

O 'Homem do subsolo' e o grotesco em *Asco*, de Horacio Moya

Daniel Baz dos Santos
FURG

Resumo: Este artigo pretende analisar o romance *Asco*, de Horacio Moya. Para isso, é utilizada a teoria bakhtiniana a respeito do “homem do subsolo” e do sistema de imagens grotescas que marca a literatura ocidental, desenvolvida no contexto dos estudos sobre Dostoiévski, como forma de interpretar o texto de Moya e seu herói extremamente ambivalente. O personagem permite que se desenvolva uma discussão a respeito do dialogismo no gênero romanesco, já que cada elemento de seu discurso funciona como uma “mirada em torno” subversiva direcionada ao mundo ao redor e suas instituições oficiais.

Palavras-chave: Bakhtin, literatura latino-americana, dialogismo.

Abstract: *This article intends to analyze the novel El asco, Thomas Bernhard in El Salvador, published in 1997 by Horacio Moya. The Mikhail Bakhtin's theory about the “Underground Man”, concerning Dostoiévski's work, and the grotesque system of images detached by him in the occidental culture are the basis for the description of Moya's text and its ambiguous hero. The character allows developing a discussion considering the dialogism in narrative, once each element in his speech works as a subversive response directed to the world around and its official institutions.*

Keywords: *Bakhtin, Latin American literature, dialogism.*

O comediante sobe no palco com seu número de *stand-up* preparado. Durante a próxima hora, irá desferir um monólogo oral repleto de acidez e ironia sobre os problemas da comunidade. Dependendo da força de suas palavras, das imagens utilizadas por ele, e das instituições e figuras atingidas por sua elocução ácida, logo serão acionados advogados que, em nome da lei, impedirão que a palavra pela palavra possa ameaçar a cultura oficial por intermédio do olhar distanciado, direto do subsolo do mundo contemporâneo.

*

Em 1997, o escritor hondurenho, criado em El Salvador, Horacio Castellanos Moya, publica *Asco* (em espanhol, *El asco, Thomas Bernhard in El Salvador*) seu terceiro romance. Nele, como é sugerido no título, o autor irá se apropriar da dicção comum em certos livros de Bernhard (a exemplo de *Extinção*, no qual o protagonista Franz-Josef Murau desenvolve uma

dura crítica à Áustria) para tecer um longo monólogo de um homem extremamente descontente com seu país.

Voltando a El Salvador por ocasião do velório de sua mãe (outro ponto de contato com o livro de Bernhard), Vega se encontrará no bar Lume com Horacio Moya, conhecido seu do tempo de estudos. Durante menos de cem páginas, o irritadiço personagem irá atacar o transporte público, o meio intelectual, a mediocridade do irmão e da esposa, a culinária local, o futebol, entre outras questões, em uma diatribe que parece não deixar nada impune. Contudo, sobre a superfície monológica e devastadora, um discurso que foi recebido por muitos como unilateral, e rendeu ameaças de morte ao autor do livro, esconde um personagem absolutamente ambivalente, que, na sua tagarelice¹, resgata um das grandes imagens dialógicas da literatura ocidental, explorada fartamente por Bakhtin em sua obra: o “homem do subsolo”.

O teórico russo estabelece uma série de pressupostos para a compreensão desta figura, no contexto de seu trabalho dedicado a obra de Dostoiévski, mais especificamente na análise do romance *Memórias do subsolo*. Nela, Bakhtin defende que o dominante da representação do herói, enquanto homem do subsolo, é sua autoconsciência, argumentando que “Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 1997, p. 77). Em *Asco*, tudo o que é dito a respeito da sociedade permite que criemos também uma opinião a respeito de Vega e, desde o início do romance, podemos perceber como a alteridade é absolutamente formadora de seu caráter, ainda que o próprio personagem pareça pensar o contrário.

