UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

Julio Miguel Domingues da Silva Alves

Do Visko ao vício: Alessandro Boffa e a fabulação do riso em “Você é um animal, Viskovitz”

São Carlos - SP
2025

Julio Miguel Domingues da Silva Alves

Do Visko ao vício: Alessandro Boffa e a fabulação do riso em “Você é um animal, Viskovitz”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos. Área de concentração: Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientação: Profa. Dra. Camila Alavarce

São Carlos - SP

2025

Alves, Julio Miguel Domingues da Silva

Do Visko ao vício: Alessandro Boffa e a fabulação do riso em “Você é um animal, Viskovitz” / Julio Miguel Domingues da Silva Alves -- 2025.
155f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Camila da Silva Alavarce
Banca Examinadora: Karin Volobuef, Franco Baptista Sandanello
Bibliografia

1. Literatura Italiana. 2. Riso. 3. Fábulas modernas. I. Alves, Julio Miguel Domingues da Silva. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Julio Miguel Domingues da Silva Alves, realizada em 26/09/2025.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce (UFSCar)

Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP)

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (AFA)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

À mãinha Vilma

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Camila Alavarce, por aceitar me orientar e me acompanhar ao longo deste percurso.

Agradeço aos professores Franco e Karin pelas contribuições oferecidas ao meu trabalho no exame de qualificação.

Agradeço ao meu amigo Rodrigo por me apresentar a obra que se tornou objeto de estudo no mestrado.

Agradeço à minha família pelo apoio na continuidade dos estudos: minha mãe, Vilma, meu padrasto, Joaquim, e especialmente minha companheira, Caroline, por me ajudar e me ouvir ao longo de quase três anos sobre esse trabalho.

Agradeço à UFSCar, especialmente ao Programa de Estudos de Literatura, por todo o aprendizado proporcionado pelas disciplinas.

Agradeço ao professor Rafael, da oficina *De próprio punho*, pela forma singular de analisar contos. Os encontros na oficina foram uma grande fonte de inspiração para mim.

Ao meu querido J., homem extraordinário que me guiou pela literatura na Fábrica de Cultura do Capão.

Aos meus amigos: André, o primeiro a me apresentar *Dom Quixote*; Gio e João, pelas inúmeras conversas sobre literatura.

"Não há nada mais chato do que a vida, nada mais deprimente do que a luz do sol, nada mais falso do que a realidade."

"Como vão as coisas, Viskovitz?" – Alessandro Boffa

RESUMO

As fábulas modernas valem-se frequentemente da zoopoética para problematizar convenções humanas, distanciando-se da moralidade explícita característica dos modelos clássicos. Temas caros à contemporaneidade, como os papéis sociais de gênero, podem ser abordados de maneira menos direta ao ser relacionado ao contexto humano. Esta dissertação tem como objetivo analisar a construção e a função do riso na obra *Você é um animal, Viskovitz* (1999), de Alessandro Boffa, um escritor e biólogo, partindo da premissa de que sua narrativa zoo(auto)biográfica fabular articula o riso para fomentar reflexões acerca da alteridade animal e das normas de gênero. Por meio de um recorte teórico centrado nas perspectivas de Sigmund Freud e Arthur Schopenhauer sobre o risível e o cômico, examina-se contos da obra, a partir de estruturas inconscientes, da linguagem e da própria constituição subjetiva. A análise demonstra que a fricção entre a precisão etológica e a projeção de conflitos humanos gera uma zona de incongruência produtiva, suscitando no leitor tanto o riso quanto a reflexão crítica. O narrador masculino e reiteradamente falho serve como veículo para uma crítica irônica ao machismo, ao narcisismo e ao sistema patriarcal que estrutura social e culturalmente as relações de gênero. Soma-se ao debate sobre gênero, reflexões filosóficas, científicas e religiosas. Conclui-se que o projeto literário de Boffa utiliza o riso como instrumento de conhecimento e transformação do olhar do leitor, desvelando contradições sociais e dilemas existenciais.

Palavras-chave: Literatura Italiana; Fábulas modernas; Riso; Relações de gênero; Alessandro Boffa.

ABSTRACT

Modern fables often use zoopoetics to question human conventions, distancing themselves from the explicit morality characteristic of classical models. Topics dear to contemporary society, such as social gender roles, can be addressed in a less direct manner when related to the human context. This dissertation aims to analyze the construction and function of laughter in the work You're an animal, Viskovitz (1999), by Alessandro Boffa, a writer and biologist, based on the premise that his zoo(auto)biographical narrative uses laughter to encourage reflections on animal otherness and gender norms. Through a theoretical framework centered on Sigmund Freud and Arthur Schopenhauer's perspectives on the laughable and the comic, short stories from the work are examined based on unconscious structures, language, and subjective constitution. The analysis demonstrates that the friction between ethological precision and the projection of human conflicts generates a zone of productive incongruity, eliciting both laughter and critical reflection in the reader. The male narrator, who is repeatedly flawed, serves as a vehicle for an ironic critique of male chauvinism, narcissism, and the patriarchal system that socially and culturally structures gender relations. Philosophical, scientific, and religious reflections are added to the debate on gender. It is concluded that Boffa's literary project uses laughter as an instrument of knowledge and transformation of the reader's gaze, revealing social contradictions and existential dilemmas.

Keywords: Italian literature; Modern fables; Laughter; Gender relations; Alessandro Boffa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia de alessandro boffa incluída na orelha da edição brasileira de *você é um animal, viskovitz* (1999) publicado pela companhia das letras. (Boffa, 1999). 5
Figura 2 - Capa do livro *sei una bestia, viskovitz* republicado pelo editora quodlibet em 2021. (Boffa, 2021). 7
Figura 3 - Capa do livro *você é um animal, viskovitz* (1999), ilustração de Angelo venosa. (Boffa, 1999). 8
Figura 4 - Louva-a-deus castanho em primeiro plano. (domínio público: Pixabay, 2024). 81
Figura 5 - Canibalismo em louva-a-deus. (Tamisiea, 2022). 82
Figura 6 - Casal de leões. (domínio público: Pixabay, 2024) 92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1
CAPÍTULO 1 5
1.1. ALESSANDRO BOFFA, O AUTOR QUE POUCOS CONHECEM 5
1.2. *SEI UNA BESTIA, VISKOVITZ* 7
1.3. FORTUNA CRÍTICA: ENCICLOPEDISMO E ZOOLITERATURA 14
1.4. FABULAÇÃO MODERNA 23
CAPÍTULO 2 29
2.1. A VISCOSIDADE DO RISO 29
2.2. SCHOPENHAUER E A TEORIA DA INCONGRUÊNCIA 35
2.3. O RISO NA PSICANÁLISE FREUDIANA 40
2.3.1. Chiste 42
2.3.2. Cômico 54
2.3.3. Humor 62
2.4. O FIM DA RISADA 70
CAPÍTULO 3 73
3.1. ENCONTRO COM AS BESTAS DE BOFFA 73
3.2. VOCÊ ESTÁ PERDENDO A CABEÇA, VISKOVITZ 78
3.2. ESSAS COISAS DEIXAM A GENTE UMA FERA, VISKOVITZ 91
3.3. QUANTO MENOS SE FALA, MELHOR, VISKOVITZ 103
3.4. VOCÊ ABRIU CAMINHO, VISKOVITZ 111
3.5. VOCÊ É UM ANIMAL, VISKOVITZ 119
CONSIDERAÇÕES FINAIS 127
REFERÊNCIAS 131
REFERÊNCIAS POR ASSUNTO 137

APRESENTAÇÃO

Quando cursava o mestrado em Entomologia pela USP-Ribeirão, Rodrigo Cezário teve aulas com o professor Marcelo Tadeu Motokane que, a cada início de encontro na disciplina de Docência no Ensino Superior, lia um conto do livro *Você é um animal, Viskovitz,* do escritor Alessandro Boffa. Rodrigo havia sido meu colega de turma no curso de Ciências Biológicas da UFSCar, e naquele período da vida nos tornamos amigos. Foi ele quem me apresentou o livro, em 2022.

Naquele ano, eu começava a considerar a possibilidade de prestar o processo seletivo para o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e buscava uma obra que pudesse me inspirar na elaboração de uma proposta de pesquisa. Inicialmente, minha ideia era investigar, de modo amplo, os processos criativos de escritores e escritoras, pois eu mesmo estava imerso nesse universo. Durante os anos de pandemia da Covid-19, me reconectei com a literatura: voltei a escrever e retomei a leitura de livros que haviam me acompanhado em diversas mudanças de casa, mas que ainda estavam por ler. No período de quarentena, li *O triste fim de Policarpo Quaresma*, *O grande Gatsby*, *1984*, *Lavoura Arcaica*, *Primeiras Estórias*, entre outras obras da literatura nacional e mundial.

Motivado e inspirado a escrever, e contando com a ajuda de dois amigos poetas, comecei a divulgar meus textos na forma de *zines*, distribuídos na universidade e em feiras de artesanato. No contexto acadêmico, também durante a pandemia, desenvolvi dois projetos ligados à literatura. O primeiro foi o "Minuto Poesia", programa da Rádio UFSCar em que, em poucos minutos, eu divulgava poemas de autores contemporâneos da cidade de São Carlos. O segundo projeto foi a "Oficina de Criação Literária", inspirado na Oficina "De Próprio Punho" da biblioteca municipal de Curitiba, conduzida por Rafael Ginane Bezerra docente da UFPR, da qual participei remotamente em 2021. Nessa oficina, propunha atividades que envolviam leitura e escrita — e foi nesse contexto que meu interesse pelos processos criativos se aprofundou.

Durante a escrita da proposta de pesquisa, no entanto, a ideia inicial passou por reformulações. A escolha da obra de Alessandro Boffa se revelou acertada por sua escassa fortuna crítica no Brasil. Além do mais, o que me fascinou no livro foi a forma como o autor usa artisticamente a linguagem científica, mergulhando na mente dos animais de um modo que só um biólogo seria capaz de fazer. A junção entre literatura e biologia estava ali, perfeita. Essa união entre arte e ciência, temperada com humor, me conquistou — e acredito que também

conquista e faz rir qualquer leitor da obra. Foi justamente esse riso que acabou se tornando o objeto central da minha investigação.

Como biólogo e professor, vi na pós-graduação a oportunidade de aprender a ser um crítico literário: interpretar uma obra com profundidade e, ao mesmo tempo, contribuir para a divulgação dessa obra tão singular, dentro e fora de ambientes educacionais. Sou muito grato ao professor Marcelo e ao meu amigo Rodrigo pela recomendação que foi a semente desse trabalho. Ao contrário do que diz Terry Eagleton sobre a relação do crítico com o texto, não passei a odiar a obra após incontáveis leituras dos mesmos contos. Comigo aconteceu o inverso: a cada nova leitura, eu gostava ainda mais. Acho até que meu próximo filho se chamará Viskovitz, e se for fêmea, Liuba.

INTRODUÇÃO

Em 1998, o escritor e biólogo italiano Alessandro Boffa recebeu o prêmio literário Elio Vittorini com *Sei una bestia, Viskovitz* na categoria de melhor obra de estreia. A premiação nacional italiana já indicava a boa acolhida crítica do livro em sua época de publicação. Após circular por diversos países da Europa e da América, a obra chegou ao Brasil em 1999, publicada pela Companhia das Letras sob o título *Você é um animal, Viskovitz*. Os vinte contos que a compõem são narrados em primeira pessoa pelo protagonista Viskovitz em suas sucessivas metamorfoses no mundo animal. Testemunhamos o sonho de um arganaz, o hermafroditismo facultativo de uma lesma, o canibalismo de mantídeos e tubarões, o harém dos alces, o parasitismo dos cucos, as repetições dos papagaios, um cão farejador viciado em cocaína, o império de uma formiga operária, um zangão farsante, camaleões sem identidade, escorpiões assassinos, esponjas-do-mar incestuosas, um verme parasita, porcos humanizados, um besouro rola-bosta, um inteligentíssimo rato de laboratório, um leão "vegetariano" e a origem dos animais contada por micróbios.

À primeira vista, os contos podem parecer alegorias da vida social, mas os animais incorporados por Boffa não são meras máscaras humanas. Suas representações preservam simultaneamente peculiaridades animais e humanas, deslocando o leitor da expectativa moralizante tradicional. Aprende-se, assim, mais sobre biologia e cultura do que sobre a moral prescritiva típica da fábula clássica. O porco Viskovitz de Boffa está mais próximo de Napoleão, em *A revolução dos bichos* de George Orwell, do que de qualquer um dos três porquinhos das fábulas tradicionais. A crítica Roberta Colombo (2023), nesse sentido, aproxima a obra de Boffa das *Cosmicômicas* de Ítalo Calvino, nas quais Viskovitz se apresenta como um "primo animal" de Qfwfq. Embora o ser transcendental de Calvino, viajante do espaço-tempo, também incorpore animais e processos biológicos, seu horizonte não se limita a eles. Já Viskovitz, como uma molécula de DNA, habita o espaço e o tempo da leitura em constante mutação. Tem-se, portanto, um exercício de fábula moderna, na qual o animal não serve apenas a uma reflexão cultural, mas também à alteridade da condição animal.

Como observa Maria Esther Maciel em *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano* (2023), *Você é um animal, Viskovitz* pode ser lido como uma fabulação humorística que parodia a linguagem técnica dos tratados de ciências biológicas. Ao recorrer à imaginação e ao riso, Boffa "embaralha ironicamente as espécies animais e reconfigura os saberes

científicos" (Maciel, 2023, p. 29). Essa operação, contudo, não se limita a um jogo de estilo. Boffa transforma descrições científicas em matéria narrativa tensionando as fronteiras entre discurso científico e ficcional, questionando os regimes de verdade e as normas culturais que sustentam a noção de humanidade.

Nessa perspectiva, Roberta Colombo (2023) interpreta a obra de Boffa como um bestiário enciclopédico contemporâneo, cuja forma articula técnica científica e imaginação literária. Para a autora, a linguagem técnico-científica funciona como uma animalização do humano, ao mesmo tempo que expõe os limites e as aproximações entre humano e animal. O que se configura, portanto, é uma escrita que funde mente humana e corpo animal, permitindo uma leitura crítica da condição humana enquanto promove um exercício de reconhecimento da animalidade em suas múltiplas expressões.

Nesse bestiário contemporâneo, a linguagem científica é mobilizada para criar o efeito de uma consciência humana encarnada em corpos não humanos, como se o narrador realizasse uma espécie de "animalização antropológica". A voz narrativa é sempre a de um macho — um sujeito masculino que busca explicar sua vida, seus desejos, seus fracassos e suas estratégias de sobrevivência individual e da espécie, quase sempre atravessado por questões de gênero.

É justamente na fricção entre biologia e cultura que a obra revela sua característica mais marcante: o riso. Por meio de recursos como ambiguidade, trocadilhos, ironia, sátira, paródia, *nonsense* e grotesco, Boffa convida o leitor a rir — não por superficialidade, mas como forma de acesso a uma crítica profundamente reflexiva. Alessandro Boffa consegue debochar da condição animal e das contradições humanas simultaneamente.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo central analisar a construção do risível na obra de Alessandro Boffa, compreendendo o riso em sua dimensão epistemológica — isto é, como um mecanismo capaz de provocar mudanças de perspectiva e expandir a compreensão do mundo. Para tanto, apoia-se principalmente na teoria da incongruência de Schopenhauer e na teoria do alívio de Freud, com especial ênfase na contribuição psicanalítica, que fornece instrumentos precisos para distinguir e analisar as modalidades do risível — o chiste, o cômico e o humor.

Dentre as diversas situações cômicas presentes no livro, destacam-se aquelas que articulam tensões entre machos e fêmeas — sobretudo nas relações entre Viskovitz e suas coespecíficas Liuba, Lara ou Iana. Nessas cenas, carregadas de desejo, poder e conflito, o texto remete agudamente às dinâmicas humanas de gênero, expondo e questionando convenções

sociais que perpetuam assimetrias e opressões. A análise dessas passagens será conduzida a partir de um diálogo entre perspectivas — a do pesquisador homem e a da orientadora mulher, ambos heterossexuais, cisgêneros e brancos —, num esforço consciente de evitar leituras unívocas e de reconhecer os lugares de fala envolvidos no processo interpretativo. Além disso, promovem um intercâmbio reflexivo sobre os papéis sociais desempenhados e construídos para cada gênero e as implicações disso na parentalidade, na hierarquia de poder e na liberdade sexual.

Por fim, esta pesquisa busca demonstrar de que modo a narrativa de Boffa, por meio dos recursos linguísticos do risível e de uma intencional ironia, rasura visões normatizadas de sexualidade e gênero. Propõe-se, assim, uma leitura crítica que identifique tanto o potencial desestabilizador da obra quanto seus possíveis limites ou reforços de paradigmas existentes. Rir, neste contexto, é também uma forma de conhecer e de transformar.

A dissertação organiza-se em três capítulos. O primeiro apresenta a obra e sua fortuna crítica, situando-a no contexto da zooliteratura e dos bestiários modernos. O segundo dedica-se à exposição das teorias do riso que fundamentam a análise. O terceiro, por fim, realiza a leitura interpretativa de contos selecionados, com foco na descrição das estratégias do risível e em sua articulação com uma crítica social de inspiração feminista, reafirmando o riso como via de conhecimento e de intervenção no mundo.

CAPÍTULO 1

"Sono scrittore grazie a un cammello innamorato"

Alessandro Boffa

1.1. Alessandro Boffa, o autor que poucos conhecem

Alessandro Boffa é um escritor italiano de origem russa. Filho de pais italianos[1], Boffa nasceu em Moscou em 1955. Formou-se em biologia em Roma e trabalhou na extração de sêmen e óvulos de ratos e sapos em um laboratório de pesquisa. Ele diz que se frustrou com o ofício científico que exigia excitar os animais e mudou de área, passando a desenvolver um modelo matemático dos processos de pensamento do córtex cerebral. O autor conta que quase ficou louco por "continuamente pensar em pensamento" e decidiu tirar férias e viajar. Morou um ano na Califórnia e dez no leste asiático; nesse período estudou gemologia em Bangkok para negociar pedras preciosas naquela região. Antes de retornar para a atual estadia em Roma, Boffa administrou um restaurante numa ilha tailandesa, onde pescava, lia e assistia a vídeos[2].

Em determinado momento de suas viagens pela Ásia, Boffa conta que começou a escrever postais para os amigos. Um deles, o melhor amigo, sugeriu que ele escrevesse algo mais longo. Foi então que Boffa narrou sua passagem pelo Sinai. Naquela ocasião, alugou o camelo Bob Marley, que, segundo o autor, lamentavelmente nunca o conduzia ao destino pretendido, desviando-se constantemente para as fêmeas no cio. Ao relatar essa anedota, o autor afirma ter percebido que escrever poderia ser divertido e, assim, passou a contar outras histórias, enviando-as ao amigo. Anos depois, já na Itália, o ex-gerente de restaurante descobriu que um de seus irmãos havia enviado algumas de suas narrativas à editora Garzanti — e foi assim que recebeu um contrato para publicar um livro de contos.



FIGURA 1 - FOTOGRAFIA DE ALESSANDRO BOFFA INCLUÍDA NA ORELHA DA EDIÇÃO BRASILEIRA DE *VOCÊ É UM ANIMAL, VISKOVITZ* (1999) PUBLICADO PELA COMPANHIA DAS LETRAS. (BOFFA, 1999).

[1] Giuseppe Boffa e Iris Laura Zoffoli, o primeiro, senador e jornalista, foi correspondente italiano na URSS no pós Guerra, a segunda, foi estafeta do Partido Comunista Italiano (Mo, 2007; Riva, 2021).

[2] As informações biográficas sobre Boffa foram extraídas de um texto do próprio autor para a editora *Penguin Random House* que em 2002 publicou a versão inglesa do livro, *You're an Animal, Viskovitz* (Boffa, 2002).

Sei una Bestia, Viskovitz foi publicado em 1998 pela editora Garzanti. No mesmo ano de sua publicação, a obra viria a ser laureada no Prêmio literário Elio Vittorini[3] na categoria de escritores estreantes. A premiação na categoria colocou o biólogo viajante e sua obra em evidência nacional e internacional e *Sei una Bestia, Viskovitz* foi um sucesso de vendas na Itália e traduzido para vinte idiomas (Boffa, 2021a). No Brasil, a obra foi traduzida para o português por Eduardo Brandão e publicado pela Companhia das Letras no ano de 1999. Desde então o livro teve apenas uma única edição pela editora brasileira.

Durante as primeiras duas décadas do século XXI a obra de Alessandro Boffa foi adaptada ao teatro na Itália, mas também na Colômbia e no Brasil. Constou como sugestão bibliográfica no "Caderno do Aluno" na proposta curricular da *Secretaria da Educação do Estado de São Paulo* e já foi utilizada como recurso metodológico no ensino de biologia (Santos & Zanotello, 2013), devido à simplicidade de sua linguagem e à forma de apresentar conceitos científicos.

Em 2021, a obra foi reimpressa e publicada em formato digital pela editora italiana Quodlibet, na coleção *Compagnia Extra*, sob curadoria de Ermanno Cavazzoni, que reúne livros da literatura italiana e mundial. A nova edição tirou o escritor do anonimato após a primeira publicação, permitindo que o público conhecesse detalhes sobre suas influências literárias. Na entrevista de divulgação, Alessandro fala sobre suas viagens, sua relação com a cultura asiática e revela que, durante sua estadia na Tailândia, lia Kurt Vonnegut Jr., Tom Robbins e Woody Allen. Boffa apropria-se do nome Lupowitz, personagem do conto "Mr. Big" de Woody Allen, transformando-o em Viskovitz — uma marca intertextual de seu protagonista. Atualmente, Boffa ainda vive em Roma, aproxima-se dos 70 anos e afirma escrever fábulas no estilo de Gianni Rodari, embora não tenha publicado nenhum livro desde *Sei una bestia, Viskovitz*.

[3] O Prêmio Elio Vittorini carrega o nome do autor de Siracusa cuja relevância se dá, em parte, pela sua oposição ao regime fascista. As edições do Elio Vittorini ocorreram entre os anos de 1996 e 2012, retornando novamente em 2020. Na Itália existem outras premiações literárias de maior tradição, como os Prêmios Strega e Campiello.



FIGURA 2 - CAPA DO LIVRO *SEI UNA BESTIA, VISKOVITZ* REPUBLICADO PELO EDITORA QUODLIBET EM 2021. (BOFFA, 2021).

1.2. *Sei una Bestia, Viskovitz*

O título original da obra, *Sei una bestia, Viskovitz*, contém uma ambiguidade central que atravessa toda a narrativa. A palavra 'besta' em italiano opera em dois eixos: o biológico (o animal como entidade irracional) e o cultural (o 'bestial' como metáfora da crueldade ou da paixão desmedida). Essa dualidade não é acidental — ela espelha o próprio projeto literário de Boffa, que embaralha as fronteiras entre humano e animal. O formato da frase — uma afirmação seguida do nome do personagem — estabelece ainda uma conexão direta entre julgamento e identidade, como se a observação fosse dirigida pessoalmente a Viskovitz, antecipando o tom irônico, jocoso e, por vezes, crítico da obra.

Na versão traduzida para o português, *Você é um animal, Viskovitz*, a ambiguidade essencial é preservada, mas com nuances ligeiramente diferentes. A palavra “animal” mantém a polissemia, remetendo tanto à animalidade literal quanto a um comportamento instintivo, intenso ou descontrolado. No entanto, a conotação jocosa de “besta” em italiano é suavizada, e a leitura em português tende a parecer mais direta ou intensa, sem perder a ironia implícita. Assim, a tradução continua a preparar o leitor para refletir sobre a tensão entre animalidade e humanidade, central na experiência narrativa de Boffa.

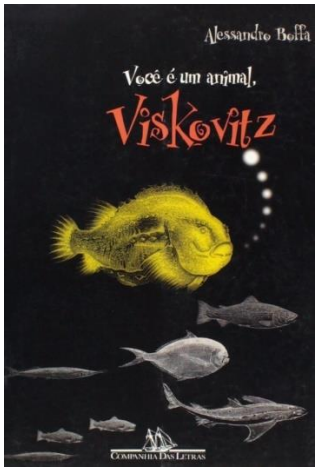


FIGURA 3 - CAPA DO LIVRO *VOCÊ É UM ANIMAL, VISKOVITZ* (1999), ILUSTRAÇÃO DE ANGELO VENOSA. (BOFFA, 1999).

Nas palavras do escritor, *Você é um animal, Viskovitz* é sobre um caso de amor entre dois animais sexualmente opostos, Viskovitz e Liuba[4], que teve início ainda quando ambos eram micróbios, há bilhões de anos atrás (Boffa, 2002). A saga de amor dos dois prossegue ao longo de vinte transformações, remontando à vida unicelular e saltando por uma diversidade de espécies animais; os contos formam capítulos de um "Zooromance" com sua própria evolução na árvore da vida. Para o autor, o livro não é essencialmente sobre animais, mas sim sobre a vida vista de vinte ângulos diferentes e narrada por Viskovitz, um ser que, a cada metamorfose[5], vive dramas tragicômicos de cada espécie animal (Boffa, 2002).

Boffa faz questão de pontuar que seus contos não são essencialmente sobre animais. Embora represente a vida animal de forma precisa, o narrador Viskovitz — independentemente da espécie que assume — é intencionalmente antropomorfizado, dotado de desejos, emoções e de um senso de humor aguçado. As narrativas da obra são permeadas por sexo, tentativas frustradas de acasalamento e morte. Viskovitz não é o porta-voz de um sentido da vida, pois, segundo ele, "Se algo é engraçado ou bonito, já é o sentido da vida" (Boffa, 2002). É justamente em enredos atravessados pelo riso que Boffa provoca o leitor, mostrando as complexas situações reprodutivas do mundo animal. O autor afirma que, se entendermos os animais, talvez possamos dissipar nossa inveja deles por não terem vergonha de seus instintos — pois rir das

[4] É provável que o nome Liuba (*Ljuba* no italiano) venha do verbo *Lyubov'* que significa amar em russo (любовь).
[5] Na edição brasileira publicada pela Companhia das Letras, optou-se pelo termo "metamorfose" para designar as transições de perspectiva animal que estruturam os diferentes textos da obra. A ficha catalográfica dessa edição classifica o livro como "romance italiano", o que poderia sugerir uma leitura dos textos como capítulos de uma narrativa única. A crítica Roberta Colombo (2021) também utiliza "metamorfose" para descrever *Sei una bestia, Viskovitz,* entretanto a autora afirma que a obra é uma coleção de contos justapostos e independentes. Neste estudo, adotamos a perspectiva de que se trata de uma coletânea de contos, dada a autonomia temática e estrutural de cada história. Essa interpretação alinha-se a descrição de Maria Esther Maciel (2008), que caracteriza a obra como "uma série de vinte pequenos contos".

peculiares situações sexuais entre machos e fêmeas do mundo animal pode nos ajudar a compreender melhor e a aceitar as hipocrisias de nossa própria vida amorosa (Boffa, 2002).

Em todos os contos da obra, é possível identificar elementos de uma criação estética que privilegia o riso. O riso "altera a relação da mente com o corpo sem suspendê-la por completo" (Eagleton, 2021, Loc. 133), provoca espasmos musculares, caretas e diferentes tipos de ruídos que saem da boca de quem ri. Ao afetar o corpo do leitor no ato da leitura, o riso torna-se o efeito da ficção no mundo real (Kempinska, 2013). O leitor ri de Viskovitz porque é constantemente surpreendido por incongruências entre conceitos abstratos e concretos na apreensão da realidade ficcional. O riso surge dessa correlação imperfeita entre as diferentes modalidades de conhecimento do mundo — a abstrata e a concreta (Schopenhauer, 2001). Todavia, não basta ao leitor perceber esse desencontro entre a verdade abstrata e a realidade extraficcional para ser levado ao riso. Isso ocorre porque o leitor atua na construção do sentido daquilo que foi criado para ser risível na obra (Alavarce, 2009).

Vejamos um exemplo dessa construção estética de Boffa no conto "Beba e esqueça, Viskovitz". Nessa narrativa o protagonista é uma esponja-do-mar séssil e hermafrodita. Viskovitz percebe a presença de sua amada Liuba por meio das partículas em suspensão no mar e aguarda a mudança da correnteza para expelir seus espermatozoides na direção dela. A espera era importante, pois, caso ele lançasse seus gametas naquele momento, eles iriam em direção a sua família. Finalmente a correnteza muda a seu favor e logo se inicia a sua produção de esperma

> Mas não achei esperma nenhum.
> "Papai", gritei, "sou estéril!"
> "Não é não, Visko, você é uma fêmea, como eu."
> Senti-me desfalecer. Como era possível ter tanto azar? Fêmea! E, nisso, Liuba se tornara macho, e suas ejaculações não podiam me atingir, porque agora eu é que estava contra a corrente!
> [...] e começou a chover em cima de mim o esperma da mamãe, das minhas irmãs, das minhas avós... (Boffa, 1999, p. 128-129)

Boffa antropomorfiza os personagens e apresenta ao leitor a ambiguidade entre o que é humano e o que é animal. Mesmo situando a narrativa na condição animal, ao narrar os sentimentos do protagonista, Boffa lhe confere atributos humanos, como emoções e desejos. A quebra de expectativa e a incongruência entre o que a nossa razão prevê e o que efetivamente acontece provocam o risível; logo, o riso advém dessa percepção (vinda do mundo concreto e

contrariando a expectativa) sobre a condição hermafrodita do personagem. Ao descobrir que Viskovitz e seu pai não são machos, mas fêmeas, rompe-se aquele conhecimento abstrato sobre o sexo, rígido, associado aos gêneros masculino e feminino. Desenha-se, no decorrer do texto, essa incongruência entre nossos conceitos e a realidade concreta, que é a realidade ficcional, porém, baseada na biologia animal. Além disso, receber uma "chuva de esperma" da mamãe, das irmãs e das avós não é nada comum, e sua estranheza está na concepção intuitiva e conceitual de que fêmeas não produzem esperma. O conhecimento disso, por parte do leitor — o faz entrar em contato com essa "provocação indireta", por meio do riso. Assim, os contos da obra podem sinalizar a possibilidade de uma abertura para as diversidades relacionadas ao ato sexual também entre humanos.

A condição hermafrodita de Viskovitz no conto permite que Boffa, mediante o recurso cômico, conduza o leitor a associar alternadamente o personagem às figuras masculina e feminina. Essa ambivalência se constrói sobre uma base biológica precisa: a definição dos sexos pelos gametas — muitos e pequenos nos machos, poucos e grandes nas fêmeas. Quando a inversão da corrente marinha possibilita a Viskovitz ejacular espermatozoides em direção a Liuba, mantém-se paradoxalmente sua associação a um gênero masculino, mesmo após sua transformação em fêmea. O mesmo mecanismo opera para Liuba, suas parentes e antepassadas: embora biologicamente convertidas em machos (produtoras de microgametas), permanecem culturalmente vinculadas ao feminino, evidenciando o descompasso entre determinismo biológico e construção social de gênero. O uso do verbo "ejacular" para poríferos — animais filtradores sem órgãos reprodutivos, apenas células germinativas — acentua o absurdo cômico: as ejaculações de Liuba tornam-se duplamente absurdas, desestabilizando a noção essencialista de que características como a ejaculação seriam atributos exclusivamente masculinos, seja em humanos ou outros animais.

É evidente o uso do exagero na construção da situação narrada: "começou a chover em cima de mim o esperma da mamãe, das minhas irmãs, das minhas avós..." (Boffa, p. 128). A chuva de esperma debaixo d'água, a "vingança feminina" criam uma imagem ainda mais incongruente e cômica que leva o leitor ao riso.

Durante a leitura da obra, somos surpreendidos quando Viskovitz progressivamente desfaz os limites entre o animal não humano e o humano, dando origem a conflitos sexuais ou a situações paradoxais de sobrevivência. No centro de cada conflito, o riso — enquanto recurso estético — atua ao gerar ambiguidades: ele revela semelhanças inesperadas entre humanos e

animais, ao mesmo tempo em que evidencia divergências, sempre considerando a condição existencial singular de cada criatura. O tema central que potencializa o efeito do riso é o sexo, pois carrega consigo múltiplas visões, preconceitos e controvérsias (Possenti, 2000; 2018), constituindo um terreno fértil para projetos estéticos que visam desconstruir leituras rígidas e normativas.

Para além da exploração das questões sexuais protagonizadas por Viskovitz e Liuba, a narrativa apresenta outros personagens fundamentais nessas pequenas tragédias cômicas, como os machos coespecíficos Petrovic, Zucotic e Lopes. Quando não atuam como concorrentes diretos do protagonista na disputa por Liuba, esses personagens cumprem uma função estrutural no mecanismo cômico da obra: eles servem como contrapontos que amplificam o efeito do riso, seja através de comportamentos estereotipados, reações exageradas ou situações absurdas que contrastam com as de Viskovitz. Enquanto o protagonista encarna as contradições centrais da narrativa, esses coadjuvantes atuam como elementos catalisadores do humor — seu papel não é sustentar (como um alicerce), mas potencializar o riso ao criar contrastes e situações que revelam, por comparação ou oposição, as idiossincrasias da condição humana que Boffa pretende discutir.

Por exemplo, os louva-a-deus Zucotic, Petrovic e Lopes do conto "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz" são descritos como "sexualmente disfuncionais", pois haviam se devotado ao sacerdócio, ou seja, juraram votos de que permaneceriam castos, mantendo-se à distância das fêmeas, e chegavam a assumir uma atitude de misoginia: "Para eles, a fêmea é o demônio;" (Boffa, 1999, p. 28). Na biologia desses insetos, evitar a reprodução pode significar sobrevivência do indivíduo, uma vez que as fêmeas devoram os machos durante a cópula para obter nutrientes suficientes para pôr seus ovos. No entanto, ao "renunciar" ao acasalamento, esses louva-a-deus sacrificam a transmissão de seus genes[6] e, portanto, renunciam à sobrevivência da espécie. Boffa utiliza essa peculiaridade reprodutiva para criar uma sátira, na qual os louva-a-deus "desviados" pregam a misoginia como forma de se livrarem da morte pelas fêmeas. Esse comportamento faz referência as dinâmicas de poder das relações humanas, em que a misoginia atua para inferiorizar, subjugar e controlar a sexualidade das mulheres.

A misoginia, enquanto fenômeno social, também se manifesta por meio da violação dos corpos femininos, como na violência física, nos estupros e até no feminicídio. Ao atribuir o

[6] Genes são unidades de informação hereditária formadas por sequências de DNA (Ácido Desoxirribonucleico), responsáveis por determinar, na interação com o ambiente, as características biológicas dos organismos.

