

A CORROSÃO DO HUMOR EM ALEJANDRA PIZARNIK: O OLHAR FEMININO COMO PRINCÍPIO DESESTABILIZADOR.

Maria Laura Moneta Carignano (Unesp-Araraquara)

Considerações introdutórias a respeito do humor na voz feminina

Tanto o cômico quanto o humor são manifestações opostas à ideologia da seriedade que tem dominado a cultura ocidental desde os gregos até a atualidade. A comicidade, em qualquer de suas formas de expressão, foi sempre desvalorizada em função da sobre-estimação que nossa cultura faz do sério. Nesse sentido, as formas do cômico contêm um valor de rebeldia e são intrinsecamente revolucionárias.

Por outro lado, o sério tem sido valorizado pela cultura ocidental junto com outros valores que a estruturaram, como: a sobre-estimação da razão (logocentrismo) em detrimento do irracional, ilógico, emocional, onírico, poético; da unidade em detrimento da multiplicidade; da identidade em detrimento da diversidade; do princípio masculino em detrimento do feminino (falocentrismo). Por isso, achamos, que o humor, na voz feminina de Alejandra Pizarnik opera uma dupla rebeldia. Ao poder escarecedor e crítico próprio do humor, se acrescenta a singularidade da voz feminina que da sua posição de excluída ou dominada, se utiliza dos procedimentos humorísticos como mais uma forma de questionar a onipresença logo-falo-cêntrico ocidental.

A questão da voz feminina de A. Pizarnik já foi assinalada pela crítica. Só para colocar um exemplo, a crítica Tâmara Kamenzain diz ao respeito: “*De la primera a la tercera (yo, tu, ella) una misma voz femenina, singular, inanimada, desdobra la matéria viva de los poemas de Pizarnik atravesando con su gélida gramática el espejo caliente de las significaciones*” (Kamenzain, 1996, p.20). Mas a questão do que é a mulher e o feminino tem uma longa história e uma multiplicidade de respostas que, de fato, geraram uma grande quantidade de discussões no interior da teoria feminista.

Sem que seja o objetivo deste trabalho, só queremos lembrar que ao falar de voz feminina, estamos convocando a teoria (e os problemas) dos gêneros. Embora, como já dizemos, não seja o propósito do trabalho fazer um estudo detalhado da teoria dos gêneros e da teoria feminista especificamente, só queremos dizer que para pensar o humor feminino temos levado em conta algumas das abordagens deste tipo, tanto de posições como a de S. Beauvoir, que pensa a questão do gênero como uma construção (a famosa frase: “A gente não nasce mulher, torna-se mulher”), como a de Luce Irigaray que pensa o feminino como o irrepresentável e o múltiplo, em oposição ao “uno” da linguagem falocêntrica. O feminino, seja como negativo em relação ao masculino, o Outro, da versão de Beauvoir, ou como o sexo excluído da representação hegemônica e totalizante, falocêntrica e fechada da noção de sujeito, na versão de Irigaray, aparece como uma identidade problemática, marcada pela dominação, a exclusão ou até a negação.

Sem cair na facilidade que implica pensar a categoria de mulher de maneira universalista, baseando essa universalidade e unidade nas “condições primárias de opressão” das mulheres, simplesmente, queremos retomar a condição problemática da voz feminina com respeito aos modelos dominantes da cultura ocidental, fundamentalmente, no que diz respeito dos valores implicados no que estamos

chamando de logocentrismo, termo que, para muitas autoras feministas, implica também o falocentrismo.