A primeira frase do livro já está repleta de réplicas concretas e expõe como este ser aparentemente tão monológico é detentor de um discurso explicitamente carregado da palavra alheia: “Que bom que você veio, Moya, eu tinha minhas dúvidas se você viria, porque muitas pessoas da cidade não gostam deste lugar, tem gente que detesta o local, Moya, por isso não tinha certeza se você viria, me disse Vega” (MOYA, 2013, p. 13). A necessidade de interlocução é pontuada de forma direta e será reiterada pela farta utilização de vocativos ao longo de todo o livro. Neste ponto, poderia se dizer, a respeito do trecho transcrito, o mesmo que Bakhtin disse de Dostoiévski:

[...] não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não decomposta. Na primeira frase o herói já começa a crispá-lo, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em

¹E quando chama o amigo de seu irmão, Juancho, de “máquina de falar sobre si mesmo”, sabemos que essa é uma descrição perfeita do próprio Vega (MOYA, 2013, p. 83).

polêmica interior sumamente tensa desde o começo.” (BAKHTIN, 1997, p. 230)

Durante o romance todas as características principais apontadas com relação ao narrador “do subsolo” serão também aqui percebidas, com destaque para o diálogo interior, a influência da palavra antecipada do outro, a polêmica velada e aberta, a quebra de acento, a mirada em torno e as evasivas. Todavia, os familiarizados com a tese de Bakhtin notarão que uma característica expressa por ele foi deixada de fora neste apanhado, pois é exposta de forma problematizada pelo narrador de *Asco*. Trata-se da narração em primeira pessoa que marca este tipo de narrativa. Acontece que, como já foi dito, o narrador do romance é o personagem Horacio Moya, e que é marcado no texto pela simples intromissão dos verbos *dicendi*, já expressos na primeira frase do livro, e que acompanham toda a narrativa.

Esta estratégia garante a arquitetônica geral da obra, pois o homem do subsolo se constrói sobre a palavra a respeito de si mesmo e do outro e, portanto, estas intervenções (silenciosas) de Moya funcionam de forma irônica, ao lançar uma dupla leitura para tudo que é dito pelo protagonista. Mais do que isso, esta formatação da trama ilumina um dos conceitos bakhtinianos fundamentais para pensar o dialogismo e sua manifestação mais bem acabada, a polifonia, e que envolve a relação entre autor e personagem, ou seja, a noção de “exotopia”. Esta se refere ao excedente de visão necessário para que qualquer representação se organize em um todo orgânico. É o acabamento que somente uma consciência “de fora” pode permitir que exista. Já na advertência que precede o romance este jogo está em voga, visto que nela o autor se posiciona enquanto tal e jura que sua personagem é real:

Edgardo Vega, o personagem central desta história, existe de fato: reside em Montreal com um nome diferente – um nome saxão que também não é Thomas Bernhard. Ele me contou suas opiniões com muito mais ênfase e crueza do que pus no livro. Optei por suavizar os pontos de vista que poderiam escandalizar certos leitores. (MOYA, 2013, p. 9)

É óbvio que esta atenuação prometida não será cumprida, mas o trecho serve para explicitar o olhar externo que dará forma ao discurso de Vega, além de orientar o acabamento necessário à organização deste homem-fluxo expresso pelo moto contínuo de sua palavra, afinal

[...] o herói do subsolo tem plena consciência de tudo e compreende perfeitamente o impasse do círculo pela qual se desenvolve a sua relação com o outro. Graças a essa relação com a consciência do outro obtém-se um original *perpetuum mobile* da polêmica interior do herói com o outro e consigo mesmo, um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra, a outra gera uma terceira em movimento perpétuo, e tudo isso sem qualquer avanço.” (BAKHTIN, 1997, p. 233)

Esta orientação vem também de dentro, sendo imanente aos enunciados do personagem que, ainda seguindo os modelos dostoiévskianos, receia parecer arrependido pelos seus atos, e vexa-se por deixar brechas visíveis em sua ideologia, pois “*Teme* que o outro possa imaginar que ele lhe *teme* a opinião. Mas com esse medo ele mostra justamente a sua dependência em relação à outra consciência, sua incapacidade de tranquilizar-se na própria auto-afirmação” (BAKHTIN, 1997, p. 232). Portanto, quando o Moya-escritor opta por diluir a voz do subsolo dentro da voz do Moya-narrador há uma refratação que não existe no homem do subsolo original, mas que apenas potencializa as consequências tradicionais de sua palavra. A infinitude de seu discurso, ou seja, sua potência dialógica se manifesta na oscilação enunciativa entre os vocativos e os verbos *dicendi*, cada qual pertencente a uma das vozes que orientam o texto. Além disso, já que o discurso de Vega em si tem poucas evasivas diretas, a figura do narrador serve como eixo da evasão, garantindo que nenhum dos pontos da frase alheia sejam finais. Moya é uma ausência constantemente marcada, uma eclipse, uma pausa dialógica em tudo que é dito pelo afirmativo narrador. O nome de Moya surge assim como uma síncope, um espaço no qual a voz do outro eclode como um tempo fraco no ritmo do discurso de Vega.

