedade à qual ela pertence, por meio dos seus ícones e símbolos. Segundo Gombrich: “Se aceitarmos o significado de arte em função de atividades tais como a edificação de templos e casas, realização de pinturas e esculturas, ou tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte”. (GOMBRICH, 1978 p. 235)

Desse modo, trabalhar a interdisciplinaridade entre literatura e pintura foi o grande desafio desta pesquisa, visto que, essas artes sempre estiveram muito presentes em nosso cotidiano, porém poucas vezes nos debruçamos sobre o ato de ler, entender e dialogar com esses saberes tão distintos e ao mesmo tempo tão semelhantes. ’

Ao longo do trabalho percebemos o quanto apreciar uma obra de arte é inesgotável, a cada momento surge uma nova possibilidade de apreciação, como se a arte fosse uma eterna aventura de probabilidades. Segundo Ernst H. Gombrich (1978), essa visão é perfeitamente clara. “Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras de arte parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas”. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto os seres humanos.

Portanto, nossa pesquisa, no primeiro capítulo, buscou as características análogas entre o romance, *A Centopeia de Neon*, de Edival Lourenço e as pinturas das correntes de vanguardas dadaísmo e surrealismo, já que elas andam à frente de seu tempo, desbravando caminhos e quebrando paradigmas. Com o propósito de fazer surgir um novo homem a partir dos estilhaços provocados por essa ruptura intelectual, mais crítico e com uma visão diferenciada sobre os acontecimentos sociais que estão à sua volta.

Edival Lourenço produziu uma obra que se destaca pelo inusitado. O romance lourenciano é uma narrativa contemporânea de estrutura transgressora tanto no que se refere à estratégia narrativa quanto ao enredo. Pois há uma desconstrução linear da narrativa, onde os tempos se misturam, os narradores, embora distintos, têm suas histórias se entrelaçando umas com as outras. Assim como o sonho que invadem a realidade possibilitando inúmeras leituras.

O romance de Edival Lourenço trouxe uma desproporcionalidade entre as partes, pois encontramos quatro narradores protagonistas, quatro mentes que informam ao leitor todos os acontecimentos em *flashbacks*. Deste modo, o leitor percebe nuances de diferenças na percepção das personagens conforme cada ponto de vista. Porém, quando cada narração

chega ao seu tempo presente, ou à sua narrativa primeira, o capítulo se encerra e se inicia o próximo. Entra em cena outro narrador-protagonista e começa tudo novamente formando um círculo perfeito.

Após as inúmeras leituras e consultas realizadas ao romance em estudo, percebemos que o livro foi escrito em forma de espiral, ou caracol, e que as histórias, como já mencionada anteriormente, embora sejam distintas umas das outras, se encontram, porém os personagens mais frágeis possuem as maiores narrativas, que estão dispostas da seguinte ordem.

O capítulo um é narrado por Sidrake, anti-herói, o centro de todas as histórias contadas, seu capítulo dispõem de 18 páginas apenas. Ainda que sua presença como personagem articulador de toda a narrativa seja irrefutável.

O capítulo dois o narrador é Danton Mumbeka, o faz tudo de Sidrake, e exatamente por ser o braço direito do anti-herói é o que dispõe de mais informações sobre a personagem central da narrativa. É por meio de sua narração que o leitor aprofunda seu conhecimento sobre o método de trabalho do anti-herói. Este capítulo possui 32 páginas.

O capítulo três é narrado por Jeromão, um personagem muito mais frágil social, material e mentalmente em relação aos dois anteriores, sua história é contada em 57 páginas. Seu trabalho lhe satisfaz, mas ao final da sua narrativa, a qual corresponde à narrativa primeira do capítulo, é convocado para trabalhar com o tráfico de drogas. Algo que não quer, ao contrário teme, mas há o indicativo de que não teria outra alternativa para ele, ou seja, aceita, ou aceita.

Romã é a narradora do quarto e último capítulo é ela que termina o círculo dos personagens, e a que mais sofre violências, tanto a violência física, foi violentada por capangas de Sidrake, quanto trabalhista. Nas 77 páginas de sua narrativa há mais densidade, os tons de ironia e de humor vão desaparecendo e sendo substituídos pelo tom dramático. A personagem passa de vítima para a posição de heroína que se contrapõe moralmente ao anti-herói, protagonista do romance. Nesse capítulo que reside o inesperado. Quanto menos poder possui a personagem, mais espaço narrativo em primeira pessoa ela tem.