ódio e a aversão às fêmeas como uma missão de Zucotic, Petrovic e Lopes, Boffa evidencia as tensões nas relações de gênero humanas. No entanto, entre os louva-a-deus, as relações de poder são invertidas, com as fêmeas exercendo domínio sobre os machos, especialmente no contexto reprodutivo. Assim como acontece com os homens celibatários involuntários[7] (Incels), os louva-a-deus sexualmente disfuncionais de Boffa não têm acesso aos corpos das fêmeas e recorrem à misoginia como reação a essa condição.

Outro exemplo que ilustra as tensões entre os gêneros humanos está no conto "Você é um chifrudo, Viskovitz". Petrovic, um jovem alce, se torna tanto o algoz quanto o derrotado na disputa com Viskovitz pelo título de macho alfa do harém. O alce alfa tem a responsabilidade de proteger o grupo, o que lhe garante acesso preferencial ao acasalamento com as fêmeas. No contexto humano, o termo "macho alfa" frequentemente se associa a estereótipos machistas de masculinidade que exaltam poder, agressividade e competição. No entanto, assim como entre os animais que exibem esse comportamento, a ideia de "alfa" pode ser frágil e passageira. Após finalmente derrotar Petrovic, Viskovitz se vê obrigado a manter sua posição de controle sobre o grupo, o que, ironicamente, resulta em sua própria perda do acesso ao período fértil das fêmeas. O título do conto "Você é um chifrudo, Viskovitz" alude às gírias que homens usam ao se referir a outros homens traídos por suas esposas, já que, enquanto o alce alfa se dedica a proteger o harém dos caçadores, os outros machos "tomam" suas fêmeas.

Há também as fêmeas Lara e Iana, que às vezes concorrem com Liuba por Viskovitz. Iana, no conto "Você abriu caminho, Viskovitz" é a ratinha de laboratório mais inteligente, que sabe muito sobre ratologia e ratices. No entanto, Viskovitz acha-a sem graça, e considera que sua inteligência não chega perto da de Liuba: "a forma mais perfeita que a mente mais fantasiosa, isto é, a minha, podia imaginar" (Boffa, 1999, p. 61). Liuba é a rata da outra gaiola, parceira do rato Zucotic. Lara, no conto "Quem você pensa que é, Viskovitz?", é uma camaleoa esperta. Pois ela usa sua habilidade mimética para se disfarçar e atrair Viskovitz para um beijo grudento quando este imagina flertar com a atraente Liuba.

Ao estilo da teoria sociointeracionista de Lev Vygotsky, os pais do protagonista atuam como os transmissores da "cultura" animal por meio do exemplo e do diálogo. E assim, ironicamente, Boffa rasura as ideias e os valores que são transmitidos de uma geração à outra. No conto "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz", ele pergunta: "Como era o papai?", e sua mãe louva-a-deus responde: "Crocante, um pouco salgado, rico em fibras" (Boffa, 1999, p. 27),

[7] Celibatários involuntários são membros de uma subcultura virtual que se definem como incapazes de encontrar um parceiro romântico ou sexual, apesar de desejarem ter (Mezofiore, 2018).

nos apresentando e confessando ao seu filho o fim trágico do pai, honrado por suas qualidades gustatórias restadas do canibalismo materno. Nessa "cultura" canibal dos louva-a-deus o genitor poderá "desaparecer" caso não escape das fêmeas. Viskovitz não "tinha recebido calor, mas calorias" (Ibid).

O comportamento canibal não se restringe às fêmeas de louva-a-deus. No conto "Bom sangue não mente, Viskovitz", essa dinâmica é refletida no diálogo entre Viskovitz e seu pai tubarão. Quando Viskovitz pergunta: "Papai, como iam as coisas quando você era criança?", o tubarão responde de forma irônica: "A infância é a fase mais linda de um tubarão, Júnior. Minha mãe era um peixão, ela sim soube me alimentar. Naturalmente, levei algum tempo para devorá-la..." (Boffa, 1999, p. 114). A gratidão expressa pelo pai de Viskovitz ao devorar a própria mãe ressalta não apenas o matricídio, mas também a adaptação dos tubarões. Diferente dos louva-a-deus, onde o macho é sacrificado para alimentar a fêmea, nos tubarões é a mãe que se torna alimento para o desenvolvimento dos filhos. A frase "ela sim soube me alimentar" traz uma crítica sutil aos pais humanos, sugerindo que, em uma sociedade em que muitos negligenciam seus filhos, a responsabilidade de cuidado e nutrição recai predominantemente sobre as mães solo. Além disso, o termo "peixão", empregado pelo tubarão, carrega uma conotação sexual — como "mulher atraente", "mulher corpulenta" ou "cobiçada" —, o que introduz uma dimensão ambígua ao elogio materno, mesclando reconhecimento pelo cuidado com uma referência irônica à sexualidade da mãe, característica típica do humor irônico de Boffa.

Viskovitz busca entender, junto aos seus genitores, por que sua vida é como é. No entanto, seus instintos e desejos o dominam, levando-o a renunciar às orientações dos pais para seguir a vida à sua própria maneira. O porco chinês do conto "Que bela porcaria, Viskovitz" decide rejeitar os hábitos imundos que sua mãe lhe ensinara, na esperança de conquistar a paixão de Liuba. Influenciado por ela, ele começa a se comportar como um humano, desviando-se de sua verdadeira natureza. Viskovitz segue seus desejos, alcança a fama, mas, para isso, acaba sendo castrado.

Liuba, os coespecíficos e os pais de Viskovitz formam a rede de interações do protagonista. Esses personagens consolidam a representação zoológica de cada espécie, com suas características adaptativas e seu nicho. Com a riqueza dos termos técnicos da Zoologia aliado ao conhecimento de biólogo, Boffa constrói situações com altas doses de verossimilhança animal. Todavia, é a busca de Viskovitz pelo prazer, poder e felicidade que servirá como combustível para os conflitos que alimentam a dinâmica dos enredos.

Ancorado nas narrativas zoológicas e antropomórficas de Viskovitz, o projeto literário de Boffa utiliza o riso como recurso estético para possibilitar diálogos com a cultura humana e provocar rupturas em visões enrijecidas das relações entre os sexos e os gêneros humanos. Ao explorar as peculiaridades dos comportamentos animais, principalmente os sexuais, Boffa cria ambiguidades que convidam o leitor a refletir sobre as dinâmicas das relações humanas, abrindo caminho para novas maneiras de ver o mundo. Através da diversidade reprodutiva animal, o autor revela fragilidades e contradições da experiência humana que ultrapassam as hipocrisias das relações amorosas.

1.3. Fortuna crítica: enciclopedismo e zooliteratura

Existem algumas dezenas de resenhas em italiano de *Sei una Bestia, Viskovitz* (1998), além de muitas em outros idiomas para os quais a obra foi traduzida. Entre as avaliações e resenhas veiculadas no site da editora Quodlibet, o jornalista Attilio Scarpellini (2021) ressalta que, por trás dos jogos de palavras, das situações absurdas e da obsessão pelo sexo que atravessa as vinte "fábulas" do volume, a galeria de animais antropomorfizados de Boffa funciona como metáfora da condição humana em sua finitude, vaidade e manias. Segundo o crítico, o livro deixa em aberto a questão: "somos animais ou bestas?".

O escritor Alberto Riva (2021) combina apreciação crítica e perfil biográfico do autor. Lembra sua formação em biologia, o percurso errante pela Ásia e a aversão à exposição pública. Para ele, a escolha de narradores animais permite a Boffa explorar condutas sexuais e instintivas extremas, mas sempre com humor e estranhamento. O escritor Ugo Cornia (2021) enfatiza o caráter de "reencarnações" sucessivas de Viskovitz — de caracol a louva-a-deus, de papagaio a besouro rola-bosta. Nessas passagens, alimentação, sexualidade e identidade aparecem entrelaçadas, revelando ao mesmo tempo comicidade e crueza. Já o escritor Carlo Mazza Galanti (2021) situa o livro no filão moralista da tradição de animais falantes, aproximando-o da fábula esópica e de Orwell. Reconhece, no entanto, a originalidade de Boffa, e elogia o uso rigoroso de detalhes etológicos para compor cenas cômicas e misantrópicas, nas quais a animalização do humano é pouco lisonjeira.

O historiador Pasquale Chessa (*Il Messaggero*, 2021) reflete sobre sons e comportamentos animais conhecidos pela ciência e aproxima a inventividade de Boffa da capacidade de "dar voz" a criaturas diversas, unindo informação científica e imaginação literária. O jornal *Quotidiano del Sud* (Boffa, 2021c) destaca a variedade de formas narrativas

— da cena cômica ao suspense — com que Alessandro Boffa aborda as "estranhezas" humanas por meio de personagens animais. O jornal *Alto Adige* (Boffa, 2021b), por sua vez, sublinha o contraste entre a aparência de humor leve e a representação das manias e fragilidades humanas, sugerindo que a obra provoca riso e desconforto em igual medida. Já a escritora Elisabetta Gnone (2015) recomenda o livro a leitores adolescentes e jovens. Ela chama atenção para a sagacidade e a ironia com que Boffa projeta neuroses humanas em animais de diferentes espécies, criando histórias simultaneamente instrutivas e hilárias.

A partir dessa pequena amostra de leituras, nota-se que a recepção italiana compilada pela editora Quodlibet reconhece *Sei una Bestia, Viskovitz* como um raro exemplo de narrativa que combina ciência, invenção linguística e humor. O resultado é uma coleção de sátiras que aproxima o leitor de aspectos instigantes — e muitas vezes desconfortáveis — da própria humanidade.

Nos espaços destinados a comentários em lojas e livrarias virtuais, é frequente encontrar relatos de leitores que qualificam a obra de Alessandro Boffa como "genialmente engraçada". Muitos mencionam episódios que lhes suscitaram gargalhadas durante a leitura. No âmbito acadêmico, entretanto, a fortuna crítica permanece restrita. Apenas duas pesquisadoras, uma italiana e outra brasileira, dedicaram-se a analisar ou comentar o livro de forma sistemática.

A pesquisadora e crítica literária italiana Roberta Colombo, em sua tese de doutorado[8], insere uma análise da obra de Alessandro Boffa no subcapítulo intitulado "O bestiários sou eu. O Viskovitz de Alessandro Boffa" (2023, p. 107), aproximando-a de bestiários enciclopédicos contemporâneos. No cenário brasileiro, a pesquisadora, escritora e crítica Maria Esther Maciel cita a obra de Boffa em artigos e livros dedicados aos estudos zooliterários. Embora nenhuma das duas eleja o humor como objeto de investigação, seus trabalhos oferecem chaves de leitura distintas, que permitem situar *Sei una bestia, Viskovitz* tanto na tradição dos bestiários quanto no campo das narrativas que problematizam as fronteiras entre o humano e o não humano. Dialogando com essas perspectivas, esta pesquisa propõe estabelecer um paralelo entre tais abordagens, aprofundando a compreensão da obra e delineando uma análise própria. Vejamos, primeiramente, a tese de Roberta Colombo sobre enciclopedismo literário e, em seguida, as contribuições de Maciel sobre zooliteratura.

[8] Intitulada *La sfida dell'enciclopedismo contemporaneo alla complessita' del reale. Indagini sulla letteratura ital iana del novecento,* Colombo analisa a obra de diversos autores, incluindo Alessandro Boffa, com ênfase na estrutura e conteúdo associados ao que a autora denomina como abordagem enciclopédica do texto literário.

O estudo desenvolvido por Roberta Colombo (2023) propõe compreender o enciclopedismo literário contemporâneo e para tanto faz a análise de obras da literatura italiana e mundial da segunda metade do século XX até o início do século XXI. Esse enciclopedismo é entendido pela pesquisadora como uma prática estética e cognitiva na qual a obra de ficção se organiza como dispositivo de conhecimento — seja amplo ou localizado — por meio da acumulação, catalogação e interconexão de elementos narrativos, descritivos ou conceituais.

O objetivo do enciclopedismo literário não é apenas representar o mundo, mas propor um método de compreendê-lo, combinando diversidade de temas, vozes e formas num quadro relacional coerente. Colombo associa essa prática a duas imagens, uma botânica e outra micológica: o rizoma e o micélio. O rizoma, caule subterrâneo que se alastra horizontalmente de modo potencialmente infinito, descreve narrativas expansivas e transbordantes, que proliferam por conexões múltiplas e não hierárquicas. Trata-se de uma metáfora para um tipo de pensamento que não segue estrutura linear ou hierárquica. Esse modelo vincula-se ao romance pós-moderno americano e à tradição flaubertiana de *Bouvard et Pécuchet*, centrada no acúmulo minucioso, encontrando na Itália seu ápice na obra de Carlo Emilio Gadda (1893-1973). Já o micélio, rede de hifas fúngicas que engrossa nos pontos em que encontra nutrientes, simboliza obras que crescem a partir de núcleos locais de densidade, constituindo um enciclopedismo sinedóquico: cada fragmento — episódio, personagem, objeto ou lugar — é parte que remete ao todo, preservando autonomia e singularidade. Nesse modelo, o interesse recai sobre micro-narrativas, listas e catálogos que articulam "parcialidades cumpridas" sem a pretensão de abarcar o mundo inteiro.

Assim, para Colombo (2023), a sinédoque não é apenas figura retórica, mas também método cognitivo e organizador. Em vez de dissolver o particular no universal, ela captura um elemento emblemático capaz de condensar uma questão ampla. Colombo aplica essa chave à releitura do cânone italiano e internacional da segunda metade do século XX e início do XXI, reunindo autores como Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Gianni Celati, Umberto Eco, Julio Cortázar, Dino Buzzati e Stefano Benni, além de autores como Ugo Cornia, Paolo Nori, Pier Vittorio Tondelli e Michele Mari.

Um campo privilegiado dessa investigação enciclopédica na literatura são os bestiários contemporâneos. Herdeiros da "mania classificatória" iluminista (Colombo, 2023) — que separou o alegórico medieval do paradigma científico —, esses textos retomam a lógica de fichas e catálogos, mas a fundem com narrativas e invenções imaginárias. Em *Stranalandia* (1984), de Stefano Benni, ou na *Guida agli animali fantastici* (2011), de Ermanno Cavazzoni,

propriedades reais de animais se misturam a atributos fabulosos, criando pontos de interseção em que ciência e fantasia se imbricam. Colombo também rastreia tradições regionais, como a dos bestiários padanos[9] em Sebastiano Vassalli, Daniele Benati, Gianni Pederiali, Giuseppe Barbolini e Roberto Pazzi, bem como as "coleções" zoológicas de Alfredo Cattabiani e Alessandro Boffa.

Essa abordagem micelial, atenta ao fragmento e à rede, contrasta com o impulso rizomático de expansão contínua. Contudo, ambas as imagens funcionam como metáforas produtivas para compreender as estratégias narrativas do enciclopedismo. Roberta Colombo argumenta que admitir o limite não empobrece: ao contrário, torna-se condição para que a literatura se mantenha aberta à multiplicidade do mundo sem perder a força unificadora da forma.

É nesse horizonte teórico delineado por Colombo que se insere a análise de *Sei una bestia, Viskovitz*, de Alessandro Boffa, concebido como um bestiário contemporâneo que funde ciência e literatura para refletir sobre a vida humana a partir do animal não humano. Em vez de reduzir o animal a uma alegoria, o autor preserva sua precisão biológica e nele inscreve conflitos humanos, produzindo um saber em mosaico que se aproxima de uma enciclopédia construída por adição de entradas. Tal enciclopedismo não busca "totalizar" o real, mas cartografá-lo por aproximações, compondo uma coleção de fichas etológicas que, lado a lado, iluminam problemas universais. Cada conto corresponde a uma espécie, a uma situação-limite, a um microcosmo que desvela dilemas gerais. O resultado é uma enciclopédia de formas — que transita do cômico ao trágico, do policial à fábula filosófica — e que, à maneira da *Commedia dell'Arte*[10], troca cenários e figurinos sem trocar máscaras: Viskovitz, Liuba e seus coespecíficos persistem, reencarnados em corpos diversos (Boffa, 2021d).

A arquitetura da obra de Alessandro Boffa é modular, formada por contos autônomos, recorrência de personagens e variações de ambientes zoológicos. O encadeamento enciclopédico nasce do retorno, sempre renovado, a um mesmo gesto: testar o humano por meio de um corpo-animal específico. Esse modelo, para Colombo (2023) permite dois movimentos

[9] O adjetivo *padano* refere-se à região do Vale do Pó (*Pianura Padana*), no norte da Itália, área de forte tradição cultural e literária. O termo indica tanto a geografia (o território cortado pelo rio Pó) quanto uma identidade cultural marcada por narrativas que exploram o mundo rural, os mitos locais e as especificidades da vida comunitária dessa planície. Na literatura italiana contemporânea, falar em "bestiários padanos" significa reconhecer uma produção literária que se apropria do imaginário regional — fauna, paisagens e mitologias locais — para criar narrativas que dialogam com tradições universais, mas preservam um forte vínculo com o espaço do norte italiano.

[10] A *Commedia dell'Arte* foi um teatro popular surgido na Itália do século XVI, caracterizado por improvisação, tipos fixos de personagens e uso de máscaras, que permaneciam constantes apesar da mudança de enredos e situações.

complementares: (i) acumular conhecimento, pois cada "entrada" acrescenta dados e tensões; e (ii) produzir estranhamento, já que cada mudança de corpo reorienta o ponto de vista.

Segundo Colombo, Boffa transforma o jargão científico em recurso estético. No mundo dos caramujos hermafroditas insuficientes vemos o exagero léxico das ciências naturais no conto "Você só pensa em sexo, Viskovitz". Lopez avança sobre seu muco com "rosto deformado pela libido, os *osfrádios* dilatados, o *mesênquima* lânguido, *rádula* flácida, arquejante" (Boffa, 1999, p. 22, grifo nosso). Enquanto transa consigo mesmo, Viskovitz acaricia delicadamente seu "exóstoma", aproximando a parte distal do seu pé da proximal, sente a "cálida pressão do *rinóforo* [...] agarrava-me a minha carne" (Boffa, 1999, p. 24). O simples encolhimento de um caracol é narrado com a elegância e a esquisitice com palavras da morfologia zoológica. O recurso da linguagem descritiva da biologia, predominantemente aplicada na classificação taxonômica[11], cria uma identidade física e precisa dos organismos animais. Alessandro Boffa utiliza essa linguagem técnica para dar vida a personagens, desenhando-as de forma detalhada e biologicamente consistente — garantem verossimilhança biológica ao mesmo tempo em que funcionam como alavancas para o humor.

Esse humor, observa a crítica, não banaliza a dor, mas muda o ângulo de observação, como quando o autor valoriza línguas que permitem falar de si em terceira pessoa, "despressurizando" a experiência. Não por acaso, o prólogo da obra é entregue a um pinguim: a própria mediação narrativa é animalizada para que o humano se enxergue de fora.

Ainda segundo Colombo, a metamorfose em Boffa é horizontal e iterativa: não há feitiço, mas a troca de corpo narrativo a cada conto. Animais reais e biologicamente plausíveis tornam-se "absurdos" apenas quando atravessados pelas idiossincrasias humanas. O riso nasce do choque entre regra etológica e afeto humano em episódios como o do caracol dividido pelo próprio hermafroditismo, o cão policial convertido ao budismo, o leão vegetariano incapaz de caçar ou a esponja perdida em sua genealogia. Para Colombo, esse mecanismo constitui um "bestiário amoroso de laboratório", no qual o *eros* é lido tanto como economia de genes — fecundação externa de peixes, feromônios de escorpiões, plasticidade de esponjas — quanto como cartografia afetiva de apego, ciúme e poder. O laboratório, longe de esterilizar o sentimento, aguça o diagnóstico. Nesse sentido, Boffa desmonta a ilusão do excepcionalismo humano e ilumina a pluralidade dos modos de amar. A crítica destaca ainda o motivo do

[11] Para a Biologia, a taxonomia é um campo científico dedicado a descrever, classificar e organizar os organismos vivos em grupos hierárquicos baseados em características morfológicas comuns e relações evolutivas (Mayr, 1969).

labirinto no conto “Você abriu caminho, Viskovitz”: Viskovitz conduz os ratos num êxodo a uma espécie de “esgoto prometido” e retorna, não por derrota, mas por inquietação cognitiva, enquanto Liuba, “tímida como a verdade, estúpida como uma poesia”, é ao mesmo tempo guia e emaranhado. A lição final, resume Colombo, é simples: não se trata de evoluir para sobreviver, mas de mudar para existir (2023).

De acordo com Colombo, Boffa insere-se numa rede de aproximações e contrastes com outros autores. Com Woody Allen — cuja obra interpretada através das lentes críticas de Umberto Eco —, compartilha o procedimento de inverter o cotidiano para alcançar o metafísico. Contudo, enquanto em Allen o extraordinário emerge do absurdo do familiar, em Boffa o “incrível” brota da aplicação de contextos zoológicos precisos ao comportamento humano, sem recorrer a elementos mágicos ou sobrenaturais.

Com Ítalo Calvino, Boffa compartilha o impulso de narrar “histórias naturais do mundo”. Se Qfwfq, das *Cosmicômicas* (originalmente publicado em 1965), é uma consciência que transcende a materialidade, mas que também incorpora animais, Viskovitz é encarnado: sempre corpo, sempre biologia. Embora ambos os autores explorem a imagem do labirinto, Colombo destaca que Boffa o faz guiado pelo mapa afetivo personificado em Liuba e pelo riso como bússola irônica, diferenciando-se da abordagem mais cerebral e lúdica de Calvino.

No que se refere a Franz Kafka, Colombo — valendo-se das teorias de Deleuze e Guattari sobre o “devir-animal” — estabelece um contraste fundamental: em Kafka, esse processo constitui uma linha de fuga ambígua, frequentemente paralisante e dissolutiva da identidade, ao passo que, em Boffa, a transformação animal opera como um método pragmático de alcançar lucidez e desnaturalizar convenções — rasurar normas. Quanto a Federico Tozzi, Colombo identifica uma animalização de caráter áspero e cruel, profundamente enraizada na aspereza psicológica e no ambiente rural opressivo. Enquanto Tozzi explora epifanias sombrias e angústia existencial, Boffa transforma falhas e incongruências humanas em matéria-prima para o cômico.

Já a proximidade com Aldo Palazzeschi reside no riso insurgente, que subverte hierarquias e redistribui o “privilégio divino do riso” às criaturas não humanas. Desse modo, como salienta Colombo, figuras como leões vegetarianos, formigas ditatoriais e papagaios repetidores cumprem em Boffa uma dupla função: são veículos de humor, mas também instrumentos críticos de desmascaramento das estruturas de poder.

Na interpretação de Roberta Colombo, Alessandro Boffa opera como um "enciclopedista às avessas": em lugar de reduzir a diversidade do real a categorias fixas ou definições estanques, ele a expande e a dinamiza através de casos concretos e narrativos. Seu bestiário funciona, assim, como um método de conhecimento situado: cada animal conserva sua integridade biológica e, pelo atrito entre seus instintos e os costumes humanos, revela contradições fundamentais da experiência contemporânea. A ciência, neste contexto, não é um recurso ornamental, mas uma verdadeira ética da forma: ao ancorar a imaginação em bases factualmente consistentes, evita moralismos simplistas e confere ao humor uma função crítica e aguda. Este, por sua vez, longe de ser um simples divertimento, opera como mudança de perspectiva — uma tradução cômica do trágico que gera tanto compreensão quanto alívio.

É nesse sentido que o título do subcapítulo da tese de Colombo, *"Il bestiario sono io. Il Viskovitz di Alessandro Boffa"* ("O bestiário sou eu"), adquire significado: a expressão ultrapassa a ironia inicial e converte-se em diagnóstico filosófico. Ela sintetiza a noção de que o humano não é um observador externo do mundo animal, mas uma interface móvel entre dimensões aparentemente opostas: entre mapas racionais e labirintos existenciais, entre técnica e afeto, entre instinto e lei. A obra de Boffa, nessa perspectiva de leitura, é uma enciclopédia de tipo micelial — fragmentária, interconectada e aberta —, que reitera página a página esse entre-lugar do sujeito contemporâneo, transformando um simples inventário de espécies em pensamento vivo e reflexivo.

Se Roberta Colombo enfatiza o caráter enciclopédico e micelial da escrita de Boffa, a crítica de Maria Esther Maciel, por sua vez, desloca o foco para os estudos zooliterários. A autora estabelece um diálogo profundo com as teses do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, especialmente no que diz respeito à reflexão sobre a animalidade e a subjetividade não humana na literatura. Essa interlocução teórica mostra-se particularmente produtiva na análise de *Você é um animal, Viskovitz*, em que Maciel identifica uma zoopoética singular, em sintonia com as críticas derridianas ao antropocentrismo.

Maciel apropria-se do pensamento derridiano para desconstruir a visão tradicional da filosofia ocidental, que trata o animal como categoria única e genérica. Em *O Animal que Logo Sou*, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (2002) denuncia precisamente essa violência conceitual, que reduz a multiplicidade das formas de vida ao termo singular "o Animal". Alessandro Boffa desestabiliza essa lógica ao criar o personagem Viskovitz, um ser que se metamorfoseia em vinte espécies distintas — do micróbio ao porco —, pluralizando radicalmente as animalidades. Como observa Maciel, essa estratégia narrativa "embaralha

ironicamente as espécies animais" (2023, p. 29), recusando a homogeneização criticada por Derrida.

Para Maciel, a zooliteratura constitui-se como um campo literário que transcende as fábulas clássicas — aquelas que Derrida criticava por serem "um discurso do homem sobre o homem" (2002, p. 70). Trata-se de um campo de estudos dedicado a investigar a presença, a representação e o papel dos animais na literatura, considerando-os não apenas como metáforas ou recursos narrativos, mas como figuras capazes de desestabilizar a fronteira entre humano e animal. Esse enfoque busca compreender dispositivos estéticos, culturais e simbólicos que atravessam os textos, articulando literatura, filosofia, biologia e estudos culturais de forma transdisciplinar. Inscreve-se, assim, numa perspectiva crítica próxima aos estudos animais, simultaneamente ética e política, que questiona nossas formas de relação com os animais e suas representações na escrita (Maciel, 2008; 2023).

A obra de Boffa exemplifica uma zooliteratura contemporânea que, nas palavras de Maciel, busca "salvar os animais do extermínio" simbólico, transformando o texto literário numa "arca de Noé" que preserva a alteridade radical do não-humano. Cada encarnação de Viskovitz representa um sujeito dotado de inteligência e sensibilidade próprias, confirmando o que Maciel denomina "saberes diferenciados sobre o mundo" (2012, p. 198). Maciel não faz uma análise profunda da obra de Alessandro Boffa, contudo, situa-o entre os escritores e escritoras criadores de subjetividades animais.

Nesse processo de construção literária da subjetividade animal, Maciel introduz o conceito-chave de heteronomia, que designa a condição do animal como sujeito dependente da mediação humana para se inscrever enquanto "eu" na escrita, mas sem perder sua alteridade intrínseca. O Viskovitz de Boffa é paradigmático dessa condição: suas vozes animais são mediadas pelo humano, mas o autor explicita criativamente essa mediação por meio da paródia científica, tornando visível o próprio ato tradutório. Como Derrida percebeu ao analisar o olhar de seu gato quando este o observou nu, trata-se sempre de um "outro completamente outro", cuja diferença resiste à apropriação total.

Ainda que antropomórficas, as subjetividades criadas por Boffa revelam múltiplas vozes existenciais. No diálogo com o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, discutido por Maciel (2023), a subjetividade é entendida como inseparável do ponto de vista de um ser. Segundo o antropólogo, qualquer ser que possua um ponto de vista é também um sujeito. Embora Boffa recorra a saberes científicos sobre animais, afasta-se de uma visão

estritamente cientificista ao buscar compreender como cada espécie percebe o mundo. Para Maciel, autores que constroem subjetividades animais conjecturam e criam vozes que nos permitem acessar a esfera íntima do ser não humano.

Assim, Viskovitz é fruto dessa conjectura: ao assumir a forma de diferentes animais, enfrenta as contingências únicas de cada espécie. Essa constante metamorfose exercita a alteridade, colocando-o repetidamente na posição do "outro" e permitindo-lhe experimentar o mundo sob perspectivas radicalmente distintas da condição humana. Ao vestir a pele de um animal não humano, é compelido a lidar com as particularidades e limitações de cada ser, vivenciando realidades que, embora estranhas ao humano, funcionam como metáforas para a compreensão da própria condição humana.

O riso gerado pelos contos — nos quais terminologias zoológicas convivem com dilemas existenciais — funciona como equivalente literário do "mal-estar" que Derrida experimenta diante do olhar de seu gato. A vergonha derridiana, provocada pela sua nudez exposta ao animal, encontra em Boffa uma tradução humorística que evidencia nossa incapacidade de traduzir plenamente a alteridade animal. Como destaca Maciel (2011), mesmo utilizando antropomorfismos, o autor preserva um núcleo de irredutibilidade: um espaço de diferença que permanece inacessível à plena compreensão ou representação, tal como Derrida insiste na diferença radical que persiste mesmo nas tentativas de aproximação.

A estrutura da obra, na qual Viskovitz vive sucessivas biografias animais, materializa a proposta de Maciel sobre autobiografias heterônomas e dialoga com a provocação derridiana: "O animal me olha. O que ele vê?". *Você é um animal*, *Viskovitz* "responde" literariamente, por meio de um jogo ficcional que, ao reconhecer a impossibilidade de acessar plenamente a experiência animal, converte essa impossibilidade em potência criativa e ética. Nas palavras de Maciel (2016), é nessa tensão entre o científico e o ficcional que se inscreve a força política dessas zoopoéticas — força que Derrida identificaria como a desconstrução do próprio conceito de "o Animal".

Essa dinâmica narrativa reforça a importância do reconhecimento e da compreensão da alteridade. Assim como Viskovitz se adapta a novas formas de existência, o conceito de alteridade nos ensina a reconhecer, aceitar e valorizar as diferenças, compreendendo que a experiência do outro é única e moldada por suas contingências. Por meio da figura de Viskovitz, Boffa constrói (auto)biografias animais que, pelo riso, provocam rasuras e abrem caminhos para a compreensão das subjetividades humanas em contextos diversos, legitimando a outridade em

sua diferença. Tal movimento amplia nossa percepção sobre a diversidade de experiências e nos convida a refletir sobre a complexidade das interações entre diferentes formas de vida.

Assim, ao situar nossa análise em diálogo com a fortuna crítica da obra, torna-se evidente que as perspectivas de Roberta Colombo e Maria Esther Maciel, embora convergentes em reconhecer o caráter inovador de *Você é um animal, Viskovitz* (*Sei una bestia, Viskovitz)*, divergem significativamente em seus enfoques teóricos e implicações interpretativas. Colombo, ancorada na noção de enciclopedismo literário contemporâneo, enfatiza a estrutura modular e micelial da obra, lendo-a como um dispositivo de conhecimento situado que, através do acúmulo de casos zoológicos precisos e da fricção entre biologia e cultura, expõe contradições da experiência humana moderna. Para ela, Boffa é um "enciclopedista às avessas" cujo bestiário opera como uma "análise combinatória" que transforma um inventário em pensamento vivo, privilegiando a dimensão cognitiva e classificatória da narrativa. Maciel, por sua vez, inserindo-se no campo dos estudos zooliterários e dialogando com a desconstrução derridiana, privilegia a construção de subjetividades animais e a ética da alteridade. Sua leitura destaca como Boffa pluraliza radicalmente as animalidades e explora a heteronomia como condição da voz animal na literatura, usando o humor e a fabulação não para domesticar o não-humano, mas para preservar um núcleo de irredutível diferença. Se Colombo vê na linguagem científica um pilar para a ética da forma e o rigor enciclopédico, Maciel a interpreta como um recurso estético a serviço da zoopoética, capaz de tensionar antropomorfismo e alteridade. Portanto, enquanto a abordagem de Colombo ilumina a arquitetura do saber e o método de conhecimento proposto por Boffa, a perspectiva de Maciel joga luz sobre a potência política e ética de sua zoopoética, que desestabiliza fronteiras e interroga nosso lugar perante o outro animal.

Esta pesquisa, ao estabelecer um diálogo com a fortuna crítica, não apenas aprofunda a compreensão da obra, mas também demonstra que essas perspectivas de leitura são úteis para o objetivo analítico proposto. Assumimos que a linguagem zoológica de Boffa atua como recurso estético, assegurando a verossimilhança na caracterização dos animais e servindo de base para situações que exploram a ambiguidade na construção estética, com ênfase no riso. Este, por sua vez, constitui o instrumento por meio do qual o autor transmite sua visão de mundo, evidenciando contradições e hipocrisias humanas, desafiando concepções rígidas sobre comportamentos e ampliando nossa compreensão da realidade.

1.4. Fabulação moderna

No artigo A fábula, Oswaldo Portella (1983) estabelece os fundamentos que historicamente definiram o gênero fabular, oferecendo um contraponto essencial para compreender as inovações introduzidas pela fabulação contemporânea. Segundo o crítico, toda fábula deve apresentar uma narrativa breve e transmitir um ensinamento ou lição. Em geral, é protagonizada por animais que realizam ações alegóricas, por meio das quais se oculta uma mensagem de caráter moralizante e pedagógico. Essa mensagem não pode ser obliterada pela narrativa, devendo permanecer clara ao leitor. A estrutura da fábula caracteriza-se, assim, por um conflito bem definido — normalmente entre dois personagens — descrito de maneira concisa, sem elementos acessórios que desviem a atenção da lição a ser transmitida. Por essa razão, as personagens são "estáticas ou planas: não crescem, não evoluem diante do espectador como as personagens de um romance" (Portela, 1983, p. 133).

Nos contos de Alessandro Boffa, entretanto, observa-se um deslocamento em relação a essa tradição. Os objetivos de Viskovitz concentram-se em satisfazer necessidades biológicas impostas pela condição animal — sobreviver e reproduzir-se a qualquer custo. Seus comportamentos não se estruturam em chave alegórica, mas são narrados, sobretudo, pelo filtro da zoologia.

Na tradição italiana, o gênero denominado "conto de fadas" corresponde à *fiaba*. Conforme Degani (2012), a *fiaba* designa um conto fantástico, vinculado ao irreal e ao maravilhoso, geralmente associado ao público infantil, embora seu alcance simbólico extrapole essa faixa etária. Sua estrutura narrativa costuma incluir provas, desafios e intervenções mágicas, protagonizadas por fadas, dragões, unicórnios e outros seres sobrenaturais.