Contudo, a evasão é também tematizada de forma concreta no espaço, a partir da não pertença, ou seja, na figura do homem em trânsito que está de passagem, se sentindo exilado na terra natal, a qual não julga pertencer. Aí também reside o excesso de apelo em sua palavra. De acordo com Bakhtin,

O discurso do ‘homem do subsolo’ é integralmente um discurso-apelo. Para ele, falar significa apelar para alguém; falar de si significa apelar via seu discurso para si mesmo, falar de outro significa apelar para o outro, falar do mundo, apelar para o mundo. No entanto, ao falar consigo mesmo, com o outro, com o mundo, ele apela simultaneamente para um terceiro: olha de esguelha para o lado, para o ouvinte, a testemunha, o juiz. (BAKHTIN, 1997, p. 240)

É isso que caracteriza o “discurso como mirada em torno” (BAKHTIN, 1997, p. 209), pois ainda que não sejam textualizadas, a própria presença do interlocutor premedita as possíveis réplicas que o polemista teme ouvir. Moya não entende, por exemplo, como Vega, sendo homem cultivado, pode se manter em um país que ele considera tão atrasado, e isso, obviamente, lança uma aura de alienação para o próprio narrador, abrindo um precedente para que tudo o que ele diz seja passível de contraposição: “É preciso estar louco, sem dúvida, como você, Moya, para achar que vale a pena mudar algo neste país, para achar que vale a pena mudar algo [...]” (MOYA, 2013, p. 50); ou na continuação deste trecho, ainda mais explícita: “[...] Moya, não entendo o que você resolveu fazer, essa sua ideia de fundar um jornal diferente é uma

ingenuidade completa” (MOYA, 2013, p. 50). Em passagens como esta, Moya-autor está também discutindo a possibilidade de pensar a literatura em espaços subdesenvolvidos, mas esta é uma discussão para o fim deste ensaio.

Neste ponto é mais interessante mostrar como a relação íntima de Vega com a palavra alheia se concretiza por intermédio da estratégia da antecipação, ou seja, suposições e expressões que tentam prever as possíveis posições ideológicas do interlocutor e as reservas que este pode ter com relação ao que está sendo confessado. Logo no início do texto, o professor diz, a respeito da população de El Salvador: “[...] são capazes de matar você caso diga que aquilo é uma porqueira, água suja, não é cerveja, em nenhum lugar do mundo aquilo seria considerado cerveja, Moya, você sabe tão bem quanto eu [...]” (MOYA, 2013, p. 13). O fim do trecho já manifesta uma consciência extremamente dialógica de mundo que tenta angariar a simpatia e a identificação da alteridade mais próxima.

Já em outros excertos, é possível ver a abertura inevitável de um discurso pretensamente seguro de si, e pela via mais desconcertante, a da indagação direta: “você acha pouco, Moya? Onze anos escutando estupidezes, engolindo estupidezes, repetindo estupidezes, me disse Vega” (MOYA, 2013, p. 17). Veja tenta antecipar até mesmo as opiniões que o interlocutor possa ter a seu respeito: “[...] me mudei para Montreal, muito antes de começar a guerra, não viajei como exilado, nem parti em busca de melhores condições econômicas, fui porque nunca aceitei a piada macabra do destino que me fez nascer nessas terras, me disse Vega.” (MOYA, 2013, p. 18).

As orações coordenadas aditivas negativas servem para demonstrar discursivamente, pelas curvas do fraseado, a natureza cambiante e bivocal do discurso de Vega. Mais ao fim do livro, por sua vez, Vega tenta ter autoridade até mesmo sobre o imaginário de seu interlocutor: “O bordel mais triste que você pode ser capaz de imaginar, Moya” (MOYA, 2013, p. 94). Esta condição de dependência tentará ser superada através do empenho da palavra, manifesto nos inúmeros trechos em que a manutenção do fluxo verborrágico do herói ocorre pela promessa ou juramento: “Não suporto essa cidade, te juro, me disse Vega, ela tem todos os defeitos e problemas das cidades grandes, e nenhuma das suas virtudes [...]” (MOYA, 2013, p. 42); “Foi isso que ele me disse, Moya, sem rir, juro que não estava rindo da minha cara [...]” (MOYA, 2013, p. 45); “[...] a imbecilidade não é uma característica exclusiva deles, alguns de seus amigos são até piores, juro [...]” (MOYA, 2013, p. 46).

