

O riso, o humor e o grotesco nos sistemas de escrita

El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría. Aunque ese su lugar singular nada tiene de desinteresado. Muy por el contrario, en el interés se avisa su pasión por leer y comprender. *Inter legere*, ser intelectual, poder pensar la experiencia. Y la experiencia con lo acéfalo, no sólo con lo que suspende el dominio de la racionalidad sino también lo que nos muestra la contextura de un cuerpo (Raul Antelo, Crítica Acéfala, 2008:10)

No es absurdo lo insoportable, sino el pensamiento de que el absurdo puede quererse. (Escarpit)

Me río gustosamente de mí mismo y no conozco medio mejor que perderme en la inmanencia. (George Bataille)

A genialidade da obra de Osvaldo Lamborghini, de César Aira e de Mario Bellatin não somente consolida-se no fato de parecer infinita e de ousar inventar um sistema de escrita no qual florescem mundos absurdos, anômalos e, às vezes, cruéis, mas também na criação de mundos literários que procuram extrair a beleza das sombras. Trata-se da invenção de uma ficção e de uma narrativa performática, cujo apelativo parece ser o de nos adentrar em algo aparentemente complexo, mas que envolve a maior das simplicidades: tomar o absurdo do cotidiano como uma comicidade que dá lugar a uma particular e estranha risibilidade. Em cada um de nossos autores, a genialidade e a criatividade funcionam como pressupostos inquestionáveis do processo de tessitura de suas respectivas obras. No entanto, se atentarmos para o modo sistemático com que estabelecem novas relações entre os objetos, encontraremos unidade onde só parece existir diversidade. Talvez esteja, justamente, na comicidade do impossível a sustentação dessa convergente produção criativa. Lugar este a partir do qual expressam a sua arte ou, no mínimo, a sua peculiar forma de compreendê-la. Uma forma que se nutre das vanguardas, do *collage*, da escrita automática e da invenção que busca chocar o senso comum das pessoas, a sensibilidade delas ao expor sem rodeios, ainda que com dobras, a

vulnerabilidade e a beleza da condição humana. Essa genialidade também está permeada de certa elegância na solução proposta e no impacto final da obra de arte.

Brincam com a ideia do estranho, partindo de uma situação cotidiana para apresentá-la de forma diferente, atirando-nos num mundo anômalo e incomum, que ao mesmo tempo nos soa familiar e conhecido, de cuja combinação resulta algo incerto. Algo que deveria ter permanecido oculto, mas que veio à tona. Um mundo gerado pelo duplo do cotidiano, que ganha um sentido diferenciado com a narrativa e com a performance. A repetição deste mecanismo no sistema de escrita idealizado por estes três escritores ao longo das suas narrativas e produz uma sensação estranha no leitor. E é nesse espaço que se forja uma relação de cumplicidade, cativando-o invariavelmente. Há, então, uma espécie de diversão oculta, através de um tratamento irônico e também sarcástico do cotidiano, para assim criar e recriar o seu absurdo, o reverso da moeda. Dessa forma, aquilo que é irrespirável em Lamborghini e Bellatin, ainda que um pouco menos em Aira (pois é ele quem deixa mais a nu este mecanismo), torna-se respirável, torna-se familiar, mas permanecendo em si a noção de estranho. Os escritores buscam infiltrar o caos dentro da trama para, como diria o artista Eduardo De Estal³², mostrar que a arte é um véu sob o qual a beleza oculta um buraco ontológico. Assim, a obra de arte se transforma na penúltima revelação de outra revelação que nunca poderia produzir-se porque esvaziaria a vida. O estranhamento, dirá Del Estal, é um nobre objetivo das ficções, que tem a ver com as ideias de produção da beleza para nomear o espanto, o seu duplo inseparável.

Trabalham a ficção a partir do senso comum e logo o subvertem. O cotidiano se transforma em outra coisa, que convive com ele próprio no momento presente. Como se fosse uma realidade paralela, uma continuidade do real que vira ficção, mas que exige para si um registro de realidade. Um gesto de escrita que parece querer instaurar um estatuto diferenciado da ficção. Essa transformação se serve do corpo, das deformações, da monstruosidade e da doença e não seria uma genialidade se não partisse da comicidade, exacerbada pela presença do humor negro e do grotesco. Isto não surpreende se levarmos em conta a presença de elementos barrocos na própria formação destes sistemas de

³² Os textos de Eduardo Del Estal estão publicados no seu blog: WWW.delestal.blogspot.com, citados em Spregelburg (2008).

escrita. Mesmo os textos mais sombrios de Lamborghini, se observados desde outro prisma, escondem certo humor negro, criando uma riqueza de contrastes. Isso pode ser identificado no conto “La Justa Causa”, uma narrativa que se encontra entre o conto e a *nouvelle* e que começa com um protocolo de leitura sobre o humor, falando de Luis Antonio Sullo, quem tinha uma biblioteca que não lia, mas ainda assim os seus sublinhados (as frases marcadas nos livros) eram perfeitos! Fazia brincadeiras que ninguém parecia entender, somente o autor, entre elas gostava de dizer que “murió por estrangulamiento de mortaja...”. Uma ironia de Buenos Aires que supera a própria Buenos Aires, como diz Lamborghini no texto. No entanto, *La Causa Justa* conta a história de uma brincadeira que é tomada de forma literal e que tem como protagonista Nal, um homem de quadris e glúteos chamativos, que o marcaram desde a infância como objeto de chacota e também de manuseio. O mesmo protagonista de *El Pibe Barulo*. Nal trabalha numa empresa que, às vezes, organiza jogos de futebol entre solteiros e casados e, sem qualquer habilidade esportiva, frequentemente é convocado para ser o goleiro. Esse episódio também é lembrado em *El Pibe Barulo*, quando o narrador termina o parágrafo dizendo: “Aquí termina una historia, o empieza otra” (87). No meio do jogo, uma brincadeira entre homens desata a confusão, e o humor negro e o grotesco se espalham com total liberdade pela narrativa. Mas, primeiro, instala-se no texto uma discussão quase filosófica a respeito da diferença entre ser “culón” e “nalgudo”, ou seja, ter grandes glúteos ou grandes quadris, algo desproporcional para o corpo em si. Esse é o estigma que o “Sabio Loco”, como Lamborghini denomina Deus, impôs a Nal: “el demente sórdido y tenaz, anticipándose a la blefa y a la humillación universales, programó colocarle una parte (grotesca) que no coincidiera con el todo, sólo para que Nal se sintiera ridículo y humillado durante el tiempo que le tocara vivir” (14). Nal é boa gente, um *bonachón*, que afrontou a dor da vida cotidiana, pois compreendeu desde muito novo que se isolar dos outros era só se enganar.