A crítica feminista atual tem revisitado e revisado estas questões e com a ajuda do pós-estruturalismo (fundamentalmente Foucault) tem reelaborado a questão do gênero. A crítica atingiu assim a noção de identidade, desfazendo a “verdade” da substancialidade da noção de sexo, mas também – e isto é o interessante – da noção de gênero. Nas palavras de J Butler, uma das mais representativas críticas desta linha:

Se a identidade é um efeito de práticas discursivas, em que medida a identidade de gênero – entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo seria o efeito de uma prática reguladora que se pode identificar como heterossexualidade compulsória? Tal explicação não nos faria retornar a mais uma estrutura totalizante em que a heterossexualidade compulsória tomaria meramente o lugar do falocentrismo como causa monolítica da opressão do gênero? (Butler, 2003, p.39)

Esta reflexão parece ir além das dicotomias masculino-feminino, e repensar a questão do gênero e da identidade sob um outro olhar, menos classificador ao nosso parecer. E nos interessa porque chamar a atenção sobre o feminino na poesia de Pizarnik não significa apagar suas singularidades em pro de uma definição estritamente sexual da literatura. Em este sentido, concordamos com a crítica Sylvia Molloy quem chama a atenção para os procedimentos auto-paródicos da escrita de Pizarnik em relação a uma linha inscrita só a partir de um padrão único referido à sexualidade. Diz a crítica: “*desconfianza ,en términos generales, de Safo como precursora y colaboradora poético/lésbica, pero además, de modo más específico, desconfianza de un “padrón único para escritoras que se definen a partir de sus diferencias sexuales”*” (MOLLOY, 1998, p.358)

Após esta breve alusão as questões do gênero, tentaremos pensar fundamentalmente a questão do humor, em oposição ao cômico. É uma das nossas hipóteses que o primeiro possui um poder questionador crítico que lhe próprio e que o diferencia do cômico. O interessante no caso dos textos que nos preocupam, é que a essa força crítica característica do humor se lhe acrescenta a singularidade da voz feminina produzindo uma corrosão ainda maior.

Começaremos, então, por nos perguntar quais são as diferenças entre o humor e o cômico, se é que existem, com visa a estabelecer as especificidades do humor. Com efeito, a distinção entre comicidade e humor foi um tema que preocupou enormemente os românticos, referência obrigatória para estudos posteriores que proliferaram no começo do século XX. Daí que abordaremos, primeiramente, a análise romântica da questão, para chegar às maiores teorizações sobre o tema do começo do século XX, tomando como referentes a Pirandello e Freud¹. Finalmente, apresentaremos a obra humorística de Alejandra Pizarnik e, assim, refletiremos também sobre o humor surrealista.

Algumas diferenciações entre o cômico e o humor na crítica literária

Como já dissemos, os primeiros em propor uma diferença entre a comicidade e o humor foram os românticos alemães, refletindo, também, sobre a idéia de ironia

¹ Embora o texto “O riso”, de Henri Bergson, seja uma referência fundamental dentro das teorias sobre o cômico do século XX, não o abordaremos nesta ocasião já que sua análise centra-se, mais especificamente, nos efeitos sociais do riso e não no eixo de nosso tema, que é a distinção entre o cômico e o humor.

universal e ontológica. Eles empreenderam o estudo de obras como *Dom Quixote*, *Tristan Shandy*, *Jaques le fataliste*, e, a partir delas, propuseram a idéia de uma sensibilidade nova em relação à arte clássica, de um tipo particular de comicidade que representa o mundo romântico e moderno: o humor.

Um dos autores mais importantes que se consagrou ao estudo dessa questão foi J. P. Richter. Em seu livro “Teorias estéticas” (1804), há um capítulo especialmente dedicado ao humor, no qual o autor pensa essa categoria como a romantização do cômico, isto é, o humor seria o cômico romântico. A questão da universalidade é o ponto de partida da definição de Richter para diferenciar o verdadeiro humorismo do simples escárnio. A universalidade supõe a generalização de toda vituperação particular; o que está em jogo no humorismo, não é, como no caso da crítica burlesca, o indivíduo, mas sim a humanidade. O humor é o cômico da natureza humana, e não de uma individualidade específica: o humorista, em oposição ao cômico, não ri de alguém, mas manifesta um desprezo pelo mundo, onde se inclui a ridicularização de si mesmo.