Os exemplos anteriores se situam dentro do repertório explicitador da voz não finalizável de Vega. Mais uma vez, podem-se usar as exatas palavras que Mikhail Bakhtin lança mão ao descrever o herói do subsolo de Dostoiévski:

Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro. (BAKHTIN, 1997, p. 210)

Sendo assim,

Na confissão do ‘homem do subsolo’, o que nos impressiona acima de tudo é a dialoção interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não-decomposta. Na primeira frase o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polêmica interior sumamente desde o começo (BAKHTIN, 1997, p. 230)

A enunciação de Vega está repleta de dissonâncias, fruto da réplica do mundo que vê seu discurso como alienado. Cada elemento daquilo que fala simula uma contrapalavra na mesma medida em que representa uma falsa independência, como Goliádkin em *O duplo*, de Dostoiévski. Outro aspecto discursivo desta condição enunciativa reside no excesso de repetições que compõe a narração do herói. Elas se acumulam logo no início do texto com as informações a respeito do Lume, nome do bar onde se encontram: “É o único lugar onde me sinto bem nesse país [...]” (MOYA, 2013, p. 13), diz Vega, e, logo a seguir, complementa: “O Lume é o único lugar de San Salvador onde posso beber” (MOYA, 2013, p. 14). Ainda nesta parte inicial da obra é possível ver as iterações dentro das mesmas orações, a exemplo do trecho a seguir: “[...] preciso conversar com você antes de partir, preciso dizer o que penso de toda essa imundície, não tem ninguém mais a quem eu possa relatar minhas impressões [...]” (MOYA, 2013, p. 15).

Contudo, é quando fala do colégio no qual estudou com Moya, também nas páginas iniciais do romance, que se torna possível ver o caráter cíclico e iterativo de seu discurso:

Nós somos a exceção, ninguém pode manter sua lucidez depois de ter estudado por onze anos com os irmãos maristas, ninguém pode se transformar numa pessoa minimamente pensante depois de ter sido educado por irmãos maristas, ter estudado com irmãos maristas é a pior coisa que pode ter me acontecido na vida, Moya, ter estudado sob as ordens desses gordos homossexuais foi a maior vergonha, não há nada tão idiota quanto ter se formado no Liceu de Salvador, no colégio privado dos irmãos maristas em San Salvador, no melhor e mais prestigioso colégio dos irmãos maristas em El Salvador, nada tão abjeto como a ideia dos maristas terem moldado o espírito de alguém por onze anos [...]. Onze anos escutando estupidezes, engolindo estupidezes, repetindo estupidezes, me disse Vega. Onze anos respondendo ‘sim, irmão Pedro’; ‘sim, irmão Beto’; ‘sim, irmão Heliodoro [...]’ (MOYA, 2013, p. 17)

Para não repetirmos outros trechos tão extensos quanto este, fiquem atestados os vários momentos em que o discurso se organiza de forma semelhante. Assim é quando Vega fala de Olmedo (MOYA, 2013, p. 28), colega que morreu na guerrilha; quando afirma seu desprezo pelo irmão Ivo (MOYA, 2013, p. 34) ou pelos interesses do parente, a exemplo do futebol (MOYA, 2013, p. 36); ou ainda no momento em que deplora o transporte público do país (MOYA, 2013, p. 42); entre muitos exemplos. E aqui estamos deixando de lado as repetições de inúmeras afirmações que percorrem toda a obra e que podem se apresentar em páginas distantes umas das outras. Sendo assim, o discurso de Vega, ao investir na iteração dos itens discursivos e dos temas vinculados por sua enunciação, se insere em um tipo de andamento narrativo particular. Este consiste em contar várias vezes coisas que se sucederam uma única vez e que Gerárd Genette no *Discurso da narrativa* chama de “frequência iterativa”. Sua polêmica, portanto, é um problema de anamnese, isto é, do recordar frenético e monomaniaco de muitas situações que, no discurso, acabaram de ser performadas, o que cria uma estrutura cíclica e revela a intranquilidade do homem que fala.