O dia do jogo era uma espécie de tortura para Nal, pois tinha que usar shortinhos que exibiam ainda mais a sua qualidade corpórea. Era o dia em que o peso das zombarias aumentava. Com o fim dos jogos, começavam as brincadeiras de mal gosto, reiterando uma espécie de ritual que servia apenas para mostrar que eram todos parte de um mesmo grupo com ares de forçada camaraderagem. Nesse fazer sentir o outro como parte de uma “mesma família”, é que os mais seguros de

si começavam a se provocar dando uma série de tapinhas e, em plano confessional, caçoavam:

- Mirá, Hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabes que yo no soy puto.
Este tipo de declaraciones creaba problemas, y el encargado de relaciones públicas internas tenía que andar a los saltos para evitar trifulcas, pues muchos de los “tan queridos” que su compañero llegaría a ese extremo (si fuera puto) para demostrárselo, pero el tan querido (sabía que no era puto), con lágrimas en los ojos y además una lógica perfecta, deducía que la respuesta adecuada era:
- Y vos sabes que yo estaría a tu disposición: lo primero que haría al levantarme a la mañana sería enchufártela en la boca. Te digo más, me quedaría sin trabajo, porque te inundaría de leche en la garganta en la misma jeta del Gerente General. (Éste, que estaba presente, opinaba para sí que había otras formas de manifestar la amistad)
Y ya empezaba la pelea, precedida por diálogos aclaratorios de asombrosa lucidez:
- A mí no me inundás de leche un carajo, o al final te creés que soy puto en serio? Avisá! Sos vos el que la mirás con cariño...

O Gerente Geral era um japonês, engenheiro eletrônico e demasiado impassível, que com muita calma explicou que todos os degenerados iriam parar no hospital. Ele era um exímio karateka, educado Samurai e aluno do Liceu da Armada, que leu o livro da Casa Imperial intitulado *La Causa Justa*. Também Nal cairia nessa rodada, pois ele era a causa da excitação generalizada. O gerente falava sério e exigiu que a promessa entre os colegas de trabalho fosse cumprida no banheiro com ele e com mais uma testemunha. A brincadeira vira um pesadelo que não deixa de estar tingido de um riso contido de humor negro com implícita carga de erotismo. Numa só voz, todos tentavam explicar ao japonês que se tratava de uma simples brincadeira e que não devia ser tomada ao pé da letra, no sentido da palavra oriental, como se se tratasse de uma questão de honra. Mas, para ele, a palavra devia ser cumprida.

A tentativa de desacato traz como consequência uma luta absurda entre o japonês e um tal de Jansky, que quer fazer justiça se perguntando se o Gerente “Está borracho, drogado? Es loco o le pica el culo?” (26) e utilizando, assim, uma

filosofia também adotada pelo Diretor de um instituto neuropsiquiátrico, que catalogava os pacientes na segunda parte de *El Pibe Barulo*³³. A pergunta procura saber se é ou não é louco. A esse questionamento quase existencial, sucede-se uma cena de luta absurda:

Empezó la lucha y los golpes de karate que esperaba no llegaban. Entonces Jansky le lanzó un directo de izquierda a la cara del japonés. A partir de ese momento Jansky se empezó a sentir muy raro. Tokuro no era sólo karateka, boxeaba y como un profesional. Tenía Jansky los brazos caídos, gacha la cabeza. El cráneo entero le zumbaba. Seguía la lluvia de golpes. El último acto: Tokuro le pegó varios puñetazos en la garganta quizá demasiados. Jansky, que tenía 23 años, murió en el acto. (26)

Tratou-se de um ato de violência por justa causa, e o absurdo se sucede à palavra cumprida. Lamborghini nos choca com clichês a partir de um humor sombrio, provocado, ou no mínimo justificado pelos glúteos provocativos do Nal, o goleiro “culón”. No entanto, não bastou uma morte para que a sentença da masturbação se cumprisse, para assim honrar a palavra na hora assinalada, mais um clichê. Nal seria o substituto e a sua contrapartida um tal de Mancini, mas finalmente cai outro na rodada - Heredia – e, assim, tudo resulta numa dobra, tudo sai ao contrário:

Mancini, antes de sacarla por la bragueta, ya la tenía completamente parada. Después vino el acto de la introducción en la boca, que fue un mazazo en la cabeza para Heredia. Levanto los ojos y miró la cara de Mancini, que resplandecía de placer. A los pocos segundos, peor. Amenazado por Tokuro, Heredia no tuvo más remedio que iniciar una chupada con todas las de la ley. Mancini casi deliraba. Le acariciaba la nuca, gemía. Ni siquiera lo eximía de decir esas cosas, o “cositas”, que se murmuraban normalmente en estos casos, amorosas incoherencias: “*Si, chiquita mía, es toda tuya, Qué bien la chupás, negra!, me vas a volver loco, pero te voy a dar toda la leche, dale unos mordisquitos y acabo, cómo se nota que lo*

³³ “La teoría del Director respondía bipolarmente a una pregunta bipolar, que hizo imprimir y colgar en su despacho y en cada sala de internados: SOS LOCO O TE PICA EL CULO?. Algunos colegas no estaban completamente de acuerdo, pensaban que el problema era más complejo” (Lamborghini: El púgil del guante Blanco, segunda parte de *El Pibe Barulo*:106). Este trecho somente nos fala do absurdo de uma filosofia barata e simplista para resolver problemas dos que não se tem nenhum entendimento.

querés a tu macho! Ay! Ah ... ya te la doy, prepárate, ah...” y manteniéndolo aferrado de la nuca le acabó como medio litro.