Já a *favola* — equivalente à fábula em português — distingue-se da *fiaba* por sua concisão e por não depender do elemento mágico. Nela, animais antropomorfizados funcionam como metáforas de comportamentos humanos, conduzindo a um ensinamento explícito ou sugerido. Trata-se, portanto, de um gênero essencialmente exemplar, cuja finalidade principal é instruir, e não apenas entreter.

A partir dessas distinções, poderíamos classificar o conto "Como vão as coisas, Viskovitz" como uma *fiaba*, já que sua narrativa apresenta elementos fantásticos e insólitos — características nucleares desse gênero. Tanto a *fiaba* quanto a *favola* podem recorrer a animais falantes como recurso narrativo. No entanto, Degani (2012) observa que a relação entre os dois gêneros é assimétrica: uma *fiaba* pode conter, em seu interior, pequenas fábulas — como ocorre em *Le avventure di Pinocchio* (1883), de Carlo Collodi —, mas o contrário não acontece. Isso

porque a fábula possui formato reduzido e estrutura objetiva, voltados à transmissão rápida de uma mensagem, o que não permite o desenvolvimento narrativo extenso nem o universo mágico característicos da *fiaba*.

O gênero fabular inaugurado por Esopo e La Fontaine, entretanto, não se manifesta nos moldes clássicos na literatura de Alessandro Boffa. Embora o autor dê voz a animais ou animalize o ser humano — reconhecendo, em última instância, que também somos animais — suas narrativas não perseguem um objetivo moralizante. O conto "Como vão as coisas, Viskovitz" não contém, de forma oculta ou implícita, uma *favola*: o núcleo da obra está na experimentação narrativa e metafórica, não na transmissão de uma lição de conduta.

O próprio Boffa (2002) menciona autores como Esopo, Ovídio, Platão, Roland e Orwell para ilustrar seu interesse em retratar o humano a partir de comportamentos animais. Ele ironiza esse recurso ao afirmar: "A história de Esopo sobre a raposa e as uvas não seria tão famosa se fosse a história do 'encanador e das uvas'" (2002, tradução nossa). O raciocínio evidencia que a presença de um animal fora de seu contexto natural atrai e intensifica a atenção do leitor, tornando a narrativa mais memorável. Todavia, ao contrário de Esopo, Boffa não busca transmitir ensinamentos morais, mas explorar a aproximação metafórica entre humano e animal, desdobrando-a em reflexões existenciais e críticas sociais.

Dessa forma, é possível enquadrar a obra de Alessandro Boffa no campo das "fábulas modernas", entendendo o termo não como herança direta da *favola* clássica, mas como atualização do recurso alegórico para lidar com questões humanas em contextos modernos, a exemplo da prosa de George Orwell e Franz Kafka. Assim como em *A Revolução dos Bichos* (originalmente publicado em 1945), de Orwell, Boffa recorre a animais para criar um espelho revelador da condição humana. Contudo, enquanto em Orwell a granja e seus habitantes constituem uma alegoria política direta sobre luta de classes, em Boffa o foco também é político, marcado por ironia e humor sobre a luta entre os gêneros.

No caso de Kafka, em contos como "Um relatório para uma academia" ou "Josefina, a cantora, ou o povo dos ratos", o animal é um dispositivo de estranhamento que dilui fronteiras entre humano e não humano. Boffa opera de forma semelhante: o fantástico zoopoético não é mero ornamento, mas um recurso para tensionar noções de identidade, instinto e racionalidade, expondo o humano sob outra luz.

Se, nas fábulas tradicionais, a moral é explícita e de rápida apreensão, nas fábulas modernas — como em Orwell, Kafka e Boffa — a função alegórica é mais aberta, convida a

múltiplas interpretações e se ancora em contextos sociais e históricos específicos. Nesse sentido, *Você é um animal, Viskovitz* pode ser lido como uma série de fábulas pós-modernas: curtas, densas em significado e afinadas com a linhagem que, de Esopo a Orwell e Kafka, passando pelos italianos Alfredo Cattabiani e Federico Tozzi, reconhece no animal um interlocutor privilegiado para refletir sobre o humano.

O caráter pedagógico ou moralizante das fábulas contrasta com o viés estético deste projeto literário, que, como defendido anteriormente, está centrado no riso. O riso de Boffa parece ter raízes na tradição literária carnavalesca, historicamente inspirada pela experiência festiva do carnaval. Conforme a teoria da carnavalização de Bakhtin (2010; 2013), essa tradição, consolidada durante o Renascimento europeu, inclui características de "mundo às avessas" como a oposição ao sério e ao dogmático, a dissolução das hierarquias do mundo oficial, a abolição das proibições e das leis e a inversão de valores (Silva, 2024; Soerensen, 2017).

Esses traços de carnavalização podem ser observados no conto "Que bela porcaria, Viskovitz!". Nessa narrativa, testemunhamos a transformação de um porco chinês que enfrenta o dilema de renunciar ou não às imundices e porquices ensinadas por sua mãe. O porco cresce entre humanos, abandona seus hábitos suínos, torna-se uma celebridade mundial, enriquece e, posteriormente, candidata-se à presidência dos EUA. Ao cabo da confissão à mãe, o porco Viskovitz reconhece:

> O pior de tudo é que, logo agora que, graças ao meu poder, surge a possibilidade de fazer algo de bom para a suinidade e para os nossos valores, logo agora, dizia eu, sinto uma atração cada vez mais perversa, verdadeira e legítima dependência, pela música sinfônica, a pintura flamenga, as flanelas brancas, os queijos franceses, o cinema mudo, o Rolls-Royce... (Boffa, 1999, p. 59).

Nas inversões dessa história, uma espécie assume o papel da outra: há uma dissolução hierárquica entre humanos e porcos e uma coreografia de máscaras em que valores "baixos" e "altos" trocam de lugar. Da imundice suína à delicadeza das flanelas brancas, não se desenha uma moral conclusiva; constrói-se um campo de ambivalência onde o riso desestabiliza verdades e identidades. É aqui que a filiação à fábula moderna se consolida: narrativas curtas, centradas numa situação emblemática, mas abertas à interpretação, sem a moral explícita da *favola*.

A aproximação com Orwell reforça esse enquadramento. Em *A revolução dos bichos* (1945), a máscara animal opera como alegoria política: a tomada da granja, a ascensão dos porcos ao comando e a famosa equivalência final entre porcos e humanos dramatizam a corrupção do poder e a circularidade autoritária. Também ali há "mundo às avessas" e rebaixamento satírico, mas a engrenagem visa a uma denúncia clara a uma revolução frustrada. Boffa partilha o dispositivo — a animalização do humano e a humanização do animal —, porém desloca o foco para um laboratório mais subjetivo e carnavalesco: seu riso não encerra a leitura numa moral, antes a expande pela ironia e pelo jogo de inversões.

Em síntese, a obra de Alessandro Boffa se consolida como expressão da fábula moderna justamente por transformar os fundamentos da tradição fabular clássica, em alegorias abertas e carnavalescas do humano. Enquanto a fábula é definida por sua brevidade, moralidade explícita e personagens planos, Boffa utiliza zoopoéticas que desestabilizam essas fronteiras: seus animais não transmitem lições moralizantes, mas funcionam como instrumentos críticos para explorar a condição humana em suas contradições biológicas, sociais, políticas e existenciais. Como Kafka e Orwell, recorre ao bestiário para tensionar identidades e hierarquias, mas diferencia-se da alegoria política orwelliana ou do absurdo kafkiano, incorporando o riso como mecanismo de desestabilização e expansão da visão da realidade. Em contos como "Que bela porcaria, Viskovitz!", a inversão de valores e a ambivalência entre "alto" e "baixo" não produzem moralidade unívoca, mas um campo de interpretação plural e crítico, no qual a zoologia reflete, com humor e ironia, os paradoxos do desejo, do poder e da identidade. Assim, *Você é um animal, Viskovitz* não se apresenta como herdeiro direto da *favola* de Esopo, mas como sua reinvenção pós-moderna: uma fábula recheada de intertextualidade que, ao animalizar o humano e humanizar o animal, transforma o riso em método de conhecimento.

CAPÍTULO 2

"Dizemos que às vezes uma ideia engraçada faz cócegas na imaginação"

Charles Darwin

2.1. A viscosidade do riso

Neste segundo capítulo nos propomos a arrolar um conjunto de diferentes teorias de autores ocidentais de várias épocas acerca do riso enquanto objeto de reflexão e estudo sistemático. Afinal, como diz Verena Alberti em seu estudo antropológico sobre o tema, o riso é um conceito filosófico e histórico (2013), que, ao longo do tempo, foi recebendo diversas definições e descrições conforme cada corrente de pensamento. Com isso, as variadas definições do que é risível e causa efeito cômico são historicamente determinadas, fazendo-se necessário realizar um recorte para focar especificamente nas abordagens que consideramos afins e adequadas aos nossos objetivos na presente dissertação de Mestrado, centrada em analisar os meios e efeitos explorados pelo escritor Alessandro Boffa em *Você é um animal, Viskovitz*.

No capítulo anterior, ao analisarmos brevemente o conto "Beba e esqueça, Viskovitz", já lançamos mão da ideia de incongruência extraída de Schopenhauer (2001). Com efeito, o uso dessa teoria não é novidade nos estudos literários, como mostra Alavarce (2009) em sua análise do riso em *O cavaleiro inexistente* (publicado inicialmente em 1959), de Ítalo Calvino. Todavia, além de Schopenhauer, comentaremos sobre outros estudiosos e pensadores que discutem o riso em diferentes áreas do conhecimento, como nas ciências naturais, filosofia e psicanálise, articulando as principais ideias à crítica de nosso objeto de estudo.

O riso é uma experiência universal, atravessa culturas e épocas, e, no entanto, jamais se reduz a uma única definição. Ele é, ao mesmo tempo, gesto corporal e prática social, impulso espontâneo e recurso estratégico. Sua ambiguidade talvez seja justamente o que o torna fascinante: rir pode aproximar ou afastar, acolher ou ferir, aliviar tensões ou aprofundá-las. Nesse sentido, o riso não é apenas uma reação fisiológica, mas um espelho das relações humanas e de seus conflitos.

Rir em conjunto é um modo de tecer laços. Uma gargalhada compartilhada em meio a uma conversa trivial pode criar instantaneamente a sensação de cumplicidade, de pertença a um

mesmo grupo. Em espaços de trabalho, por exemplo, uma piada oportuna tem o poder de dissolver a rigidez de uma reunião tensa e de reorientar o clima para algo mais leve e cooperativo. Não à toa, muitas vezes o riso é lembrado como uma ponte de empatia, uma forma de comunicação que dispensa explicações.

Mas nem todo riso nasce de um impulso genuíno. Há risos calculados, aqueles que a etiqueta social exige. O chamado "riso de cortesia" é um exemplo: rimos não porque achamos graça, mas porque a situação pede um gesto de educação, de aquiescência. Em outras ocasiões, o riso surge para encobrir a vulnerabilidade — o sorriso nervoso diante de um tropeço em público, o riso apressado que tenta desfazer um silêncio constrangedor. Nesses casos, ele atua como máscara e defesa, sustentando precariamente o equilíbrio social.

Há, porém, risos que escapam a qualquer controle. O riso desvairado, frequentemente associado a estados alterados ou à loucura, desconcerta porque irrompe sem causa aparente, rompendo com a ordem esperada da conduta. O riso histérico, igualmente desproporcional, explode em situações de medo, estresse ou choque, como se fosse uma válvula de escape para emoções impossíveis de conter. Esses risos perturbam porque revelam uma fissura no que entendemos como normalidade.

Se o riso pode unir, também pode dividir. O riso de superioridade, que se manifesta às custas do erro ou da fragilidade alheia, é talvez o mais cruel de todos. É o riso que alimenta o bullying, que reforça hierarquias, que humilha em vez de acolher. Quando um chefe ri de um funcionário diante de seus pares, o gesto converte-se em ferramenta de dominação. O que poderia ser partilha torna-se arma.

Vivemos em uma cultura em que o riso é, ao mesmo tempo, produto e produtor de significados. A risada gravada nas *sitcoms*, os memes que circulam incessantemente nas redes, os programas de humor televisionados: todos eles mostram que rir não é apenas questão individual, mas um fenômeno regulado, coletivo, moldado por códigos culturais. Cada riso, mesmo o mais espontâneo, carrega consigo ecos de normas sociais e de expectativas partilhadas.

Pensar o riso, portanto, é pensar as relações humanas em sua complexidade: aproximações e distâncias, cumplicidade e exclusão, ternura e crueldade. Ele se oferece como gesto simples, mas se revela, em cada uma de suas manifestações, um território fértil para compreender como nos vinculamos — ou nos separamos — uns dos outros. Essa riqueza de

sentidos, contudo, não elimina a dimensão corporal e instintiva do fenômeno. Para além de seu valor social e simbólico, o riso também é, em sua base, uma resposta fisiológica, e foi nesse aspecto que se deteve um dos primeiros grandes estudiosos do tema.

Dentro do campo científico do século dezenove, na obra *A expressão das emoções no homem e nos animais* (2009), publicado em 1872, Charles Darwin observa que o riso é, primeiramente, uma expressão de alegria e felicidade. É possível observar bebês rirem em seus primeiros meses de vida; é comum que crianças pequenas riam sem parar enquanto brincam, que adolescentes se satisfaçam provocando risos com situações ou observações ordinárias em uma sala de aula, e que adultos sorriam de felicidade ao cumprimentarem um amigo querido em um encontro caloroso. Seja em forma de sorriso ou gargalhada, o riso é um comportamento humano universal, mas com causas e significados variados, o que o torna um fenômeno diversificado e que exige uma explicação cuidadosa.

Nesta obra, em que ele trata da expressão das emoções, o naturalista inglês descreve o riso, a princípio, como um fenômeno fisiológico. Darwin observa que, ao sorrir, os músculos zigomáticos da face se contraem de forma espontânea. Isso também ocorre nas gargalhadas, acompanhadas por abertura da boca e a emissão de sons entrecortados, e que são geradas por contrações involuntárias de músculos como os intercostais, abdominais, laríngeos e o diafragma. Em suma, as gargalhadas são uma combinação de sons, gestos corporais e expressões faciais. Ao descrever os aspectos faciais do riso, Darwin nota que, em gargalhadas e nos sorrisos largos,

> as bochechas e o lábio superior ficam muito elevados, o nariz parece menor e a pele fica delicadamente enrugada em linhas transversais, com outras linhas oblíquas e longitudinais nas laterais. Os dentes frontais superiores normalmente ficam expostos. Uma dobra nasolabial bem-marcada se forma, indo da asa de cada narina até os cantos da boca (Darwin, 2009, p. 176).

Do ponto de vista fisiológico, há uma diferença evidente entre um simples sorriso e uma gargalhada, pois cada uma dessas expressões é acionada por diferentes tipos de estímulos. Darwin (2009) levanta duas hipóteses evolutivas para o sorriso e a gargalhada: enquanto o sorriso, herdado dos primatas, pode ter se diferenciado em gargalhada devido a estímulos socioculturais mais complexos, a gargalhada poderia ter evoluído como um sinal social a partir de um riso exagerado. Independente de qual história evolutiva tenha efetivamente ocorrido,

sabemos que o sorriso, ou uma forma mais primitiva do riso, exprime satisfação e é compartilhada entre animais humanos e seus ancestrais símios.

Robin Dunbar, em *Grooming, Gossip and the Evolution of Language* (1996), propõe que o riso evoluiu como uma extensão do cuidado social recíproco entre primatas. Para o autor, o riso é uma prática que estreita os laços em grupos sociais próximos. Talvez seja por isso que bebês sorriam, para gerar sentimentos de afeto e aceitação em seus cuidadores. Com suas descrições empíricas, Darwin descreve esse comportamento adaptativo em seu primogênito, que sorriu em seu quadragésimo quinto dia de vida; neste dia, no momento em que sorriu, o bebê estava de bom humor, com os músculos faciais contraídos, o lábio superior levantado e os olhos brilhantes (Darwin, 2009). Já no decorrer da vida, os animais humanos utilizarão o riso como um "instrumento de relações sociais" (Provine, 2001) reforçando a coesão social, sinalizando aceitação em um grupo, semelhante àquela função social herdada dos primatas.

Gargalhadas ou mesmo os ataques de riso que nos deixam sem ar podem ser suscitados por meio de estímulos puramente físicos como as cócegas. Neste caso, o riso é puro reflexo em resposta ao toque em determinadas regiões do corpo. Ou seja, as cócegas surgem da estimulação de áreas sensíveis do corpo que geralmente não tocamos intencionalmente, como as axilas, ou que normalmente entram em contato com superfícies maiores, como a sola dos pés. Esse estímulo ativa reflexos nervosos altamente sensíveis ao toque, resultando em contrações musculares involuntárias que frequentemente geram risadas convulsivas.

Curiosamente, essa reação é difícil de provocar em si mesmo, pois envolve mecanismos reflexos e sociais ligados ao toque de outra pessoa. Em casos de crises intensas de riso surge um brilho vívido no olhar, possivelmente devido ao aumento da circulação sanguínea e de fluidos na região facial (Darwin, 2009). Sobre esse último aspecto fisiológico, Darwin observa que o riso e o choro[12] são semelhantes entre si, sendo ambos reações corporais a emoções intensas. Um dos traços compartilhados é que, tanto o choro como a risada forte podem vir acompanhados de lágrimas ou umidade nos olhos. Contudo, Darwin ressalta que, ao vermos

[12] A questão da semelhança entre choro e riso não será objeto de discussão deste trabalho, mas cabe destacar autores que fazem essa aproximação: Freud (2017), Schopenhauer (2001) e Plessner (apud Alberti, 2013).

uma pessoa com olhos lacrimejantes, muitas vezes seria difícil distinguir se ela está rindo ou chorando.

Darwin reconhece a complexidade e a polissemia do riso entre os humanos, sem descartar explicações consagradas na tradição filosófica de sua época. Em um trecho da mesma obra, ele afirma que a causa mais comum daquilo que suscita o riso "parece ser algum tipo de situação incongruente ou inexplicável que, quando estamos de bom humor, provoca surpresa e um certo ar de superioridade no riso." (2009). Nesse ponto, Darwin faz referência à teoria da superioridade, conforme proposta de Thomas Hobbes, para quem o riso é uma expressão de autossatisfação e orgulho que surge ao percebermos alguma falha ou inferioridade nos outros, reforçando uma sensação de superioridade em relação a eles (apud Alberti, 2013; Eagleton, 2021).

Em outro trecho, Darwin menciona a incongruência como estímulo para o riso, afirmando que "assim também para a mente, o inesperado — uma ideia diferente ou incongruente que aparece em meio a uma cadeia habitual de pensamentos — parece ser um forte elemento do cômico" (2009, p. 170). Essa percepção do inesperado sugere que o riso transcende a mera reação fisiológica à alegria e envolve uma resposta cognitiva ao inusitado ou ao incongruente. Cabe destacar, contudo, que Darwin desenvolve sua teoria sobre o riso sob o enfoque fisiológico e evolutivo, independente da atuação ou não da razão. Para Alberti (2013), ao enquadrar causas tão diversas como a alegria, a superioridade, a incongruência e a surpresa dentro de um mesmo paradigma biológico, Darwin acaba por esvaziar e neutralizar o significado social e cultural específico de cada uma dessas manifestações. Na visão de Alberti, ao fazer isso, o naturalista reduz a pluralidade de sentidos do riso a uma confirmação evolutiva de sua origem comum, privilegiando a explicação da função biológica universal em detrimento da análise dos significados históricos e contextuais particulares que o riso pode adquirir.

O riso é uma linguagem do corpo, uma ocorrência geralmente espontânea, mas que também pode ser suscitado por contextos sociais específicos. Embora Darwin não se aprofunde nos mecanismos sociais que geram o riso — o que não era seu objetivo —, ele descreve seus aspectos adaptativos na evolução dos primatas e dos seres humanos, e seus estudos foram expandidos ao longo do tempo por sucessivos estudiosos.

De qualquer forma, o riso, sob diferentes formas de manifestação, possui causas culturais variadas, mas pode ser compreendido como derivado de um riso primitivo, cujo

princípio ancestral funcional comum seria o de estreitar laços dentro de um determinado grupo social (Provine, 2001). Esse aspecto é justamente o que nos interessa na teoria evolutiva, pois posiciona o riso na fronteira entre a natureza fisiológica e a cultura. Com exceção dos primatas e, possivelmente, de outros mamíferos, como propõem Panksepp e Burgdorf (2003), a maioria dos animais não humanos não apresenta manifestações de riso comparáveis às humanas. Contudo, no caso dos humanos, o riso permanece como um fenômeno que revela nossa proximidade com a animalidade: embora seja revestido de significados culturais e sociais, sua base corporal e instintiva lembra que a experiência de rir não é apenas uma construção simbólica, mas também uma herança biológica partilhada com outras espécies.

Ainda no âmbito das perspectivas científicas do século XIX, Verena Alberti discute as ideias de Herbert Spencer e explica que, para ele, o riso seria uma descarga de energia nervosa que não é empregada na ação mental (Alberti, 2013). Segundo essa interpretação, a reação física ao incongruente, à surpresa ou ao inesperado libera uma energia acumulada nos nervos por meio de contrações musculares convulsivas. Essa perspectiva se aproxima da noção apresentada por Immanuel Kant de que o riso nasce de um limite do entendimento: quando o pensamento se depara com algo que escapa à sua lógica, não ocorre uma elaboração racional, mas sim uma resposta física imediata, vivida como prazerosa. Nesse ponto, há uma afinidade entre Spencer e Kant, pois ambos vinculam o riso a uma descarga corporal que independe do esforço intelectual.

O filósofo I. Kant descreve o riso como um fenômeno que escapa às exigências racionais e que se manifesta quase como reflexo. Para ele, o riso acontece quando uma expectativa intelectual é abruptamente frustrada, e essa quebra de expectativa gera um prazer instantâneo que relaxa o corpo, sobrepondo-se ao esforço do entendimento. Em outras palavras, trata-se de uma reação instintiva que não se sustenta na análise racional, mas que libera tensões físicas e mentais acumuladas (Alberti, 2013). Esse processo de relaxamento pode ser compreendido como um benefício do riso: ao dispensar o trabalho da razão, ele oferece um alívio momentâneo das exigências cognitivas e emocionais, produzindo uma sensação de bem-estar e até mesmo de saúde física.

O também alemão Jean Paul Richter, conhecido apenas como Jean Paul, escritor e pensador contemporâneo do romantismo alemão, interpreta o riso como resultado de um *Witz (espirituosidade*, em alemão) cuja elaboração intelectual envolve reflexão e distanciamento. Ao contrário de Kant, Jean Paul acredita que o riso surge quando o sujeito adota um distanciamento

crítico em relação a si mesmo e ao mundo, observando a situação com uma liberdade interpretativa que vai além da simples reação, mas como um processo criativo de novas ideias. Como aponta Alberti (2013, p. 247) "O empréstimo da opinião do sujeito ao ser cômico é ainda confirmado pelo fato de nós mesmos jamais nos considerarmos cômicos no momento da ação, mas somente depois, quando um 'segundo eu' julga o primeiro". Para Jean Paul, então, o riso não é apenas uma resposta física, mas um julgamento posterior, uma reflexão em que o sujeito consegue ver suas próprias ações e as dos outros de forma distanciada e cômica.

A abordagem de Jean Paul Richter sobre o riso também é destacada por Alavarce (2009), que reforça o papel central e ativo do sujeito no fenômeno do cômico. Para o autor romântico, a essência do riso reside na supremacia do sujeito que ri, pois é dele que depende "esse movimento de ampliação do conhecimento ou de descoberta de verdades" (Alavarce, 2009, p. 93). Esse não é um distanciamento passivo, mas sim criativo e interpretativo, que capacita o indivíduo a "engendrar um pensamento que ultrapassa o pensamento 'sério' e, por isso mesmo, é mais legítimo", como corrobora Alberti (2013, p. 253).

Desse modo, o projeto de uma "cultura chistosa" (*witzige Kultur*), que Jean Paul defendia para a Alemanha do início do século XIX (Kupermann, 2021), vai além de um simples entretenimento. Nessa visão, o riso operaria uma dupla função: primeiro, como lente crítica que revela e desnaturaliza as contradições da realidade; e segundo, como potência criadora que transcende as limitações impostas pela razão formal e pelo pensamento estritamente lógico. Jean Paul, portanto, concebe o humor como uma ferramenta epistemológica privilegiada. Para o autor, o humor é um meio de descobrir novas perspectivas, desafiar a ordem estabelecida e revelar a profundidade e a liberdade do pensamento humano quando este se liberta das amarras convencionais da seriedade.

2.2. Schopenhauer e a teoria da incongruência

A tese sobre o porquê rimos de acordo com a teoria filosófica de Arthur Schopenhauer (1788-1860) é concisa e simples. Para que sua tese seja aplicada nessa sessão com exemplos da obra de Boffa, devemos fazer uma breve e concisa explicação da teoria metafísica e epistemológica do filósofo em sua obra *O mundo como vontade e representação* (2001) publicado em originalmente em 1818.

Logo no início da obra, Schopenhauer define o mundo como "minha representação". Essa formulação indica que a realidade existe apenas na medida em que é percebida pelo sujeito,

ou seja, não há mundo sem consciência que o represente. Essa representação, no entanto, não é livre, pois está subordinada a um princípio mais fundamental: a Vontade. Para o filósofo, a "Vontade" constitui a essência do mundo e da existência, uma força universal, irracional e cega que se manifesta em todos os seres vivos por meio de impulsos, desejos e instintos, independentemente da consciência humana. Assim, "o mundo é minha vontade" tanto quanto "o mundo é minha representação".

A partir desses conceitos, Schopenhauer estrutura toda a sua tese metafísica e epistemológica. Nesse mesmo quadro teórico, ele desenvolve também sua filosofia estética, que oferece uma possibilidade de alívio diante do sofrimento inerente à vida. Esse sofrimento, segundo ele, é resultado da constante frustração gerada pela insaciabilidade dos desejos impostos pela Vontade. A experiência estética, nesse sentido, funciona como suspensão temporária do domínio da Vontade e, portanto, como uma rara ocasião em que o sujeito pode escapar momentaneamente do ciclo interminável de desejo e frustração.

Schopenhauer mostra que as representações do sujeito no mundo apresentam duas formas:

> A maior diferença a assinalar entre as nossas representações é a do estado intuitivo e do estado abstrato. As representações de ordem abstrata formam apenas uma única classe, a dos conceitos, apanágio exclusivo do homem neste mundo. Esta faculdade, que ele possui, de formar noções abstratas, e que o distingue do resto dos animais, é aquilo que desde sempre se chamou razão. (Schopenhauer, 2001, p. 11).

A razão, portanto, é a capacidade de representação do mundo por meio de conceitos abstratos, uma faculdade que Schopenhauer julga ser exclusiva aos humanos. A própria compreensão do conceito de Representação é um exemplo de como podemos compreender conceitos abstratos. Por outro lado, o filósofo diz que o sujeito também representa o mundo por meio de sua faculdade intuitiva, compreendendo o mundo visível bem como experiências de modo geral.

As duas modalidades de representação do mundo pelo sujeito são, portanto, duas formas de conhecimento do mundo essencialmente distintas. O autor explica que, ao elaborar um conceito, uma forma de conhecimento baseada nas experiências e objetos de representação intuitiva, haverá para o sujeito sempre uma "impossibilidade de reduzir o conhecimento intuitivo ao conhecimento abstrato" (Schopenhauer, 2001, p. 87). Essa impossibilidade de congruência perfeita e linear entre as formas de representação revela o caráter frágil entre a

abstração e a realidade. O riso, portanto, "não é nunca outra coisa senão a falta de concordância — subitamente constatada — entre um conceito e os objetos reais que ele sugeriu, seja de que modo for; e o riso consiste precisamente na expressão desse contraste." (Schopenhauer, 2001, p. 88).

Portanto o riso para Schopenhauer surge como resultado do contraste entre essas diferentes formas de compreensão do mundo. A incongruência, que se dá entre a percepção da realidade concreta e a razão, aproxima o sujeito de uma realidade mais complexa, expandindo sua capacidade de interpretar o mundo. Schopenhauer explica que "o riso produz-se, pois, sempre na sequência de uma subsunção paradoxal, e, por consequência, inesperada, quer se exprima por palavras ou por ação" (Schopenhauer, 2001, p. 88). Essa ideia ressalta que o riso emerge da compreensão repentina de uma incongruência inesperada, ou seja, da discrepância entre o conceito abstrato e a percepção sensorial do objeto da realidade, surpreendendo o indivíduo com associações incongruentes ou contraditórias que rompem com expectativas previamente estabelecidas.

A razão representa o sério e assim o riso é uma forma de oposição ao pensamento sério, que desafia seus limites, como explica Alberti

> Quando mais incongruência parece perfeita, mais facilmente pode ser revogada por uma incongruência inesperada, e é por isso que a passagem do sério ao riso é tão fácil. Ou seja, no limite, o sério é, para Schopenhauer, aparência de uma congruência que não existe. A passagem fácil do sério para o riso pelo advento de uma incongruência inesperada revela o caráter virtualmente enganador de todo acordo entre a realidade e o pensado. (Alberti, 1999, p. 259).

A reflexão da autora sobre a teoria de Schopenhauer reforça a ideia de que o riso desvela a inconsistência das aparências que parecem congruentes, revelando o caráter ilusório da relação entre o real e o pensado. Esse argumento oferece ferramentas para refletirmos sobre uma obra literária em que o propósito cômico é um elemento central da criação estética, sustentado na noção de desvelamento das supostas congruências entre a razão e o mundo real. O caráter revelador de formas estranhas de vida, absurdos, surpresas e discrepâncias do mundo animal coloca o sujeito que ri em constante revisão de suas representações e conceitos acerca da realidade concreta. Vejamos um exemplo no conto "A que você se reduziu, Viskovitz".

A primeira observação sobre este conto é que ele retrata uma relação de parasitismo entre o macho verme, Visko, e a hospedeira fêmea, Liuba. Embora existam inúmeros exemplos

de machos que parasitam fêmeas da mesma espécie no reino animal, podemos afirmar com segurança que o contexto zoológico apresentado no conto não se restringe a uma situação realista. Diferentemente de outros contos da obra, este apresenta duas peculiaridades: a primeira é sua extensão, que aproxima o texto de uma anedota; a segunda é o fato de os personagens pertencerem a espécies diferentes, destacando uma relação puramente parasitária, sem qualquer intenção reprodutiva.

É importante destacar que o conto "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz" também explora interações entre espécies distintas, mas com um enfoque diferente, voltado à predação em vez do parasitismo. Já no conto "A que você se reduziu, Viskovitz", a relação entre os personagens revela uma dinâmica de exploração e dependência unilateral, enfatizando o caráter simbólico da interação, que ultrapassa o plano biológico e permite reflexões sobre poder, vulnerabilidade e interação entre seres distintos.

O conto a seguir, "A que você se reduziu, Viskovitz", é apresentado aqui em sua totalidade:

> "Liuba, por que você não me ama?", perguntei.
> "Porque você é um verme, você é vil, você não tem espinha dorsal, não tem fígado."
> "O que mais?"
> "Você é sem graça, não tem cabeça, não tem caráter, não tem sensibilidade." Que mais?"
> "Não sabe amar, não tem coração?"
> "Que mais?"
> "Tem um pênis minúsculo."
> "Mais nada"
> "Sim, Visko. Você nunca se preocupa comigo, é um egoísta, um parasita, só sabe tomar, vive às minhas custas, não tem atividade, interesses, está me sugando, me irrita sem parar. Quando vai parar de me atormentar?"
> Percorreu a um arrepio de repulsa e de nojo que sacudiu todo o seu corpo, depois outro arrepio e mais outro.
> Prendi-me bem com a ventosa no muco de suas tripas para ajudar a controlar a fúria, limpei o sangue da probócide e perguntei:
> "E quais seriam os meus *defeitos*?" (Boffa, 1999, p. 113)

Logo de início, o narrador-parasita faz uma pergunta que, em uma primeira leitura, dá ao leitor a impressão de ter conotação amorosa "Por que você não me ama?". A seguir, Liuba arrola motivos de sua aversão por Viskovitz, os quais soam como reclamações — frequentes entre mulheres do gênero humano — acerca dos homens. E somente linhas adiante o leitor descobre que o protagonista é, efetiva e literalmente, um verme parasita. O efeito cômico é produzido pela criação de um sentido enganoso, seguida da quebra de expectativa e revelação

da real conexão entre os personagens. A palavra-chave nesse processo de ludíbrio/esclarecimento é a palavra "verme", que carrega um duplo sentido, já que muitos animais vermiformes são endoparasitas, mas "verme" também é um insulto.

Após a resposta ríspida de Liuba o narrador-parasita continua, por meio da anáfora, a perguntar repetidamente "que mais?", o que intensifica o caráter risível da cena até que somos surpreendidos pelo "pênis minúsculo". Esse detalhe — o pênis minúsculo —, junto a ausência de caráter, sensibilidade e egoísmo são características humanas negativas que progressivamente vão tomando a narrativa. A antropomorfização, presente em todos os contos da obra, cria uma tensão entre o conhecimento racional do leitor sobre as características humanas e a representação intuitiva e exagerada dos comportamentos dos animais. Essa incongruência entre o familiar e o inesperado intensifica o efeito cômico, ao mesmo tempo em que permite uma reflexão crítica sobre os traços humanos negativos projetados nos personagens não humanos. Enquanto Liuba trata o verme com nojo e repulsa, Viskovitz age como se fosse inocente, criando um abismo entre o que ele representa — seja na perspectiva humana, seja na perspectiva animal não humana — e o que ele parece acreditar ser. Tal como os humanos com "comportamento parasitário", o verme acomoda-se em sua situação confortável, insensível ao sofrimento que causa. A irritação e nojo de Liuba, portanto, tem duplo sentido: tanto humano quanto animal. Essa duplicidade é carregada de efeito cômico, mas é abundante também em análise crítica sobre o potencial caráter maléfico do ser humano.

A cena se torna mais absurda uma vez que representa o diálogo entre a hospedeira e um parasita dentro de suas próprias entranhas, como se isso fosse logicamente possível. A cena reúne a incongruência mais ampla no conto, pois em nossa concepção intuitiva e conceitual, os vermes endoparasitas não são visíveis enquanto se alimentam e "vivem" no e do hospedeiro. Em um contexto real, um humano acometido por teníase, por exemplo, tem sintomas que vão desde pruído anal, dor de barriga, náuseas, vômitos irritabilidade. Os vermes só serão visíveis quando são expelidos pelo corpo.