Nessas iterações, predominam imagens sucessivas de inúmeros problemas localizáveis no mundo atual cotidiano latino-americano. O repertório de Vega é farto e ele ataca desde a estrutura familiar (e sua família aqui é só mais uma forma de alteridade), passando pelos problemas da infraestrutura de El Salvador, pela política e pela cultura. Com a comicidade que marca todo seu discurso, o falastrão reclama até dos insetos: “Já está anoitecendo, Moya, seria a melhor hora, se não fosse por esses malditos mosquitos que logo aparecerão para tornar a nossa vida impossível.” (MOYA, 2013, p. 69). Sendo assim, o personagem se insere na tradição dos “heróis tagarelas”, como Sócrates se intitula no *Fédon*, e que marcarão a teoria bakhtiniana do romance, cujos exemplos maiores são os protagonistas de Dostoiévski e Rabelais. Daí vem o alívio do herói por ter com quem conversar, pois sabe que, assim como todo personagem vinculado à tradição socrática, ele só existe enquanto fala. Uma das consequências mais visíveis disso são as frases longas que caracterizam boa parte de seu texto e a apresentação da narração como um bloco único, sem entrada de parágrafo (da mesma forma que a maioria dos textos de Berharnd, aliás). Sendo assim, a disposição gráfica do texto aparenta-se a um monolito, supostamente sem lacunas, ou seja, sem entradas para elementos externos, aspecto irônico, uma vez que já conhecemos a natureza aberta, dialógica do herói.

Dentro desta vertente verborrágica da literatura ocidental, é natural que Vega busque a todo custo ser ouvido, pois sabe que só sobrevive na fala: “[...] Moya, me escute, você nunca poderá criticar as *pupusas*, nunca pode falar que é uma comida repugnante e prejudicial” (MOYA,

2013, p. 53). O trecho é emblemático também por demonstrar o desespero de um herói que não pode expressar sua opinião, sentindo uma espécie de censura que seria fatal ao homem do subsolo. Além disso, o polemista aconselha com um “você deve levar em consideração”(MOYA, 2013, p. 53) para lá, ou “não se esqueça” (MOYA, 2013, p. 53) para cá, formando uma imagem-ideia do homem na sua própria voz. Soma-se a isso o fato de Vega viver como professor de arte (profissão que se sustenta na vocalização de ideias) e seu perfil está pronto. Assim como nos heróis dostoiévskianos, portanto, aqui o diálogo não é somente o limiar da ação, mas é a própria ação, afinal:

A vida do herói do subsolo é desprovida de qualquer espécie de enredo. A vida no enredo, na qual existem amigos, irmão, pais, esposas, rivais, mulheres amadas, etc. e na qual ele poderia ser irmão, filho ou marido é por ele vivida apenas em sonho [...] O herói exige tiranicamente que o outro o reconheça plenamente e o aprove, mas ao mesmo tempo não aceita esse reconhecimento e essa aprovação, pois nele o outro resulta uma parte fraca e passiva: resulta entendido, aceito e perdoado. É isso que seu orgulho não pode perdoar. (BAKHTIN, 1997, p. 258)

Para finalizar a compreensão do herói representado por *Asvo*, antes de partir para uma interpretação geral que o circunscreva dentro das produções da América Latina, é necessário tratar da presença da corporalidade no romance de Horacio Moya. Um primeiro ponto de interesse reside no fato de a narração marcar poucos gestos do herói, ou seja, a corporalidade da ação (marcação de gestos, fisionômicos ou não) é quase ausente. Entretanto, a gestualidade marca a enunciação pelo tom emprestado ao texto e pode ser sentido com mais clareza, nas mudanças volitivo-emocionais de certos trechos, a exemplo deste:

Mas vamos brindar, Moya, para que nosso reencontro não seja amargado por culpa desses politiquinhos que diariamente arruinaram minhas refeições através da televisão que meu irmão e sua mulher ligavam quando eu estava à mesa. E o pior são esses miseráveis políticos de esquerda, Moya, esses que antes foram guerrilheiros [...] (MOYA, 1013, p. 62)