É com esta perspectiva surpreendente que a narrativa lourenciano acontece, onde a subversão na estrutura faz parte do sistema irônico da narrativa, que em todas as ações está denunciando um tipo existente na sociedade e, ao mesmo tempo, ironizando a si mesma. Dessa forma, a personagem mais frágil se torna a mais potente narradora, tanto no que se refere à estrutura física do romance, quanto no desenrolar da narrativa. De tal modo que Romã envolve todas as outras narrativas e, ao final, ela é a única personagem que rompe com o

sistema de funcionamento do anti-herói Sidrake, dando suporte para a emergência da crítica social presente no romance.

É neste contexto surpreendente, que a pintura dadaísta se realciona com os personagens de *A Centopeia de Neon*, por compreenderem a necessidade de se fazer uma nova arte. Pintura e Literatura conseguem quebrar os paradigmas sociais por meio do riso, do humor e da ironia, produzindo uma nova arte, uma arte transgressora, viva que zomba do mundo, opondo-se as tradições e convenções preestabelecidas.

É nessa perspectiva de mudanças que o primeiro capítulo veio corroborar com a pesquisa, mostrando o quão importante foi, e ainda é, a corrente de vanguarda dadaísta, o embrião plantado cresceu e produziu frutos. A arte transformou-se, re-significou-se e rompeu com as estruturas preestabelecidas, ocorrendo grandes transformações após esse período de intensas mudanças. Dadá antecipou os procedimentos da arte contemporânea.

Os princípios de Dadá conduziram os artistas a elaborarem personagens praticantes de ações absurdas, deturpadas, assinaladas pelo sentimento de insanidade, mecanismos usados pelos artistas dessa vanguarda para tirar a sociedade do torpor cultural que se encontrava. Em *A Centopeia de Neon*, no quarto capítulo *A conjunção de eclipses*, a arte, propõe através de ações incoerentes com a realidade, onde a personagem Romã propõe um novo começo para a humanidade, estabelecendo assim uma relação muito estrita com o Dadaísmo, movimento que levava a efeito a necessidade de fazer o novo, começar do zero.

A arte precisou ser balançada para que os frutos “podres” caíssem do pé, as correntes de vanguardas deram essa sacudida através dos manifestos, os quais faziam duras críticas ao nacionalismo patriótico. Eles usavam a criatividade e traduziam para as telas as emoções interiores e as percepções oriundas do fundo da alma e que se manifestavam por intermédio de suas pinturas, onde a deformação, o grotesco, a estilização e a abstração passam a simbolizar os dramas subjetivos caracterizados pela morbidez e pelo fatalismo social.

Durante a pesquisa foi necessário demonstrar como o riso se comporta ao longo dos tempos para que pudéssemos entender como ele se tornou um instrumento eficiente no questionamento de nossos valores. Assim, no segundo capítulo, traçamos uma breve pesquisa histórica sobre o elemento risível, haja vista ter sido o nosso recorte aplicar o riso à narrativa lourenciano, assim como as correntes de vanguardas dadaísta e surrealista, deste modo, foi traçado um breve apanhado das principais significações do riso ao longo da história, a fim de perceber modificações e nuances que o tornou tão eficaz ao longo dos anos.

Assim, percebemos que o riso não está só ligado aos momentos de descontração e às circunstâncias festivas; ele atua também como formidável fator de crítica social. Através do riso somos capazes de explicitar aquilo que numa linguagem normativa não seria possível.

Fizemos uma viagem pela história do riso e descobrimos que na Idade Média, o riso imita deformando, servia para reforçar valores e hierarquias invertendo-as ritualmente. O riso contrapunha-se ao oficial, ao tom sério, ao religioso. Descobrimos neste período, seu caráter ambivalente. Inverte a ordem para reforçá-la. O riso é um fator de coesão, expressão cômica de uma alternativa improvável.

Já, o Renascimento vê o riso como um elemento que enfraquece as fronteiras entre a cultura cômica popular e erudita. Deste modo, o riso que antes gozava de total liberdade, agora se encontra limitado pelo oficial. O riso não é mais um fator de conexão, mas sim contestatório. A ordem existe para ser alterada, a hierarquia para ser oposta e o sagrado para ser profanado.