Ao entrarmos na breve narração do controle do parasita nas tripas de Liuba, o narrador-parasita retoma uma descrição animal específica de um endoparasita, com seu aparelho bucal de sucção fincado nas vísceras da hospedeira. O ápice do risível no conto consiste na pergunta: "E quais seriam os meus defeitos?", pois essa pergunta provocativa e irônica revela a incongruência da suposta cegueira do narrador quanto à sua própria condição — uma condição que inflige dor e sofrimento a Liuba. A ambiguidade na revelação da identidade do "parasita" vem à tona, já que, na concepção conceitual, as características atribuídas aos "parasitas"

humanos são extremamente negativas e, portanto, não faz sentido — ou seja, não é congruente — que o narrador considere as ofensas de Liuba como verdadeiros defeitos.

Todavia, o parasita é conceitualmente definido, no reino animal, como o organismo que retira nutrientes de outro ser vivo para garantir sua sobrevivência. Já os "parasitas" humanos podem ser compreendidos como indivíduos que extraem recursos — financeiros, emocionais ou materiais — de outras pessoas.

O cômico desenvolvido na construção estética desse conto, sob a perspectiva da teoria da incongruência de Schopenhauer, revela diferentes formas de compreensão do mundo e de reflexão sobre o que entendemos por parasitismo. No reino animal, reconhecemos o parasitismo como uma estratégia ecológica, uma forma de vida que evoluiu por seleção natural para garantir a sobrevivência e a perpetuação de determinadas espécies. No entanto, o conto abre espaço para uma crítica contundente ao parasitismo de caráter social e moral entre humanos, particularmente da exploração de mulheres por homens. A criatividade da narrativa para gerar o riso reside justamente em utilizar a lógica "legítima" do parasitismo biológico para iluminar e satirizar a nocividade de seu análogo comportamental nas sociedades humanas.

De modo análogo, podemos supor a existência de parasitas humanos que não têm consciência de sua própria condição, e que, por isso, extraem — ainda que inadvertidamente — recursos financeiros, emocionais ou força de trabalho de outros indivíduos. Por outro lado, há também aqueles que, cientes de sua postura parasitária, a assumem de forma estratégica, visando à apropriação deliberada de recursos alheios. Ambas as perspectivas podem ser vividas em relações entre humanos, especialmente, em relações heteronormativas. Essas perspectivas também nos revelam como a incongruência trabalhada nos contos extrapola o mero efeito cômico e inscreve o riso em uma dimensão epistemológica. Assim, ao provocar o riso, a narrativa convoca o leitor à reflexão crítica sobre seus próprios referenciais racionais, expandindo sua compreensão do mundo — o que, segundo Schopenhauer, constitui uma das funções fundamentais do riso no processo de construção de conhecimento.

2.3. O riso na psicanálise freudiana

Nesta seção, discorremos sobre a teoria do riso proposta por Sigmund Freud, comumente denominada "teoria do alívio". As concepções do psicanalista austríaco mostram-se profícuas tanto para a análise dos contos de Boffa quanto para a reflexão mais ampla sobre os mecanismos risíveis em sua obra. Para fundamentar nossa interpretação, recorremos a três

textos fundamentais de Freud: a obra *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017), publicada originalmente em 1905; o ensaio "O escritor e a fantasia" publicado originalmente em 1908, integrante de *Obras completas, volume 08: O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos* (1906-1909) (Freud, 2015); e o ensaio "O humor" publicado em 1927, contido em *Obras Completas, volume 17: Inibição, sintomas e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)* (Freud, 2014).

A partir desse corpus teórico e de seus comentadores, buscamos elucidar a concepção freudiana do que é risível, partindo do princípio de que, para o autor, o riso emerge como uma forma de alívio psíquico. Esse alívio é propiciado pela economia de energia psíquica gasto na repressão, ou seja, pela superação momentânea do recalque que permite um reencontro com as fontes de prazer infantil. Nossa exposição é ainda conduzida com o apoio da obra *Ousar rir* (2021), de Daniel Kupermann, que realiza uma leitura aprofundada dos textos psicanalíticos para não apenas esclarecer as diferentes faces do risível em Freud, mas também para propor sua tese do humor como uma forma privilegiada de criação sublimatória.

Em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017) Freud apresenta sua principal elucubração sobre o riso em três versões distintas: chistes, cômico e humor. Todas essas três paramentações caracterizam-se por produzir prazer a partir da economia de energia psíquica; o que irá variar, entretanto, é a fonte da qual deriva essa economia.

O chiste é prazeroso porque permite a liberação da energia normalmente gasta para inibir pensamentos, desejos e impulsos que causam angústia e, por isso, costumam ser inibidos, ou seja, usualmente são mantidos afastados do consciente. Assim, o chiste é a manifestação do reprimido que passa a se encontrar desimpedido de amarras e pode se expressar (Kupermann, 2021). Na ocorrência do chiste, o recalque é vencido momentaneamente, acarretando riso e prazer.

No cômico, o prazer é obtido pela percepção de que um certo investimento de energia é desnecessário: um esforço parecia necessário, mas esse esforço pode ser economizado. Exemplo disso, para Freud, seria um palhaço desengonçado, que se atrapalha para realizar as tarefas mais simples. As ações do palhaço nos abstêm do esforço de compreender seus movimentos, pois são inúteis, exagerados, fora de propósito. A percepção dessa inutilidade libera energia sob forma de riso (Freud, 2017).

Já no humor, a economia de energia se dá na área emocional. O exemplo seria uma história que começa com elementos capazes de despertar tristeza ou piedade, mas que

desemboca em um final no qual toda a desgraça foi aliviada, evitada ou onde ocorreu apenas alguma perda insignificante, mas inesperada. Assim, o ouvinte/leitor da história é poupado de emoções penosas e seu alívio expressa-se pelo riso (Kupermann, 2021).

A intensidade do riso em cada caso varia conforme o montante de energia psíquica economizada e liberada para descarga motora. Nas palavras de Freud "o riso surge quando um montante de energia psíquica, usado antes para o investimento de certos caminhos psíquicos, se tornou inutilizável e, assim, pode ser livremente descarregado" (2017, p. 210).

O livro d'*Os chistes e sua relação com o inconsciente* é considerado um dos primeiros textos culturais de Freud (Kupermann, 2021). Nessa obra, Freud busca explicar a psicogênese dos chistes baseando-se no processo psíquico análogo a criação dos sonhos, teorizado em *A Interpretação dos Sonhos* publicado originalmente em 1900. A obra sobre os chistes dá continuidade ao desenvolvimento de conceitos fundamentais da primeira tópica[13] psicanalítica: inconsciente, pré-consciente e consciente, além do recalque. Assim, os chistes, bem como os sonhos e os atos falhos, constituem caminhos pelos quais o inconsciente "escapa" do recalque para alcançar o consciente. Oliveira (2021) destaca que a psicanálise deste período compreendia o indivíduo cindido entre sua vontade consciente e seus impulsos que surgem do inconsciente. Ao equiparar a estrutura de elaboração dos chistes com a atividade onírica, Freud sustenta a tese de que fenômenos cotidianos fornecem acesso privilegiado as manifestações do inconsciente. O que nos interessa na teoria do alívio proposta no livro dos chistes, entretanto, é a forma pela qual Freud investiga o porquê de rirmos.

2.3.1. Chiste

Antes de entrar nas observações psicanalíticas dos chistes, é imprescindível esclarecer algumas diferenças nos significados do termo no idioma original da obra. A palavra *Witz,* do alemão, é traduzida para o português como "chiste", termo que designa a qualidade do que é engraçado, espirituoso ou dotado de humor sutil. Todavia, Morais (2008) explica que o *Witz* abrange significados que não estão presentes no "chiste" em português, pois:

[13] As "tópicas psicanalíticas" referem-se aos modelos propostos por Freud para descrever a organização e o funcionamento do aparelho psíquico. A primeira tópica, apresentada em 1900, divide o aparelho psíquico em três sistemas: inconsciente, pré-consciente e consciente, enfatizando o fluxo de informações e o papel do recalque. Já a segunda tópica, desenvolvida em 1923, introduz as instâncias id, ego e superego, com foco nos conflitos entre impulsos, mediação e normas culturais internalizadas.

> O termo *Witz*, traduzido na edição brasileira por Chiste, tem raízes no romantismo alemão e é de difícil tradução para o português. Os franceses preferiram *esprit*, espírito, o dom de quem é espirituoso. Podemos traduzir do alemão por dom de contar acertadamente algo alegre e divertido, dom de replicar pronta e alegremente, graça de espírito, o espírito da coisa, inteligência, engenhosidade, esperteza. (p. 117).

Sendo assim, compreendemos como um dos significados do *Witz,* abrangendo não só a espirituosidade/engenhosidade em contar algo divertido, mas um senso de humor na criação de diferentes formas risíveis.

Um dos primeiros exemplos de espirituosidade apresentado por Freud no livro dos chistes vem da literatura alemã, na fala do personagem Hirsch-Hyacinth da obra *Reisebilder* (*Quadros de viagem*) publicada em 1826 do poeta Heinrich Heine. Hirsch-Hyacinth é um agente de loteria e pedicuro, ele se orgulha de ter sito tratado como semelhante pelo barão de Rothschild e diz "E, tão certo como Deus me dará tudo de bom, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um semelhante, de modo bem *familionário"* (Freud, 2017, p. 27). O caráter chistoso da fala do personagem, segundo Freud, não deriva da ideia em si, do pensamento sobre como um milionário pode ser capaz de tratar alguém de modo familiar. A graça está na forma, no uso das palavras, "o nosso prazer com um chiste resulta da impressão somada que seu conteúdo e sua forma produzem sobre nós" (Freud, 2017, p.133).

Freud observa que há neste chiste uma condensação entre as palavras *familiar* e *milionário* — junção cujo resultado é a conversão do pensamento em chiste. A palavra *milionário* unida ao *familiar* é articulada na substituição e condensação de uma segunda sentença "oculta" que Freud exemplifica sob a forma de um enunciado não chistoso: "R. me tratou de modo bem familiar, isto é, até onde um milionário é capaz de fazê-lo." (Freud, 2017, p, 31).

A técnica chistosa de condensação com formação substitutiva na fala de Hirsch-Hyacinth exemplifica a formação da palavra composta "*familionário*". Fora do contexto, a condensação que resulta em um neologismo não seria reconhecida em seu sentido pleno, nem a engenhosidade de seu efeito que leva ao riso[14]. Alessandro Boffa utiliza a mesma técnica no conto "Você é um chifrudo, Viskovitz" indo de encontro a uma forma risível.

[14] Sobre para quem o chiste se torna risível e sua temporalidade, Freud dirá que: "A necessidade humana de obter prazer dos seus processos intelectuais sempre criará novos chistes seguindo os novos interesses da época" (2017, p. 177).

Após vencer Petrovic e ter acesso ao harém, Viskovitz é recepcionado por Liuba, que, antes de apresentar-se ao novo alfa, informa-lhe sobre uma série de responsabilidades que vão desde a proteção da manada contra lobos até o dever de solucionar os conflitos com sabedoria e equidade. Viskovitz, porém, não dá importância e vai direto ao ponto: "Você tem um pelo lindo Liuba... Sabe o que eu gostaria de fazer agora, minha flor? Passear no bosque, eu e você...", ao passo que Liuba prontamente responde:

> "Temo que seja impossível. Quando quiser acasalar-se comigo — pois imagino que é disso que se trata —, deve fazê-lo aqui, no monte. Não se pode deixar a manada desprotegida."
> "Aqui, na frente de todo mundo?"
> "Essa é a regra, Vossa Alceza." (Boffa, 1999, p. 41).

A produção da palavra composta *Alceza* que no original italiano encontra-se na forma de *Alcezza* apenas com um 'z' a mais, é a condensação entre as palavras *alce* e *alteza*. A união das palavras que cria esse efeito risível é favorecida, como no caso do *familionário,* pela semelhança morfológica entre as palavras. No caso de Viskovitz, tanto *alce* quando *alteza* se iniciam com a mesma raiz '*al*' e apenas com a substituição de uma consoante, o 't' pelo 'c' tem-se *Alceza.* O neologismo, entretanto, fora do contexto na narrativa perde não apenas seu sentido risível, como todo e qualquer sentido. O que prepara o leitor para entender e para rir é a escalada do protagonista até o harém no monte e todo diálogo prévio com Liuba.

Viskovitz vence uma batalha para conquistar o harém; almeja, desde o princípio da narrativa, ser o alfa e ter acesso às fêmeas no cio e gerar sua prole. No entanto, se vê incumbido com ainda mais trabalhos que o duelo entre machos que o levou até ali, devendo garantir a estabilidade do harém antes de conseguir qualquer acesso a sexo. Sua primeira frustração vem da fala sincera e excessivamente sóbria de Liuba, que, assim que percebe as intenções sexuais de Viskovitz, alerta-o para o dever de proteger a manada — o acasalamento deveria ser feito ali, no monte. A réplica de Viskovitz — "na frente de todo mundo?" —, ignora a questão de segurança, mas verbaliza seu pudor. Todavia, a graça de espírito vem de Liuba: "Essa é a regra, Vossa Alceza".

E, afinal, de quem é a regra? Quem criou essa regra*? V*ossa Alceza certamente, não. Pois é desta condensação de Liuba "Vossa Alceza" que surge a ironia no destino do macho alfa, cujo *status* de "alteza" não lhe garante regalias e sexo a qualquer momento como rei-alfa do harém, mas como vigilante e, porque não dizer, servo das fêmeas às quais está subordinado: "Essa é a regra". Assim, a ironia está na berrante contradição: Viskovitz ganhou o título de

realeza máxima entre os alces, mas está condenado a não usufruir das regalias que esse título supostamente confere. A "majestade" é pura fachada: em vez de descanso e prazeres, trouxe apenas uma longa, exaustiva e inescapável lista de incumbências.

A condensação, enquanto mecanismo de abreviação e das formações substitutivas, é utilizada em diversos chistes, conforme exemplifica a fala de Liuba. Esse processo leva Freud a concluir que, nos chistes, ocorre algo análogo ao trabalho onírico dos sonhos evidenciado pela oposição entre o conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos latentes do sonho. (Freud, 2017; Oliveira, 2021). A barreira do recalque impede que os pensamentos latentes do sonho, alojados no inconsciente, se manifestem de forma direta. Assim, o conteúdo manifesto do sonho — a história lembrada pelo sonhador — resulta da distorção desses pensamentos latentes. A distorção na forma da condensação, tanto nos sonhos como nos chistes, é uma forma dos impulsos e desejos do inconsciente burlarem essa repressão apresentando-se, no caso dos chistes, espirituosamente prazerosos.

Além dos aspectos comuns entre os chistes e os sonhos, cabe ainda apontar distinções importantes entre eles. Em primeiro lugar, o sonho é um produto psíquico associal, individual, resultante de conflitos internos de uma pessoa. Em segundo lugar, os sonhos são desejos que foram mascarados e, assim, se tornaram irreconhecíveis, servindo para poupar o desprazer. Os chistes, por outro lado, são inteiramente sociais e, ao contrário dos sonhos, requerem inteligibilidade. E, por fim, o chiste é um jogo que se desenvolve com o objetivo de alcançar prazer e relaxamento.

Mas de onde surge este prazer? Freud explica:

> O infantil é, com efeito, a fonte do inconsciente; os processos inconscientes do pensamento não são senão aqueles produzidos única e simplesmente na infância. O pensamento que mergulha no inconsciente com vistas à formação do chiste está apenas procurando pelo velho lar de seu jogo primitivo com as palavras. O pensar é recolocado por um momento no estágio infantil, a fim de apoderar-se novamente da fonte infantil de prazer. (Freud, 2017, p. 242-243).

A ideia fundamental, neste momento, é compreender que o prazer proporcionado pelo chiste tem origem no processo de aquisição da linguagem pela criança. Freud classifica os chistes em dois tipos: inocentes e tendenciosos. Os chistes inocentes concentram-se principalmente no jogo de palavras, mas também podem manifestar-se em condensações linguísticas ou pequenos gracejos. Já os chistes tendenciosos englobam piadas de baixo calão e agressivas, embora sua abrangência seja maior, aproximando-se do humor irônico. No primeiro tipo, o chiste inocente surge como um jogo que desafia a racionalidade excessiva e o

peso do discurso sério, instaurando uma quebra momentânea de lógica. No segundo, o chiste tendencioso enfrenta diretamente a repressão, permitindo a liberação de conteúdos obscenos ou agressivos (Alberti, 2013). Em ambos os casos — tanto para quem cria e conta quanto para quem escuta — ocorre uma liberação de prazer pela suspensão temporária do recalque, ainda que por vias distintas.

Os exemplos maiores de gracejos não-tendenciosos são os trocadilhos e o *nonsese.* Em *Você é um animal, Viskovitz* (1999) encontram-se variadas formas de trocadilhos, vejamos dois exemplos no conto "Quem você pensa que é, Viskovitz?". A narrativa começa com o camaleão Viskovitz em plena crise existencial. "Quem sou eu?" questiona-se, mas não encontra resposta. A figura do pai surge para lhe responder que sua identidade dependerá do contexto "Nós, camaleões, somos como a pausa entre duas palavras." (Boffa, 1999, p. 93). O diálogo segue numa discussão sobre personalidade e a capacidade adaptativa que os camaleões têm em se camuflar em o que bem entendesse, o que gerava muita confusão entre os camaleões pois "não se podia confiar em ninguém". Viskovitz então confessa

> "Não sei mais em que acreditar, papai, estou confuso..."
> "Muito bem, filho, se está *confuso*, já é um camaleão dos bons. Agora trate de se apressar, está na hora de ir para a escola."
> "Para a escola? Que diabos vou fazer lá?"
> "Vai aprender a controlar essa linguona, a não grudá-la na minha cara." (Boffa, 1999, p. 93-94).

O jogo de palavras no diálogo é sutil. Boffa emprega uma estratégia narrativa que se repete em outros contos, associando uma determinada característica animal a algo da cultura humana. Viskovitz vê a ida à escola como inútil, porém será nesse lugar que seu pai diz que ele aprenderá a controlar sua língua. A língua dos camaleões é longa e grudenta; essa característica é fundamental para capturar presas, como insetos voadores. Aprender a usá-la para predação é um dos fundamentos comportamentais para sobrevivência dos camaleões. Como sabemos, não há escola para camaleões e eles aprendem a utilizar a língua independentemente de qualquer instituição.

No entanto, o pai de Viskovitz também se refere ao controle da língua no sentido da comunicação. Viskovitz deve aprender a controlar sua língua para não falar bobagens e para assimilar o modo correto de comunicação na sociedade dos camaleões. A imaturidade do jovem camaleão deve ser superada pelos ensinamentos escolares, para que Viskovitz aprenda a se comunicar de forma mais clara e respeitosa — ou mesmo sem depender das lições do pai. Daí a fala: "Vai aprender a controlar essa linguona, a não grudá-la na minha cara." (Boffa,

1999, p. 94), cujo termo “grudento” pode ser associado, além da imagem literal e cômica, a uma atitude irritante de Viskovitz em relação ao pai.

A combinação entre os aspectos zoológicos e culturais é frutífera pois permite ao narrador utilizar múltiplos circuitos de significação entre palavras. Alberti explica os trocadilhos afirmando que o jogo de palavras exemplificados por Freud “liga dois círculos de ideias distantes pelo emprego da mesma palavra ou de palavra semelhante, o que só é possível porque a ideia da palavra está isolada de sua relação com a ideai da coisa.” (2013, p. 21). Assim, a palavra “língua” carrega consigo, pelo menos, duas ideias dentro do contexto da narrativa. O significado literal da palavra “língua”, como órgão dos camaleões, é isolado do seu sentido biológico e transferido para o figurado — o modo como Viskovitz deve se comunicar, ou seja, controlar a língua para evitar uma comunicação inadequada e falar menos bobagens.

O segundo exemplo de trocadilho vem do diálogo presente no mesmo conto na versão original em italiano “*Chi ti credti di essere, Viskovitz?*”.

> *“Non so più in cosa credere, papà, sono confuso...”*
> *“Bravo, figliolo, se sei* confuso *sei già un camaleonte in gamba. E meglio che il segreto della nostra esistenza non venga svelato, Visko? Soprattutto a certi serpenti. Adesso sbrigati, è ora di andare a scuola."*
> *"A scuola? Che accidenti ci vado a fare? Ci danno solo lezioni di lingua."*
> *"Bene, così imparerai a esprimerti senza appiccicarmela in fronte."* (Boffa, 2021, p. 103-104).[15]

Observamos que a versão traduzida por Eduardo Brandão para o português sofreu uma modificação que deixa escapar ao menos dois trocadilhos presentes no trecho, os quais fazem mais sentido no original italiano. O primeiro trocadilho está no uso da palavra “confuso”, que, tanto na versão original quanto na traduzida, mantém-se em destaque em itálico, advertindo o leitor sobre seu uso em sentido metalinguístico. “Viskovitz confuso”, em dúvida sobre o que ou em quem acreditar, é retirado de seu contexto imediato para adquirir o sentido de “indistinto” ou “misturado” — acepções que a palavra “confuso” assume, em italiano, quando algo não está claramente definido ou é difícil de distinguir.

---

[15] “Não sei mais no que acreditar, papai, estou confuso...”
“Bravo, filho, se você está *confuso*, já é um camaleão inteligente.
E é melhor que o segredo de nossa existência não seja revelado, Visko? Especialmente para certas cobras. Agora se apresse, está na hora da escola”.
“Para a escola? O que diabos eu vou fazer lá? Eles só nos dão aulas de idiomas.”
“Ótimo, assim você aprenderá a se expressar sem colar na minha testa.” (Boffa, 2021, p.103-104. Tradução nossa).

Na versão brasileira o trocadilho não parece ter tanto impacto, mas é possível associar o "confuso" a algo misturado, e, portanto, a fala "Muito bem, filho, se está *confuso*, já é um camaleão dos bons." (Boffa, 1999, p. 93) transmite a ideia de um camaleão apto a se confundir com o ambiente, camuflando-se. Em seguida, na versão italiana, omitida por Brandão na tradução, vemos a passagem *"E meglio che il segreto della nostra esistenza non venga svelato, Visko? Soprattutto a certi serpenti."* (Boffa, 2021, p. 103). Essa fala do pai de Viskovitz explicita a função vital da camuflagem: proteger o segredo da própria existência diante de predadores, sobretudo das serpentes. A omissão desse trecho na edição brasileira não é neutra. Ao eliminar a referência direta ao perigo, a tradução atenua a dimensão pragmática e de autopreservação da fala paterna, reduzindo a metáfora do "confuso" a uma característica genérica, quando no original ela se articula a uma estratégia de defesa frente a um ambiente hostil.

Outro trocadilho omitido na tradução faz o movimento inverso, sendo um deslize de significado. A palavra *"lingua"* na frase *"Ci danno solo lezioni di lingua"* tem a seguinte tradução literal: "Eles [escola] só nos dão aulas de idiomas". A afirmação que nas escolas só ensinam idiomas, como o italiano ou outras línguas, ganha um outro sentido no contexto da narrativa, pois a palavra *"lingua"* remete a característica biológica da língua dos camaleões. Brandão escolhe omitir essa fala sobre idiomas mantendo somente a pergunta inicial de Viskovitz do porquê ir à escola e termina por colocar na voz narrativa do pai o trocadilho sobre o controle da língua que explicamos acima.

Esses pequenos exemplos de trocadilhos presentes na obra são úteis para entendermos como a criação estética pelas vias do riso no projeto literário de Boffa funcionam como chistes. O incessante jogo de palavras na criação de ambiguidades produz o risível. Contudo, essas não são as únicas estratégias que o autor utiliza em seus contos para levar o leitor ao riso. Podemos aproximar algumas dessas ocasiões àquilo que Freud denominou de chistes tendenciosos.

Nos chistes tendenciosos, a superação de repressões está relacionada à agressão e a obscenidade, tendo o objeto do chiste aquilo que é recalcado. Kupermann (2021) complementa que esses objetos recalcados também podem ser normas culturais:

> Encontramos assim, os chistes obscenos, que promovem a satisfação dos impulsos sexuais; os de propósitos agressivos; e ainda os de propósitos cínicos e céticos, que atingem as instâncias recalcadoras, promovendo o descrédito junto às instituições sociais e às verdades estabelecidas (p. 35. grifo nosso).

Nos chistes obscenos, por exemplo, Freud afirma que há um prazer em ver o sexual desnudado (Freud, 2017), e a raiz desse prazer está associada à sexualidade infantil e ao retorno do recalcado à instância psíquica consciente. Esse prazer decorre não apenas de uma inclinação da libido, mas também de um impulso exibicionista por parte de quem produz o chiste. No entanto, Kupermann (2021) aponta dois problemas teóricos atrelados aos chistes tendenciosos: primeiro, como o inconsciente consegue superar a repressão à agressividade ou à obscenidade? E segundo, por que essa transgressão não gera desprazer, mas sim, prazer? Para responder a essas questões, Freud postula o conceito de prazer preliminar, que Kupermann considera ser a base da fruição do prazer estético. Esse prazer preliminar está ligado à excitação psíquica gerada pelo chiste, que adia a satisfação plena e mantém o jogo entre desejo e censura. A chave para entender essa dinâmica está na infância, período em que o indivíduo busca incessantemente o prazer, antes que as instâncias repressivas da psique se estabeleçam de forma rígida. Assim, um chiste tendencioso agressivo, por exemplo, provoca prazer porque permite superar a repressão sem que seja necessário um ato físico de agressão; a agressão verbal, ao se estruturar na forma narrativa do chiste, possibilita a satisfação simbólica do desejo de agredir.

Para ilustrar a ocorrência do chiste tendencioso na obra de Boffa, vamos analisar dois exemplos presentes no conto "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz": um trecho relacionado à agressividade e outro à obscenidade. Em "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz", o leão Viskovitz tem consciência de sua fama em documentários de vida selvagem, estando a serviço do *show-business* de programas naturalistas e da admiração dos turistas que visitam a reserva nacional de Ngorongoro, na Tanzânia. Essa região, conhecida por abrigar uma das maiores concentrações de vida silvestre da África, atrai visitantes em busca de safáris, onde os animais são observados e frequentemente filmados para produções cinematográficas. É nesse contexto que, nas primeiras linhas do conto, Viskovitz apresenta seu *habitat* até o momento em que Liuba entra em cena. O curioso é que, excepcionalmente, neste conto ela não é uma leoa, rompendo com o padrão estabelecido nos demais contos da obra, no qual Liuba majoritariamente figura como a fêmea coespecífica de Viskovitz.

Liuba aparece na forma de uma gazela Thompson suplicando a Viskovitz: "Por favor, me estraçalhe.". Viskovitz recusa as súplicas de Liuba para devorá-la, pois a moda entre os carnívoros do Ngorongoro é aderir ao vegetarianismo. Além disso, ao perceber que Liuba não está atuando para as câmeras, decide ajudá-la, conduzindo-a a um outro local da reserva, acreditando que, nessas regiões mais distantes, Liuba pudesse encontrar o mundo "como nos

velhos tempos" — gesto que, em sua estrutura narrativa, remete ao episódio de "Chapeuzinho Vermelho", no qual o Lobo também a incita a abandonar o caminho traçado pela mãe. A gazela Liuba está em sofrimento e seu desejo é morrer, pois não suporta o monitoramento feito pelos humanos na região: carrega na pele cicatrizes de balas narcotizantes, uma coleira-rádio no pescoço e uma plaquinha de identificação pendurada na orelha.

Ambos seguem para a coroa da cratera do Ngorongoro e avistam o Kilimanjaro distante. Após uma pausa na caminhada Viskovitz descreve:

> Ali esticamos as patas e encostamos a cabeça no musgo de uma cassipouréia. Ela chorava em silêncio, com breves soluços. Eu conservava uma pata apoiada no seu ombro, enquanto me perguntava o que sentia se cravasse as presas naquele pescoço alongado, se arrancasse pedaços daquela carne jovem e sangrenta. Provavelmente estômago pesado, náusea e sentimentos de culpa, dizia comigo, mas talvez também um prazer terrível... (Boffa, 1999, p 133).

Por meio de seus pensamentos, Viskoviz expressa o desejo que um leão naturalmente teria de devorar sua presa. Entretanto, Viskovitz se apresenta como um leão vegetariano, o que contraria sua natureza carnívora e o faz reprimir seu impulso agressivo. A incongruência no hábito alimentar do leão cria um terreno fértil para a ironia, que se materializa na contradição entre o comportamento (carnívoro) instintivo dos leões e a postura contida de Viskovitz (vegetariano), que, apesar de reprimir seus impulsos agressivos como um humano faria, alimenta desejos violentos e ambivalentes para com a gazela.

Sabemos que Liuba chora enquanto Viskovitz imagina assassiná-la e, ao mesmo tempo, reflete sobre o mal-estar e o prazer que essa morte lhe traria. Curiosamente, a intenção de Liuba coincide com o desejo secreto de Viskovitz. De qualquer forma, ele reprime seus instintos naquele momento, tanto por conta de seu suposto vegetarianismo quanto por uma espécie de sadismo em mantê-la sob seus domínios. Viskovitz mantém Liuba "sequestrada" com sua pata sobre ela — na iminência de uma morte, cena que ilustra um comportamento comum entre predadores durante a caça, quando, após capturarem a presa, aguardam um momento propício para matá-la.

Seja pela repressão dos princípios vegetarianos, pelo sadismo ou até mesmo pela fama de preguiçosos atribuída aos leões, o fato é que o pensamento de Viskovitz se manifesta como um gracejo tendencioso freudiano ao fantasiar, em tom de chiste, a possibilidade de romper com o recalque da agressividade e devorar Liuba. Esse gracejo é a expressão de um desejo latente que se camufla sob a forma de humor, revelando a incongruência entre sua adesão ao

vegetarianismo e o impulso carnívoro. Logo após essa imaginação cômico-agressiva, Liuba inicia um diálogo no qual Boffa explora sua malícia, expondo um segundo chiste tendencioso, agora de caráter eminentemente obsceno. A cena, nesse ponto, evoca intertextualidade com "Chapeuzinho Vermelho": assim como o Lobo tenta desviar a menina do caminho prescrito, Liuba, na forma de gazela Thompson, aparece graciosa, delicada e ágil, com um corpo esguio que remete tanto à fragilidade infantil da personagem do conto quanto à imagem da mulher em sua relação de desigualdade frente ao homem. A escolha de Boffa por esse animal, de porte menor entre os herbívoros africanos, acentua essa dimensão simbólica, articulando simultaneamente inocência, vulnerabilidade e erotismo.

> "Que cheiro gostoso você tem", baliu ela de repente.
> "*Pardon?"* A pata rompante havia liberado o bodum de uma axila: será que ela estava me gozando?
> "Você tem um cheiro gostoso de leão, um cheiro de macho."
> "M-m-macho?"
> "É. Vocês, leões, são os machos mais bonitos da savana, tão majestosos, tão musculosos... Muito melhor do que aqueles herbívoros maricas. Você já se perguntou por que todos os ruminantes têm chifres? (Boffa, 1999, p 133).

Nesse diálogo, o elogio de Liuba carrega um jogo de duplo sentido: ao mesmo tempo em que exalta a virilidade de Viskovitz, incita-o a reassumir a violência que lhe seria própria. O efeito risível nasce dessa tensão entre o convite erótico e o apelo predatório, em que a sedução se confunde com o desejo de morte. "Comer", nesse universo, significa tanto saciar o corpo quanto destruí-lo — um verbo que, não por acaso, desliza entre a mesa e a cama.

Viskovitz, por sua vez, responde com hesitação — "M-m-macho?" —, o que sugere um estranhamento em relação à própria identidade. Essa crise é elaborada em outro momento da narrativa, quando o leão elabora um lamento:

> "[...] como não lamentar a crise de autoridade do felino macho, a prepotência das leoas cada vez mais musculosas, sabichonas, ambiciosas, uma comunidade – a nossa – cada vez mais horrivelmente semelhante à das hienas, que fazia tempo viviam em sociedades matriarcais, com os resultados que todos podiam ver" (Boffa, 1999, p. 132).

A passagem explicita o mal-estar de Viskovitz frente a mudanças na estrutura social de sua espécie. A representação das leoas — musculosas, caçadoras, independentes — atua como contraponto a uma certa nostalgia por uma ordem patriarcal percebida como ameaçada. Seu

vegetarianismo pode ser lido, então, não apenas como uma recusa alimentar, mas como uma abdicação de um papel social e simbólico associado ao macho predador.

Nesse contexto, a figura do leão em crise ecoa discussões contemporâneas sobre a masculinidade, nas quais antigos modelos de poder e identidade são tensionados por novas configurações de gênero. A savana de Boffa funciona como um espaço alegórico onde se encenam essas tensões. A gazela que deseja ser devorada e o leão que hesita em matar criam uma situação absurdista que joga com expectativas naturais e culturais.

Em "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz", assim como em outros contos, a obra explora essas dinâmicas através de uma lente humorística. O riso surge não da simples inversão de papéis, mas do tensionamento entre instinto e performance, entre o natural e o cultural

Voltemos à investida de Liuba, cuja fala carrega uma pesada carga de sugestão sexual dirigida aos machos de sua própria espécie. Em sua estratégia de "bajular" Viskovitz para ser rapidamente devorada, Liuba profere: "É. Vocês, leões, são os machos mais bonitos da savana, tão majestosos, tão musculosos... Muito melhor do que aqueles herbívoros maricas. Você já se perguntou por que todos os ruminantes têm chifres?" (Boffa, 1999, p. 133). A pergunta final opera como um chiste de duplo sentido, cuja eficácia reside precisamente no que não é dito explicitamente. O termo "chifres", nesse contexto, não remete em primeiro plano à sua função zoológica — defesa ou disputa intraespecífica —, mas ao seu significado culturalmente arraigado como símbolo do adultério e da traição conjugal. Liuba, portanto, não está apenas elogiando o leão; está também diminuindo os machos herbívoros, insinuando que sua cornadura é menos um instrumento de combate e mais um emblema de humilhação, uma marca de que são traídos por suas fêmeas. A obscenidade do comentário — entendida aqui não como vulgaridade, mas como a explicitação maliciosa de um conteúdo sexualmente conotado — reside no implícito, na sugestão de que a virilidade dos herbívoros é falha, tornando-os objeto de escárnio.