Além da questão da universalidade, a análise de Richter centra-se em três questões para definir o humor: a sua idéia aniquiladora ou infinita, a sua natureza subjetiva e, finalmente, a sua percepção. Consideramos que o segundo tópico, a questão da subjetividade, é um dos pontos decisivos na argumentação de Richter. A particular apreensão da visão humorística acontece *por meio e no* próprio eu do humorista, o que o diferencia substancialmente do cômico vulgar. Isto muda a perspectiva em relação à comicidade clássica uma vez que o humorista ri especialmente *de si mesmo*. Assim, no humor é o próprio eu o cenário da contradição, o alvo da paródia; e é por isso que provoca uma identificação tão forte com o leitor ou o público. Se na burla clássica ríamos por sentir-nos superiores a quem se tomava como objeto do risível; no humor, o sentimento que experimentamos é de indulgência, na medida em que pressentimos a autenticidade desse eu que é vítima de suas próprias contradições.

As teorizações de Richter resultam imprescindíveis para as reflexões do século XX. Tanto Bergson, quanto Pirandello e Freud, referem-se a ele e o tomam como ponto de partida, embora com a intenção de rebater algumas de suas idéias.

O texto “O humorismo” (1908), de Luigi Pirandello, é um dos momentos principais para a caracterização do humorístico e sua diferença com o cômico. Essa diferença articula-se aqui com a questão mais vasta da distinção entre a arte moderna e a arte antiga. Pirandello chega à conclusão de que essa divisão não é pertinente, e que o humor pode acontecer em qualquer época; o humorismo existe desde a Antigüidade, embora seja a natureza dividida do homem moderno a que melhor o caracteriza.

O problema para Pirandello é, então, diferenciar o humorismo no seu sentido próprio e restrito do uso amplo do termo, que designa as várias expressões do cômico: burla, troça, facécia. O humorismo é, para ele, um *processo psicológico* que tende a provocar um estado de espírito, e que se caracteriza por um tipo particular de reflexão. No momento da concepção de qualquer obra de arte, a reflexão permanece invisível, só aparecendo na medida em que a obra se faz, mas, na obra humorística, pelo contrário:

a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia, chamar-se, e que eu de fato chamo, *o sentimento do contrário* (PIRANDELLO, 1996, p.132).

O sentimento do contrário é o que produz compaixão e o que faz do humor essa particular *mistura do trágico e do cômico*, essa *mistura de riso e compaixão*. Esta é a diferença com o cômico: enquanto o cômico é uma simples advertência do contrário, a reflexão humorística conduz além daquela primeira advertência até o sentimento do contrário. No humor, o cômico torna-se amargo, e isto produz perplexidade.

Segundo a teoria pirandelliana, o homem não pode ser verdadeiro, ele é um eterno conflito entre a máscara que precisa para conviver na mentira da conveniência social e a máscara interior, que consiste na ficção que ele cria de si mesmo. Este jogo de contrários da existência é o germe do teatro de Pirandello. O humorismo vê a vida como uma construção ilusória e ao homem na contradição do exterior e do interior, um eterno mascarado que já não sabe mais quem ele é, e ri disso. A conclusão mais evidente que encontramos no texto para definir o humorismo diz:

Resumindo: o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, e as vezes mais da sombra do que do corpo; repara em todos os contornos desta sombra, como ela ora se alonga ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que entretanto, não a calcula e não se preocupa com ela” (PIRANDELLO, 1996, p.170).

Por outro lado, em Freud, também achamos uma distinção clara entre comicidade e humor, que coincide com diferentes momentos de sua obra. Nesse sentido, ao dedicar-se aos estudos do cômico, em uma primeira instância, busca definir o cômico como categoria maior, na qual se incluíam o chiste e o humor. Em seu livro “O chiste e sua relação com o inconsciente” (1905), Freud estuda o cômico do ponto de vista econômico, salientando que o efeito cômico e o riso dependem da aparição abrupta de elementos inconscientes a partir de um efêmero levantamento do recalque. O que lhe interessa neste momento é ver o que torna a alguém ou a algo cômico; portanto podemos enquadrar este texto dentro do “rir de”. Dessa maneira, Freud conclui que o prazer do cômico provém do gasto de sentimento poupado, isto é, diante de uma situação constrangedora, o sujeito poupa o efeito de um sentimento desagradável através de uma piada ou chiste, ganhando, assim, o prazer humorístico.