E por fim chegamos à modernidade, onde o riso deve se prender a alguns aspectos da vida. O sério deve ser poupado. Os alicerces de uma civilização imutável não se estabelecem no riso. De tal modo, que o riso está ligado a uma percepção do mundo, assim sendo, passamos a investigar como o riso se relaciona com o humor e a ironia, através da junção desses elementos percebemos que juntos eles podem ser um forte instrumento de transgressão social. Desafiam preceitos, desvalorizam regras e possibilitam, no plano da linguagem, aquilo que não seria possível no plano da realidade.

Durante a pesquisa percebemos que um riso subversivo na cultura popular, infringiu os conceitos estabelecidos durante as festas carnavalescas. Apreendemos ainda, que a luta hoje não está realmente entre o riso e o sério, mas entre o que eles são capazes de provocar na sociedade. O riso, que era demonizado, virou Deus e espalhou-se por toda a parte. Já não sabemos dizer se o riso popular é realmente subversivo e sobreviveu pra contar a história dos tempos, ou se ele já se foi, perdeu sua alma para o capitalismo e para o poder, que fizeram dele suas armas.

Desde modo, a presente pesquisa constatou que o riso possui uma definição restauradora, positiva e fecunda, tornando-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica de uma época que é capaz de expor as distorções do mundo. Através do estudo de autores como Rabelais, Cervantes, Boccaccio e Shakespeare, observamos que houve uma mudança radical na história do riso. Ele passa a ser uma combinação do oficial e do não-oficial, que vale tanto quanto o sério, servindo para demonstrar diversas concepções, as quais mostram a veracidade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem.

É na busca da metáfora carnavalesca, entre a máscara e a realidade presentes nas telas das correntes de vanguardas, dadaísta e surrealista, e o romance de Edival Lourenço, que o terceiro capítulo trouxe os festejos carnavalescos à tona. Para dar continuidade e buscar ideias conclusivas para a abordagem da análise levantada até então, este capítulo estabeleceu uma nova relação entre a Literatura e a Pintura através da metáfora carnavalesca presente na obra *A Centopeia de Neon*.

Do carnaval para a arte, literatura e pintura se apropriaram do papel impactante da máscara enquanto metáfora, uma vez que ela assumiu papel fundamental enquanto obra artística, ela revela sem se mostrar. Assim os conteúdos das obras de arte tem uma conexão intensa com os simbolismos inconscientes usados pelos artistas surrealistas.

Uma vez que, vivemos um momento de grande reflexão, em que não podemos mais permitir os discursos isolados, fechados em si mesmos, pois todo o mundo se transformou num caleidoscópio de possibilidades. Quanto mais tivermos a capacidade para estabelecer pontes, enlaces, inter-relações entre os conhecimentos mais nos aproximaremos do gozo da fluidez de trilharmos rotas infindáveis, cujos trabalhos podem ser mais porosos e saborosos.

Portanto, o que se almeja neste momento contemporâneo é estabelecer relações entre as artes e com outros saberes, considerando-se que interdisciplinaridade entre os conhecimentos pode permitir o repensar, do que está posto, o que não deixa de ser um exercício que implica na ressignificação e/ou desconstrução de valores vividos nos corpos. O que percebemos enquanto críticos é que os autores colocaram em relevo a elaboração de propostas inovadoras através da interconexão levando o leitor a uma profunda reflexão sobre o mundo que o cerca. E que até hoje a sociedade espera pela volta, ou o nascimento de um salvador, um messias para que este milagrosamente reverta toda a desorganização do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ADES**, Dawn. *O Dadá e o Surrealismo*. Barcelona: Labor, 2000
- ALAVARCE**, Camila. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALBERTI**, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio Janeiro: Zahar, FGV, 1999.
- AMARAL**, Aracy A. de. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp. 2008.
- ARAGÃO**, Hudson Oliveira Fontes. *Ironia e Literatura: Interseções*, Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.
- BAKHTIN**, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance*. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec. 2002
- BALANDIER**, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982,
- BARTHES**, *Análise estrutural da narrativa*. [et. al.]. / tradução de Maria Zélia arbosa Pinto; introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- _____, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg; Revisão: Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATISTA**. Andre Luis, *As vanguardas européias*. 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/cursinho/files/2013/05/2%C2%BA-Caderno-de-Literatura-Andre-Luis-Batista.pdf>. Acessado em 05 abr. 2017
- BAUDELAIRE**, Charles. “*Correspondências*” apud **TELLES**, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 15ªed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BERGSON**, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BORTOLOTTI**, Ricardo Gião. *O riso sério: o cômico nos primórdios do pensamento moderno. Patrimônio e Memória (UNESP)*, v. 07, p. 172-192, 2011. Disponível em: http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v7.n1/artigo_s/orisoserio-v7n1.pdf . Acesso em 23 out. 2017.
- BRAIT**, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração*. In: Revista Colóquio/Letras, Lisboa, n. 62, p. 10-25, julho, 1981.