Aqui, é possível assimilar um repertório gestual do herói pela organização da palavra. Além de trechos como esse, ao longo do livro o mundo irá obrigar o herói a experimentar a dimensão corpórea da “vida mundana”, principalmente através do sistema de imagens do grotesco. Estas imagens se apresentam por processos de inacabamento, ambivalência e monstrosidade, geralmente subversores da ordem e que envolvem, portanto, a distorção do mundo oficial. Esta tradição tem como base o caráter eminentemente oral e a espontaneidade da fala comum exposta pela enunciação do herói. Contudo, estará presente também no conjunto de situações explicitamente desenvolvidas na trama de *Asvo*. Vega se mostra, por exemplo,

incomodado com a gordura (elemento presente também na obesa empregada do irmão), com o ranho (MOYA, 2013, p.72) e com as pessoas ao redor babando e cuspendo (MOYA, 2013, p. 73-77), e babando mais uma vez (MOYA, 2013, p. 78). Certos espaços propícios para a cultura do corpo e sua externalização são representados em pontos críticos, a exemplo dos banheiros: “[...] os banheiros se tornaram lugares asquerosos por causa dos cuspes, dos restos de vômito, urina e outros excrementos [...]” (MOYA, 2013, p. 74). O imaginário do “baixo corporal”, como arremate discursivo de tudo que foi visto até aqui, está presente também na fala dos personagens que o rodeia: “Mas só prestava atenção ao fato de que em todas as frases incluíam a palavra bosta, me disse Vega. Nunca vi pessoas com mais excremento na boca do que as deste país, Moya” (MOYA, 2013, p. 91).

Os monumentos oficiais, fechando o ciclo de subversão presente na cultura grotesca e carnalizada, também são relacionados a este tipo de imaginário, quando Vega compara o “Monumento ao Irmão Distante” a um mictório (MOYA, 2013, p. 80). Além disso, a conduta do corpo se relaciona com os diversos momentos em que a massa coletiva afeta o comportamento misantropo do herói. Pode-se ressaltar aqui a cena traumática da saída do avião, com as pessoas se aglomerando nos aeroportos para desespero do protagonista. A que se segue:

E quando, enfim, atravesssei a porta de vidro que levava à rua, passei por outra multidão pegajosa, uma horripilante massa de sujeitos que soltavam odores nauseabundos e em cujos rostos só exibiam a ganância e o desejo de se apoderar daquelas malas repletas de tralhas inusitadas (MOYA, 2013, p. 78)

Tais experiências são sentidas como choque por um narrador que “detesta multidões” e “concentração humana” (MOYA, 2013, p. 36), que sempre morou sozinho (p. 40), e se sente abismado por ter que andar de ônibus (MOYA, 2013, p. 42), o que enfatiza sua importância no discurso dialógico de Vega, já que se situam no plano do “rebaixamento paródico” também comum ao universo grotesco. Contudo, essa experiência da corporalidade e de suas imagens ocorre de forma decisiva ao fim do romance, por intermédio do sexo, no ponto em que o irmão do protagonista e um grupo de amigos o levam a se aventurar em casas noturnas e prostíbulos. Logo Vega dispara

O comércio sexual é a coisa mais asquerosa que pode existir, Moya, nada me causa tanto nojo quanto o comércio carnal, o sexo em si já é vicioso e propenso a mal-entendidos, e atinge profundidades abomináveis no comércio, uma prática que lhe corrói o espírito de maneira fulminante. (MOYA, 2013, p. 92)

Esta fala é ambivalente, pois, no mesmo trecho, Vega sugere que já tenha frequentado um bordel com o próprio Moya vinte e dois anos atrás (MOYA, 2013, p. 92). De fato, o ápice da odisseia pelo submundo termina, como não poderia deixar de ser, pela externalização do próprio corpo, “Vomitei, Moya, o vômito mais imundo de minha vida, vomitei da maneira mais sórdida e nojenta possível, porque eu era um sujeito que vomitava sobre um vômito, porque esse bordel era um grande vômito salpicado de sêmen e urina” (MOYA, 2013, p. 94). Estas imagens de externalização do interno são próprias da noção grotesca de corpo, noção esta que propõe uma “*concepção especial do conjunto corporal e seus limites*” (BAKHTIN, 1999, p. 275). A respeito disso, o teórico russo complementa