A fala de Liuba trata-se de uma mentira estratégica, de uma sedução calculada. Seu desprezo pelos coespecíficos é instrumental: ela mobiliza um estereótipo pejorativo "maricas" e uma associação culturalmente humilhante (os chifres como sinal de cornitude) com um único fim — inflamar o ego do predador e precipitar sua ação. Viskovitz, por sua vez, falha em decodificar a complexidade do insulto dirigido a outros. Ele ouve apenas a superfície do elogio e é capturado por ele, deixando-se conduzir não por um instinto predatório puro, mas por uma atração sexual interespecífica que a narrativa apresenta como "imoral", desviante de sua suposta

natureza e das expectativas do mundo animal que o rodeia. O riso emerge desse descompasso: a fêmea que recorre a uma astúcia humana para insultar e seduzir, e o predador que, confuso, responde mais ao apelo sexual do que ao alimentar.

Boffa demonstra habilidade na arte dos chistes, tanto nos não-tendenciosos quanto nos tendenciosos. É importante mencionar que, para Freud "o impulso de comunicar o chiste está inseparavelmente ligado ao trabalho do chiste" (Freud, 2017, p. 204) e que a atividade chistosa jamais ocorre sem uma finalidade ou meta (Freud, p. 137), pois o prazer gerado pelo compartilhamento decorre de processos psíquicos específicos. Isso ocorre especialmente nos chistes tendenciosos, que acessam fontes de prazer — como o prazer libidinal[16] — que não ocorrem nos chistes inofensivos. O prazer proveniente dos pensamentos inconscientes, ao superar a repressão da obscenidade ou da agressividade, retroalimenta a necessidade de comunicação, assim, a superação da repressão é compactuada entre o sujeito que conta o chiste e aquele que o ouve. Freud explica que os chistes tendenciosos geralmente envolvem três participantes: o sujeito que conta o chiste, o alvo da obscenidade ou agressividade e o ouvinte, que experimenta o prazer. (Freud, p. 143).

A conexão fortuita entre ideias, pensamentos e representações, que o sujeito ouvinte do chiste não faria espontaneamente devido a obstáculos repressivos internos, resulta em uma economia de energia psíquica. Com a suspensão do investimento aplicado à inibição, essa energia psíquica é liberada por meio do riso. Já o sujeito que conta o chiste — cuja atividade psíquica conseguiu suspender a inibição, experimenta uma economia de energia possivelmente tão grande quanto as próprias forças repressivas. No entanto, ao compartilhar o chiste e provocar prazer no ouvinte, ele também é recompensado, pois a comunicação do chiste atua como uma via de descarga e gratificação.

A dimensão cultural do chiste se estabelece por meio da comunicação, inserindo-o nas interações sociais entre os sujeitos de uma cultura. Nessa comunicação dos chistes o inconsciente se faz presente. Os chistes possuem uma espécie de "prazo de validade", pois sua potência em provocar o riso está sujeita a fatores socioculturais específicos de uma determinada época. O que torna significativo os fragmentos chistosos de Boffa espalhados pela obra é sua resistência temporal, uma vez que os hábitos animais, a base dos seus chistes, não se alteram e são compreendidos mais ou menos da mesma forma em diferentes regiões do mundo. O leão

[16] Para Freud, a libido é a energia psíquica das pulsões sexuais, podendo ser investida em diferentes objetos e atividades. No contexto dos chistes, o prazer libidinal surge quando há a superação do recalque de conteúdos sexualmente carregados, permitindo uma descarga de energia psíquica que gera satisfação e riso (Freud, 2017, p. 141).

da savana, o parasitismo reprodutivo dos cucos e as disputas entre alces pelo harém, entre outros exemplos, são comportamentos típicos da história evolutiva animal que servem de matéria-prima para deboches, embora sua superfície retrate os comportamentos animais, camuflam uma crítica subjacente aos valores e instituições humanas.

2.3.2. Cômico

O que chamamos de cômico é um fenômeno mais abrangente e complexo que o chiste e não é nem do interesse de Freud, nem deste trabalho, descrever todas as suas características e nuances. No trabalho dos chistes, Freud se propõe a descrever os processos do pensamento inconsciente na elaboração do engraçado ou do risível e diferenciá-lo da variedade do riso de origem cômica, pois "o chiste é criado, o cômico é encontrado" (Freud, 2017, p. 257). Freud amplifica a capacidade explicativa da teoria do alívio ao investigar os mecanismos psíquicos que proporcionam o prazer em algumas modalidades cômicas, mas não sua totalidade de formas; concluirá que o chiste é uma contribuição do âmbito inconsciente dentro da esfera do cômico (Freud, p. 295).

Uma das primeiras distinções entre o chiste e o cômico está na estrutura necessária para seu funcionamento. O chiste possui um objetivo específico e exige a presença de pelo menos três pessoas para o insciência se fazer presente: a primeira, que o enuncia; a segunda, que é seu alvo; e a terceira, que o recebe e reage a ele. Já o cômico, por sua vez, manifesta-se de maneira diferente, sendo um achado involuntário nas interações sociais. Para que ocorra, basta a interação entre duas partes: a pessoa que percebe algo como cômico e o objeto, situação ou pessoa no qual esse efeito é identificado (Freud, 2017, p. 257). Ao contrário do chiste, o cômico não exige uma terceira pessoa para se concretizar. No chiste, porém, vimos que a sua transmissão é essencial para sua realização, tornando indispensável a presença de um receptor, enquanto a presença do alvo pode ser facultativa. Além disso, algumas técnicas chistosas podem recorrer ao cômico como fonte de prazer preliminar, contribuindo para a fruição do prazer estético.

O chiste exige uma estrutura tripartite para se realizar, já o cômico poderá surgir de um achado involuntário, ou mesmo de algo ou alguém assumir um atributo cômico. Uma das manifestações do cômico é a ingenuidade, fenômeno limite entre os chistes ingênuos e a ingenuidade que nos parecerá cômica. A ingenuidade não é criada intencionalmente, mas descoberta na fala ou ação de alguém que não tem consciência de sua inadequação. Quando uma pessoa se depara com uma expressão ingênua, percebe nela a ausência de alguma inibição,

o que torna supérfluo seu próprio esforço de repressão, levando à liberação de energia psíquica pelo riso. Para que a ingenuidade tenha um efeito cômico, deve ser vista como genuína e não como dissimulada, pois, caso contrário, seria percebida como um chiste tendencioso carregado de ironia.

Assim, a fala ingênua pode resultar do uso equivocado de palavras, da formulação de um absurdo ou até de uma obscenidade (Freud, p. 262). A abelha-rainha Lara, em seu diálogo com Viskovitz no conto "Foi cera gasta com mau defunto, Viskovitz" (Boffa, 1999), exemplifica essa proximidade entre o chiste ingênuo e o ingênuo cômico, demonstrando como a lógica inocente pode gerar um efeito risível, sem a necessidade de uma transgressão deliberada.

> Logo fui pai, e os meus cromossomos começaram a ser produzidos a uma tiragem de cinco mil cópias por dia. Mas nem tudo eram rosas e flores. Um dia, voltando ao favo, encontrei Lara encolhida diante do trono, chorando.
> "As larvas, Visko. Todos os dias tenho de pensar em cinco mil nomes novos, você bem que podia me ajudar." (Boffa, 1999, p. 121).

A fala de Lara é ingênua por algumas razões (ou a falta dela). A produção de ovos pelas abelhas ocorre em larga escala, sem qualquer conexão ou envolvimento afetivos com a prole na fase larval. Todavia, Lara encara a maternidade massiva como se fosse uma maternidade humana e passa a sofrer com a dificuldade de nomear cada uma das cinco mil larvas. Nem o leitor nem Viskovitz esperam que isso seja um motivo de angústia. Despreocupado, Viskovitz responde que todos poderiam ter o mesmo nome, Viskovitz, que não faria diferença alguma "Vamos chamar todos de Viskovitz, não é um nome feio. Assim teremos mais tempo para nós, estrelinha." (Boffa, 1999, p. 121).

A ingenuidade de Lara revela uma lógica de pensamento peculiar. Se cada filho merece um nome, então, para nomear todas as cinco mil larvas, seria necessário um dispêndio energético imenso na escolha de milhares de nomes diferentes. Esse raciocínio, embora coerente dentro da lógica da personagem, é absurdo na perspectiva do leitor, o que oferece a camada cômica para o trecho narrado. A fala de Lara, desprovida de qualquer malícia ou intenção transgressora, manifesta um chiste ingênuo.

Podemos compreender o riso provocado pela fala ingênua de Lara de diferentes ângulos a partir da teoria do alívio. Quando a ingenuidade assume a função de um chiste, o esforço excessivo de Lara em solucionar um problema trivial — nomear individualmente cinco mil

larvas — revela-se como um pensamento desprovido de qualquer inibição racional. Nesse caso, a terceira pessoa do chiste, ou seja, o ouvinte, ao se deparar com essa formulação ingênua, percebe que sua própria inibição racional se torna supérflua e a descarrega pelo riso. O mesmo acontece com a energia psíquica que poderia ser investida em uma indignação frente à lógica absurda de Lara, mas que, diante da inofensividade da situação, é redirecionada para o riso.

Se analisarmos sob o ângulo do cômico, a gênese do riso reside na discrepância de gastos psíquicos entre os envolvidos na situação. Ao tentar compreender Lara e sua preocupação com um problema que, para um observador externo, não deveria sequer existir, o leitor experimenta essa diferença de investimento mental. Isso se relaciona com o mecanismo do "empréstimo do cômico", conforme descrito por Jean Paul e retomado por Freud: "colocar-se no lugar do outro, o querer entender o outro, não são evidentemente outra coisa senão o 'empréstimo do cômico' que desde Jean Paul desempenha um papel na análise do cômico" (2017, p. 267). Essa comparação entre o próprio processo mental e o do outro estabelece um contraste psicológico, reforçando a irracionalidade da preocupação de Lara, um esforço supérfluo, e que culmina no riso como forma de descarregar a energia psíquica resultante da comparação.

Para além da fala ingênua de Lara, nota-se que o pedido da personagem por ajuda para nomear as cinco mil larvas carrega um elemento estrutural de conexão com a realidade humana. A sobrecarga na divisão de papéis e tarefas entre os gêneros na criação dos filhos é evidenciada no contexto de sua fala, ainda que na simples nomeação.

Afastando-se das relações proximais entre o cômico e os chistes inofensivos podemos nos atentar a outros casos cômicos. Ver alguém tropeçando na rua pode ser cômico, como também os movimentos estranhos de um animal, ou mesmo os movimentos despropositados, mas intencionais, de um palhaço. Se um palhaço produz movimento exagerados intencionalmente é porque o cômico também pode ser criado, ao invés de simplesmente ser encontrado. Esse fingimento, portanto, preencherá a condição de contraste que conduz à diferença de gasto.

Assim, uma caricatura que exagera traços expressivos de um rosto opera sempre no registro da sátira, pois seu cômico está intrinsecamente ligado à crítica: ao distorcer a realidade, ela evidencia fragilidades, excessos ou contradições de seus modelos. O mesmo princípio aplica-se a alguém fazendo uma careta, a um papagaio doméstico cantando um trecho de ópera ou a Chaplin repetindo mecanicamente gestos de trabalho em *Tempos Modernos* (1936), situações em que o riso nasce do contraste absurdo entre expectativa e realização. A paródia e

o travestimento constituem formas do cômico que rompem a correspondência esperada entre aparência, comportamento e fala, um procedimento que Maciel (2023, p. 29) identifica na obra de Boffa ao parodiar tratados científicos sobre animais.

Nos contos de Boffa, os animais que exibem preocupações, neuroses e discursos humanos são, de fato, travestimentos conscientes: a antropomorfização é fingida, pois o leitor é constantemente lembrado de que, apesar de humanizados, os animais permanecem diferentes de nós. É nesse jogo de aparências que se manifesta o desmascaramento freudiano[17]: a comicidade não surge apenas da semelhança com o humano, mas do reconhecimento das fragilidades humanas, da dependência das necessidades físicas e da exposição das normas sociais subjacentes ao "monótono automatismo psíquico" (Freud, 2017, p. 287). Assim, o cômico da obra não é apenas ingênuo ou decorativo, mas crítico: ele revela, com humor e distância, os instintos, automatismos e hipocrisias que moldam o comportamento humano, tornando a leitura tanto engraçada quanto intelectualmente provocadora.

Algumas perguntas são inevitáveis aqui. Por exemplo, como a teoria do alívio poderia explicar a economia na despesa com uma representação supérflua nas diferentes modalidades cômicas citadas acima? E ainda, como Alessandro Boffa se utiliza do cômico na criação de um prazer preliminar que culmina no riso? Para responder à primeira questão, podemos assumir o cômico do palhaço como modelo explicativo. Quando um espectador observa o comportamento desengonçado de um palhaço, há um impulso psíquico de imitação e empatia: ele se coloca mentalmente no lugar do outro, tentando compreender o objetivou as causas daquele movimento por meio de sua representação "mímica" mental. Esse esforço inicial implica um gasto energético. No entanto, quando o observador percebe, por comparação a si mesmo, que o movimento é inútil ou exagerado, seu esforço de compreensão se torna supérfluo, gerando uma economia psíquica. Esse excesso de energia, então, é descarregado na forma do riso.

O cômico dos movimentos criado propositalmente pelos humanos apresenta uma dimensão chave para compreensão de outras formas cômicas, como a ideia de "grande" e "pequeno": a discrepância quantitativa em um contraste de ações, seja por meio de movimentos, seja por meio da verbalização. Porém, não é qualquer contraste representativo que será caracterizado como cômico (Freud, 2017, p. 308). Uma fala estúpida de um político em um

[17] O desmascaramento é um procedimento para tornar algo cômico. Para Freud esses procedimentos "degradam a dignidade do indivíduo chamando atenção para a sua fragilidade humana geral, e em particular para a dependência que suas funções psíquicas têm das necessidades físicas" (2017, p. 287). Longe de algo puramente negativo, o desmascaramento também serve ao desvelamento das normas sociais subjacentes ao "monótono automatismo psíquico" (Ibid).

debate pode indignar muitos espectadores, mas também pode soar cômica a outros, uma vez que o espectador que ri da fala estúpida se compara ao político e percebe que pouco ou nenhum esforço foi dispendido por ele para dizer tal coisa. O cômico intelectual será, dentro de contextos propícios, resultante da diferença quantitativa no gasto de investimento da comparação "empática" com o Eu, seja este um espectador, observador ou simplesmente um leitor.

Outra dimensão do cômico que ilustra um gasto de investimento psíquico é a expectativa, recurso amplamente utilizado no cômico de situação. Nesse caso, o observador investe energia ao antecipar um desfecho previsível. No entanto, esse investimento se torna excessivo quando a ação verbal ou física é exagerada, minimizada ou surpreendentemente diferente do esperado. O cômico surge justamente da frustração dessa expectativa, pois a energia mobilizada para a antecipação se revela desnecessária e é descarregada no riso.

Em suas palestras pelo país, Ariano Suassuna costumava relatar episódios cômicos. Um deles ocorreu durante a visita a um rebanho de ovelhas, quando um senhor se aproximou para apresentar suas pastoras. Com seriedade, disse: "Essas são as minhas pastoras. Eu vou dizer o nome delas: Pata… Peta… Pita… Pota e… Creusa." O efeito cômico surge justamente na quebra de expectativa: o público acompanha a sequência de nomes ritmados e similares, e o último, Creusa, desvia desse padrão, provocando o riso na plateia.

Essa explicação se aproxima da concepção de Kant (Alberti, 2013), segundo a qual o riso ocorre quando uma expectativa intelectual é subitamente frustrada, gerando um prazer instantâneo que relaxa o corpo e se sobrepõe ao esforço do entendimento. Contudo, se essa frustação for dolorosa ou desprazerosa, a energia dispendida na expectativa não se converterá em riso, mas poderá gerar angústia ou desconforto.

Para que o prazer e o efeito cômico — o riso — ocorra, é necessário que a diferença comparativa entre os dois gastos psíquicos se torne inutilizada, ou seja, que a energia investida na compreensão (por comparação) ou antecipação (por expectativa) se revele desnecessária. Além disso, essa energia excedente só poderá ser descarregada no riso se o contexto permitir essa liberação, isto é, se não houver barreiras inibitórias que impeçam a fruição do cômico.

Vejamos como essas definições da teoria do alívio iluminam a construção do cômico na obra e como fornecem ferramentas para a compreensão das escolhas feitas por Alessandro Boffa para provocar o riso. No conto "Quanto menos se fala, melhor, Viskovitz", o peixe Viskovitz nos explica as dificuldades que os animais aquáticos enfrentam na comunicação. Para

dizer a palavra “hidrelétrico” por exemplo, era preciso “dar seis voltas na água, em cima e embaixo, e tocar nadadeira anal com uma brânquia” (Boffa, 1999, p. 70). Se esse movimento não for feito com precisão, com os olhos grudados no interlocutor, é bem provável que ele entenda “enguia” e se ofenda. Mais adiante ele continua:

> Não é culpa de ninguém, é culpa da língua, é daí que vêm todos os problemas que nós, peixes, temos. Veja meu nome, Viskovitz. São necessários uns dez minutos para pronunciá-lo corretamente, e passei a usá-lo apenas como ginástica para emagrecer, inclusive porque podia ser facilmente confundido com: “Claro, se sua prima estiver de acordo”, ou então: “Cubra-me de beijos, ninfa”, ou ainda algo como: “Uma série matemática é perfeita quando cada termo é o limite de uma progressão ou de uma regressão, e cada progressão ou regressão contida na série tem na própria série o seu limite” (Boffa, p. 71).

A língua dos peixes se mostra extremamente escorregadia, bem como a língua humana, dado que nem sempre as palavras e objetos tem uma correspondência exata, um “preto no branco”. O problema da língua dos peixes é que ela se baseia nos movimentos; uma “mímica” elaborada em que uma pequena mudança no movimento da mensagem pode ser interpretada de forma completamente diferente daquilo que foi intencionado. O cômico dos movimentos se apresenta nessa comunicação complexa entre os peixes, pois a despesa energética que eles usam para se comunicar é tamanha, que, no esforço de compreendê-la (representá-la mentalmente pelo impulso mímico), o leitor percebe a dificuldade ou a inutilidade desse esforço e a energia investida se torna inutilizável.

O próprio Viskovitz reconhece o grande gasto energético da pronúncia de seu nome e a utiliza para perder peso. A língua dos peixes é tão complexa que seu funcionamento escapa à compreensão humana. Os dez minutos de movimentos para se dizer o nome “Viskovitz” pode gerar uma interpretação como “Claro, se sua prima estiver de acordo” (Boffa, p. 71), uma frase que parece um fragmento de diálogo. Neste momento da narrativa, na primeira possível interpretação errônea do nome “Viskovitz”, Boffa cria um artifício cômico que faz o leitor tentar imaginar antecipadamente como as demais possíveis e enganosas interpretações do nome irão trazer momentos de confusão e complicações para o protagonista. Trata-se de uma expectativa que já vai avolumando a propensão do leitor ao riso.

A despesa psíquica pela antecipação se tornará desnecessária na medida em que Boffa extrapolará os sentidos nos exemplos seguintes. Primeiro, com a interpretação romântica e absurdamente inadequada para o contexto — “Cubra-me de beijos, ninfa” (Boffa, 1999, p. 71). —, que já desvia completamente da seriedade inicial. Em seguida, o ápice da frustração expectativa ocorre com a definição matemática: o complexo esforço físico para pronunciar

“Viskovitz” é reduzido à fria e incompreensível fórmula: “Uma série matemática é perfeita quando cada termo é o limite de uma progressão ou de uma regressão, e cada progressão ou regressão contida na série tem na própria série o seu limite” (Boffa, p. 71).

Todo o investimento intelectual do leitor — toda a energia gasta para acompanhar a complexidade da linguagem piscícola e para antever possíveis mal-entendidos narrativos — subitamente se dissolve em nada. A tensão acumulada é liberada no riso ao se deparar com um anticlímax: a tradução do nome não gera outro diálogo absurdo ou confusão cômica, mas sim um conceito abstrato, técnico e completamente desconexo do contexto, esvaziando totalmente a expectativa criada. A grandiosidade do esforço físico é aniquilada pela futilidade do resultado intelectual, operando assim a “transformação de uma expectativa tensa em nada” que, para Kant, constitui o mecanismo fundamental do riso.

Além da exploração do cômico, o conto “Quanto menos se fala, melhor, Viskovitz” abriga inúmeras referências intertextuais e opera, ao seu modo, com a ironia. Um dos vetores dessa ironia é a própria índole satírica de Viskovitz, que se manifesta na maneira como o narrador relata — e, portanto, critica — a complexidade absurda da linguagem aquática. A sátira, entendida como a fusão de cômico e crítica, aqui se volta contra fragilidade dos códigos linguísticos.

As possíveis interpretações errôneas de seu nome são exemplos dessa postura satírica. A frase: “Claro, se sua prima estiver de acordo” (Boffa, p. 71) satiriza a hipocrisia e os subterfúgios da linguagem indireta, sugerindo conotações sexuais ou acordos moralmente dúbios sem jamais nomeá-los diretamente. Essa crítica se aprofunda na interpretação seguinte — “Cubra-me de beijos, ninfa” —, onde o desejo sexual, agora explícito, mas ainda assim deslocado, é colocado em choque com o contexto formal e supostamente técnico da comunicação entre peixes. Viskovitz, ao reportar tais equívocos o expõe ao ridículo, operando como um agente da sátira que ridiculariza a inadequação e o *nonsense* inerentes àquela realidade linguística.

Neste conto, as atribuições de díspares interpretações a partir dos movimentos é um recurso fundamental na elaboração cômica de Boffa. Essa estratégia se assemelha ao efeito cômico gerado quando uma pessoa diz algo e seu interlocutor entende outra coisa, seja por um deslize na fala, um problema auditivo, ambiguidade semântica ou pela discrepância entre o que é dito e o que se quer comunicar. E se invertermos a situação e atribuirmos ao emissor — ou seja, a Viskovitz — a intenção deliberada de modificar seus gestos para dizer algo diferente?

Nesse caso, o narrador assumiria uma postura de palhaço, exagerando propositalmente nos discrepantes significados criados por sutis "erros" de gesticulação ao pronunciar seu próprio nome. Ainda assim, o efeito cômico persiste, pois reside na diferença comparativa entre os dois gastos. Nesse caso, trata-se de um gasto em relação ao interlocutor na elaboração de significados alternativos com o intuito de zombar do interlocutor.

Se o narrador diz uma coisa, mas pretende comunicar outra, então podemos considerá-lo um narrador-peixe-palhaço ironista. O último significado ou interpretação da "pronúncia" incorreta do seu nome é sugerida no complexo enunciado "Uma série matemática é perfeita quando cada termo é o limite de uma progressão ou de uma regressão, e cada progressão ou regressão contida na série tem na própria série o seu limite" (Boffa, p. 71). A contundente (e complexa) afirmação matemática arrebata a energia para compreendê-la, e como vimos, tal tarefa se torna inútil. Isso ocorre porque em sua estrutura, o enunciado, apesar de imitar uma lógica de definição matemática não explica absolutamente nada. E o efeito hilariante vem da contradição entre a complicada formulação matemática (área científica supostamente clara e exata) e a falta de sentido ou absurdo (negação total de qualquer ciência).

Esse enunciado matemático recorre ao exagero e complicação acirrada para ironizar as dificuldades de comunicação tanto na língua dos peixes quanto nas línguas humanas. Sua estrutura imita a formalidade e aparente lógica de exatidão dos enunciados matemáticos. Apesar de sua exatidão, os enunciados matemáticos são incompreensíveis para muitas pessoas que não conhecem seus conceitos prévios e estranham a linguagem utilizadas em suas premissas. O exemplo do conto, no entanto, não corresponde a um conceito ou definição matemática real, é uma invenção, e, portanto, sua compreensão só faz "sentido" dentro da lógica do conto.

"Uma série matemática é perfeita quando cada termo é o limite de uma progressão ou de uma regressão, e cada progressão ou regressão contida na série tem na própria série o seu limite" (Boffa, 1999, p. 71). A ironia reside no fato de que, embora a definição matemática sugira uma precisão absoluta e um sistema fechado de significados, ela mesma, ao ser inserida no contexto da comunicação animal, demonstra que mesmo uma estrutura que aparenta ser lógica e rigorosa não se torna, por isso, mais compreensível ou exata quando transplantada para o domínio da linguagem comum. Pelo contrário, sua presença é ainda mais absurdamente incompreensível.

A comunicação, seja entre peixes ou humanos, nunca opera com termos (ou palavras) que alcançam um "limite" estável de significação dentro de um sistema perfeito, seja em uma

progressão ou regressão de sentidos. As palavras em frases, e estas dentro de textos — suas "séries" —, não contêm em si mesmas o limite final de seus significados. Os significados estão sempre em deslocamento, sujeitos a contextos, mal-entendidos e reinterpretações, escapando a qualquer tentativa de enquadrá-los em uma definição exata e imutável. A rigorosa definição matemática, portanto, ao ser apresentada como uma possível "tradução", torna-se a representação máxima da incomunicabilidade e do fracasso da linguagem em ser um sistema perfeito e lógico.

No caso dos peixes, a dificuldade surge da necessidade de interpretar uma linguagem gestual altamente complexa. Nos humanos, a ambiguidade se manifesta na própria estrutura da linguagem, onde palavras podem carregar múltiplos sentidos, levando a mal-entendidos e interpretações inesperadas. Assim, o enunciado matemático inventado por Boffa, que deveria encerrar um conceito com precisão, acaba ilustrando ironicamente a impossibilidade de uma comunicação absolutamente clara e exata.

O conto "Quanto menos se fala, melhor, Viskovitz" ilustra procedimentos cômicos recorrentes na obra de Alessandro Boffa. A narrativa permite observar a operação de mecanismos descritos pela teoria do alívio, nos quais o riso deriva da liberação de uma energia psíquica previamente mobilizada por uma expectativa que se dissolve sem resultado prático. Além da dimensão cômica, a superfície textual frequentemente conduz a estratos de sentido que articulam humor e reflexão. A próxima seção deste capítulo dedica-se a examinar especificamente o humor como procedimento de crítica intelectual na construção narrativa de Boffa.

2.3.3. Humor

O humor, enquanto categoria estética, é considerado uma das manifestações do cômico, ele surge a partir de uma atitude psíquica específica diante da realidade. Embora apresente semelhanças com a comicidade intencional, o humor possui uma dimensão mais subjetiva, funcionando como um mecanismo psíquico que transforma o desprazer em prazer. O caráter humorístico pode assumir formas chistosas desde que apresentem elementos característicos do humor, como a economia de afetos.

Na perspectiva da teoria do alívio, o humor atua por meio de um processo psíquico que reduz a carga de afetos desprazerosos, possibilitando sua descarga no riso. Veremos como Freud concebe esses mecanismos psíquicos em "O humor" (2015) e como Kupermann (2021)

refina essa compreensão ao articular a atitude humorística ao conceito de sublimação. Esse percurso teórico é essencial para compreensão das manifestações humorísticas na obra de Alessandro Boffa e como ele as utiliza como recurso estético.

Antes de analisarmos diretamente o ensaio de Freud sobre o humor, é necessário contextualizar alguns conceitos estruturantes da psicanálise desenvolvidos após a obra dos chistes (1905), tangenciando-os para acessar as questões centrais da atitude humorística. Uma das primeiras questões a serem exploradas refere-se à origem do prazer humorístico, algo que Freud já indicava ao final de *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017):

> Nesses três [chistes, cômico e humor] modos de trabalhar do nosso aparato psíquico, o prazer brota de uma economia; os três concordam no fato de constituírem métodos para reconquistar da atividade psíquica um prazer que se perdeu, na verdade, pelo próprio desenvolvimento dessa atividade. Pois a euforia que buscamos atingir por essas vias não é outra coisa senão o ânimo de uma época da vida em que costumávamos realizar nosso trabalho psíquico com bem pouco gasto: *o ânimo de nossa infância*, quando não conhecíamos o cômico, não éramos capazes de fazer chistes e não precisávamos do humor para nos sentirmos felizes na vida. (p. 334, grifo e colchete nosso).

É na infância que o adulto busca acessar aquele prazer que se "perdeu" ao longo do desenvolvimento. O movimento de retorno leva a um estágio pré-recalque, ou seja, antes da internalização das normas sociais que impõem inibições ao sujeito. Esse retorno se dá por um movimento de suspenção momentânea de inibições permitindo que a energia psíquica contida encontre novos caminhos de descarga. No humor, esse mecanismo psíquico não representa uma simples suspensão, mas sim reelaboração simbólica da realidade, permitindo que o sujeito, sem negar o mundo real, o reinterprete sob uma perspectiva lúdica e menos desagradável. Freud explora essa função lúdica do humor em "O escritor e a fantasia" (2015), ao afirmar que

> O adulto pode se recordar da grande seriedade com que brincava na infância, e, equiparando suas ocupações pretensamente sérias àquelas brincadeiras infantis, livra-se do pesado fardo imposto pela vida e alcança o elevado ganho de prazer proporcionado pelo *humor*. (p. 328).

Em outras palavras, o humor é a forma do adulto brincar com os elementos da realidade da vida adulta. A brincadeira infantil, por sua vez, caracteriza-se pela capacidade da criança de reorganizar o mundo à sua maneira, como sugere Freud: "toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado." (2015, p. 327). A criança investe

suas pulsões na brincadeira porque deseja tornar-se adulta, e, em última instância, ter acesso ao ato sexual (Kupermann, 2021), projetando nesses desejos seus investimentos libidinais.

O criador literário também canaliza sua energia psíquica para dar forma ao seu mundo imaginário. Essas fantasias escondem desejos íntimos que, muitas vezes, não encontram espaço na realidade objetiva, mas que são ocultados, alterados ou atenuados na criação artística. No jogo de manipulações da fantasia literária, mesmo muitos desejos e emoções dolorosas podem se transformar em fortes fontes de fruição estética ao leitor. A brincadeira infantil se diferencia da fantasia, tanto a do artista quanto a do adulto, pois, apesar do intenso investimento emocional e criativo, a criança consegue distinguir seu mundo lúdico da realidade.

> Não obstante todo o investimento de afeto, a criança distingue muito bem da realidade e seu mundo de brincadeira, e gosta de basear nas coisas palpáveis e visíveis do mundo real os objetos e situações que imagina. É esse apoio na realidade que distingue o seu "brincar" do "fantasiar" (Freud, 2015, p. 327).

Na vida adulta, entretanto, os devaneios muitas vezes são vistos como fúteis ou socialmente inadequados (como as fantasias eróticas), levando o sujeito a ocultá-los dos outros. O receio de ser julgado por seus desejos mais íntimos o leva a esconder ou reprimir tais pensamentos ou a transformá-los em expressões socialmente aceitas, como a criação artística exemplificada por Freud na figura do criador literário. O excesso de fantasias, porém, oferecerá "condições para uma caída numa neurose ou psicose" (Freud, 2015, p. 328).

O prazer em fantasiar e o prazer humorístico não se configuram como uma renúncia ao prazer dos tempos infantis, mas eles são como que atualizações do brincar. Sobre o fantasiar, Freud explica que

> Na verdade, não podemos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia é na realidade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo. Assim, também a pessoa em crescimento, quando para de brincar, apenas abandona o apoio em objetos reais; em vez de brincar, ela fantasia. Constrói castelos no ar, cria o que se chamam de "devaneios". (2015, p. 328).

Essa passagem ilustra como o adulto substitui a brincadeira infantil pela fantasia, que, por sua vez, pode se transformar em criação artística. O humor, por seu turno, consiste em uma atualização mais "fiel" ao brincar, uma vez que ele não abdica dos elementos do mundo real na busca por prazer. O humorista, que também é um artista, lida com as angústias da vida adulta

sem idealização. Ao transformar o sofrimento em algo lúdico e criativo, ele utiliza a sublimação como recurso para lidar com as frustrações do real.

A sublimação é o mecanismo psíquico na qual o sujeito redireciona sua energia pulsional libidinal para produções culturais, intelectuais ou artísticas, sem gerar repressão. Como Kupermann explicita: "o trabalho da sublimação se completa na re-erotização do mundo e da existência" (2021, p. 85). Afinal, não se deve esquecer a natureza animal (pulsional) humana que não suporta uma dessexualização desmedida como é exigida pela civilização moderna (Kupermann, 2021). A sublimação, portanto, não elimina o desejo pela busca de prazer, mas leva a um "movimento pulsional criativo de invenção de novos objetos de satisfação erótica" (Kupermann, 2021, p. 85).

Como uma das formas de sublimação, o fazer humorístico, por sua vez, é uma atitude de resistência do princípio do prazer[18] frente às imposições do princípio da realidade[19]. Freud destaca em seu ensaio sobre o humor que ele "não é resignado, é rebelde, ele significa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais." (Freud, 2014, p. 325). Ao contrário da adaptação passiva à realidade deserotizada da civilização moderna, o humor esteticamente "brinca" com as frustrações e os acasos da realidade, permitindo que o sujeito extraia prazer mesmo de situações angustiantes — como a morte — reafirmando o princípio do prazer. Essa capacidade de transformar o sofrimento em prazer é descrita por Freud como um triunfo do narcisismo

> O traço grandioso [do humor] está claramente no triunfo do narcisismo, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer; insiste em que os traumas do mundo externo não podem tocá-lo, mostra, inclusive, que lhe são apenas oportunidades para a obtenção de prazer. (Freud, 2014, p. 325, colchete nosso).

[18] Segundo Freud, o princípio do prazer (*Lustprinzip*) é a tendência inata do aparelho psíquico, buscando a satisfação imediata das pulsões e evitando o desprazer. Dominante nos estágios iniciais do desenvolvimento, ele é gradualmente modulado pelo princípio da realidade, que impõe a adaptação às exigências do mundo externo (Freud, 2014).

[19] O princípio da Realidade (*Realitätsprinzip*) surge como uma força reguladora que substitui parcialmente o princípio do prazer, exigindo que o sujeito postergue a satisfação pulsional e considere as condições objetivas da realidade. Esse princípio está vinculado ao desenvolvimento do ego e à capacidade de lidar com frustrações e demandas sociais (Freud, 2014).

A autopreservação narcísica da atitude humorística não se opõe ao sério, mas sim a uma "realidade deserotizada e à lucidez mórbida criada por uma concepção de mundo na qual princípio de realidade e princípio de prazer encontram-se inelutavelmente dissociados" (Kupermann, 2021, p. 68). Embora haja uma conflitualidade entre o princípio da realidade e o princípio do prazer, o humor não representa uma fuga ingênua do real, como ocorre nos devaneios da fantasia adulta. Pelo contrário, ele funciona como um recurso de defesa do Eu, uma "razão lúdica" que mantém o equilíbrio psíquico diante das frustrações impostas pelo princípio da realidade.