A situação é aterradora para Heredia, mas não deixa de ser totalmente brega e risível para o leitor. Só que o riso sai do mais íntimo e “*chabacano*” do ser. O dois não são mais que objetos numa performance, sentenciada pelo japonês, quase sob pena de morte. E, tudo isso, na maior humilhação pública frente aos colegas do escritório. Ao que o japonês arremata, dizendo: “Palabra ahora Cumplida, ahora deshonrado como hombre, ahora geisha. Mañana quiero que venga a empleo vestido de gheisha. Y no matar a nadie. Suicidarse si quiere recuperar la honra – Tokuro dijo” (35)

Imaginemos o absurdo de uma situação que ninguém pode parar pelo medo de morrer nas mãos do japonês que dizia: “El que falta a la palabra falta al honor. El que hoy falta al honor traiciona al amigo, es capaz de traicionar Pátria y Emperador” (21). Tudo isso acontecendo na Buenos Aires irônica, “en un país de llanura en que la palabra chiste termina con muertos”(36), como apontava Tokuro. No meio desta ironia, encontra-se o relacionamento oculto entre o japonês e o polonês, morto por interceder à palavra não cumprida. Esta história oculta começa a ser contada entre “Sarmiento y Callao”, no cruzamento entre duas ruas muito tradicionais dessa Buenos Aires de cafés pernoitados. Eles se encontravam na casa de Tokuro para trabalhar textos sobre eletrônica, traduzidos do russo ao polaco, a grande paixão dos dois. O lógico aconteceu, diz um narrador que agora fala em espanhol niponizado: *trabajo en común traje amistad ... amistad trae también verse por simple gusto, pasear juntos*”. Foram ao zoológico, admiraram os *tadeys*, animais totalmente sodomitas durante o dia e normais durante a noite. Numa dessas saídas, o polaco contou que gostava de “hacer teatro”, uma espécie de brincadeira realizada nas ruas mais transitadas da cidade, em que se começa uma briga fictícia aos gritos e os transeuntes tomam partido. São disputas absurdas e incompreensíveis, como muitas das que acontecem no cotidiano, mas através das quais fortalece a amizade. No entanto, o japonês mata o polonês também numa disputa ridícula. E, agora, ele decide suicidar-se, depois de ter feito honrar e cumprir a palavra, numa cena quase épica em que ele se aparta do grupo e busca uma árvore que o acolherá nesses últimos instantes. Escreve uma carta. O que o

tinha levado a matar o seu amigo eram ciúmes, ciúmes por não poder amar, mais que por não ser amado. E assim:

Sentado con la espalda apoyada en el tronco del sencillo pino, corrió la cremallera de su bolso y la abrió. Todo estaba en orden perfecto ahí dentro, y le pareció bien. Sacó su cuchillo para asados y vió que el instrumento no era del todo apto, le exigiría un gran esfuerzo... Se quitó la camisa, de todos modos horrible, colorinche y sudada, feo olor. Quedó con el torso desnudo, y preparó sus fuerzas que eran muchas. Levantó el cuchillo de manera de poder observar la punta y dirigir bien el golpe. Sus ojos se cruzaron con el sol, que lo encegueció. Tuvo que variar un poco la posición. Levantó el cuchillo y asestó la ritual puñalada en el vientre. Dolió, pero fue fácil de soportar (él sabía) comparado con lo que empezaba ya. La hora era corta, el trabajo reclamaba toda su habilidad si quería desgarrar lo órganos y provocar la muerte. Se trabajó el vientre con el filo de izquierda a derecha, al mismo tiempo que hacía girar el cuchillo entre los órganos como si se tratara de un tirabuzón... (45)

A cena, que é dramática, tem ao mesmo tempo o lado *clichê* de filmes da cultura oriental, e ainda poderia nos remeter a alguns filmes ocidentais contemporâneos, como os de Quentin Tarantino, por exemplo, *Kill Bill*. O humor está mais presente que o próprio drama, ainda se tratando de uma performance macabra. Lamborghini se vale do barroco, do grotesco e do carnaval como meios para construir o seu sistema de escrita. O barroco é um derivado da palavra “barrueco”, que em português significa pérola imperfeita ou irregular. Há na estética barroca um afã por aparecer, pela repetição e pelo preenchimento quase obsessivo dos vazios. Em *História da Arte* (1999), Gombrich pontua:

La palabra barroco fue empleada por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos. Desdeñar las reglas estrictas de la arquitectura antigua les parecía a esos críticos una lamentable falta de mal gusto; de aquí que denominaran estilo barroco al de los que tal hacían”. (322)

Assim, dentro do Barroco se instala certa noção de perversão da ideia do clássico. E, nessa perversão ou transgressão às regras, entra também o grotesco

como forma estética de se expressar e de viver. Dessa forma, o carnaval, o paródico e a linguagem familiar ou coloquial são elementos do grotesco, cujo grau mais sobressalente é a degradação, na qual se realiza uma “transferência ao plano material e corpóreo do elevado, espiritual, ideal ou abstrato”³⁴ (trad. própria). Essa degradação tem como objetivo menosprezar, colocar sob determinada condição. Há, aqui, certa operação de ajuste ou de encaixe, como se fosse a restituição da ordem natural. Neste sentido, o artificial da carnavalização e a máscara do barroco fazem com que tome corpo essa ordem de coisa que se trata de degradar. Para Mikhail Bakhtin, o carnaval é o mundo do revés, implica uma modificação da maneira de se relacionar com a realidade e com a ordem habitual. Trata-se de uma mudança radical de atitude. Ao degradar a realidade, busca-se uma forma de se relacionar com ela e de renovar essa mesma relação. No carnaval se destrói e se regenera, produzindo, assim, uma dobra que demonstra uma dupla dimensão da existência humana.

Lamborghini parece perseguir exatamente essa fórmula em *El Fiord*. Ali, utiliza o impossível das posições dos corpos envolvidos, a forma lúdica de criar novas palavras, além de uma sintaxe estranha que gosta de utilizar para transformá-la num humor bizarro e compreensível para poucos. Da tristeza, da crueldade e da vulnerabilidade consegue extrair uma energia vibrante, que podese associada ao carnaval. Lamborghini cria um carnaval de corpos, fluidos, maus tratos e pancadas, enquanto nasce o filho de El Loco e Carla Greta Terón. “Las fuerzas de la naturaleza se han desatado”, diz um narrador. Já a mãe que está tentando dar à luz, no meio de gritos desaforados e de pancadas que o pai de seu filho lhe oferece. Uma espécie de orgia, a estilo de *Marquês de Sade*, se desata no recinto que pouco tem de *boudoir*. São forças que desatam a própria escrita. Uma “fiestonga de garchar” acontecia entre Alcina, o narrador, e agora também El Loco estava incluído nesta particular festa aos gritos de “Viva el plan de lucha!”. Não há tempo para recuperar o alento vital, a ação se desencadeia com uma continuidade frenética e um tempo e espacialidade barrocos. Não há espaço sem preencher. Não interessa se se trata de um homem ou de um mulher. O único observador é Sebas, “casto a la fuerza, recontracalentón” que se retorcia no chão,

³⁴ Javier Huerta Calvo, “Lo carnavalesco en la teoría literaria del Mijail Bajtín” em *Fromas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Barelona, 1989, p.25. (Rojas, 2010:85)

“barriendo con la cara casi las baldosas” enquanto murmurava, a modo de oração “CGT, CGT, CGT...”³⁵. O narrador diz que o seu olhar era poesia, era revolução, assim enclaustrada sem a possibilidade de agir.