CARDOSO, Rafael. Tarsila do Amaral: *A arte brasileira em 25 quadros*. Coleção Folha. Brazillian Art. VII. 2015

CARVALHAL, Tânia Franco. *Comparatismo e interdisciplinaridade*. In: *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo-RS: Editora UNISINOS, 2003

_____, *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1999.

_____, *Literatura comparada*. 4ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COUTINHO, Eduardo F. **CARVALHAL**, Tânia Franco. (org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

_____, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CRIMP, Douglas. *Apropriando-se da Apropriação*. In: *Sobre as Ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DOMINGUES, Petrônio, *Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica História* (São Paulo) v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011 ISSN 1980-4369

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia, humor e fingimento literário*. Cadernos de Pesquisa, Belo Horizonte, n. 15, p. 54-76, fev. 1994. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/Resultados%20da%20Pesquisa%20Ironia%20e%20Humor%20na%20Literatura.pdf>. Acesso em 23 out. 2017.

DUCHAMP, Marcel. *A propos of ready-made*. In: **EVANS**, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009.

ERNST, M. Maximiliana, *l'exercice illégal de l'astronomie*. München: Bruckmann, 1974.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FARTHING, Stephen (editor geral). *501 grandes artistas*. Trad. Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2009

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- FREY**, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOMBRICH**, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOMES**, Modesto. *Estudos da literatura goiana*. Goiânia: Centauro, 1979.
- GONÇALVES**, Aguinaldo José. *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas*. Revista Literatura e Sociedade. São Paulo, no 2, p.57-67, 1997.
- _____, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- HAUSER**, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (Paidéia).
- HUTCHEON**, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2000.
- JAPIASSU**, Hilton. *Interdisciplinaridade e Patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- KIERKEGAARD**, Soren. *O Conceito de Ironia – Constantemente Referido a Sócrates*. Petropolis, RJ: Vozes, 2013
- LÉVI-STRAUSS**, C. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus. 1989a.
- LICHTENSTEIN**, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Apresentação de Jacqueline Lichtenstein e Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LOPES**, Edward. *Discurso Literário e dialogismo em Bakhtin*. In: **BARROS**, Diana Pessoa de; **FIORIN**, José Luiz (Orgs) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003
- LOURENÇO**, Edival, *A Centopéia de Neon/Edval Lourenço*. 5ª Ed.- Goiânia R&F, 2009.
- MICHELI**, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MINOIS**, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- MOISES**, Leila-Perroné. *Literatura Comparada, intertexto e antropofagia*. In: Flores da escrivaniinha. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- MUECKE**, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- OLIVEIRA**, Éris Antônio, *A Centopéia de Neon/Edval Lourenço. Prefácio*. 5ª Ed.- Goiânia R&F, 2009.

_____, Éris Antônio. *O romance em Goiás, traços estéticos*. Goiânia: Kelps, 2012.

OESTERREICH, Peter L. Irony. In: *Encyclopedia of Rhetoric: e-reference edition*. Oxford University Press. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1467.pdf. Acesso em: 16 de outubro de 2017.

PEARL, Jed. *Man Ray*. Nova York: Aperture, 1988.

PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974

REIS, Carlos, **LOPES**, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REVERDY, Pierre. In **BRETON**, André. *First Manifesto of Surrealism – 1924*. Tradução para o inglês: A. S. Kline. Acesso em 20 out. 2017 Disponível em: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Manifesto.htm> .

RICHARDS, I. A. *Princípios da crítica literária*. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

RICHTER, H. *Dada: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes. 1993

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROSS, Nicholas. 2001. *Miró*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Callis Ltda ,2001, pág 9. Coleção artistas famosos.

RUSSO, Mary. Introdução. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAMUEL, R. (Org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SILVA. Fernando Moreno, *As várias faces do Riso*. 2015 Revista Travessias. Disponível em [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/3594-13158-1-PB%20\(6\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Nilza/Meus%20documentos/Downloads/3594-13158-1-PB%20(6).pdf) Acesso em 14 jun. 2016

STAM, R. *Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. 19. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.