O humorista se coloca diante de si mesmo como um adulto frente a uma criança. Lida com as próprias angústias da vida e dos outros como se risse das futilidades e preocupações da vida infantil. O mesmo se dá em relação ao público, pois

> ele [humorista] se comportaria diante de seu público como o adulto em relação à criança, na medida em que reconhece e ri da futilidade dos interesses e sofrimentos que a ela parecem grandes. Então o humorista obteria sua superioridade por colocar-se no papel do adulto, por identificar-se de certo modo com o pai e reduzir os outros a crianças (Freud, 2014, p. 326, colchete nosso).

A sugestão que Freud faz sobre o humorista se aproximar, até certo ponto, da figura do pai vai de encontro de a imago paterna[20], ou seja, à representação psíquica da figura paterna que carrega consigo a autoridade, proteção, imposição de limites e a adaptação do Eu à realidade. O humorista, ao assumir o papel de adulto que ri dos sofrimentos da criança, identifica-se simbolicamente com a função paterna, que, na psicanálise, está associada à instauração da lei e à mediação entre o desejo e a realidade. Essa identificação com o pai permite ao humorista adotar uma postura de "superioridade", como se estivesse acima das "fúteis" angústias e frustrações que, para a criança (ou para si ou para o público), parecem insuperáveis.

Freud prossegue no seu argumento, apresentando então a origem dessa identificação parcial e momentânea do humorista com a imago paterna:

[20] A imago paterna é uma representação psíquica internalizada da figura paterna, construída a partir de experiências reais, fantasias e projeções inconscientes. Essa imagem idealizada ou distorcida do pai desempenha um papel central no desenvolvimento psíquico, especialmente durante o Complexo de Édipo, onde a criança internaliza normas, proibições e valores associados à autoridade paterna. Freud, em "Totem e Tabu" (2012), associa a imago paterna à formação do Super-eu, instância psíquica responsável pela moralidade e pela internalização das regras sociais sendo fundamental para o equilíbrio psíquico e a adaptação à realidade. Assim, a imago paterna não se limita à figura real do pai, mas inclui aspectos simbólicos que influenciam a estruturação da personalidade e a consciência moral do sujeito.

> O Super-eu é herdeiro da instância parental; muitas vezes ele mantém o Eu em rigorosa dependência, tratando-o realmente como os pais — ou o pai — trataram a criança nos primeiros anos [...] a pessoa do humorista tirou o acento psíquico de seu Eu e o transpôs para o seu Super-eu. O Eu, então, pode parecer pequenino para o Super-eu assim inflado e todos os seus interesses, insignificantes, e pode se tornar fácil para o Super-eu, nessa nova distribuição de energia, suprimir as possibilidades de reação do Eu. (Freud, 2014, p. 327, colchete nosso).

Na citação acima, Freud explica como o Super-eu, herdeiro da instância parental, pode assumir uma posição de controle sobre o Eu no processo humorístico. Nele, o Super-eu, ao inflar-se e reduzir o Eu a uma posição de insignificância, permite que o humorista trate a si e o mundo como um "jogo de crianças", do qual se pode rir. Essa postura possibilita o reajuste dos elementos da realidade de maneira mais satisfatória, como a criança faz ao investir sua libido no brincar.

No entanto, é o ideal do Eu[21] que desempenha o papel central nesse processo, pois, ao contrário do Super-eu recalcador, ele incita à sublimação, promovendo a criação de novos objetos de satisfação e abrindo espaço para a alteridade. Como Kupermann (2021) destaca, "Se há duas instâncias herdeiras da imago paterna. Superego que recalca e o ideal do ego, que incita a sublimação. O processo humorístico estaria referido, sobretudo, à contribuição do ideal do ego." (p. 86). Assim, o humor, além de uma defesa psíquica, é o resultado da reorganização de investimento libidinal que permite ao sujeito re-erotizar a realidade, mantendo-se resiliente e aberto à transformação.

A "invulnerabilidade do Eu" sugerida por Freud em "O Humor" representa, portanto, ao duplo mecanismo explicado anteriormente: ao mesmo tempo em que funciona como uma sofisticada defesa psíquica, reafirma o princípio do prazer. Quando Freud afirma que "o Super-eu, ao provocar a atitude humorística, está efetivamente rejeitando a realidade e servindo a uma ilusão" (2014, p. 329), essa realidade rejeitada é a da civilização moderna, marcada pela dissociação entre o princípio da realidade e o princípio do prazer. E a ilusão, nesse contexto, é criada pelo Super-eu esteta por meio da imaginação criativa e da energia libidinal mobilizada

[21] O Ideal do Eu (*Ich-Ideal*) é uma formação psíquica que representa o conjunto de aspirações, valores e padrões de excelência que o indivíduo busca alcançar. Introduzido por Sigmund Freud em Introdução ao Narcisismo (1914), o Ideal do Eu surge como uma substituição ao narcisismo infantil perdido, funcionando como um modelo interno que guia o comportamento e as metas pessoais. Posteriormente, em O Eu e o Id (2011), Freud relaciona o Ideal do Eu ao Superego (*Über-Ich*), a instância psíquica que incorpora as normas e proibições internalizadas a partir das figuras parentais e da sociedade. O Ideal do Eu, portanto, constitui uma parte do Super-eu, servindo como um padrão que o Eu busca atingir, enquanto o Super-eu, mais abrangente, inclui também a consciência moral e os mecanismos de censura que regulam os desejos, as ações do sujeito e sua adaptação à realidade.

pelo ideal do Eu que estimula a sublimação. O humor, enfim, seria a contribuição ao cômico por intermédio do Super-eu. (Freud, 2014).

Vejamos se todas essas considerações de Freud a respeito do humor encontram um terreno fértil em *Você é um animal, Viskovitz* (1999). Vimos no início deste tópico que a atitude humorística, bem como a criação artística, são formas de sublimação, isto é, distintas atualizações do brincar infantil. No humor rirmos *com* a vida, rirmos *com* a morte. Ora, o autor Alessandro Boffa, por meio de sua obra, age como um criador literário e como humorista.

As aventuras do protagonista Viskovitz no mundo animal são uma espécie de bestiário tragicômico, no qual Viskovitz é a figura do anti-herói humorista. Kupermann (2021) sugere que o humor freudiano, em sua tarefa de desidealização, está mais próximo do anti-herói tragicômico do que do herói da tragédia. Boffa, em sua entrevista à editora estadunidense Random House afirma a respeito que:

> A diferença entre o trágico e o cômico está no ponto de vista: seus problemas são trágicos, os de outra pessoa são cômicos. Então, rir se torna uma espécie de exercício espiritual para abandonar o ego. Acredito que toda história trágica tem uma "tradução" cômica que é mais difícil de compor, mas que diz as mesmas coisas de uma forma mais eficaz. Para mim, a boa comédia, o riso que supera a tragédia, é a forma mais elevada de arte, e os bons comediantes são santos. (Boffa, 2002, tradução nossa)

O riso que supera a tragédia é o riso daquilo que provoca dor e angústia. As epifanias humorísticas de Boffa ilustram essa economia de afetos. No conto "Você abriu caminho, Viskovitz" o ratinho de laboratório V.I.S.K.O.V.I.T.Z ao nascer, recebe de seu pai explicação que seu nome é um acrônimo de *"Very Intelligent Superior Kind Of Very Intelligent and Talented Zootype."* (Boffa, p. 60). Nome do qual deveria se orgulhar, pois ele era o resultado de uma seleção genética rigorosa das melhores estirpes roedores.

O ratinho Viskovitz parece internalizar as aspirações paternas e se vê como um gênio, um polímata. Em seus primeiros dias de vida

> também havia começado a exercitar meu talento musical nas grades da gaiola e a realizar interessantes estudos sobre as progressões harmônicas e sobre as variações modais que melhor consoavam com os gritos de dor emitidos pelos ratos dos outros departamentos. E, com oportunos contrapontos, eu havia conseguido resolver as suas dissonâncias de forma decentemente eufônica. (Boffa, 1999, p. 60-61)

Viskovitz encontra a harmonia perfeita nos gritos de dor emitidos pelos ratos de outros departamentos. O riso despertado pela força humorística desse fragmento pode não ser explosivo, mas é suficientemente eficaz para provocar uma economia psíquica: o leitor é poupado de um investimento afetivo no sentimento de compaixão. Da mesma forma, a crítica aos humanos que infligem sofrimento aos animais também é neutralizada, abrindo espaço para o riso em vez da indignação moral. Ainda que o trecho toque em questões sérias, como os dilemas éticos da experimentação animal e os direitos dos animais — temas de grande relevância diante da produção massiva de sofrimento não-humano para atender às necessidades humanas —, aqui, tais temas funcionam como pano de fundo para o exercício de uma técnica humorística.

A maneira como Boffa constrói esse distanciamento afetivo não se restringe à composição narrativa, mas reflete também sua experiência pessoal e estética. O autor conta que, durante os dez anos em que viveu na Ásia, aprendeu a valorizar uma forma de comunicação marcada pela despersonalização e pelo afastamento subjetivo. Alessandro Boffa comenta sobre o costume local de se referirem a si mesmos na terceira pessoa: "gostei do hábito deles de se referirem a si mesmos em terceira pessoa. Alguém poderia dizer: 'Yang acha que você é estúpido' e você perguntaria 'Quem é Yang?', e ele responderia 'Eu sou Yang', com um sorriso, pois ele não está te ofendendo, é Yang quem está" (Boffa, 2002, tradução nossa). Parece evidente que Boffa absorveu esse recurso em sua literatura: Viskovitz é seu Yang, seu outro Eu, ou melhor, sua versão criança, por meio do qual o Super-eu pode deslocar afetos, (re)elaborar dilemas e manter uma postura de leveza diante do sofrimento da realidade.

Esse distanciamento subjetivo se torna ainda mais evidente no breve diálogo que abre o livro:

> Tínhamos ficado sozinhos naquela crosta de gelo à deriva, na noite polar. Viskovitz virou-se e disse:
> "Meu amigo, gostaria que você botasse a nossa conversa preto no branco."
> Expliquei-lhe que não era possível, que eu era um pinguim. Para mim, 'botar preto no branco' significava, no máximo, fazer outros pinguins. E além disso eu tinha mais em que pensar.
> Um mês depois, eu ainda estava ali, imóvel, com um ovo debaixo da barriga, recordando.
> Eu é que tinha puxado a conversa... (Boffa, 1999, p. 9)

Aqui, a voz narrativa compartilha com Viskovitz um vínculo ambíguo entre autor e personagem, sugerindo que o animal é, em alguma medida, uma versão dissociada do próprio

narrador. Se, como afirma Freud, o humorista se comporta diante de seu público como um adulto em relação à criança, então é possível pensar que Viskovitz encarna essa figura infantilizada, frágil e ridícula do Eu, enquanto Boffa assume a posição do adulto que observa, ri e nos convida a rir.

As histórias vividas por Viskovitz são marcadas por frustrações e derrotas — ele quase sempre "se dá mal" na selva da existência. Mas essa repetição não mobiliza pena, e sim riso. O leitor é convidado a economizar afetos diante do "triste destino do macho animal aqui" (Boffa, 2002, tradução nossa), como se o Super-eu interviesse para interditar a empatia excessiva e nos autorizasse a rir em vez de sofrer. Assim, a criatividade humorística operada por Boffa funciona como uma estratégia de elaboração simbólica: ele reorganiza o sofrimento sob a forma de um jogo narrativo, no qual o riso se torna uma das respostas possíveis — não a única, mas certamente uma das mais eficazes para enfrentar, com leveza e inteligência, as contradições e impasses da experiência existencial.

2.4. O fim da risada

As teorias sobre o riso apresentadas neste segundo capítulo analisam o fenômeno a partir de diferentes tradições intelectuais — biológica, filosófica e psicanalítica —, revelando tanto convergências quanto divergências na forma como compreendem esse comportamento humano. Em geral, essas correntes reconhecem o riso como uma manifestação complexa, embora divirjam quanto à sua origem, função e significados.

Entre os pontos de contato identificados, destaca-se a noção de que o riso emerge de uma quebra de expectativa ou de uma incongruência entre o que se espera e o que efetivamente ocorre. Essa concepção é compartilhada por Darwin, Schopenhauer, Kant e Freud, embora cada um a desenvolva a partir de pressupostos próprios.

Darwin, ainda que parta de uma perspectiva fisiológica e evolutiva, reconhece que o riso pode ser provocado por situações "incongruentes ou inexplicáveis", antecipando, dessa forma, elementos das teorias filosóficas que colocam a incongruência como fator central, como faz Schopenhauer. Sua teoria se concentra nos aspectos adaptativos do riso: trata-se de uma herança comportamental dos primatas, uma forma de comunicação que reforça os laços sociais e favorece a coesão grupal. Nesse contexto darwiniano, o riso é uma resposta fisiológica e social — ainda que, em alguns casos, possa decorrer de estímulos intelectuais.

Schopenhauer, por sua vez, desenvolve essa ideia de modo mais sistemático ao identificar no riso o resultado do contraste entre o conhecimento intuitivo e o conhecimento abstrato, ou seja, entre a experiência sensível e os conceitos que a pretendem representar. Para ele, o riso é uma forma de oposição ao pensamento sério, uma revelação súbita das falhas da razão em seu esforço de congruência com a realidade. Esse valor epistemológico do riso confere-lhe um papel crítico no desmascaramento das ilusões da racionalidade e na expansão do conhecimento.

Kant também relaciona o riso à frustração de uma expectativa racional, mas o concebe como uma reação física: uma descarga de energia corporal prazerosa que surge quando o esforço intelectual se torna subitamente inútil. Embora não se aprofunde no conteúdo do riso, Kant enfatiza seu efeito imediato sobre o corpo, ressaltando sua dimensão sensorial e o benefício à saúde. Seu contemporâneo, Jean Paul, propõe um deslocamento interessante ao incorporar o sujeito como agente ativo do riso. Para ele, o riso é fruto de uma reflexão crítica, de um distanciamento em relação a si mesmo e ao mundo, que permite novas interpretações e amplia a liberdade do pensamento, não se tratando apenas de prazer físico, mas de criação de sentido e descoberta, e que, em alguma medida, o aproxima da expansão do conhecimento proposta na teoria de Schopenhauer.

Já Freud adota uma perspectiva distinta das teorias anteriores. Enquanto Darwin, Schopenhauer, Kant e Jean Paul se detêm sobre o fenômeno do riso em si — seja em sua origem fisiológica, cognitiva ou estética —, Freud volta sua atenção para o risível, isto é, para os mecanismos de linguagem e de forma presentes em um texto, em uma fala ou em uma situação que suscitam o riso no sujeito. Sua análise concentra-se, portanto, não apenas na reação, mas nos dispositivos que a provocam no texto. Ele distingue três modalidades fundamentais: o chiste, o cômico e o humor. O riso, segundo Freud, resulta de uma economia de energia psíquica que, em condições habituais, seria utilizada na repressão de impulsos inconscientes. O chiste, em especial, funciona como um expediente linguístico que permite ao inconsciente manifestar-se disfarçadamente, burlando a censura. Já o humor, ao contrário, é uma atitude subjetiva diante de experiências dolorosas, que possibilita ao sujeito transmutar sentimentos desprazerosos e conservar o equilíbrio do Eu em face da realidade. Nesse sentido, a psicanálise freudiana desloca o foco da discussão: mais do que explicar o riso como efeito físico ou cognitivo, ela investiga como a linguagem e a forma do discurso podem mobilizar processos inconscientes e gerar, no leitor ou no ouvinte, a experiência do riso.

Nota-se, portanto, que as teorias de Darwin, Schopenhauer, Kant e Jean Paul têm em comum a tentativa de explicar o riso em si, seja como descarga fisiológica, como percepção de uma incongruência ou como jogo do espírito. Freud, por sua vez, desloca o debate: não busca compreender a natureza do riso enquanto fenômeno universal, mas sim o risível, ou seja, os mecanismos formais e linguísticos que o produzem. Com sua distinção entre chiste, cômico e humor, ele mostra que o riso emerge de processos psíquicos e discursivos que revelam, de modo indireto, conteúdos inconscientes. Assim, a contribuição freudiana não apenas amplia o escopo dos estudos sobre o riso, como também inaugura uma abordagem que vincula a experiência do cômico à estrutura da linguagem e à economia do psiquismo.

A essas perspectivas individuais soma-se uma contribuição de caráter cultural e histórico: a noção de carnavalização formulada por Bakhtin. Diferentemente das teorias anteriores, voltadas ao indivíduo ou à linguagem, Bakhtin inscreve o riso no horizonte das práticas coletivas e populares. O riso carnavalesco, inspirado no espírito do carnaval, instaura um "mundo às avessas": dissolve hierarquias, desafia a linguagem oficial e rompe normas sociais. Nesse sentido, aproxima-se tanto da crítica filosófica quanto da subversão psicanalítica, ao revelar a instabilidade das verdades instituídas e abrir espaço para a criação de novos sentidos.

Diante desse mosaico teórico, evidencia-se que o riso, embora universal, resiste a uma definição unívoca, oscilando entre explicações biológicas, filosóficas, psicanalíticas e culturais. A obra de Alessandro Boffa, analisada ao longo deste trabalho, intercepta esses diferentes domínios de entendimento, pois explora o riso e o risível como formas de divertimento, revelação crítica e expressão das tensões de desejo e de linguagem.

Nesse cenário, *Você é um Animal, Viskovitz*, de Alessandro Boffa, ilustra como diferentes dimensões do riso podem se manifestar em uma criação literária. Por meio de situações absurdas envolvendo animais antropomorfizados, o autor consegue, simultaneamente, explorar incongruências (à maneira de Schopenhauer), liberar tensões psíquicas (nos termos da teoria do alívio de Freud), instigar a atribuição de significados (conforme Jean Paul sugere) e inverter hierarquias (como a carnavalização de Bakhtin acarreta). O resultado é uma narrativa que, ao mesmo tempo em que gera prazer estético, pois desautomatiza a linguagem, questiona normas sociais e desestabiliza verdades dadas como "congruentes". A obra utiliza o riso como ferramenta para que possamos compreender, de maneira disruptiva, a complexidade da condição humana e animal, não reafirmando papéis fixos, mas explorando suas descontinuidades e contradições.

CAPÍTULO 3

"Se o leão pudesse falar, não o poderíamos compreendê-lo"

Ludwig Wittgenstein

3.1. Encontro com as bestas de Boffa

Antes de analisarmos os contos da obra *Você é um animal, Viskovitz*, é essencial explicitar os pressupostos teóricos que orientarão a leitura crítica. Não existe leitura neutra ou ingênua de uma obra de arte: toda interpretação é atravessada por olhares situados, marcados por recortes ideológicos, culturais e históricos. Assim, o objetivo desta pesquisa é interpretar a obra de Alessandro Boffa a partir da descrição de sua linguagem zooliterária e fabular, marcada pelo uso recorrente do riso como estratégia estética e crítica. A forma da narrativa — seu estilo, escolhas linguísticas e estruturas narrativas revelam, em seu conteúdo, temas que aproximam a obra de debates e lutas políticas da contemporaneidade. As formas fabulares e cômicas são o próprio meio por onde emergem, de modo evidente, temas como o amor, o narcisismo, a espiritualidade e, sobretudo, as contradições sociais — estas, talvez, o mais instigante dos temas. Tais contradições atravessam os campos político, econômico, moral e social, evidenciando disputas de poder entre os gêneros. Ao mobilizar diferentes recursos linguísticos, a obra tensiona papéis historicamente atribuídos a homens e mulheres, abrindo espaço para reflexões sobre suas posições nas configurações sociais contemporâneas.

Essa leitura crítica parte do reconhecimento de que toda produção artística está imersa em redes simbólicas e materiais que refletem (e muitas vezes reforçam) as estruturas de poder de seu tempo. A opressão às mulheres não se limita às desigualdades materiais — como as do trabalho, da maternidade ou da violência doméstica —, mas se estende ao plano simbólico, influindo na construção de subjetividades, representações e ideologias. Trata-se, portanto, de um fenômeno que não se restringe somente às dimensões visíveis da brutalidade explícita, como o feminicídio e a misoginia, mas que se estende às formas sutis e profundamente internalizadas de dominação masculina. Assim, ao abordarmos as representações de gênero na obra de Boffa, observamos que, por meio do riso, da paródia e da ironia, o autor expõe, intensifica e ridiculariza as contradições do mundo contemporâneo. A narração em primeira pessoa de Viskovitz é provocadora, pois expõe normas sociais, sexuais e morais, de forma que nos possibilita fazer uma leitura crítica da obra em diálogo com os impasses do nosso tempo.

Para analisar como Boffa mobiliza e tensiona papéis tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres, é necessário incluir a categoria de 'gênero' como um pressuposto teórico e histórico, entendendo-o como estruturante das relações sociais. Ainda que o senso comum vincule gênero ao sexo biológico, essa associação ou equivalência é reducionista e problemática. Joan Scott (1995, p. 86) define gênero como "um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos".

A filósofa Judith Butler (2018) contribui para essa perspectiva ao afirmar que o gênero não é uma essência biológica nem uma identidade interior e estável. É, antes, uma construção performativa, reiterada por gestos, comportamentos e normas sociais que definem o que se entende por masculino e feminino em um dado contexto cultural e histórico. Essa repetição constante de atos regulados produz a ilusão de uma identidade de gênero estável, quando na verdade, ela é o resultado de performances reiteradas e socialmente impostas. Desse modo, ao representar personagens animais que encenam papéis de gênero, Boffa desnaturaliza esses papéis e revela suas fissuras e arbitrariedades.

A categoria de gênero articula-se em quatro níveis interligados: (i) os símbolos culturalmente disponíveis — como mitos, imagens religiosas e arquétipos literários; (ii) os conceitos normativos presentes em discursos jurídicos, científicos, educacionais e políticos que tentam fixar os significados desses símbolos; (iii) a organização social e institucional, responsável por reforçar uma lógica binária e aparentemente naturalizada do gênero; e (iv) a identidade subjetiva, moldada historicamente pelas formas como os sujeitos interiorizam e expressam sua condição generificada (Scott, 1995). Esses quatro elementos permeiam os contos de Boffa — especialmente os que abordam afeto, desejo, sexualidade e disputas de poder[22] —, seja de forma simbólica, inclusive parodicamente, por meio da ironia.

Considerando, portanto, esse arcabouço teórico, é possível afirmar que as categorias "macho" e "fêmea", recorrentes na obra de Boffa, operam como signos culturais que remetem a posições sociais generificadas carregadas de disputas de poder, desejo e identidade. Suas narrativas não se restringem à biologia dos personagens animais, mas refletem e problematizam as formas de organização social que ainda operam sob lógicas patriarcais. No conto "Essas

[22] Consideramos o conceito de poder desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault nessa sessão. Para Ferreirinha e Raitz (2010) o conceito de poder afasta-se da ideia de posse ou dominação exclusiva por uma instituição ou pessoa. Para as autoras, trata-se de uma *relação móvel de forças*, presente em todos os espaços sociais, que tanto reprime quanto produz efeitos de saber e de verdade. Assim, o poder deve ser entendido como uma "ação sobre ações", não como substância ou privilégio, mas como dinâmica relacional entre sujeitos e instituições.

coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz", por exemplo, a dinâmica reproduz uma estrutura de dominação masculina tradicional, ou seja, através do patriarcado[23]. Por meio da sátira e da fabulação, o autor evidencia práticas sociais que persistem na estrutura das relações humanas, mascaradas pela aparência da natureza instintiva.

Como reforça Joan Scott: "o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado" (1995, p. 88). Essa afirmação sintetiza a importância de se compreender o gênero não apenas como uma categoria simbólica ou discursiva, mas como um princípio organizador das relações sociais, políticas e subjetivas. O poder se manifesta, assim, não apenas nas instituições formais, mas também nos discursos e códigos culturais que historicamente moldam as expectativas e normatizam os comportamentos de homens e mulheres. Boffa, ao ridicularizar normas por meio do riso e da fabulação, instiga o leitor a refletir sobre a persistência dessas hierarquias e sobre a urgência de seu questionamento.

Como o texto literário provoca tais reflexões? Essa provocação opera, sobretudo, por meio de dois mecanismos. O primeiro reside nos recursos narrativos mobilizados para produzir o riso — o chiste, o cômico e o humor, que atuam na experiência de leitura na construção de novos sentidos do mundo. Os sentidos construídos pelo riso, nesse caso, estão fixados no texto, e também são construídos pelo leitor, cuja recepção é marcada por graus diversos de reconhecimento e interpretação. O segundo mecanismo é a ironia. Embora também relacionada as fontes de riso, a ironia não se esgota no humor. Mesmo quando se manifesta em formas humorísticas, sua função transcende o mero riso. Como destaca Maria de Lourdes Ferraz (1993), a ironia exige do leitor um esforço interpretativo específico: é preciso reconhecer a presença de um narrador ironista, cuja enunciação está sempre marcada pela ambiguidade, pela duplicidade de sentidos e por um posicionamento crítico em relação ao discurso que veicula.

Identificar e descrever essa ironia, conforme compreendida por Ferraz (1993), constitui uma chave interpretativa fundamental para entender como Boffa articula linguagem literária e crítica social. Para Ferraz, a ironia transcende o recurso retórico: é uma estrutura cognitiva que desconstrói o literal, tensionando o dito e o não dito. Ela instaura um campo de incerteza e instabilidade, em que o sentido não é unívoco nem fechado. A ironia, especialmente na

[23] O patriarcado é definido como um sistema de dominação e exploração das mulheres pelos homens, estruturado historicamente e sustentado por uma hierarquia de poder que privilegia o masculino. Ele envolve o controle da sexualidade feminina, a reprodução, e a prestação de serviços domésticos e sexuais, além de discriminações econômicas e sociais. O patriarcado não se limita ao espaço privado, mas permeia toda a sociedade, incluindo instituições públicas e o Estado, sendo uma forma de expressão do poder político que subordina as mulheres (Saffioti, 2015, p. 57).

literatura, promove uma abertura ao ambíguo, ao incompleto, ao contraditório — ao mesmo tempo em que desvela as fissuras e fragilidades do discurso normativo.

É nesse jogo de sentidos em suspensão que se inscreve o que Ferraz denomina "percepção por disjunção" (1993, p. 20). Ao contrário do pensamento sistemático, que tende à síntese e à coerência, a ironia funda-se na coexistência de perspectivas conflitantes, operando pela fratura e pelo descompasso. A ironia evidencia zonas de tensão, ambivalência e contradição. A obra de Boffa, ao ridicularizar normas sexuais por meio de um narrador masculino, exemplifica esse funcionamento de disjunção próprio da ironia. Seus contos não propõem ensinamentos morais nem soluções harmônicas, mas expõem — quase sempre de forma irônica — o hiato entre as normas sociais e as experiências subjetivas, especialmente no que diz respeito às questões de gênero, desejo e poder.

Desse modo, o narrador masculino irônico, ao desestabilizar o discurso, também desestabiliza os lugares de enunciação e as identidades que nele se pretendem fixas. O leitor que identifica essas ironias pode ser levado a refletir criticamente sobre os papéis de gênero e os mecanismos que os naturalizam. Ao encenar essas convenções em corpos animais — acentuando seus traços mais estranhos, patéticos ou contraditórios —, Boffa, partindo do ponto de vista do gênero masculino, mas denunciando a sua fragilidade, revela o caráter construído, instável e performativo das normas sociais que privilegiam os homens em detrimento das mulheres. A fabulação animalizada é, assim, um território fértil para a ironia: nela, o absurdo das normas coexiste com sua potencial subversão.

Quando nos referimos à fabulação e ao exercício zooliterário, um conceito que pode ampliar ainda mais a leitura da ironia na obra de Boffa é o de heteronomia, tal como reformulado por Maria Esther Maciel dentro do contexto da subjetividade animal. Em contraste com a autonomia — centrada na enunciação soberana —, a heteronomia implica sujeitos cuja existência depende de mediações externas. No caso dos animais na literatura, trata-se de subjetividades que só podem emergir por meio da linguagem humana —, portanto, em condição de alteridade. Como afirma Maciel: "o sujeito que emerge desse processo é sempre heterônomo (e, nunca, autônomo), já que ele necessita do humano para se inscrever enquanto um 'eu' na escrita" (2021, p. 5).

A noção de heteronomia amplia a potência irônica dos contos ao colocar em cena sujeitos animais que pensam, sentem e falam a partir de uma enunciação deslocada — um "eu" animal que é, ao mesmo tempo, ficcional e humano — singular. A condição heteronômica

desses personagens escancara a artificialidade da linguagem e da identidade, expondo a fragilidade dos discursos que se pretendem naturais ou universais. É por essa razão que a ironia operada por Boffa é a pista de uma crítica sutil ou explícita aos sistemas de normatização — como o machismo, a misoginia e de forma ampla, o patriarcado — sistemas representados por personagens heterônomos e lidos por sujeitos imersos nesses mesmos sistemas.

Por fim, para enriquecer a leitura dos contos de Boffa, utilizamos as lentes das teses de Ricardo Piglia sobre o conto, reunidas em *Formas breves* (2004). Para Piglia, todo conto opera com duas histórias simultâneas: uma visível, construída de modo linear, superficial e outra oculta, sugerida por meio de elipses, deslocamentos e silêncios. O interesse estético do conto moderno nasce justamente da tensão entre essas duas camadas narrativas, onde a superfície textual encobre uma história subterrânea que o leitor precisa cavar. Piglia descreve esse mecanismo como uma "economia secreta do relato" (Piglia, 2004), que organiza os sentidos a partir da disjunção entre o que se diz e o que se sugere.

De maneira geral, na obra *Você é um animal, Viskovitz*, essa estrutura dual dos contos é articulada por meio de procedimentos estilísticos zooliterários e irônicos a favor do riso. A narrativa apresenta as experiências de um personagem animal inserido em dilemas afetivos, sociais ou ecológicos, geralmente narrados em tom confessional e cômico. No entanto, essa camada visível convive com uma história implícita, na qual, geralmente, se insinuam críticas às formas de normatização do comportamento, aos papéis de gênero e aos impasses da identidade. Nessa perspectiva, a descrição dos recursos que possibilitam o riso e ironia são meios de leitura, pois desestabilizam o sentido literal e criam espaço para múltiplas interpretações. As histórias não podem ser lidas unicamente como alegorias do humano. Embora mobilize animais para comentar aspectos da vida social, a narrativa também se engaja com a zoologia e com etologia das espécies representadas, promovendo uma reflexão que entrelaça saber científico, fabulação literária e crítica cultural.

Apresentados os pressupostos teóricos, cabe agora justificar a escolha das narrativas dentre as vinte que compõem a obra. O conto "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz" aborda temas como sacrifício, amor e morte. Rico em chistes e humor irônico, suscita reflexões sobre misoginia, maternidade e paternidade. Já "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz" configura-se quase como uma paródia da fábula de Chapeuzinho Vermelho, tratando de questões como poder, arrogância e traição. Seu humor é mais contido, porém a ironia dissimulada que o atravessa evidencia o patriarcado e o machismo, representados na figura de um leão esnobe.

“Quanto menos se fala, melhor, Viskovitz” explora uma ampla variedade de recursos cômicos — jogos de palavras, exageros e construções linguísticas inusitadas — para refletir sobre a precariedade da linguagem, suas incongruências e seus limites na comunicação e na mediação da solidão. O conto “Você abriu caminho, Viskovitz” apresenta uma paródia do êxodo do povo israelita do Egito — a história bíblica de Moisés. Trata-se de uma espécie de tragédia cômica, protagonizada por um anti-herói narcisista, cuja jornada expõe tensões entre cobiça, erotização e a relação ambígua entre humanos e suas cobaias. Por fim, “Você é um animal, Viskovitz” trata do surgimento dos animais, uma narrativa científica fantasiada por micróbios. Essas cinco narrativas, em suas particularidades, oferecem um panorama representativo de aspectos centrais da obra — embora não esgotem, evidentemente, a complexidade e a riqueza de seus contos.

As análises desenvolvidas neste estudo partem da descrição biológica das espécies retratadas e de quais formas a cultura humana constrói suas representações simbólicas. O enredo de cada conto é apresentado de forma sintética, seguido pela descrição e interpretação dos mecanismos linguísticos que operam em função do riso e da ironia presentes nos monólogos e nos diálogos. A partir dessas descrições da forma emergem reflexões sobre os conteúdos políticos das narrativas, especialmente no que diz respeito às disputas de gênero e às desigualdades simbólicas que delas decorrem. Por fim, cada análise se encerrará com uma leitura do título do conto e de sua função na articulação das mensagens possíveis que o texto veicula.

3.2. Você está perdendo a cabeça, Viskovitz

Chamar de “animal” seres tão díspares quanto uma lesma, uma girafa, uma lula ou um tatu implica, como lembra Derrida (2002), um gesto reducionista: o termo apaga a pluralidade radical das espécies e concentra sob uma única palavra formas de vida que não têm nada de homogênea. Mais ainda, esse nome curioso não inclui aqueles que o empregam — os humanos — que, ao autonomearem-se “humanos”, colocam-se numa posição de exceção, apartados da animalidade que partilham. Os estudos zooliterários procuram tensionar essa cisão ao propor designações como “animais humanos” e “animais não humanos”, enfatizando que, apesar das diferenças de formas, adaptações e comportamentos — do carrapato ao pepino-do-mar — todos são animais, e isso não deve ser apagado pelo hábito de falar em “o animal” no singular.

Essa comunidade, contudo, não anula a diferença. Derrida insiste que o animal é sempre "um outro completamente outro" (2002, p. 31), cuja alteridade resiste a qualquer captura conceitual. O humano se distingue por sua capacidade de criar instituições, produzir cultura, transmitir significados e modificar o ambiente em que vive, mas essa distinção não autoriza hierarquias ontológicas. Cada espécie afirma sua singularidade em modos próprios de existência e biologia: as lesmas terrestres, hermafroditas, compartilham parentesco com as lulas, também moluscos, mas diferem profundamente de girafas e tatus, que amamentam seus filhotes. Já as lulas, dioicas, reproduzem-se por ovos e habitam profundezas inatingíveis aos humanos. Ser dioico, como ocorre com girafas, tatus e tantos outros vertebrados e invertebrados, significa apresentar dois sexos distintos, macho e fêmea. Essas diferenças, longe de justificarem a ideia de uma superioridade humana, confirmam a diversidade de formas de vida que constituem o vasto campo das animalidades.