Porém, já no auge da segunda tópica, no texto sobre “O humor” (1927), Freud estabelece uma clara distinção entre o humor e o cômico. Aqui, Freud desloca a ênfase desde o econômico (1905) para o dinâmico (1927) perguntando-se, fundamentalmente, sobre as características do processo anímico do humorista, uma vez que o prazer humorístico do espectador derivaria de uma identificação.

Neste texto, posterior à construção da teoria do narcisismo, Freud salienta que no humor existe, além de um elemento libertador (como no chiste), um elemento grandioso e patético. O traço essencial do humor é precisamente esse elemento grandioso que representa um triunfo narcísico, isto é, uma defesa perante a potencialidade traumática da realidade que se tornaria, assim, motivo de prazer. Diz Freud:

Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do eu. O eu se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer (p.158).

Desse modo, o humor é opositor, significa um triunfo do princípio de prazer diante do princípio de realidade, aproximando-se, assim, do sintoma neurótico, do delírio e, em geral, dos modos de evitar o padecimento, como a embriaguez e a êxtase, que serão abordados posteriormente no “Mal-estar na civilização” (1930). É por isto que o humor diferencia-se do cômico, que se reduz ao ganho de prazer, muitas vezes pela via da agressividade. Se no cômico rimos por sentir-nos superiores perante a pessoa da qual rimos, na situação originária do humor dirigimos a nós a atitude humorística, para defender-nos do sofrimento. O supereu sobre-vestido ri do eu. Em palavras de Freud:

O que sugeri sobre o humor encontra uma notável analogia no campo aparentado do chiste. Quanto à origem deste, fui levado a supor que um pensamento pré-consciente é entregue por um momento à elaboração inconsciente. Um chiste é, portanto, a contribuição feita ao cômico pelo inconsciente. Exatamente do mesmo modo, o humor seria a contribuição feita ao cômico pela intervenção do supereu (p.161, grifo do autor).

Diferentemente da explosão de riso do chiste, o ganho de prazer mediante o humor é menos intenso, mas enaltece e emancipa. O essencial no humor é o propósito de tranquilizar ao eu perante os perigos da realidade. Assim, neste texto, Freud frisa pela primeira vez uma face amável do supereu. Acrescenta Freud:

O principal é a intenção que o humor transmite, esteja agindo em relação quer ao eu quer as outras pessoas. Significa: ‘Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que brinque com ele!’ (p.162).

Nesse sentido, e como destaca Lacan (1953), o poder do humor reside na subversão da ordem da realidade, no sem-sentido que simboliza uma verdade “que não diz sua última palavra” (p.259). É esse sem-sentido que será explorado, até exaustão, na retórica surrealista do humor.

O surrealismo e o humor: aproximações a Alejandra Pizarnik

Quando chegará, senhores lógicos, a hora dos filósofos dormentes? André Breton

O surrealismo, mais do que qualquer outro movimento de vanguarda, desintegra e integra ao mesmo tempo, pela raivosa confiança com que postula uma revolução que transforme a vida e a poesia, ou melhor, que transforme a vida em poesia. O surrealismo acredita no *possível*, no possível do homem e a arte *supra*, além da realidade pobre e medíocre que o sentido da utilidade do mundo capitalista arrumou para ela. Mas a realidade surrealista não está em *outra realidade*, não é um espaço transcendental; ela existe no maravilhoso cotidiano, que temos deixado de perceber. Destarte, a redescoberta do cotidiano enquanto estranho e imprevisível, longe de ser apenas um programa estético para o surrealismo, é uma práxis vital.

Uma das portas de entrada a essa estranha pátria é o humor. Graças a seu poder corrosivo da lógica e da razão, mas também do senso comum, o humor surrealista possibilita a desrealização da realidade, a poetização da vida. Caracteriza-se, assim, por sua absurdidade e pelo impulso destruidor dos aspectos ordinários da existência.