Cada uno de sus movimientos trasuntaba un agradecimiento infinito hacia nosotros, que le íbamos a permitir – él creía- sacudirse la soledad de su carne y de su espíritu así como un perro se sacude el agua de la mar. Y si se lo permitíamos – en esa dirección su privilegiado cerebro empezó a funcionar – qué importa que nunca le diéramos de comer ni de cojer! Qué importaba que su estómago siempre vacío segregara esa baba verde cuya fetidez tornaba irrespirable el aire de nuestro agusanado cuarto! Qué importaba que viviera nuestro sueño porque cada una de sus arcadas era una especie de alarido sin fe! Qué importaba qué! (9)

Na cena não faltam corvos que entram no quarto, que chegam a arrancar um dedo de Sebas, “de un picotazo y tirón”. O tesão carnavalesco é insustentável: “Y todos perecíamos por manotear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos” (15) E, no meio desses terremotos carnavais, momentos não destinados a “andar cuidando el carajo del estilo!”, emerge a cabeça da criatura entre as pernas de Carla Greta Terón. A criança nasce com olhos imensos, “espléndidos, de tristes, de grandes: Atílio Tancredo Vacán”. (13) Assim, vem ao mundo a criatura, “definitivamente nacido parido escupido” (14). O alto e o baixo se misturam sem pudor. Agora, Atílio Tancredo Vacán é também Alejo Varilio Basán; Carla Greta Terón é Cali Griselda Tirembón; Sebastián es Sebas, Bastián, Bastiansebas, Basti; Alcira Fafo é Amena Forbes, Aba Fihur, Arafó, Aicyrfó³⁶. Sebas bate palmas, festejando o fato de que a criança não estava morta. Mas,

El Loco, que no cabía de gozo en su rayada piel, le hizo un chiste de festejación: corrió tras él, lo tomó de las casi invisibles piernas, y lo metió de cabeza en el inodoro. Y tiró la cadena varias veces como broche de oro. Me reí a más no poder,

³⁵ CGT é a Confederação Geral do Trabalho, criada na década de 30 do século XX, na Argentina, e sobre a qual se baseou o poder do governo de Perón.

³⁶ Assim declara Diego Peller no seu artigo La flexión Literal y la discusión sobre el realismo. In: [HTTP://www.elinterpretador.net/23DiegoPeller-LaFlexionLiteralyLaDiscusionSobreElRealismo.html](http://www.elinterpretador.net/23DiegoPeller-LaFlexionLiteralyLaDiscusionSobreElRealismo.html)

retorciéndome, a la vez me arrastraba – yo también- hacia nuestro descojonado baño. “Uy, uy uy, qué Bueno!” dije, “hacéseto otra vez, yo te ayudo , Loco” (15)

O humor bizarro, sarcástico e burlesco frente à humilhação do outro nos faz pensar sobre o ato de rir como forma de exclusão do objeto do riso e de inclusão daqueles que riem desse alguém. Torna-se quase impossível penetrar a totalidade do texto fechado de uma só vez. É por isso que é necessário adentrar-nos por partes. Oscilando entre a rejeição ou a surpresa, como aponta Leopoldo Fernandez (pseudônimo de Germán García, colega do Lamborghini na revista *Literal*) no seu ensaio “Los nombres de la negación” (1969). *El fiord* é uma história dupla e, ao mesmo tempo, circular: “Se oculta lo que la sociedad muestra como código; se revela la totalidad de lo latente (34). Diz ele:

Estas dos historias son el presente de la narración y el pasado del narrador: el yo que nace es el presente del yo que narra; la mujer que es poseída allí es el presente de la mujer que emerge del pasado, mutilada (*a mulher do narrador aparece sem as mãos com o filha de ambos nos braços na segunda parte do texto, uma aparição abrupta e absurda ao mesmo tempo*)³⁷; el padre presente del yo que nace es el padre ausente del yo que narra; el ideólogo presente es la lucha política ausente; la madre presente del yo que nace es la madre ausente del yo que narra: lo que está allí es el reverso de lo que no está. (36)

No entanto, de forma contrária a “Leopoldo Fernández”, acreditamos que a comicidade do grotesco não é destrutiva, mas revitalizadora. E essa vitalidade provém do riso, da comicidade, da paródia e do grotesco. São esses os elementos com que brinca verdadeiramente Lamborghini e, portanto, a sua narrativa não é tão sombria como parece numa primeira leitura. Tudo depende do protocolo de leitura e do prisma com que é lido, pois Lamborghini é só para leitores exigentes, sofisticados e com a coragem de adentrar nesse mundo e nas suas dobras.

Numa entrevista que tive a oportunidade de realizar com o César Aira em 2010, num café do Bairro de Caballito, em Buenos Aires, ele mencionou várias vezes a frase “las apariencias engañan” como uma espécie de *leit-motiv* que revelava a respeito do seu Mestre literário. Isso nos faz pensar, mais uma vez, se

³⁷ O itálico é meu.

ele é ou não é? A sua literatura é sombria, irrespirável ou, ao contrário, é toda energia vital, puro riso sobre a literatura, sobre o cotidiano da época política que estava vivendo, sobre a tradição literária, sobre os colegas da sua época? Nossa interpretação se inclina mais por este último ponto de vista. Ele parece querer nos apresentar com as suas histórias herméticas algo que ninguém quer ver, que não querem saber, mas que existe, existiu, acontece e aconteceu. E o expressa com toda a sua boca, com todas as palavras e palavrões que a sua caneta pode enunciar. Com uma voz desaforada. Ele ri, ri da covardia e da hipocrisia da sociedade e da literatura, fundando, assim, uma nova forma de relatar dentro da narrativa argentina e latino-americana. Ele escolhe o choque provocado pela surpresa frente a um texto tenso para falar do riso e da sua energia vital através do grotesco e do carnaval. Nesse ponto, radica a sua genialidade e dispõe as bases da liberdade da sua arte e da sua literatura, como se resistindo à tradição, que no texto se festeja com a descrição cruel de um nascimento, com dor, parindo a palavra que é vida.