O sexo surgiu, ao longo da história evolutiva, como uma estratégia reprodutiva que conferiu aos organismos a capacidade de aumentar a variabilidade genética das gerações seguintes. Essa variabilidade favoreceu a adaptação das populações a ambientes em constante mudança, contribuindo para sua sobrevivência. A reprodução sexual fez tanto sucesso que se tornou parte essencial do ciclo de vida de plantas e animais. Mas como em muitos processos biológicos, há exceções: algumas espécies são totalmente hermafroditas, e isso significa que características de ambos os sexos estão presentes no mesmo indivíduo: o caramujo-africano (*Achatina fulica*) e o pé de manga (*Mangifera indica*) são hermafroditas; algumas espécies, como os escorpiões-amarelos (*Tityus serrulatus*), reproduzem-se por partenogênese, ou seja, as fêmeas geram descendentes sem a necessidade de machos.

Estratégias reprodutivas consideradas exceções evoluíram em contextos ecológicos diversos e funcionam como adaptações eficazes para a manutenção das populações. Todavia, o mais comum entre os animais é que cada espécie apresente dois sexos, macho e fêmea, que, de acordo com a história evolutiva de cada grupo, desenvolvem diferentes estratégias para garantir a transmissão de seus genes. Algumas dessas estratégias podem parecer estranhas se imaginadas no contexto reprodutivo da espécie humana. Talvez por se colocar no lugar de outros animais, Alessandro Boffa tenha conseguido criar situações risíveis, como veremos no conto "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz" (1999) em que o protagonista é um louva-a-deus.

Antes de testemunharmos a vida tragicômica de Viskovitz, vamos entender um pouco sobre o contexto animal no qual o conto é inspirado. Os louva-a-deus são insetos pertencentes à ordem Mantodea, palavra cuja raiz grega "*mantis"* significa adivinho, vidente ou profeta. Os

representantes desse grupo são conhecidos popularmente por *mantis* (louva-a-deus no Brasil) em razão da forma de seu corpo (Figura 4); seus pares de pernas anteriores diferenciados para caça remetem a posição de braços e mãos em oração.

Dentro desse grupo, destacam-se espécies como *Hierodula membranacea* e *Mantis religiosa*, conhecidas por seu comportamento reprodutivo peculiar, no qual a fêmea frequentemente mata o macho após ou durante a cópula. Lembremos que, no reino animal, os machos são definidos como os indivíduos que produzem muitos gametas pequenos e móveis (espermatozoides), enquanto as fêmeas produzem poucos gametas grandes, imóveis e ricos em nutrientes (óvulos). Ao longo da evolução, estruturas e comportamentos reprodutivos diversificados se desenvolveram em ambos os sexos no reino animal, aumentando suas chances de sucesso reprodutivo. Por exemplo, para as fêmeas de alguns insetos, é vantajoso produzir muitos ovos, aumentando a probabilidade de que parte da prole alcance a fase adulta. Já em muitas aves, a produção de poucos ovos é compensada por um alto investimento parental, tanto do macho quanto da fêmea, com alimentação e proteção dos filhotes.



FIGURA 4 - LOUVA-A-DEUS CASTANHO EM PRIMEIRO PLANO. (DOMÍNIO PÚBLICO: PIXABAY, 2024).

De acordo com os estudos de Lawrence (1992) “Sexual cannibalism in the praying mantid, Mantis religiosa: a field study” e Birkhead et al. (1988) “Sexual cannibalism in the praying mantis *Hierodula membranácea*”, o comportamento canibal das fêmeas de louva-a-deus (Figura 5) surgiu como uma adaptação às condições ambientais de escassez alimentar. Fêmeas maiores são preferencialmente escolhidas pelos machos pois estas tendem a não apresentar um comportamento predatório após a cópula. É provável que esse comportamento canibal tenha evoluído de forma independente nas fêmeas, já que os pesquisadores observaram que os machos adotam estratégias consistentes de evasão imediata após o acasalamento, a fim de evitar serem mortos. Evidentemente, quando há canibalismo, as fêmeas se beneficiam nutricionalmente, o que pode resultar na produção de um maior número de ovos, e consequentemente, aumento do sucesso reprodutivo.



FIGURA 5 - CANIBALISMO EM LOUVA-A-DEUS. (TAMISIEA, 2022).

Conhecendo bem a ocorrência desse fenômeno em muitas espécies de *Mantodea*, o escritor-biólogo Alessandro Boffa narra, em "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz" (1999), o fim de um macho que não escapa à fome de Liuba. Como explica Ricardo Piglia, em *Formas Breves* (2004, p. 90): "um conto sempre conta duas histórias [...] Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário". Os relatos visíveis de *Você é um animal, Viskovitz* (1999) são, majoritariamente, os mesmos: a partir de uma perspectiva zooliterária, um macho-homem, um heterônomo de alguma espécie que está em busca do seu sucesso reprodutivo. Em muitas histórias, de modo tragicômico, Viskovitz não alcança o sucesso esperado na lógica da natureza.

Abaixo do plano zooliterário, as histórias cifradas da obra são acessadas por meio das rasuras deixadas por incongruências, chistes, comicidade e pela postura humorística e irônica do narrador, que expõe a animalidade e as contradições da experiência humana. Do ponto de vista estético, os recursos empregados para gerar riso na história aparente fornece pistas da história ocultada: "A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada [...] a história secreta é a chave do conto e de suas variantes" (Piglia, 2004, p. 91). Assim, ao analisarmos este

conto, fiquemos atentos a romântica "história visível" de Viskovitz e Liuba, mas mais atentos às ambiguidades — pistas da história secreta, viabilizada pela presença da ironia — que juntas, são reunidas artificialmente para contarmos aquilo que está oculto, não dito, subentendido.

O início do conto "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz" apresenta um diálogo entre Viskovitz e sua mãe:

> "Como era o papai?", perguntei à minha mãe.
> "Crocante, um pouco salgado, rico em fibras."
> "Antes que você o comesse, quero dizer."
> "Era um sujeitinho inseguro, ansioso, neurótico, mais ou menos como vocês todos, os machinhos, Visko." (Boffa, 1999, p. 27).

Percebemos que a resposta da mãe à pergunta de Viskovitz está marcada por uma incongruência característica da ironia. Não esperamos que as memórias sobre o falecido pai de Viskovitz sejam relacionadas à sua textura e ao seu gosto salgado. O pai palatável surpreende porque essa não é uma característica que se esperaria em uma resposta à pergunta feita por Viskovitz com intenções afetivas e nostálgicas. No entanto, o texto literário busca surpreender, romper com a norma e com o que é esperado. O chiste ingênuo talvez seja artifício narrativo que possa explicar essa incongruência, que gera surpresa e nos leva ao riso.

Podemos considerar, inicialmente, que a mãe de Viskovitz entendeu a pergunta em seu sentido literal, pois o leitor descobrirá, de imediato, que ela foi a responsável pela morte do pai. A mãe de Viskovitz talvez se recorde apenas daquilo que lhe foi útil, seja no sentido biológico, seja no sentido pessoal. Vimos que um chiste ingênuo ocorre porque aquele que se depara com uma expressão ingênua nota que o sujeito que a profere está desprovido de inibição. A mãe de Viskovitz poderia ser lida como ingênua pois ela não perceberia sua inadequação no diálogo com o filho; assim, o esforço de repressão do leitor tornar-se-ia supérfluo, levando-o à liberação de energia psíquica por meio do riso.

Porém, o desenrolar do diálogo coloca em xeque a nossa hipótese da ingenuidade. Sabendo que foi a própria mãe que devorou o pai, Viskovitz reforça seu questionamento, pois não tem interesse no sabor do pai, mas sim, em como ele era como um louva-a-deus. A mãe de Viskovitz, neste ponto do diálogo, nos parece dissimulada quanto à resposta inicial sobre as qualidades gustatórias. Sua resposta seguinte expõe seus sentimentos, reforça uma postura crítica em relação ao progenitor de sua prole, uma fala que, na sequência do diálogo, funciona como um chiste tendencioso, ou seja, atingindo instâncias recalcadoras do objeto do chiste —

o progenitor — e promovendo um descrédito à instituição social que ele e os machos representam no patriarcado: “Era um sujeitinho inseguro, ansioso, neurótico, mais ou menos como vocês todos, os machinhos, Visko.” (Boffa, 1999, p. 27).

Os vocativos nos diminutivos, “sujeitinho” e “machinhos”, ao lado de adjetivos como “inseguro” e “ansioso”, reforçam o propósito tendencioso do chiste presente na fala da personagem. Ainda quando termina dizendo “mais ou menos como vocês todos, os machinhos, Visko.”, a mãe de Viskovitz o coloca dentro desse ciclo que reproduz os atributos do pai, traduzido algo como “seu pai era assim como você é e como todos os machos são”. Sendo um chiste tendencioso do ponto de vista da elaboração de um texto que cutuca e provoca instabilidade em instituições sociais, a franqueza sobre os machos ganha uma amplitude que ultrapassa o inseto macho. A fala materna situa o macho em um outro espaço, revelando qual é o seu lugar na criação da prole, um lugar inferior em relação à genitora.

O chiste rasga a animalidade dos louva-a-deus e nos convida a pensar a animalidade humana, os lugares que esperam que sejam ocupados por homens e mulheres, em especial nas relações marcadas pela heteronormatividade. Afinal, também os humanos apresentam dimorfismo sexual, comportamentos reprodutivos sujeitos a sexos recobertos por gêneros construídos em espaços de poder onde a ideologia patriarcal é dominante. Nesses contextos, o privilégio — especialmente o masculino — não apenas acentua diferenças entre mulheres e homens, mas opera de forma muito mais perversa: naturaliza hierarquias, invisibiliza violências, sustenta assimetrias de poder e limita o exercício pleno da agência por parte daquelas que historicamente estão em posição de desvantagem, as mulheres. A primeira brecha aberta pelo chiste nos fornece uma pista sobre uma tensão entre os sexos louva-a-deus e, portanto, entre os gêneros humanos — tensão esta que, longe de ser meramente biológica, é intensamente politizada e culturalmente reproduzida.

A narrativa prossegue no discurso de Viskovitz:

> Mais do que nunca, eu me sentia próximo daquele genitor que não conhecera, que havia se dissolvido no estômago de mamãe enquanto eu era concebido. De quem não tinha recebido calor, mas calorias. Obrigado, papai, pensei. Sei o que significa, para um louva-a-deus, sacrificar-se pela família. (Boffa, 1999, p. 27).

Nesse trecho, um chiste de caráter não tendencioso é elaborado a partir da aproximação entre “calor” e “calorias” — palavras morfologicamente semelhantes, mas semanticamente

distintas. A aproximação produz um efeito chistoso a partir do jogo de palavras, como é sugerido por Freud (2017). Enquanto "calor" remete ao afeto, à proteção e ao cuidado, "calorias" evocam a dimensão material da nutrição — o corpo do pai devorado que se converteu em alimento e possibilitou a concepção do protagonista.

A ausência paterna ganha ainda mais importância para Viskovitz quando ele — em um tom de orgulho e até gratidão, reconhece que a sua existência é o resultado de um sacrifício extremo. No entanto, essa percepção afetuosa é atravessada pela ironia na frase "Sei o que significa, para um louva-a-deus, sacrificar-se pela família" (Boffa, 1999, p. 27). O "sacrifício" do pai louva-a-deus, em termos biológicos, é na verdade uma consequência involuntária da cópula: o macho não se entrega nobremente, mas é devorado. O infortúnio do pai adquire outros significados, não somente pelo fato de sabermos a involuntariedade biológica de sua morte.

O narrador tensiona o significado de sacrifício para as idealizações patriarcais do pai provedor — o pai que se sacrifica pela família ao custo da própria presença. Viskovitz projeta sobre seu genitor uma imagem heroica que não condiz com a realidade biológica dos louva-a-deus — nem, tampouco, com a realidade social de grande parte das famílias heteronormativas humanas. O sujeito heterônomo que Viskovitz representa é o sujeito masculino que compactua, normaliza, reforça a ideia de um pai que se sacrifica e que, para isso, ausenta-se em prol da sustentação material da família. A frase em questão representa uma construção discursivo-simbólica da ideologia do patriarcado, uma reprodução social usada para justificar a ausência paterna e ao mesmo tempo que delega as mulheres ao trabalho doméstico, ao cuidado familiar — trabalhos que geram uma sobrecarga feminina e reforçam desigualdades entre os gêneros.

Se voltarmos os olhares para o mundo real, na realidade brasileira, é evidente a constatação que a maioria das crianças no país vive sob os cuidados quase exclusivos de suas mães ou de outras mulheres da rede de apoio. Como destaca Márcia Barbosa de Almeida (2020), "o cuidado com os filhos e filhas, sua educação, saúde, alimentação e proteção, recai quase que exclusivamente sobre as mulheres, mães, avós, madrinhas, vizinhas" (p. 300). E a maioria dessas mulheres são negras e das classes sociais mais baixas. Normalizar que as mulheres são a metade dos humanos aptos ao cuidado em razão da condição biológica da gestação é reforçar a divisão sexual do trabalho e a ideologia patriarcal que naturaliza as mulheres como cuidadoras exclusivas.

Já a paternidade, nos contextos de separação conjugal, quando exercida, tende a ser episódica ou esporádica, frequentemente restrita ao provimento de recursos materiais. O vínculo parental, contudo, não se limita ao fornecimento de "calorias"; ele também inclui afeto, presença e corresponsabilidade. Em um cenário ideal, homens e mulheres, de qualquer raça ou classe, teriam, as mesmas responsabilidades e a cumpririam de forma igualitária ou, no mínimo, com equidade.

Ao reproduzir de modo irônico essa lógica do "pai que se sacrifica", a narrativa de Boffa expõe os mecanismos simbólicos que sustentam essa representação. Lida como ironia, essa imagem do genitor que se sacrifica com sua vida é menos um elogio à masculinidade altruísta do que uma sátira fabular à mitologia patriarcal — que justifica a ausência como sacrifício heroico. A glorificação da morte do pai, feita pelo narrador, reforça uma narrativa de privilégio da ausência. A ironia que opera por disjunção, nos termos de Maria de Lourdes Ferraz (1993), revela o paradoxo do narrador: ao reiterar o discurso hegemônico, também o desestabiliza. Não seria um sacrifício heroico a mulher que não abandona e cria?

Viskovitz prossegue: "Recolhi-me um instante diante do seu túmulo, isto é, diante da minha mãe, e recitei um miserere" (Boffa, 1999, p. 27). Nesse ponto, afirmar que recitou um miserere diante da mãe — identificada como "túmulo" do pai —, Viskovitz promove, novamente por meio da ironia, uma disjunção entre os símbolos religioso e as representações culturais dessa espécie. Vejamos por partes. O chiste — um louva-a-deus que, literalmente, louva a Deus —, além de uma espirituosidade, é um gesto que sacraliza a figura paterna a partir de uma lógica católica, evocando a imagem de Deus-pai.

O *miserere* de Viskovitz é, assim, uma ação irônica porque enquanto o personagem crê estar sacralizando o pai, a narrativa revela que ele está rezando diante da mãe que o devorou — uma inversão que desloca o foco do suposto "sacrifício paterno" para a materialidade do corpo feminino, verdadeiro *locus* de vida e morte. A contradição implícita levanta uma questão: quem merece o luto do cântico fúnebre, o pai que desapareceu ou a mãe que permaneceu?

A situação irônica revela ainda outra tensão, pois o narrador presta homenagem ao pai ausente, que foi literalmente consumido pela mãe e, por isso, a transforma em um "túmulo". A ironia se manifesta nesse gesto simbólico que, ao mesmo tempo em que glorifica aquele que desaparece, silencia aquela que permanece e sustenta. Viskovitz, como sujeito heterônomo moldado pelos discursos culturais que o atravessam, reproduz e, de forma simultânea, rasura os

mitos patriarcais que sacralizam a figura do pai provedor e naturalizam o trabalho reprodutivo e afetivo das mulheres.

Nesse gesto disjuntivo, a narrativa de Boffa desarticula o discurso familiar tradicional e, sobretudo por meio da ironia, convida o leitor a confrontar a instabilidade dos valores e normas culturais que sustentam as idealizações de pai e mãe. Longe de serem naturais, tais figuras revelam-se historicamente construídas e culturalmente performadas, operando dentro de sistemas de poder que precisam ser expostos, questionados e desmontados.

A comovente relação de Viskovitz com seus pais ficará de lado para o início da narração de sua saga. Boffa costuma utilizar os seus recursos zooliterários para apresentar ao leitor, no início dos contos, os aspectos biológicos vistos pelos olhos do animal. Essa estratégia funciona como contextualização, permitindo que o leitor visualize o animal e até se imagine em sua pele. Em seguida, o autor narra a saga amorosa de Viskovitz, orientada por seu objetivo reprodutivo: o desenrolar da história aparente. É no início de sua relação com Liuba que o conto apresenta as formas humorísticas mais sofisticadas.

> Logo depois, como pensar na morte nunca deixava de me provocar uma ereção, achei que era o momento de ir ao encontro de Liuba, o inseto a quem amava. Eu a conhecera cerca de um mês antes, no casamento da minha irmã, que também foi o funeral do meu cunhado, e me tornara prisioneiro de sua beleza cruel. Desde então continuamos a nos ver. Como fora possível? Deus tinha me abençoado com o dom mais caro a nós, louva-a-deus: a ejaculação precoce, condição necessária para qualquer história de amor não efêmera. Na primeira semana, só perdi um par de patas, as raptatórias; na segunda, o prototórax com os anexos para o vôo; na terceira... (Boffa, 1999, p. 27-28).

Analisemos esse parágrafo do conto em três aspectos: (1) o tesão pela morte, (2) a intervenção divina e (3) o início do canibalismo. Inicialmente, Viskovitz afirma que pensar na morte sempre lhe provoca ereção. Isso é justificável, pois é no cenário da eminência da morte que ele terá a chance da realizar seu principal desejo e objetivo zoológico: a reprodução. Contudo, Viskovitz também almeja algo anterior à reprodução, sua índole antropomorfizada deseja Liuba para obter prazer pelo ato sexual. A postura humorística ilustrada pelo tesão ante a iminência da morte expõe a obtenção de prazer com situações angustiantes: trata-se da economia de energia psíquica frente as emoções negativas que a própria morte lhe causaria. No humor ri-se *com* a morte. Como observa Freud, essa atitude de recusar as aflições é um traço da "invulnerabilidade do Eu" (2014, p. 325), um triunfo narcísico que transforma os traumas

do mundo em oportunidades para obtenção de prazer. Alessandro Boffa, portanto, tira o peso da morte da narrativa ao revelá-la como objeto da busca de Viskovitz.

O humor também permeia a forma como Viskovitz agradece a Deus pela ejaculação precoce. Como vimos, o riso rasura a história aparente para expor a animalidade humana. Assim, enquanto muitos homens (e por que não, mulheres?) considerariam a ejaculação precoce como uma condição infeliz, para Viskovitz trata-se de um dom lhe possibilita ir ao encontro de Liuba, acasalar-se repetidamente e fugir antes de ser completamente devorado. Se o orgasmo é um momento de "quase morte", para Viskovitz isso se torna literal. Os intervalos entre ejaculações, em que Viskovitz vai morrendo gradualmente, prolongam sua história de amor com Liuba, estabelecendo uma relação de constante tensão.

A crença em Deus desempenha papel fundamental na constituição psíquica do macho louva-a-deus e faz jus ao seu nome. Afinal, sua convicção de que está perpetuando sua espécie através de uma missão digna de macho, reforça sua crença sobre o "sacrifício" que o leva a morte. Mas e Liuba? É sabido que, nas primeiras semanas, conhecemos apenas seu apetite canibal, que mutilou Viskovitz, devorando suas armas predatórias, seu prototórax e sua capacidade de vôo. Mutilações que simbolicamente podem representar a retirada da força (as pernas raptórias) e da liberdade do macho (os anexos para o voo).

Apesar do desmantelo de sua forma corporal, Viskovitz não demonstra abalo. A narrativa se interrompe brevemente no percurso com Liuba para que o protagonista apresente sua visão sobre alguns coespecíficos que não compartilham de sua crença amorosa. Zucotic, Petrovic e Lopez são machos que recusam o destino biológico da espécie — ser devorados após a cópula — e adotam uma postura de rejeição às fêmeas, ora por motivos biológicos, ora por convicções ideológicas. Esses personagens compõem uma espécie de grupo misógino, análogo ao fenômeno contemporâneo dos *incels* (abreviação de *involuntary celibates*), homens que se identificam como celibatários involuntários e cultivam ressentimento contra as mulheres por sua condição, frequentemente assumindo posturas de desprezo ou hostilidade. Na narrativa, essa recusa ao contato com as fêmeas se transforma em uma escolha religiosa, um voto de castidade dirigido a Deus, que desloca o instinto sexual para o fanatismo espiritual. O trecho abaixo rompe momentaneamente com a lógica zoológica e adquire, por meio da comicidade, traços que evocam modos humanos de organização social.

> "Não faça isso, Visko, pelo amor dos céus!", gritaram os meus amigos Zucotic, Petrovic e Lopez, empoleirados nos ramos mais altos. Para eles, a fêmea era o demônio. A misoginia, uma missão. Eram sexualmente desviados

> ou disfuncionais desde a metamorfose, tinham feito os votos do sacerdócio e passavam todo o santo dia mastigando pétalas e recitando salmos. Eram muito religiosos. (Boffa, 1999, p. 28).

Os louva-a-deus conservadores e misóginos, na narrativa, simbolizam uma perda metafórica de poder experimentada por parte dos homens. O comportamento de ódio às fêmeas expressa, nesse contexto, uma tentativa de reverter simbolicamente essa perda, recusando-se a aceitar o destino biológico da morte pós-cópula. Quando transpostas para o plano humano, essas tensões revelam que a misoginia funciona como sintoma de um modelo de masculinidade estruturalmente machista. Em um sistema que naturaliza a superioridade dos homens sobre as mulheres, a hostilidade misógina atua como mecanismo de defesa da manutenção do *status quo* patriarcal. Como propõe Judith Butler (1990), as normas de gênero não são expressões espontâneas de identidades naturais, mas efeitos de práticas reiteradas que buscam manter a coerência de uma matriz de inteligibilidade social. Nesse sentido, a misoginia pode ser interpretada como uma resposta violenta à ameaça que as mulheres representam para os privilégios da masculinidade normativa. Não se trata apenas de aversão, mas de uma forma de defesa simbólica — concretizada diariamente em inúmeros casos de feminicídio — diante do risco de desestabilização do masculino enquanto categoria hegemônica.

A interrupção da narrativa com Liuba, portanto, não ocorre por acaso: o parágrafo anterior integra o quebra-cabeça do relato cifrado. Pensemos que as partes de um conto são como as notas que compõe a harmonia de uma música, sem elas, a música estaria incompleta, assimétrica. Se estão presentes e visíveis, é porque compõem estrutura narrativa e contribuem para cifrar a história oculta, como sugere Piglia (2004). Ao retomar a trama canibal de Viskovitz com Liuba, Boffa encerra o conto de modo a justificar, finalmente, o título da história.

> Mas não havia reza capaz de me deter, logo agora que eu ouvia o suspiro gélido da minha bela, o grave murmúrio das suas membranas, o seu fúnebre sorriso escarnecedor. Movi-me freneticamente em direção àqueles sons, com a única pata que tinha sobrado, escorando-me na minha ereção, esforçando-me para imaginar as suas formas gloriosas, agora que não podia sentir seu cheiro porque não tinha mais antenas, agora que não podia beijá-la porque não tinha mais palpos.
> Por ela eu tinha perdido a cabeça. (Boffa, 1999, p. 28).

O desfecho do conto "Você está perdendo a cabeça, Viskovitz" revela que o narrador é póstumo: Viskovitz conta sua história a partir do estômago de Liuba. O humor articulado a deterioração do corpo, mais uma vez, evidencia a postura humorística de um narrador que não se preocupa com a dor da perda de parte do seu corpo. Suas últimas forças estão concentradas

na sua ereção, uma cena cômica - com o exagero típico sobre o tamanho do pênis e, ainda, sobre serem os homens vítimas das mulheres. Uma cena que se faz pensar sobre a importância do falo para os homens, em especial para a construção da masculinidade. É por meio do pênis ereto que Viskovitz alcança Liuba sem enxergá-la e perde-se na cegueira do desejo.

Assim como Viskovitz já não enxerga Liuba para além de uma fonte de prazer, também nós, leitores, deixamos de vê-la. No relato aparente, a personagem canibal cumpre seu papel biológico e devora, ainda que lentamente, o macho que se aproxima. No Brasil, é comum que homens utilizem o verbo "comer" para se referirem ao ato sexual. Mas entre os louva-a-deus, não. É a fêmea quem literalmente come. O título do conto é um aviso: você está perdendo a cabeça, Viskovitz. Supomos que esse aviso também possa se referir ao descontrole do personagem diante do desejo sexual.

A expressão "perder a cabeça" remete, no uso comum da linguagem, à perda do autocontrole, à entrega a impulsos irracionais, ao rompimento com os limites sociais. No contexto da história aparente, no entanto, essa perda adquire uma duplicidade: Viskovitz perde a cabeça no sentido figurado, ao se entregar cegamente ao desejo sexual e paixão por Liuba, como também o faz no sentido literal, sendo devorado. Perder a cabeça, na versão cifrada da história, e, portanto, humana, é tanto abdicar de uma posição de poder quanto consentir na própria dissolução — a partir do contato com o feminino. A cabeça, símbolo da razão, do controle, é "deixada para trás" e o que resta é o corpo que deseja, consente e se oferece.

Viskovitz faz um gesto de rendição erótica, em que a masculinidade machista adotada pelos seus coespecíficos Zucotic, Petrovic e Lopes é colocada em xeque e a vulnerabilidade masculina se torna condição para a experiência amorosa. A história cifrada conta sobre a falsa invulnerabilidade do macho. Falsa porque, no contexto zooliterário, a resistência à entrega não viabiliza a vida, não viabiliza uma história de amor. A oculta Liuba se revela na narrativa ao retirar de Viskovitz suas partes corporais. A personagem, por meio de seu canibalismo, repele o machismo misógino e consome um tipo de masculinidade contrária a misoginia. Na lógica do conto, a ausência de Viskovitz no exercício da paternidade rompe com a transmissão de valores machistas e "misóginos" à próxima geração.

Alessandro Boffa mobiliza inversões por meio da discreta e gulosa Liuba. Como explica Eagleton (2021):

> Se o carnaval coloca tudo de cabeça para baixo, a sexualidade também manifesta esse movimento, reduzindo o idealismo ao nível prosaico dos sentidos. Essa é, sem dúvida, uma das razões pelas quais a sexualidade é sempre uma fonte confiável de humor, junto ao fato de que, na província dos assuntos humanos, a repressão é particularmente robusta, e sua liberação, correspondentemente prazerosa. Como o humor envolve uma gratificante liberação da tensão que imita o orgasmo, mesmo suas variedades não sexuais têm leves pinceladas sexuais (pos. 955)

Assim, ao explorar as semelhanças entre os humanos e os outros animais, Boffa recorre à biologia dos mantídeos para construir uma narrativa que brinca com os significados simbólicos que atribuímos a esses animais. A partir do tragicômico destino dos machos, o autor conduz o leitor, por meio de chistes, da comicidade e, sobretudo, de uma postura humorística a tensionar limites entre razão humana e os instintos sexuais animais. A alteridade animal tecida pelas vias zooliterárias transforma-se em espelho da condição humana, revelando os conflitos, contradições e tensões das relações de gênero. A história cifrada do conto aponta, por meio da fantasia canibalesca, que para uma coexistência verdadeiramente geradora de vida, os machos humanos precisam abandonar modelos de masculinidade pautados na dominação masculina. Em outras palavras, Viskovitz ilustra que é necessário "deixar morrer" certas formas de ser homem para que novas possibilidades de vínculo, mais igualitárias e menos violentas, possam emergir.

3.2. Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz

Esta análise busca demonstrar como o conto "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz", de Alessandro Boffa, por meio da figura heterônoma do leão Viskovitz, desconstrói, através da fabulação e da ironia, discursos naturalizantes sobre gênero e poder. Ao associar o comportamento do protagonista a estereótipos patriarcais (autoridade masculina, medo do matriarcado, violência pós-rejeição), o autor expõe a performatividade das normas de gênero dentro desse sistema e sua violência simbólica.

No conto o protagonista assume a forma de um leão da savana da Tanzânia. Cientificamente nomeados como *Panthera leo* (Figura 6), os leões são os maiores felinos endêmicos do continente africano e ocupam o topo da cadeia alimentar nas comunidades ecológicas em que vivem (Heinsohn; Packer, 1995; Pusey; Packer, 1987). Trata-se de uma espécie social, organizada em bandos estáveis compostos por um grupo de fêmeas aparentadas, seus filhotes e uma coalizão temporária de machos adultos.



FIGURA 6 - CASAL DE LEÕES. (DOMÍNIO PÚBLICO: PIXABAY, 2024).

Os leões exibem dimorfismo sexual marcante: os machos apresentam uma crina densa e vistosa, associada à atração sexual e à defesa contra rivais (West; Packer, 2002). Ao atingirem a maturidade, os machos jovens são forçados a abandonar seu grupo natal, iniciando um período de dispersão até que consigam formar uma coalizão e conquistar um novo bando (Packer et al., 1988). Os machos dominantes são responsáveis pela defesa do território, por meio de vocalizações (rugidos), marcação olfativa e enfrentamentos físicos com coalizões rivais (Mosser; Packer, 2009). Já as fêmeas desempenham papel central na caça cooperativa, especialmente à noite, capturando presas como gnus, zebras, búfalos, antílopes e javalis (Funston et al., 2001). O famoso rugido dos leões constitui um importante meio de comunicação intra e intergrupal, funcionando também como marca sonora de domínio territorial.

Ao longo da história, o homem atribuiu a essa espécie o título de “rei dos animais”. Além de toda sua imponência, a figura do leão carrega um extenso valor simbólico, que

atravessa séculos de cultura ocidental e impregna-se nas tradições religiosas, artísticas e no imaginário popular.

Nos séculos de Idade Média europeia, por exemplo, o leão ocupou lugar privilegiado nos bestiários medievais[24]. De acordo com Varandas (2006) esses compêndios descrevem o leão com três traços principais: apaga com a cauda o próprio rasto para não ser capturado por caçadores; dorme de olhos abertos; e a fêmea dá à luz as crias mortas que seriam revividos ao terceiro dia pelo rugido do pai. Esta última característica descrita nos bestiários estabelece uma analogia direta com a ressurreição de Cristo, sendo o leão interpretado como figura de Deus Pai e do próprio Cristo ressuscitado, o Verbo encarnado que traz a vida com sua Palavra. Freitas Júnior (2009) confirma a permanência desse imaginário nos bestiários ao apontar que, no livro bíblico do Apocalipse, Jesus Cristo é identificado como "o Leão da tribo de Judá" (Ap 5,5).

Desde a antiguidade, a imagem do leão é tratada como símbolo de realeza, poder, autoridade e, no Brasil, imposto de renda[25], sendo recorrentemente representado na literatura, no cinema e nas artes visuais. Na literatura inglesa do cristão C. S. Lewis, Aslam, o leão protagonista de *As Crônicas de Nárnia*, figura como uma representação messiânica de Cristo, associando o rugido do leão à Palavra divina criadora. Em contraste, o Leão Covarde de *O Mágico de Oz*, do estadunidense L. Frank Baum, inverte o caráter de rei da selva destemido e cria um personagem em busca por coragem.

No cinema, *O Rei Leão* (1994) resgata a tradicional simbologia do leão ao apresentar personagens como Mufasa e Simba em uma narrativa de herança e vingança inspirada em Hamlet, de William Shakespeare, reafirmando a imagem do leão como figura régia. Já na arquitetura, por exemplo, figuras de leões foram esculpidas em portais românicos e góticos da Europa medieval; no Antigo Egito, a Esfinge de Gizé, esculpida no calcário, apresenta uma forma com corpo de leão e cabeça de faraó, simbolizando o poder e a sabedoria protetora. Esses e outros diversos registros artísticos reiteram como o leão, para além de um animal não humano

[24] Os bestiários medievais são compêndios que reúnem descrições de animais reais e fantásticos, organizadas segundo uma estrutura dual: uma parte literal, que apresenta as características do animal, e uma parte simbólica ou moralizante, que associa essas características a ensinamentos espirituais ou virtudes cristãs. Produzidos majoritariamente entre os séculos XII e XIV, esses textos refletem a visão medieval de que a natureza é um espelho da verdade divina e que cada criatura pode ser lida como signo da criação e da moral cristã (Varandas, 2006).

[25] No Brasil, o leão como símbolo do Imposto de Renda nasceu de uma campanha publicitária governamental do regime militar na presidência de João Figueredo (1979-1985). De acordo com o publicitário Roberto Dualibi (DPZ&T - Agência criadora da propaganda) o leão viria a comprovar a tese do ministro da fazenda Delfim Netto (1967-1974) que dizia que ninguém paga imposto para que sejam construídos hospitais, estradas e escolas; paga-se imposto por medo, à força, por isso se chama "Imposto".

(*Panthera leo*), é um símbolo mito poético coexistente no imaginário coletivo de diferentes culturas, transitando por religiões, obras literárias e representações políticas.

Ao "incorporar" o leão, o protagonista Viskovitz carrega, portanto, não apenas uma forma animal não humana, mas características tradicionalmente associadas a imagem da espécie na sua antropomorfização. É também, como nos demais contos da obra, o ponto de referência a homem e as formas de pensamento que privilegiam o masculino. No contexto desse conto, Viskovitz é um tipo de celebridade dos filmes documentários da vida selvagem. Sua fama entre os turistas do Safari reforça seu caráter de "protagonista" dos animais selvagens. Reconhecendo sua própria imponência frente aos animais humanos e aos outros animais da reserva, Viskovitz discursa de modo arrogante e esnobe.

O enredo da história simula simultaneamente um filme documentário da vida selvagem e um filme convencional, com toques de drama, comédia e terror. O narrador explora a riqueza das paisagens e da vida animal savânica enquanto o drama com Liuba se desenvolve. Além da ação narrada, Viskovitz manifesta suas reflexões nostálgicas sobre sua própria existência e sobre o ambiente em que vive.