Constitui uma bofetada no mundo burguês, enquanto tentativa de desligar ao homem tanto de seus hábitos quanto do pensamento, preparando o caminho para uma nova realidade. O humor e a imaginação representam a porta para a realidade supra-real, partindo de uma atitude de rebeldia que arrasa a ordem estabelecida. Segundo o crítico francês Yves Duplessis:

O humor não é, pois, somente uma sátira corrosiva da realidade, senão que a substitui por uma atmosfera onde todo é novo para quem se aventura em seus domínios (DUPLESSIS, p. 24). Há, portanto, um duplo aspecto negativo e positivo: é preciso, perante tudo, destruir a realidade para que nasça uma outra nova, da qual a primeira é apenas um córtex superficial. Pela crítica que exerce sobre as relações lógicas (...) de imagens, palavras, objetos, etc, o humor os precipita em outro universo, indo até pôr em tela de juízo o princípio de identidade e fazendo retornar o espírito ao caos original, mediante choques imprevistos de imagens. (DUPLESSIS, p.26).

Os textos de Alejandra Pizarnik (autora argentina, 1936-1972) pertencem à tradição – se assim podem ser chamados estes cultores do absurdo – dos filósofos dormentes aos quais apela André Breton: Alfred Jarry, os surrealistas e o próprio Breton, as aventuras quiméricas das personagens pirandellianas, os espelhos absurdos do teatro de Ionesco, o deserto sem causa nem efeito dos cenários beckettianos. Na tradição argentina, os textos humorísticos de Pizarnik respiram o ar de alguns textos de Cortázar e também de certos procedimentos tipicamente borgeanos. De fato, ela dedica dois ensaios ao humor destes autores: Cortázar e Borges.

No ensaio sobre *Cronopios e Famas*, de Julio Cortázar, Pizarnik² considera que o humor de Cortázar é metafísico, contemporâneo, realisticamente absurdo, e fantástico. Essa mesma definição pode ser aplicada ao seu próprio humor. Metafísico equivale aqui a poético, desvinculado de qualquer realismo ingênuo; também fantástico, enquanto corrompe o concreto e a materialidade da realidade. Essa corrupção, da que já falava Richter a propósito do espírito dessecativo do humor, desintegra a realidade *em e pela linguagem* e inclui ao próprio humorista³. Esse humor evapora, e corrompe o pensamento útil, a linguagem corrente, o bom senso, o bom gosto. Como Cortázar, Pizarnik compartilha a finalidade última desse procedimento, cujo alvo é a realidade cotidiana pragmática: “Essa atitude de insubornável vigília apaixonada se complementa com sua incessante recusa da vida considerada como hábito e alienação” (Pizarnik, 2003, p.201). Tal decomposição da realidade representa a possibilidade, vislumbrada pelos surrealistas, de entrar no mundo do maravilhoso. É precisamente essa disposição a que une as insólitas situações da *História do Tio Jacinto* com *A bucaneira de Pernambuco ou Hilda a Polígrafa*.

Segundo a autora, esse humor é um humor moderno; também Richter e Pirandello chamaram a atenção sobre este fato. O absurdo, elemento característico do humor moderno, o qual se desenvolve até atingir as incongruências do *non sense*, é próprio da realidade do homem contemporâneo: “Reconhecido o absurdo do mundo, se falará na sua mesma linguagem: a do absurdo” (Pizarnik, 2003, p. 197). É um humor que se

² Pizarnik, Alejandra (1963): “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: *Historias de Cronopios y de Famas*”, em *Prosa Completa*, Buenos Aires: Lumen, 2003.

³ Diz Alejandra: “O alto humorismo não corrói apenas a realidade que nomeia senão também ao próprio humorista” (Pizarnik, 2003, p.281).

rebela da lógica, do bom senso, dos hábitos, da “normalidade” e aponta para um tipo de pensamento contraditório, paradoxal, incongruente, oposto a toda racionalidade.