Quem nasce é quem matará a autoridade. El Loco é desmembrado, baleado e logo suas partes íntimas fritadas numa panela. Lamborghini libera a palavra e ri, aparentemente de forma bizarra, através dela. É preciso sepultar a autoridade para que possa nascer o *fiord*, como diz Fernández, para que a escrita possa nascer. É nela que se constrói o presente e o futuro da literatura, uma literatura que Lamborghini quer inaugurar através da violência brutal das palavras. Trata-se de romper portões a patadas, de dar um tiro na têmpora, de quebrar com todas as regras, para que a nova escrita se faça nesse espaço já codificado. É preciso destruir o já estabelecido para então recuperar a imaginação no fracasso do relato. Lamborghini passa da loucura à criação literária única, irrespirável e irrepitível, como se fosse um Quixote que inicia uma empreitada literária aparentemente impossível de realizar. Loucura e razão se misturam em prol da liberdade, do exílio da palavra e da tradição. Que, aliás, pela sua própria morte prematura, não consegue dar o acabamento que talvez pretendesse. No entanto, podemos afirmar o sentido da paródia junto com “Fernández”, quando diz que “toda parodia implica una posesión y un ser poseído por el objeto parodiado: y lo que se parodia en *El fiord* es la escritura misma, instrumento de liberación en tanto ser poseído por ella significa liberarse de un pasado opresor”. (37)

O grotesco, de alguma forma, se opõe à ideia de sublime, se a consideramos como uma espécie de elevação do humano, da sua condição humana, acima de si mesma. A experiência do sublime nos conduz a outro lugar de forma tão irrefreável, que consegue dissolver o nosso ser no mesmo momento em que nos aprisiona. Nisso, o grotesco aproxima-se do sublime, como se fosse o outro lado da mesma moeda. Pois nos tira do conforto do familiar para nos afundar no estranho e nos faz sentir perdidos nessa vivência. Ao mesmo tempo, o que estes dois conceitos têm em comum é a elevação que o riso provoca em nós, uma energia transformadora que renova tudo a nossa volta.

Nossos autores manifestam uma alegria estranha, uma alegria em toda a sua essência, a partir de uma forma de olhar o mundo sem desespero, sem necessidade de fim, mas por meio de uma continuidade. Há algo de divertido e lúdico na forma de construir a obra que transforma o anômalo em interessante, numa curiosidade não mobilizada pela tristeza, mas que outorga luz sobre determinado juízo a respeito das pessoas e das situações que elas vivenciam. Uma ferramenta que, através da literatura, nos serve como defesa de uma realidade difícil e também macabra.

Há diferentes tipos de comicidade, está a comicidade por contraste, a comicidade grotesca, a paródia, a sátira, o humor e o sarcasmo, para mencionar alguns. A comicidade se dá quando uma personagem é degradada de uma situação ideal, pois sai do normal e se transforma em contraste. Mas ainda existe um aspecto que soma mais um elemento, a diferenciação entre “reir-se de” e reir-se com”. Isso nos leva a nos perguntar por que Lamborghini precisa do grotesco para se expressar. Ele é necessário pela sua ambivalência, para fazer esse jogo de se é ou não é e deixar isso no ar, como um protocolo de leitura pedagógica sobre a forma de ler um texto para o leitor?

Segundo Wolfgang Kayser, em *The grotesque in art and literatura* (1957), o grotesco está marcado por um choque de opostos. O seu começo remonta ao começo da era cristã, durante o período de predomínio do Império Romano, em que se combinava o humano com o animal e com os elementos vegetais na pintura. A principal característica deste estilo é a confusão de elementos heterogêneos. Confunde-se o monstruoso com o lúdico e a isso se soma uma atitude de rejeição indignante. Uma transgressão contra as leis da natureza. Na pintura, o grotesco vira popular no século XVI, particularmente na Itália. Mas a

sua extensão ao mundo da literatura acontece na França, no início do século XVI, e na Inglaterra e na Alemanha, no século XVIII. Quando acrescido da caricatura, o horror é deixado de lado para que o ridículo e o bizarro sejam incorporados. Em muitos exemplos da literatura moderna e contemporânea, a noção de grotesco está condicionada ao inexplicavelmente cômico combinado com o monstruoso, com elementos totalmente disparatados, produzindo um estranho e pouco prazeroso conflito de emoções. A legitimidade do grotesco como exemplo negativo é oposto ao belo e ao sublime. Nesse sentido, Ruskin distingue o nobre e verdadeiro grotesco do falso grotesco, aquele que está associado à frivolidade. Os românticos alemães, assinala Kayser, também se interessaram pelo grotesco que, segundo eles, é principalmente um choque de contraste entre forma e conteúdo. Trata-se de uma instável combinação entre elementos heterogêneos, uma força explosiva do paradoxo, que é, ao mesmo tempo, ridículo e terrorífico. (53). O grotesco é, essencialmente, falta de harmonia e depende, em certa medida, do conflito. Ele é a expressão de um profundo sentido de deslocamento e de alienação, o emprego de um aparelho agressivo a serviço da sátira. Assim, o grotesco é visto como a expressão de um mundo estrangeiro e alienado, o mundo familiar no que de pronto tudo vira estranho. O grotesco é um jogo com o absurdo, é metade cômico, metade horrível, com um profundo sentido de existência absurda. Trata-se de uma tentativa de controlar e de exorcizar os elementos demoníacos do mundo. Pode ser visto como uma categoria estética que inclui a repulsa e o macabro (como pertencentes à morte), tal como sugere Lamborghini.