Assim todas as *excrescências* e *ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador* [...] Depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*. Todas essas *excrescências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. (BAKHTIN, 1999, p. 277)

A ênfase nos limites do corpo funciona como imagens que fundam o ser no ambiente externo a si pela transposição de sua massa física. Sendo assim, “[...] em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*” (BAKHTIN, 1999, p. 277). Esta conexão atinge contornos extremos pelo contato direto e traumático com a cultura imagética do baixo corporal em *Asco*, pois Vega perde sua carteira com os passaportes e deve procurá-la em todos os recantos imundos do banheiro: “Procurei entre os papéis sujos de fezes, entre o charco de urina e vômito, mas meu passaporte não estava em lugar algum.” (MOYA, 2013, p. 95). Robert Stam observou certa vez, ao pensar a sexualidade e a pornografia, que “Tregar, para Bakhtin, é inseparável de cagar, mijar e outros lembretes semicômicos da deliciosa *grotesquerie* do corpo” (STAM, 1992, p. 86). Da mesma forma na arquitetura de *Asco*, as imagens associadas ao sexo (reprodução, regeneração, prazer) são intimamente relacionadas à subversão do ato de exteriorizar imagens grotescas do corpo no mundo.

Tudo isso, podemos finalmente dizer, se circunscreve na concretude dos fatos e espaços descritos, com ênfase na introjeção do cotidiano atual (contemporâneo) na obra. Sendo assim, o que envolve o herói em *Asco* tem “[...] caráter real, individual e por assim dizer *nominal*: *é o mundo das personagens e das coisas individualmente conhecidas*: a generalização abstrata, a tipização são

reduzidas ao mínimo.” (BAKHTIN, 1999, p. 389). Isso se relaciona com a cultura do riso, pois a mimese do “mundo” se dá por intermédio do distanciamento necessário para a renovação e perpétua recriação do universo, representado, por isso mesmo, dentro da sua transitoriedade. O riso também é um dispositivo de manutenção da diferença, mantendo afastada a seriedade unilateral das culturas oficiais. Dessa forma, Vega se posiciona na tradição dos personagens folclóricos como o truão e o bobo que, de acordo com o teórico russo, são símbolos da não coincidência e existem em um cronotopo de “entreato”. De acordo com Morson e Emerson, nele “os farsantes e os bobos exercem o direito de rasgar as máscaras e de sobreviver a qualquer enredo delimitador particular.” (BAKHTIN, 1999, p. 434).

Da mesma forma, as injúrias e golpes proferidos pelo herói operam também em sintonia com esta tradição carnavalesca, já que empreendem um tipo complexo de destronamento, ou seja, servem para demolir tudo que se julga soberano: tradições regionais, cultura oficial, autoridades, senso comum, e, a partir da bivocalização, o próprio herói. São, portanto, como chama Bakhtin, “grosserias-destronamento” (BAKHTIN, 1999, p. 172), verdades demolidoras a respeito do poder e que revelam um mundo agonizante que clama por sua renovação. Nesse sentido, os vários exemplos de problemas enumerados por Vega se relacionam com a estratégia enumerativa de Rabelais, que pode ser vista por sua vez, como existência material e metamorfose lúdica do caos polivalente da realidade, referência empírica do dialogismo do romance. Todos os problemas enumerados, portanto, fazem parte da realidade grotesca, pois se situam na monstruosidade projetada por um olhar distanciado e cômico do mundo.

É dessa forma que Vega se filia, mais uma vez ironicamente, ao clamor genuinamente popular, e, assim como Rabelais, assume a tarefa de “[...] destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo da praça pública*.” (BAKHTIN: 1999, p. 386). Além disso, é interessante notar como *Asco* foge da reprodução passiva do real, ignorando assim a tradição documentalista e naturalista tão forte na literatura hispano-americana, uma vez que tudo é visto pelo viés da inverossimilhança e do absurdo imanentes à monstruosidade e desproporção dos fenômenos descritos. Estes são marcados discursivamente por trechos como: “Você não vai acreditar”(MOYA, 2013, p. 60); “É incrível”(MOYA, 2013, 61) para falar do cotidiano (pensar); “Pode imaginar, Moya?”(MOYA, 2013, p. 54).