Mas, voltemos à linguagem. O humor para Pizarnik é um humor poético, acontece em e pela linguagem. Tanto quanto a poesia, o humor metafísico de seus textos trabalha com a palavra, com “os problemas e os mistérios da linguagem” (ibid, p. 279), chamando a atenção para sua própria materialidade. Assim, devolve à linguagem sua potencia afastando-a da funcionalidade da comunicação, ao passo que produz um estranhamento em relação a nós mesmos e ao real. Pizarnik denomina “humor verbal” o humor de Borges e Bioy Casares em *Seis Problemas para Dom Isidoro Parodi*, enfatizando a existência exclusivamente verbal do universo, assim como das personagens deste livro. Podemos dizer o mesmo das estranhas e nada “reais” (salvo no próprio mundo ficcional que habitam) personagens dos textos dela. A linguagem, disfuncional, torna-se estranha e desconhecida. Pizarnik considera que:

Esse é o milagre do humor verbal de Borges e Bioy Casares: apresentar-nos alguns elementos familiares da linguagem dentro de um contexto que os torna desconhecidos; desabituar-nos bruscamente da linguagem familiar que logo se torna *outro*, está na frente e é grotesca ou deliciosa ou absurda. Nos faz rir, é claro. Mas também nos permite descobri-la (Pizarnik, 2003, p.280)⁴.

É por isto que os textos de Alejandra Pizarnik nos fazem rir: são as palavras as que se tornaram insólitas e temos a sensação de olhar a linguagem pela primeira vez. Na sua materialidade, elas se afastam do sentido do dicionário e estabelecem um jogo interminável de alusões disparatadas, incongruentes, ilógicas, fantásticas e musicais. Portanto, este humor metafísico, propriamente contemporâneo é “quase sempre indiscernível da poesia” (ibid p.198).

Ora, sendo essas as características gerais do humor da autora, quais os procedimentos a partir dos que se produz o efeito humorístico? Que particular trabalho sobre a língua produz este humor metafísico, poético? À maneira de notas apresentaremos alguns deles tentando traçar, a partir dos próprios textos literários, esta poética do humor.

O primeiro texto humorístico da sua obra, “Historia do Tio Jacinto”, é o relato desconexo e delirante de um diálogo entre Jacinto e alguém que o escuta contar histórias. A conversa quebra sistematicamente as bases lógicas do discurso: linearidade, coerência, coesão, relação causa-efeito. Também não há tempo nem espaço determinado. Assim, pula de um tema para outro e nos introduz no mundo das avessas. O paradoxo lógico é uma das técnicas prediletas do humor metafísico e que aparece já no começo mesmo do texto:

- Conte outra história – supliquei.
- Já lhe contei o que me aconteceu em Lisboa?
- Sim
- E o que fizeram meus avôs a noite que deitaram juntos e descobriram que nem ele era meu avô nem ela minha avó e vice-versa?(ibid p.77).

Esse humor escapa as leis da lógica ocidental: a quebra da não-contradição, do princípio de identidade e do terceiro excluído. O título de um dos textos mais importantes serve de exemplo: “A bucaneira de Pernambuco ou Hilda a Polígrafa”. A

⁴ Todas as citações da autora são traduções livres, já que não existe tradução oficial.

conjunção disjuntiva (ou), longe da sua função gramatical correta, funciona aqui como possibilidade de os dois termos serem alternativa e simultaneamente a mesma pessoa. A utilização irônica do silogismo é o ápice deste pensamento que destrói toda e qualquer lógica: “Você diz que não sabe italiano e me diz tamanha necessidade. Ergo: você sabe italiano” (ibid, p.111).

Outro recurso para a produção de efeitos risíveis é a parodização da literatura enquanto discurso que goza de certa autoridade. Assim, nos seus textos achamos vários índices completamente disparatados⁵. A Literatura é ridicularizada a partir de jogos de alusões a referências que trivializam até o absurdo as pretensões sofisticadas da linguagem literária e da sua linguagem classificatória, isto é, da divisão em gêneros. Assim, alguns subtítulos do índice “Texto” expõem a seguinte classificação:

- Versos para denostar ao dólar (ciclo social).
- O ocaso dos dólares (poemas alusivos)
- Cantar do teu Nãod (épica) (PIZARNIK, p. 82)

Este último inverte parodicamente o famoso texto épico espanhol: *O cantar do meu Cid* torna-se o *Cantar do teu Nãod*. Também existem referências a aspectos meta-literários que brincam com a própria teoria do *meta*. Nesse sentido, há uma alusão paródica a Pirandello:

- E paf – disse um jogador de dominó⁶ totalmente alheio ao nosso texto.
- Vai embora, fale – disse lacanão.