O senso de humor narrado a partir de histórias relacionadas à idiossincrasia e à vida cotidiana das pessoas é uma forma corriqueira de expressar a transcendência de uma realidade que, de outra forma, seria demasiado sofrida, pesada e cinza. A comicidade é utilizada como um recurso de transformação que impulsiona uma dobra no relato, como um desvio daquilo que é normalmente esperado. A textura humorística ressalta o manejo absurdo de uma situação sobre a qual não temos controle. E, a partir desse outro olhar, a situação é reinstalada num mundo imaginário, no qual tudo é ambíguo e, portanto, possível. Esses mundos são os inventados por nossos autores que, utilizando uma percepção de incongruência, transformam em ambíguo tudo o que tocam, até a própria linguagem.

Na comicidade, Pirandello³⁸ observava o efeito de saber situar-se entre o sim e o não, como uma advertência da ideia de contrário. O humor aproveita esse espaço estante entre o fazer correto e o fazer errado para criar outra interpretação das situações em que se termina fazendo o contrário do que corresponderia à natureza da condição. Nesse sentido, o humor parece o cômico como uma manifestação do paradoxo humano, pelo qual estaríamos condenados a atuar muitas vezes de forma ridícula. Esconde-se, então, na comicidade um sentimento do limitado e da finitude. Na tentativa de superar essa limitação a partir do infundável do pensamento, o humor brinca com uma interseção de fronteiras entre a resignação e a rachadura do Ser. É esse ponto que nos interessa em particular, pois a partir dele podemos compreender a presença do grotesco nestas narrativas. Isso me faz lembrar Viktor Frankl, quando no livro *Em Busca do Sentido* (2008), comenta como o humor tinha um papel liberador em situações difíceis (por exemplo, no cativeiro de um campo de concentração). Ele diz que o humor é uma arma da alma na luta da autopreservação e que, dificilmente, haverá algo na existência humana tão apto quanto o humor para criar distância e permitir que a pessoa se coloque acima da situação, mesmo que somente por alguns minutos. E, assim, a vontade do humor – essa tentativa de enxergar as coisas sob uma perspectiva engraçada - constitui um truque útil para a arte de viver. E isso está diretamente relacionado ao aproveitamento das nuances e da escolha de contrastes que a vida oferece (62). É nesta direção que os nossos autores fazem transitar a sua própria arte de narrar histórias.

Segundo Freud, no seu ensaio sobre *O Humor* (1927), o prazer do humor surge de uma economia de gasto em relação ao sofrimento³⁹. Nessa minimização da energia, todo ato ou relato humorístico baseia-se num processo de inversão do status das coisas. No entanto, o humor não está isento de tomar uma atitude ética e política ao contemplar o mundo. Além das questões etimológicas⁴⁰, o humor

³⁸ Pirandello, no ensaio intitulado “O humorismo”, observa a evolução do humor desde Aristófanes, mas, segundo ele, o humor toma maior impulso a partir do Renascimento, época em que começa a ser vinculado com a ideia de ambiguidade. In: (Tourain, 2002)

³⁹ FREUD, O humor (1927). In: (Freud, 1969, v.21:189)

⁴⁰ A palavra humor vem do latim *humoris* que quer dizer líquido, fluido, humores do corpo humano como o sangue, a linfa, a biliar, as seivas da vida. Sua origem é médica, revelada pelos gregos cujos traços principais foram dados por Hipócrates, que estabeleceu relações entre os temperamentos e os humores corporais líquidos. Segundo essa fisiologia que vai até o fim da Idade Média, os humores do corpo humano influíram no caráter dos indivíduos e, portanto, no seu temperamento. Mas somente após o século XVIII é que a palavra começou a ter o significado atual.

como forma de reflexão é considerado a grande invenção do espírito moderno. Ao menos assim supõe Milan Kundera no seu livro-ensaio *Os testamentos traicionados*. Baseando-se na concepção de Octavio Paz, ele vê o humor não como uma prática imemorial do homem, mas como uma invenção ligada ao romance⁴¹. Esse vínculo entre o humor como expressão literária surgida no modernismo e a questão de engenho, nos remete ao conceito de *witz* que os românticos alemães associavam ao conceito de fragmento. Ainda que a tradução literal do alemão seja chiste (ou gracejo), atribuímos a este vocábulo, assim como fizeram os próprios românticos, a ideia de genialidade que, às vezes, pode apenas iluminar o humor. Para eles, o conceito de *witz* e de fragmento associam-se para provocar a noção de “achado”, e, na essência desse achado, se encontraria o poder de síntese do pensamento. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy destacam, em *L’absolu littéraire* (1978), que a partir de uma tradição oriunda do século XVII, pensa-se o conceito de *witz* como união dos heterogêneos. Em outras palavras, como substituto da verdadeira concepção que simultaneamente também é duplo julgamento. Na sua origem semântica, a palavra *witz* é associada como *wissen*, que em alemão quer dizer saber, assim como também a relacionamos com o *esprit français* e o *wit* inglês. Portanto, o *witz* constituiria um saber outro que se diferencia do saber da discursividade analítica ou predicativa.

Para os românticos alemães do Círculo de Jena, na confusão de um caos heterogêneo, o *witz* é capaz de dar lume. Nesse sentido, Novalis escreve em *Grãos de Pólen* que “o *witz* é criador, ele é capaz de produzir parecidos ou semelhanças”⁴². Ele procura juntar ideias e sensações que antes estavam dispersas para criar um *savoir-faire* imediato e absoluto que é indizível e que somente pode ser concebido como uma forma de escrita⁴³. Nele centra-se a genialidade poética da produção no instante, na luminosidade do relâmpago, mas que também é algo inacabado como o fragmento e, portanto, em perpétuo devir. Esse conceito interessava sobremaneira aos românticos por sua associação com o caótico e com o telúrico, como aquilo que é capaz de provocar calafrios e coagulação. O humor opera de forma semelhante nos nossos três autores ao propor uma forma diferente de olhar e de apreender o mundo; de saber ver esses outros ângulos da realidade

⁴¹ (Kundera, 2004:13)

⁴² (Penna, 2004:71)

⁴³ Fragmento 394 do *Athenaeum* in: Lacoue-Labarthe e Nancy, 1978:55.

que frequentemente encontram-se nas bordas do ambíguo; de revelar as relações de contrariedade entre os condicionamentos culturais e os da natureza humana, para assim criar uma atmosfera do bizarro, através da inversão que nos cativa e nos posiciona num outro estado de compreensão daquilo que está sendo relatado. Trata-se de um “tiro na têmpora”, um choque dos sentidos. Aliás, o próprio Freud via no humor uma espécie de rebeldia e de ideia de resistência que se originava no narcisismo e na ideia de invulnerabilidade do Eu. Esse mecanismo de resistência nos permite experimentar certa liberdade frente aos preconceitos sociais e culturais, brincando assim com a ideia de literatura e arte.