Estamos no terreno daquilo que Morson e Emerson chamam de “carnaval responsável”, isto é, uma tentativa de pintar o mundo ao redor como um corpo positivo e crítico de valores, intenção expressa pela realidade grotesca e seu sistema de imagens. Tal complexo se

relaciona também com uma ideia de “gosto” que é vivida criticamente por Vega e se anuncia de forma explícita nesses termos: “[...] aqui confundem arte com imitações pobres” (MOYA, 2013, p. 63), o que precede um severo ataque à música folclórica (MOYA, 2013, p. 64) e se completa numa interpelação de seu interlocutor: “Não entendo o que você faz aqui, Moya, você que resolveu se dedicar à literatura deveria buscar outros horizontes.” (MOYA, 2013, p. 66). Levado pelo próprio fluxo a definir o assunto no ambiente que o cerca, diz: “Não tenho a menor dúvida de que a experiência que vivi nestes quinze dias poderia ser sintetizada em uma frase: a degradação do gosto.” (MOYA, 2013, p. 71), pois de acordo com sua visão: “[...] algo que em outro lugar seria visto com horror, aqui se exhibe com orgulho” (MOYA, 2013, p. 81).

Tudo isso se torna irônico (principalmente o primeiro excerto em que acusa a cultura local de imitadora), quando na última página do livro, ao encontrar o passaporte perdido, o herói revela:

Isso eu não contei, Moya: não, apenas mudei de nacionalidade como também mudei de nome, me disse Veja. No Canadá, não me chamo Edgardo Veja, um nome horrível, por sinal, um nome que para mim só me faz recordar o bairro La Veja, um bairro execrável onde me assaltaram quando eu era adolescente, um bairro antigo que nem sei se ainda existe. Meu nome é Thomas Bernhard, me disse Vega, um nome que peguei emprestado de um escritor austríaco que admiro e que, com certeza, nem você nem os outros imitadores dessa infame província conhecem. (MOYA, 2013, p. 98)

Estamos, portanto, diante de uma ficção autoconsciente de seu entre-lugar, que destrói os ideais europeus de “unidade e pureza” (SANTIAGO: 200, p. 16) e que tem dois lados operantes, na medida em que se relaciona com os cânones metropolitanos: “O lado invisível é, em si, um todo organizado e coerente (o que se repete no segundo texto do primeiro), e o visível nada mais é do que o suplemento de leitura e de criação que caracteriza a produção significativa numa cultura periférica.” (SANTIAGO, 1982: p 23). A ficção no espaço-latino americano é, portanto, um fenômeno muito particular, já que não pode ser pensado desvinculado da noção de empréstimo. Sendo assim, ela é por definição uma cultura bivocal, cuja voz sempre tem um quê de “subsolo”, consequência de um “prolongamento” discursivo que resgata modelos externos. Por isso mesmo a ânsia por negar este caráter ambivalente e buscar leituras telúricas e diretamente referenciais que fogem da natureza real dos grandes textos da cultura hispano-americana. Não por acaso, junto com as acusações que Moya recebeu de quem não viu ou não quis ver o dialogismo de seu personagem, muitos foram aqueles que pediram que o autor escrevesse um novo *Asvo*, mas falando da região em que eles habitam. Esta leitura documental esvazia o texto de seu caráter paródico e potencialmente demolidor e que desautoriza, em linhas gerais, qualquer versão última tanto para a realidade quanto para as descrições feitas dela.

O mesmo ocorre com os “homens do subsolo” mais populares de nossa época, os comediantes *stand-up* que, ao contrário de seus pares ingleses e norte-americanos, amargam processos legais que tentam desestimular a força da palavra pela palavra, o olhar corrosivo e demolidor do mundo, o grotesco resultante da distorção operada na própria realidade e sua monstruosa aparência, a liberdade, enfim, de, comicamente distante, subverter os ossos e os ofícios da cultura soberana.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GENETTE, Gerard, *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, S/D.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MOYA, Horacio Catellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- . *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

Daniel Baz dos Santos

Doutorando e Mestre em História da Literatura (FURG). Fez graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Nesse período, participou de projetos de pesquisa nas áreas de história da literatura e história literária sulina. Atualmente, se interessa pela relação da literatura com outras linguagens, pelo romance latino-americano, pelo romance indianista e pela discussão teórica a respeito da mimese. E-mail: dbazdossantos@yahoo.com

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de abril de 2014.