E Vitinho: - Você não percebe que se confundiu de conto? Por que não vai pirandelejar para a putz que o pariu? (p.104)

Desse modo, o próprio discurso literário torna-se risível: “A poesia é uma coisa para matar-se de rir ou para suicidar-se” (p. 85) diz quase profeticamente⁷ em um dos seus textos.

Porém, não apenas o discurso literário é ridicularizado, mas o sério em geral: a ciência, a filosofia, a psicanálise, a filologia, a etimologia, ou seja o logos ocidental. As alusões incongruentes a certas figuras do conhecimento (Freud, Einstein) convocadas para o escárnio e a utilização da etimologia de maneira absurda devastam a lógica do pensamento racional. Vejamos:

Imundo deriva de mundo, que significa ordem, perfeição e pureza (pureza indica que no mundo há leite puro, como a da mãe, por exemplo). O mundo significa o ar, os céus e os sexos, tomadas essas coisas no seu sentido alto, grosso e grande. Dizer mundo era, antigamente, dizer beleza, simetria e consonância. De maneira que o imundo é o não *mondo* ou, exatamente, o que não está mundo. Por isso vocês disseram imundo: para dizer que não sou um careca de merda, e vocês estão certos (...) Assim, chegamos a Freud e Einstein: o primeiro aprendeu da sua mãe que o Sena é um rio perigoso. O segundo descobriu que o mal da écula é uma perversão patológica, mas não um pecado (ibid, p.88).

Adicionalmente, o uso de falsas citações e referências culturais ridiculariza toda alusão erudita. Por exemplo:

⁵ *Textos, Índice ingênuo (ou não)* e mais um chamado *Índice piola*.

⁶ No texto original, o jogo referido é o “ludo”, um antigo jogo de crianças na Argentina.

⁷ Dissemos profeticamente porque, de fato, ela acabou suicidando-se alguns anos depois, em 1972.

Filha de Lord Chesterfield, pai de Phillippe Morris. Prima de Bosta Watson. Fina e galharda escritora, sua peça teatral de três páginas consta de vinte e cinco atos e leva um prefácio de Gregório Maraño e um pós-fácio de Gregorio Samsa. (ibid, p. 98).

O saber é rebaixado no cotidiano, como no subtítulo do índice: “O que é a maiêutica, mamãe?” (ibid, p.92). A capacidade poética da linguagem subverte a lógica da ciência, mas também a sua discursividade enquanto tipo específico de texto. Por exemplo:

Isso me lembra, pequena amiga do vento Leste, que não te perguntei quais são as melhores propriedades dos corpos. Ao qual respondeu A: - A tromba marinha, nos elefantes aquáticos. O cubo de neve, nas sombras das plantas tropicais. O poço arlesiano, na memória dos corvos de Van Goch. O banco de areia, nos avaros brandos. Oh, compreendi a fineza – disse Chú – Boa noite, querida A. É assim como vai embora o melhor de nossa vida: estudando” (ibid, p.112).

Um terceiro recurso para a produção do humor é o uso de uma linguagem grosseira, sexual e escatológica, que põe em xeque o discurso serio. Por exemplo: “Cus de outrora! Cus safra 1492! (ibid p.104)”. A grosseria do palavrão entra em choque com o discurso da história, da tradição, da enologia. Também a data é significativa: o ano da descoberta de América. A corrosão produzida pela linguagem grosseira ataca não só o saber erudito, mas também os bons costumes expressos nas morais das histórias⁸.