Portanto, a arte grotesca transforma o riso em algo cômico associado ao carnavalesco, como assinala Mikhail Bakhtin:

Uma qualidade importante do riso é que, na festa popular, escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo coloca-se fora do objeto aludido; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Pelo contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos os que riem. (Bakhtin, 1987:10-11)

A arte grotesca, além de configurar as imagens que por ela são representadas, reúne no mesmo patamar paradigmático o trágico e o cômico, o elevado e o baixo, o belo e o feio, combinando-os de forma aparentemente contraditória, assim como ocorre nas características destinadas ao carnaval medieval⁴⁴.

Segundo pontua o filósofo Henri Bergson em *Le rire* (1947), no cômico há algo de vivo que se transforma e se metamorfoseia. O cômico é algo referente ao humano, quando se observa o homem como um animal que ri. Diz ele que o inimigo do riso é a emoção. E, num futuro, numa sociedade caracterizada pela inteligência pura, Bergson prevê que somente riremos. O riso precisa de um eco. Nosso riso é sempre o riso de um grupo que traz cumplicidade. Ele precisa ser

⁴⁴ In: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37&N3_17.pdf.

compreendido no seu meio natural, que é o da sociedade. O riso exige uma vida em comum, pois tem um significado social. Ele vê o cômico como surgido do inconsciente, enquanto que o riso é uma espécie de gesto social. A deformidade, o absurdo e o ridículo também provocam o riso. E a fisionomia do riso provoca uma distração tão intensa que é como se a alma dessa pessoa tivesse se deixado fascinar, hipnotizar pela materialidade de uma ação simples (20). A partir da leveza do riso, a alma - segundo Bérghson - comunica alguma coisa ao corpo que ela anima. O imaterial que passa ao material é algo que, às vezes, se chama graça. Assim, o cômico pode ser visto como uma função automática. E a imitação, com certeza, faz rir. Transforma-se em cômico todo incidente que chama a nossa atenção sobre a psiquê de outra pessoa, ainda que a moral seja a causa.

Essa é precisamente a forma com que César Aira utiliza o cômico para escrever alguns dos seus relatos, como, por exemplo, *Como me hice monja* (2009). O romance conta a história de uma criança que, inicialmente, parece ser uma menina, mas que, ao longo do relato, se revela um menino. O relato começa com um episódio mundano, numa cidade do interior da Argentina, quando um pai decide levar o seu filho para tomar, pela primeira vez, um sorvete.

Nos habíamos mudado a Rosario. Mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna y al que no he vuelto después: Coronel Pringles. La gran ciudad (era lo que parecía Rosario, viniendo de donde veníamos) nos produjo una sensación inmensa. Mi padre no demoró más que un par de día en cumplir una promesa que había hecho: llevarme a tomar un helado. Sería el primero para mí, pues en Pringles no existían. Él, que en su juventud había conocido ciudades, me había hecho más de una vez el elogio de esa golosina, que recordaba deliciosa y festiva aunque no atinaba a explicar su encanto con palabras. Me lo había descripto, muy correctamente, como algo inimaginable para el no iniciado, y eso había bastado para que el helado echara raíces en mi mente infantil y creciera en ella hasta tomar las dimensiones de un mito. ... Yo iba bien predispuesta. Adoraba a mi papá. Veneraba todo lo que viniera de él.(9-10)

A partir daí, desata-se uma situação absurda e cômica ao mesmo tempo, quando depois de tanta cerimônia para provar a primeira colher do primeiro

sorvete de morango da sua vida, a criança se dá conta de que o seu sabor era horroroso.

El primer bocado me había dibujado en el rostro una mueca involuntaria de asco que él no pudo dejar de ver. Fue una mueca casi exagerada, en la que se conjugaba la reacción fisiológica y su acompañamiento psíquico de desilusión, miedo, y trágica tristeza de no poder seguir a papá ni siquiera en este camino de placeres. Habría sido insensato intentar ocultarlo: ni siquiera hoy podría hacerlo, porque esa mueca no se ha borrado de mi cara.

... Vi construirse la indignación y el desprecio en sus ojos, pero se contuvo todavía. Decidió darme una oportunidad más.

-Comelo. Es rico – dijo, y para demostrarlo se llevó a la boca una cucharada cargada del suyo.

Yo ya no podía retroceder. Estaba jugada. En cierto modo no quería retroceder. Se me revelaba que mi único camino a esta altura era demostrarle a papá que lo que tenía entre manos era inmundo. Miré el rosa del helado con horror. La comedia asomaba a la realidad. Pero: la comedia se hacía realidad, frente a mí, a través de mí. Sentí vértigo, pero no podía echarme atrás....

-No sé cómo puede gustarte esa porquería.

- Traté de darle un tonillo de admiración.

- A todo el mundo le gustan los helados – dijo lívido de furia. La máscara de paciencia caía, y no sé como yo todavía no estaba llorando. – A todo el mundo menos a vos, que sos un tarado. (12-13)

O texto, assim como tantos outros de Aira, abusa dos clichês nas expressões do cotidiano. Assim, adiante, segue o pai obrigando a criança a terminar o sorvete, ainda que sem vontade:

Papá había seguido cada uno de mis movimientos de reojo, sin dejar de comer su helado a grandes cucharadas. Las tres capas de distintos colores iban desapareciendo velozmente. Con la cucharita aplastó la crema dejándola a nivel con los bordes del vasito de barquillo. En ese punto comenzó a comérselo. Yo no sabía que esos vasitos se comían, y me pareció una manifestación de salvajismo que desbordo la capa de mi espanto. Empecé a temblar. Sentí subir el llanto. Me habló con la boca llena:

- Probálo bien, idiota! Una buena porción para que puedas sentirle el gusto.

- Pe ... pero ...
- Terminó el suyo. Arrojo la cucharita a la calle. Milagro que no se la comiera también, pensé. (14-15)

O humor desenvolvido aqui por Aira, como em quase toda a sua obra, é fundamentalmente um humor negro. É um subgênero do humor que utiliza situações consideradas por muitos como de *mau gosto* ou *politicamente incorretas*, usualmente de natureza mórbida, para fazer rir ou divertir o público menos suscetível. Muitas vezes serve como um instrumento contra a realidade. O cômico acontece quando o herói não chega ao ideal de perfeição esperado e se afirma em situações cômicas. Quando elas se apresentam, há uma colaboração entre as funções afetivas e as cognitivas e também é provocada uma admiração.