Acontece que a mesma língua e suas possibilidades literárias, é o objeto do riso. Contra toda retórica, a linguagem rompe o ar espiritualizante da Literatura e da Língua aproximando-as, pelo contrário, do conhecimento do material, do sexual, do baixo:

Conhecer o vulcãoovelório de uma língua equivale a pôr-la em ereção ou, mais exatamente, em erupção. A língua revela o que o coração ignora, o que o cu esconde. O vicariolábio trai as sombras interiores dos doces dizedouros – disse o Dr. Flor de Édipo Chú (p. 109).

No limite, o humor só se dá na língua e pela língua. Aliás, o jogo de palavras é recorrente e tem como finalidade a provocação do leitor. A partir de condensações e deslocamentos ao estilo freudiano, a linguagem produz, tanto o escândalo lógico quanto o humor que corrompe o bom senso e o pensamento racional. Nos significantes, condensam-se universos heterogêneos, justapondo referências diferentes que produzem o efeito humorístico. São exemplos deste procedimento: *Fevmarço, Alabama de Heraclítoris*. É interessante sublinhar que a palavra clitóris aparece recorrentemente ao longo dos textos formando neologismos ou jogos de palavras. Parece haver aqui uma intenção de clara exposição ou visibilidade do sexo feminino. Achamos que há em isso toda uma tendência que brinca, justamente, com aquilo que tende a se ocultar. O humor sempre brincou com o falo, mas o feminino foi geralmente estilizado, no sentido de idealizado. Aqui assistimos, pelo contrário, à exposição e a brincadeira não só da vagina, mas do clitóris, questão que, achamos, chama a atenção para o prazer não reprodutivo da sexualidade feminina.

O trabalho sobre a sonoridade das palavras, através de jogos de aliterações, coloca em primeiro plano o significante e destrói o significado consensual: “O périplo de Péricles a Papuasia”. A partir deste jogo com a sonoridade da linguagem, os ditados

⁸ Há varias, ao longo do texto, a maioria intraduzível por jogar com palavrões em espanhol, como por exemplo: “Coja que medra no mierda (...) en caja de coja, carcaj al carajo” (ibid, p. 105)

populares são reescritos: “Mas vale pássaro na mão do que no cu” (ibid, p100), assim como os nomes próprios: *Orgasmo Denoterdamn*, condensação de Erasmo de Rotterdam e o corcunda de Notre Dame. Humor subversivo, violento, escandaloso e provocador: sua beleza é convulsiva.

Em definitiva, não há sombra de dúvida: o humor de Alejandra Pizarnik é um humor poético, cujo ar fantástico desrealiza a realidade. Há nessa desrealização uma possibilidade de fuga da alienação do cotidiano, e também uma entrada no mundo do maravilhoso, finalidade última desse particular rir. O desejo de ir além do real, de ultrapassar a banalidade da existência, o reducionismo tanto do senso comum quanto da lógica racional, é o traço mais próprio deste humor metafísico. Essa dimensão utópica é a marca do humor moderno; a desolada, e trágico- cômica voz que procura outra forma de ver o mundo: “Eu era como uma menina que olha o mar pelo olho de boi e quer olhá-lo por um olho de touro, por um olho de cachorro” (p.115).

Bibliografia:

- BERGSON, Henri. **O riso Ensaio sobre a significação do cômico** (1901). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DUPLESSIS, Yves. **El surrealismo**. Barcelona: Salvat Editores, s/r.
- FREUD, Sigmund (1905): “O chiste e sua relação com o inconsciente”. In: **Obras Completas**, tomo VIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- FREUD, Sigmund (1927): “O humor”. In: **Obras Completas**, tomo XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- KAMENSZAIN, Tâmara. **La edad de la poesía**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- MOLLOY, Sylvia. De Safo a Baffo. In: Balderston, D.; Guy, D. **Sexo y sexualidades en América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- PIRANDELLO, Luigi (1908). **O Humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996.
- PIZARNIK, Alejandra: **Prosa Completa**, Buenos Aires: Lumen, 2003.
- RICHTER, J. P. **Teorías estéticas**. Vol. XV. Traducción de Julián de Vargas. 2da. Ed. Madrid: Biblioteca Económica filosófica, 1892.