A comicidade é percebida sob dois aspectos diferenciados: um deles se dá quando o ideal heroico é degradado e permanece transformado em contraste, ou seja, esses valores heroicos e sublimes são reduzidos e degradados, resultando assim em paródia, pastiche ou sátira; o outro aspecto da comicidade se dá quando se eleva o caráter físico da natureza humana (neste caso, o exemplo mais claro, já não por contraste, mas evidenciando o grotesco, são os personagens de Rabelais).

A comicidade por contraste parte da degradação de um ideal, o que permite ao leitor se identificar com o herói, experimentando um desaforo, uma reclamação ou um processo de solidariedade frente à operação da autenticidade. Não obstante, a comicidade grotesca nasce da elevação das propriedades típicas das criaturas, no que se refere aos planos material e corporal, de forma a diluir a distância entre o leitor e o herói numa convenção de risos, produzindo assim uma liberação do sensual frente ao medo do universo normativo.

Desta forma, a comicidade por contraste nos oferece uma catarse que se explica como ostentação poupadora de sentimentos. O prazer que provoca o herói cômico pressupõe uma não alienação do leitor e, por isso, este é capaz de reconhecer e desfrutar a dissolução cômica das expectativas heroicas, ainda em presença de um jogo masoquista entre os personagens. Não obstante, há um componente de humor, um “humor em branco” como considera Ronaldo

Bressane⁴⁵, que nos faz ter compaixão e empatia pelos seus estranhos personagens.

O humor em Bellatin não está explicitamente colocado dentro da narrativa, pois é angustiante, mas também simples e elegante. O humor, de fato, vem em seguida: quando para nos salvar dessa sensação, pensamos no absurdo da situação, no ridículo de ter-nos sentido, ainda que por um instante, parte ou membros desse mundo bizarro. Neste momento, podemos voltar para a nossa vida com mais força e vitalidade, sabendo que, como Alice, perseguimos Bellatin até a cova do coelho, contudo, a fantasia encontrada lá verifica-se muito mais intensa no nível da rachadura do Ser. Isso acontece, por exemplo, em *Salón de Beleza*, que apresenta um cabeleireiro que, sem necessidade alguma, transforma toda a sua vida numa espécie de calvário. Qual a necessidade disso? Ou em *Perros Heroes*, que relata a história de um homem que quase não se mexe e que tem o dom de treinar uma raça muito perigosa de cachorro. Neste romance, aparece uma personagem secundária, uma mãe que tenta matar a sua filha, e esta última perde os dentes, os cílios e as sobrancelhas por conta da ausência materna. Como se compreende este sem sentido?

A partir do humor, temos, portanto, uma possibilidade de linha de fuga em direção a um lugar mais confortável. O humor de Bellatin chega depois para o leitor que se submerge dos pés à cabeça no seu relato. Já para aqueles que conseguem realizar o desapego, o humor acontece no decorrer da leitura, no desentramado da associação irrisória das coisas. O processo, aparentemente complexo, é simples no final das contas. Esse humor branco não tem conotações positivas ou negativas, mas, ao mesmo tempo, não é como um *chiste* ou piada facilmente distinguível. Bellatin ainda subverte essa ideia de humor branco ao brindar o leitor com temas escabrosos, se olhados desde a perspectiva da realidade. No entanto, se assumidos como ficção, os temas tornam-se, inclusive, corriqueiros. O humor de Bellatin exige certa elaboração de colecionador. É preciso dispor as coisas numa determinada ordem, ou mesmo deslocar o objeto do seu lugar usual para redimensioná-lo de forma a produzir sobre ele outro brilho. Tomemos o exemplo de *Flores*, capítulo intitulado “Cartuchos”, quando um dos

⁴⁵ Bressane, Ronaldo. O Bizarro ausente. 8 de março de 2012 In: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=mario-bellatin>.

tantos personagens que aparecem nesta *nouvelle*, o amante *otoñal*, conhecido por seu gosto de manter relações com pessoas da terceira idade, é descrito pelo narrador: “El amante otoñal .. cree que el paraíso está habitando sólo por ancianos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales unicamente con pedirlo”. (25). Ao colocar o título “cartuchos” e fazer o link com as partes íntimas dos anciãos, Bellatin demonstra um humor implícito, bizarro, mas finalmente humor. Soa depravado, mas, no que se refere a humor, que mais podemos pedir para um personagem com tais características? O mesmo acontece com o escritor que tem uma perna artificial, cuja mãe não pode pagar a prótese e decide levá-lo a um programa de TV. O personagem, que sem a prótese se sente nu, investe numa pesquisa que tem como objetivo investigar como se realiza o sexo na cidade. “Todo debe ser cambiado”, dice el escritor mientras trata de librarse del pantalón así como de las correas que sujetan las prótesis.... “las costumbres tendrán que variar desde sus ariscos” continua el escritor cuando se ve exento de las pierna’ (35) Com esse mesmo humor, Bellatin brinca com a prótese do próprio braço.

Também em “Tupilanes” o humor se insinua quando o escritor comenta como uma área vermelha da cidade irá desaparecer. O irrisório é que Bellatin elege o nome “Flores” para o livro que fala de uma sexualidade pervertida e com deformidades, quando o oriente, atribui ao mesmo nome o sexo e as partes íntimas do homem e da mulher. A ironia não é gratuita, ela pode ser interpretada até como charada humorística que critica a forma como o sexo é tratado no ocidente. Sobretudo, se considerarmos que esse também é o nome de uma marca conhecida de camisinhas na América Latina. O termo, portanto, é utilizado, muitas vezes, de forma pejorativa e comercial, sem estar associado ao amor. Em *Flores*, a ausência do amor é marcante:

Como resultado de las últimas medidas gubernamentales, en la zona de la ciudad desconocida como *Hell kitchen* está a punto de desaparecer. Por eso el escritor tiene cada vez mayor dificultad para ubicar puntos de encuentro con personas que ejercen sexualidades alternativas, por llamarlas de algún modo. He enviado una queja denunciando esta decisión de las autoridades como una ilegal injerencia en la vida privada de los ciudadanos. (Bellatin, 2005:47)