O conto se inicia com a apresentação da dinâmica das filmagens de documentários, ambientada no vocabulário técnico do cinema e da zoologia. O narrador, o leão Viskovitz, comenta a vida na savana fundindo linguagem caricata e crítica à espetacularização da natureza:

> Que restava – rugia eu de mim para mim – do nosso paraíso natural, a bacia de Ngorongoro, a maior cratera terrestre, o berço da Criação? À minha volta via apenas uma cinelândia corrompida pelo *show business* naturalista. Só o que contava era mostrar o pêlo, fazer falarem de si. E quando afinal se alcançava o sucesso? Desde o dia em que apareci entre os protagonistas de um seriado sobre grandes felinos, tornei-me um dos astros do parque, seguindo por *cameramen,* zoólogos e zoófilos. Eu não aguentava mais! Não aguentava mais o meu séquio de feras chiques e ruminantes esnobes, não aguentava mais ouvir as hienas ladrarem sobre *cross-fades* e planos americanos. Precisava de férias. (Boffa, 1999, p. 130)

Como em poucas exceções na obra, a Liuba deste conto não é uma fêmea da mesma espécie de Viskovitz, uma leoa, mas sim, uma fêmea da espécie *Eudorcas thomsonii,* uma gazela-de-thomson. A relação de Liuba com Viskovitz se desenvolve a partir de uma tensão entre predador e presa, que evolui para uma história de amor impossível. Liuba, então, "foge" de Viskovitz e encontra uma família de pais adotivos que a acolhem. Uma semana depois, Viskovitz a reencontra, e ela o convida para jantar em seu novo bando; ali, o leão devorará a todos, inclusive Liuba.

Diferentemente do Viskovitz louva-a-deus, sua versão felina não demonstra objetivos reprodutivos claros, tampouco apreço pelas fêmeas de sua espécie. Há, inclusive, um discurso de aversão às leoas, como evidenciado no seguinte trecho: "[...] como não lamentar a crise de autoridade do felino macho, a prepotência das leoas cada vez mais musculosas, sabichonas, ambiciosas" (Boffa, 1999, p. 136). Viskovitz ainda se queixa de que a comunidade de leões está "cada vez mais horrivelmente semelhante à das hienas que fazia tempo viviam em sociedades matriarcais, com os resultados que todos podiam ver." (p. 136). Essas queixas evidenciam os primeiros discursos machistas do heterônomo narrador. Sua fala revela um temor de homens diante da perda de autoridade masculina. A "prepotência" atribuída às leoas evidencia o desconforto do narrador com a reorganização de papéis tradicionais de homens e mulheres, tensionando discursos que associam gênero à produção de significados políticos e sociais. A alusão às sociedades matriarcais das hienas reforça essa inquietação diante de uma inversão hierárquica. Embora as hienas (*Crocuta crocuta*) de fato formem sociedades matriarcais, o desprezo de Viskovitz não reflete biologia, mas misoginia. Ao associar o matriarcado a uma desordem, ele repete o discurso que vê no poder feminino uma ameaça à ordem "natural".

É notório que as falas de Viskovitz expressem um discurso hegemônico de matriz patriarcal. No entanto, ao serem narradas por um leão — animal cuja simbologia tradicional associa-se à realeza, ao poder e à autoridade masculina —, essas falas ganham um efeito irônico e cômico. A tentativa do narrador de legitimar a hierarquia de gênero por meio da biologia reforça a paródia: o "rei dos animais" aparece inseguro, ressentido e ameaçado pelas leoas, figuras que deveriam, segundo a lógica patriarcal, ocupar uma posição subalterna. Essa inversão revela não apenas a fragilidade da masculinidade hegemônica, mas também o ridículo de um discurso que, ao acusar a instabilidade da autoridade masculina, torna evidente o temor da subversão feminina e o desconforto diante da reconfiguração dos papéis de gênero.

Se observarmos a realidade etológica dos *Panthera leo*, é evidente que "ameaça matriarcal" à autoridade dos machos é infundada. Entre os leões, os machos residentes formam coalizões que exercem controle reprodutivo sobre as fêmeas do grupo e desempenham papel estratégico na defesa do território contra coalizões rivais, contribuindo para a proteção indireta dos filhotes contra infanticídios (Mosser; Packer, 2009). Na ficção, contudo, a "ameaça matriarcal" é parte das disputas de poder entre homens e mulheres dentro de uma realidade patriarcal.

Como aponta Joan Scott (1995, p. 88), “o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”. Ou seja, o gênero não apenas organiza representações culturais ou identidades subjetivas, mas atua como princípio estruturante das relações sociais, por meio do qual se legitimam assimetrias e se naturalizam hierarquias. O poder, nessa perspectiva, não se restringe ao domínio institucional, mas se manifesta nos discursos, nos valores e nas normas sociais que definem o que é aceitável para homens e mulheres. Esse funcionamento simbólico, como também argumenta Judith Butler (2003), se perpetua por meio de performances repetidas, em que os corpos são moldados segundo modelos normativos e binários. Desse modo, o que se apresenta como “natural” — força/domínio masculino, fragilidade feminina — é, na verdade, efeito da repetição disciplinadora de normas de gênero.

Com base nessas premissas, o desprezo de Viskovitz pelas hienas e, por extensão, pela lógica matriarcal que elas representam, configura-se como expressão de um discurso misógino alinhado à cultura patriarcal hegemônica. A crítica do personagem não se limita a uma suposta anomalia no comportamento animal, mas traduz uma rejeição simbólica a outras formas de organização social que desafiem a centralidade do masculino. Ao desqualificar o modelo das hienas, Viskovitz reforça o ideal da autoridade masculina como fundamento natural da ordem social, um mecanismo típico de defesa diante do deslocamento dos privilégios masculinos — especialmente no interior da família, instituição historicamente generificada.

Já o temor diante da “masculinização” das leoas e da suposta “crise do macho felino” evidencia, portanto, uma visão essencialista do gênero. Ainda que o plano de fundo seja a organização social dos leões, a natureza biológica da diferença entre os sexos que se converte em fundamento para a produção e manutenção de desigualdades é humano. A narrativa de Viskovitz cristaliza uma associação entre autoridade e masculinidade, entre força e poder, como atributos “naturais” dos machos, enquanto posiciona as fêmeas um lugar de ameaça ao equilíbrio dessa ordem ao mesmo tempo que, ironicamente, reafirma sua subversão. Trata-se de um paradigma que, como propõe Butler (2003), revela o caráter performativo da identidade de gênero e a instabilidade dos papéis sociais quando estes escapam à norma.

Embora a narrativa de Boffa não tenha como objetivo central oferecer uma explicação sociológica sobre as diferenças de gênero, ao construir suas histórias com base em espécies animais e suas hierarquias específicas, o autor opera uma crítica irônica ao uso ideológico das diferenças biológicas para justificar desigualdades sociais. Os comportamentos etológicos, no universo ficcional, funcionam como dispositivos cômicos e, ao mesmo tempo, desveladores de

como os discursos sobre o "natural" são mobilizados culturalmente para sustentar normas de gênero. A generificação, aqui, aparece como o processo que traduz a diferença sexual em desigualdade social.

Como ressalta Joan Scott (1995), os processos que produzem e sustentam as assimetrias de gênero têm como base a percepção da diferença entre os sexos, ainda que sejam historica e culturalmente mediadas. Animais como leões, gorilas ou elefantes são frequentemente utilizados como metáforas da ordem natural, servindo de justificativa simbólica para papéis generificados entre homens e mulheres. No entanto, as relações humanas são atravessadas por estruturas de poder, linguagem e normas que diferenciam radicalmente as sociedades humanas das demais espécies. A analogia zoológica, portanto, ao mesmo tempo que reforça certos estereótipos, também pode, pela via do humor e da ironia, desestabilizá-los.

Viskovitz quis dizer que as leoas musculosas não correspondem à ordem "natural" do "gênero" feminino entre os leões. Contudo, tal suposição é equivocada, não só pelo argumento sobre o que é ou não considerado natural, mas por negar a própria contingência que deu origem à sua espécie. Se as leoas não fossem como são, talvez os leões, como conhecemos hoje, sequer existissem.

Voltemos ao enredo e as demais características do leão Viskovitz. No contexto do conto, o protagonista refere-se a si como um "simba velho"; no decorrer da trama notamos que ele é um leão "solitário", o que sugere que tenha sido expulso de seu grupo de origem após uma disputa com outro macho mais forte, evento comum na dinâmica social da espécie. Seu comportamento errante e sua momentânea ausência de vínculos também podem indicar um distanciamento voluntário do seu grupo, e consequentemente, de seus instintos reprodutivos, enquanto investe em interesses sexuais e encenativos.

Quando se trata do que é ou não "natural", o comportamento de Viskovitz parece fugir à regra e contrariar o seu próprio discurso. Averso às leoas, ele acaba desenvolvendo uma relação íntima com a ruminante Liuba, uma gazela-de-thomson, que, a princípio, suplica para ser devorada pelo leão. Antes do primeiro diálogo com a gazela, Viskovitz demonstra um interesse ambíguo, observando e descrevendo suas características, como o fato de ela ser "fotogênica" e possuir um invejável "brilho do seu pêlo".

> Veio ao meu encontro uma jovem gazela Thompson, uma figurinha bastante fotogênica, esbelta, não mais de sessenta centímetros no garrote. O brilho do

> seu pêlo devia dar inveja a muitas das *starlets* que eu conhecia, mas ela se movia com naturalidade, não parecia uma daquelas lolitas sem alma de sempre. Perguntou-me se eu era Viskovitz, o leão. Inútil negar. (Boffa, 1999, p. 135).

A descrição precisa de Liuba com termos zootécnicos: "não mais de sessenta centímetros no garrote" (Boffa, 1999, p. 135), em referência à altura dela na cernelha, oferece o primeiro indício tanto de uma atração por Liuba, bem como de uma objetificação do corpo dela. A comparação com as demais "lolitas sem alma" pode ser referência a Humbert Humbert, personagem hebófilo do romance *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. A sugestão de Viskovitz inspirado em Humbert ganha força quando descobrimos que Viskovitz já é um leão velho, enquanto Liuba é uma gazela muito jovem. Ao tentar convencê-lo da impossibilidade da relação entre ambos, ela diz: ""Você, pela sua idade, podia ser meu...", pôs-se a fazer as contas. Se ela tinha um ano, podiam ser quinze gerações de diferença." (Boffa, 1999, p. 137).

A diferença etária entre Viskovitz e Liuba remete a relações assimétricas historicamente legitimadas por estruturas patriarcais. Embora moralmente questionáveis, essas uniões são marcadas por desequilíbrios de poder, nos quais o homem, mais velho, tende a controlar os rumos da relação. Essa assimetria é reforçada pela ingenuidade de Liuba e pela postura dominante do narrador.

A relação do leão com a gazela adquire semelhanças entre Humbert Humbert e Dolores Haze, de *Lolita* (1955). Liuba, por ser ainda muito jovem, carrega traços de ingenuidade. Desde o primeiro contato dela com Viskovitz, ela é apresentada como uma criatura vulnerável, uma filhote perdida de seu grupo que facilmente poderia ser devorada por ele. Saberemos ainda que ela é monitorada por humanos e, provavelmente, destinada a ser filmada sendo caçada para algum documentário. Outro indício de sua ingenuidade aparece quando ela questiona Viskovitz após o leão devorar seus pais adotivos: "Você tinha me dito que era vegetariano" (Boffa, 1999, p. 136).

Somado à ingenuidade de Liuba, o momento mais explícito das assimetrias de poder entre ela e Viskovitz revela-se na relação sexual interespécie que eles realizam. O leão, sugerindo ser vegetariano, convence a jovem gazela a acompanhá-lo para fora da cratera de Ngorongoro — movimento que remete à viagem de Humbert com Dolores Haze (Lolita) pelos Estados Unidos. Após o passeio pela savana e a troca de chistes tendenciosos, Boffa faz uma quebra de fluxo narrativo. O ato sexual parece, à primeira vista, ter sido consensual, já que ambos afirmam ter gostado da experiência. Contudo, não podemos ignorar o fato de que quem

narra a história é o próprio Viskovitz, e, portanto, seu relato é, no mínimo, pouco confiável. Em primeiro lugar, porque Liuba pertence a outra espécie, o que sugeriria uma barreira comunicativa significativa entre os dois. Ao constatarmos que a primeira fala da gazela é "Por favor, me estraçalhe." (Boffa, 1999, p. 130), é possível interpretar que se trata de uma tradução enviesada de Viskovitz, na qual seu instinto carnívoro projeta uma falsa rendição no discurso da presa. Em segundo lugar, há a ambiguidade sobre os hábitos alimentares do narrador: ao afirmar que "a moda entre os carnívoros da cratera é ser vegetariano" (Boffa 1999, p. 131), ele não deixa claro se realmente compartilha desse comportamento. De todo modo, fica evidente que Viskovitz jamais abandonou o carnivorismo, pois, ao final do conto, devora Liuba e seus pais adotivos.

Ao transpor essa cena para o universo humano, percebemos como a noção de consentimento é muitas vezes atravessada por hierarquias de poder e pelo imaginário patriarcal. Em sociedades estruturadas pelo machismo, situações de desigualdade — seja de idade, de força física, de posição social ou de gênero — tendem a fragilizar a ideia de escolha livre, produzindo um "consentimento" que, na prática, pode mascarar a coerção. O relato de Viskovitz, portanto, ecoa a lógica masculina de apropriação do corpo feminino, em que o desejo do predador se sobrepõe à voz da presa, reinterpretando-a a partir de sua própria narrativa. Essa dinâmica lembra os casos de violência sexual em que a palavra da vítima é constantemente colocada em dúvida, e em que a assimetria de poder naturaliza práticas abusivas sob a aparência de relações consensuais. Ao expor essa ambiguidade, Boffa ironiza o discurso masculino e sugere que, mais do que uma paixão interespécies, o que está em jogo é a encenação da dominação.

Essa dubiedade da trama reforça a ideia de encenação presente na narrativa. Os leões da cratera de Ngorongoro são figuras centrais em documentários e atrações turísticas, constantemente vigiados por câmeras e binóculos. Nesse contexto, a história entre Viskovitz e Liuba parece se desenrolar como parte de uma atuação cinematográfica. Alessandro Boffa constrói uma trama ambígua, na qual, por um lado, sugere-se uma encenação, sobretudo da parte do narrador — e, por outro lado, apresenta Viskovitz como um leão incongruente, com desvios de comportamento.

O episódio da relação sexual entre Viskovitz e Liuba, portanto, provoca uma inquietação interpretativa. Não há clareza sobre o consentimento da gazela, já que o leão, sendo seu predador natural, mais velho e fisicamente mais forte, pode ter se aproveitado do medo ou da vulnerabilidade dela para alcançar satisfazer seus próprios desejos. Por outro lado, o ato sexual,

apenas sugerido e não descrito diretamente, pode representar um corte de cena dentro de uma lógica narrativa cinematográfica — reforçando a ideia de atuação, de ficcionalidade dentro da ficção, ou mesmo de ilusão construída pelo narrador pouco confiável.

É com base na hipótese de uma história encenada dentro da história aparente que retomamos os pressupostos teóricos de Ricardo Piglia (2004), para quem todo conto articula duas narrativas: uma visível e outra cifrada, esta última funcionando como a chave de leitura por meio da forma narrativa. Em "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz" (Boffa, 1999), o enredo se desenvolve a partir de uma inusitada relação amorosa entre espécies diferentes. No entanto, por trás dessa superfície, um narrador pouco confiável parece manipular os fatos, cria ambiguidades, omite intenções, parece encenar um enredo.

Nesse contexto, a incongruência entre o desejo sexual de Viskovitz e o fato de sua amada ser, literalmente, sua presa, não opera apenas no plano do riso, mas também contribui para a construção de um personagem que utiliza seu poder para "brincar", ou, mais precisamente, dominar. Dentro da lógica do conto de Boffa, contudo, a situação adquire contornos ambíguos. É como se Viskovitz, ao invés de sentir fome, estivesse com "tesão" por sua presa. A incongruente conduta de Viskovitz desloca a tensão da relação para o riso ao mesmo tempo que revela seu impulso de dominação que estrutura sua relação com Liuba sob o verniz de uma suposta paixão.

As tiradas zoófilas de Viskovitz têm seu ponto máximo em uma passagem chistosa, progressivamente obscena, com propósito de desnudamento e exibicionismo de sua libido

> Eu não podia deixar de admirar a elegante dignidade daquelas ruminantes e surpreendi-me demorando os olhos na curvatura das suas ancas. Despertara em mim uma nova sensibilidade para certos espetáculos simples da natureza: o pescoço alongado das órix e das steenbok, as cores das cudos e bongos, o pelo curto das impalas, o rabinho das dik-dik, a bundinha de determinadas girafas. Não sei se foi instinto de sobrevivência ou pudor o que as levou a se afastarem de mim um pouco alarmadas, resmungando e cobrindo-se com o rabo. (Boffa, 1999, p. 135).

Nessa observação felina, Boffa insere, na perspectiva do predador, um impulso sexual, tornando a passagem incongruente e risível. É de se esperar, evidentemente, que as presas fujam alarmadas por instinto de sobrevivência; porém, o próprio narrador sugere que a fuga pode estar ligada a sentimentos de vergonha e pudor diante do olhar constrangedor de Viskovitz. Nesse ponto, emerge uma ambiguidade: o que pode soar engraçado para um leitor masculino — a

libido desmedida de um leão projetada sobre suas presas — pode adquirir contornos perturbadores na perspectiva feminina, já que a cena remete a situações de assédio sexual em que o olhar masculino reduz o corpo da mulher a um objeto de desejo e potencial violência, forçando-a a se proteger ou a recuar.

O humor, assim, é tensionado pelo desconforto ou a ausência dele. A comicidade surge do descompasso entre fome e tesão, mas a cena também dramatiza a experiência cotidiana de mulheres diante da objetificação e da violência simbólica do olhar masculino. Ao sugerir que as fêmeas se cobrem de pudor, Boffa parodia essa dinâmica real, revelando o ridículo da postura do narrador (e dos homens), mas sem apagar sua dimensão de constrangimento, que pode não ser risível para uma leitora.

A cena com as ruminantes antecede o reencontro do protagonista com Liuba e sua família adotiva, quando ele é convidado para um jantar em família.

A reta final do conto será um "filme de terror" para Liuba, que presencia a morte e o devoramento de seus pais adotivos. Contudo, sua postura diante de Viskovitz, sóbria, contundente e racional, encerrará a relação deles. O diálogo a seguir evidencia essa ruptura de maneira cênica, e por isso, cômica

> Ficou evidente que eu tinha me confundido: as duas gazelas eram amigas, e os dois gamos, os pais adotivos. Mas a gafe estava feita, e eu já tinha me servido. Por todo o resto da noite ficamos nos olhando embaraçados, em silêncio.
> "Raios", disse mais tarde Liuba. "Você tinha me dito que era vegetariano."
> "É verdade, mas achava que aqui..."
> "Está vendo? Eu disse que não podia durar."
> "Preciso de um tempo, Liuba."
> "Não, Visko, somos diferentes demais, você não entende?"
> Sacudi a cabeça.
> "E além do mais agora estou noiva." Indicou com o focinho as duas cabras presentes no jantar, uma das quais tremia como uma folha. "E não é só isso, Visko. Você, pela sua idade, podia ser meu...", pôs-se a fazer as contas. Se ela tinha um ano, podiam ser quinze gerações de diferença. "Bem, enfim, seríamos ridículos juntos, entende? E o tempo não faria você rejuvenescer." Baixou os olhos.
> Foi ali que terminou a nossa história. (Boffa, 1999, p. 136 - 137).

O diálogo final encena, de forma tragicômica, o fim de um amor impossível, de uma relação marcada por diferenças intransponíveis, não só biológicas, mas também geracionais e morais. Liuba supera sua ingenuidade vista em momentos anteriores ao apontar seu engano quanto ao falso vegetarianismo de Viskovitz e sua diferença de idade. Ela mostra que está com um noivado em curso, porém seu par, uma cabra, quebra novamente a lógica "natural" e revelando-se também uma personagem zoófila — o que não deixa de ser irônico.

O conto, contudo, não termina após o rompimento entre Liuba e Viskovitz. O narrador narra então o seu destino e o da gazela

> Com o rabo entre as pernas, tomei o caminho de volta. Ela tinha me magoado. Não tanto pelo que dissera – no fundo estava com razão. Mas pelo modo *como* dissera. Com um jeitinho de compaixão e embaraço. Eu conhecia aquela sensação, já a testemunhara vendo outras feras sofrerem as humilhações da velhice. Quando até os animais menos belicosos zombavam delas. Quando até o último rapaz da produção as desalojava do *set* porque estragavam os planos gerais. Quando até os turistas baixavam as câmeras de vídeo.
> Foi um prazer reencontrar os meus velhos amigos, as garotas, as crianças. Até mesmo certas hienas.
> Depois daquele jantar, nunca mais amei uma ruminante. Nem comi. Exceto, é claro, aquela Liuba, ou sei lá como se chamava. As suas gordurinhas pesaram um pouco em mim, mas com o tempo e os exercícios, *groar,* eu as digeri. (Boffa, 1999, p. 137).

Com o retorno ao seu bando: "Foi um prazer reencontrar os meus velhos amigos, as garotas as crianças" (Boffa, 1999, p. 137), Viskovitz confessa que sua paixão com Liuba foi apenas uma fugidinha pela reserva. Ferido em seu orgulho e ego frágil após a rejeição, o protagonista faz o que é próprio de sua natureza predadora: devora sua presa. A caça, porém, longe de ser apenas um jantar, nos parece mais com um assassinato. Ele admite ter se magoado com as palavras de Liuba, com o comentário chistoso de que ele poderia ser avô na décima quinta geração, um escancaramento da sua velhice e fragilidade.

Nesse momento, a narrativa cifrada teorizada por Ricardo Piglia (2004) se revela plenamente: sob a história visível de um leão que se apaixona por uma gazela, esconde-se a trama subterrânea de um narrador cuja masculinidade ameaçada o leva a encenar uma paixão para, ao fim, reafirmar seu poder por meio da violência. A "história secreta" que organiza o conto não é a da relação amorosa entre espécies distintas, mas a da manutenção de um modelo simbólico de dominação masculina que, ao ser questionado, reage com agressividade. É essa história oculta — articulada na forma narrativa e cifrada pela comicidade — que transforma a fábula em crítica à naturalização do poder patriarcal.

A partir dessa chave de leitura, a "caça" deixa de ser um mero desfecho zoológico para assumir valor simbólico: representa o exercício de poder masculino sobre o corpo feminino, num gesto de apagamento da alteridade pela via da violência. A ação de Viskovitz remete a uma resposta agressiva, recorrente em contextos humanos, em que a rejeição por parte da mulher desencadeia comportamentos possessivos e letais por parte do homem, como o feminicídio. A narrativa aparente reveste o episódio com um véu de naturalidade — afinal, é o

leão devorando sua presa —, mas, sob esse verniz, revela-se o modo como a cultura mobiliza discursos sobre a "natureza" para justificar desigualdades de gênero.

O título "Essas coisas deixam a gente uma fera, Viskovitz" sintetiza a ideia central do conto: o que transforma Viskovitz e, por extensão, os homens em "fera" não é sua natureza animal, mas as frustrações de um ego masculino ameaçado. As "coisas" que desencadeiam sua ferocidade são justamente aquelas que desafiam seu lugar de poder: a autonomia das mulheres representadas pelas leoas "musculosas e ambiciosas", a rejeição afetiva (a fuga e o desprezo de Liuba) e a inversão de hierarquias (o suposto "perigo matriarcal" das hienas). Viskovitz, ao se sentir desestabilizado, recorre à violência — primeiro verbal, depois física — como forma de reafirmar uma masculinidade que já não se sustenta sem opressão. O título, assim, ironiza a justificativa patriarcal de que a agressividade masculina é "instintiva", quando, na verdade, é uma resposta performática à perda de privilégios. A "fera", no fim, não é o leão, mas o medo de deixar de ser visto como rei.

3.3. Quanto menos se fala, melhor, Viskovitz

A expressão popular "mudo como um peixe" é comumente usada para designar pessoas que optam por não falar, seja por timidez, segredo ou deliberada escolha. Essa associação deriva da concepção difundida de que os peixes vivem em silêncio, pois não vocalizam nem exibem expressões faciais reconhecíveis pelos humanos. Essa imagem de peixes mudos, no entanto, não corresponde inteiramente ao conhecimento da ictiologia — a ciência dos peixes.

Diversas espécies de peixes são capazes de produzir sons por meio de vibrações musculares, atrito entre ossos ou dentes, principalmente em contextos de acasalamento, defesa ou marcação territorial. A espécie *Opsanus tau,* conhecida como peixe-sapo-ostra, é um exemplo: emite sons audíveis fora da água utilizando sua bexiga natatória durante a corte (Rogers et al., 2019). Apesar disso, a maioria dos sinais acústicos dos peixes não são perceptíveis ao ouvido humano, o que reforça a ideia de que são silenciosos. Embora imprecisa do ponto de vista biológico, essa representação cultural dos peixes é a mais dominante fora dos círculos especializados e influencia as representações simbólicas dos peixes na linguagem cotidiana e na literatura.

Seguindo essa representação dos peixes mudos, Alessandro Boffa criou um personagem que tem o seguinte bordão: "[...] eu respondia calando-me.". Calar, na linguagem de Viskovitz, é permanecer parado. Isso porque os peixes do conto "Quanto menos se fala, melhor,

Viskovitz", se comunicam por meio de gesticulações ou "danças". Essa comunicação é algo semelhante ao movimento dos peixes de um cardume. Um movimento coletivo, aparentemente coordenado e belo, mas que não sabemos traduzir para nossa linguagem verbal o que toda aquela sincronia representa.

Essa distância na compreensão da expressão do outro, intra e interespécie, é o conflito central da história, tendo sua problemática apresentada logo no início do conto. Viskovitz defende a tese de que a linguagem gestual dos peixes é falha ao se propor como uma forma de comunicação exata. Viskovitz compartilha a angústia de habitar um mundo onde sabe que não é bem compreendido e, muito menos, é capaz de entender de maneira completa e segura o que os outros lhe dizem. Não sabemos também, como Viskovitz se faz entender ou mesmo como ele aprendeu seu nome e o significado das palavras, uma vez que toda a comunicação dos peixes é escorregadia, como também é a comunicação verbal.

Ao apontar a dança como a forma de linguagem utilizada pelos peixes — e, às vezes, por nós, animais humanos —, o conto indica que, no final das contas, toda comunicação é uma díade, na qual um interlocutor se dirige a alguém que nunca o compreenderá totalmente. Viskovitz nos mostra por meio do seu bordão que a atitude mais correta para quem está comprometido com a verdade é calar-se, pois o outro, a quem ele dirige o sinal, o interpretará a partir de sua própria formação prévia e de seus marcadores. Marcadores que na esfera humana são de origem social, como a região de origem, a religião, o gênero, a classe, a raça etc. No caso dos peixes, a mesma espécie, por ocupar outro cardume, pode ter um sistema de signos totalmente diferente do cardume vizinho. Viskovitz explica:

> Na raiz de toda a fragmentação cultural que caracteriza os oceanos está a dificuldade de ensinar uma língua a um peixe. Vou explicar melhor. Se você aponta um linguado com a boca e, depois, desenha um L quer dizer linguado. Pode fazer a mesma coisa com um arenque, uma cavalinha, um invocado baiacu. Mas experimente empregar o mesmo sistema para explicar àquele peixe o conceito de "incomensurabilidade", "classicismo" ou menos simplesmente, "verdade". O peixe vai jurar que entendeu, mas tenha certeza de que compreendeu outra coisa, como "maré baixa", "escafandrista", "bolhinhas". (Boffa, 1999, p. 71)

Viskovitz inicia sua explicação ilustrando como gestos simples — como apontar para um peixe e desenhar um "L" — podem ser eficazes para transmitir substantivos concretos e visíveis, como "linguado" ou "arenque". Tais gestos operam por iconicidade, isto é, baseiam-

se na semelhança ou associação direta com o objeto referido, e dependem fortemente de um contexto compartilhado entre emissor e receptor. No entanto, essa mesma estratégia revela-se inadequada quando aplicada a ideias abstratas, complexas ou filosóficas, como "incomensurabilidade", "classicismo" ou "verdade", que, por si só, independentemente do contexto, não são conceitos de fácil compreensão.

Conceitos dessa natureza exigem definições precisas, um contexto cultural e uma articulação lógica. São elementos que a linguagem verbal oferece por meio de vocábulos especializados, estruturas sintáticas e um discurso organizado. A linguagem gestual, por sua vez, é intrinsecamente limitada na transmissão de detalhes e nuances. Na linguagem gestual dos peixes, um mesmo gesto pode ser interpretado de múltiplas formas, dependendo do repertório cultural, da experiência e do contexto de quem recebe a mensagem. Viskovitz deixa esse problema explícito ao longo de sua narrativa.

A simples missão de tentar transmitir a ideia de "verdade" pode ser entendida como "maré baixa", "escafandrista" ou "bolhinhas". Essa distorção ocorre porque o gesto, carente de um código linguístico compartilhado e preciso, está sujeito à projeção subjetiva — o receptor preenche a lacuna do significado com elementos de seu próprio universo experiencial, distanciando-se da intenção original do emissor. Se considerarmos que a ideia de "verdade" é inútil no contexto dos peixes, o excesso de intelectualidade de Viskovitz é configura-se mais uma barreira comunicativa.

É intrigante refletir que o narrador traduz aquilo que os interlocutores compreenderam como "maré baixa" e o "escafandrista", como se realmente fosse isso o que quisessem expressar por meio de seus gestos, uma vez que encontram-se separados por vocabulários gestuais distintos. Assim, o trecho sugere que a linguagem gestual, embora útil para comunicação básica e contextual, é incapaz de veicular abstrações, precisão filosófica ou detalhes complexos. Essa limitação não é acidental, mas, sim, inerente à natureza analógica e concreta dos gestos, que os prende ao mundo físico: espaço e tempo. Em contrapartida, a linguagem verbal, com sua imensa variedade de palavras, regras gramaticais e capacidade de abstração, permite articulações refinadas e camadas de significado que transcendem o visível. Cabe ainda que, na comunicação ouvinte, os gestos são utilizados para dar o "tom" emocional daquilo que se quer transmitir.

Em sua história aparente, o conto do peixe que se cala diante da sua dificuldade de comunicação gestual expõe a precária pretensão de que qualquer sistema de comunicação possa ser universal e inequívoco. Tanto entre peixes quanto entre humanos, a linguagem constitui um

pacto culturalmente situado. Mesmo que certas formas de expressão sejam mais poderosas para fins específicos — sobretudo quando se trata de transmitir ideias complexas ou abstratas —, sempre haverá deslizamentos entre significados e significantes. Há, em toda língua, algo que escapa, algo difícil de transcrever plenamente em falas ou textos.

No início do conto, o protagonista relata como o líder do seu cardume lhe ensinara a moral do "peixe de bem": "Nunca é vulgar, fita-nos em pelo menos um olho quando fala e, sobretudo, sempre fala a verdade..." (Boffa, 1999, p. 170). Lição do professor perpassa o simbolismo cultural, os julgamentos alheios e a vergonha, tratando-os como potenciais condicionantes do que se diz e da maneira como se diz.

Na segunda parte, Viskovitz narra sua experiência como macho responsável pela educação de novos peixes, seus descendentes. Ao ser questionado sobre os mistérios da reprodução, ele não se dispõe a dialogar ou a orientar sua prole sobre como a estrutura social determina que o ato reprodutivo deve ocorrer; limita-se a calar-se. Em vez de comunicar-se com seus filhos ou com suas parceiras, restringe-se a afirmar: "[...] simplesmente pegava a primeira fêmea no cio que passasse e mostrava como se faz." (Boffa, 1999, p. 172).

Estamos diante de um trecho que opera em múltiplas camadas de significação, combinando humor, biologia e uma sátira às convenções morais humanas. A biologia reprodutiva dos peixes é a base para o humor, já que os diferentes sexos dos peixes não exigem contado para reproduzir-se: a quimiotaxia dos gametas realiza a fecundação e forma o zigoto. Portanto, "pegar uma fêmea no cio" não significa tomá-la à força. Contudo, a forma como a cena é narrada sugere o contrário: dá a entender que Viskovitz estupra uma fêmea diante de seus filhos para lhes explicar como os peixes nascem.

A cena constrói-se sobre um chiste tendencioso, que explora o contraste entre a naturalidade reprodutiva no mundo animal e os tabus culturais que envolvem a sexualidade humana. A expressão "mostrava como se faz" condensa o ato reprodutivo a uma demonstração mecânica e quase didática, gerando comicidade através da frieza e objetividade com que o narrador descreve um processo tradicionalmente revestido de simbolismo e interditos no universo humano.

O chiste obsceno sugere que pensemos em uma situação da qual filhos testemunham o ato sexual dos pais. No universo humano, tal cenário seria moralmente recriminado e carregado de culpa; mas no mundo dos peixes, isso é tratado com banalidade, ridicularizando justamente as barreiras éticas que tornariam o assunto intocável. A economia das instâncias recalcadoras

faz com que o leitor seja liberado das amarras morais e do constrangimento cultural, podendo rir à vontade.

A obscenidade só existe porque há uma cultura que a define como tal; para os peixes, trata-se apenas de mais um passo funcional na sobrevivência da espécie. Ao rir da situação, o leitor é levado a reconhecer que o próprio desconforto diante de uma cena semelhante no mundo humano é um constructo social. A lógica implacável da reprodução dos peixes funciona, assim, como instrumento discursivo para que as convenções humanas sejam ridicularizadas e, uma vez desmontadas pela imaginação espirituosa, se tornem fonte de prazer psíquico para o leitor.

A "simplicidade" da reprodução dos peixes não demanda comunicação prolongada ou efetiva entre fêmeas e machos. Viskovitz associa a intimidade a algo embaraçoso e demonstra que, para machos como Zucotic, nem mesmo uma fêmea é de fato necessária para criação de filhos inexistentes.

Para seus filhos, em todo caso, é boa regra para Viskovitz comunicar-se o menos possível, limitar-se a simples preceitos, como: "Não diga vulgaridades — é mais rápido fazê-las" ou "Não minta - arrisque dizer a verdade" ou então "Nunca diga: 'Cuidado, amigo, é uma isca' —, é mais rápido conseguir um novo amigo". (Boffa, 1999, p. 73)

Na sequência, o narrador vai adentrando na esfera das relações amorosas. Ele brinca com a grande pergunta "fantasma" que ronda alguns relacionamentos. Viskovitz reclama: "Minhas companheiras tinham o vício de perguntar: 'Você me ama, Viskovitz?'" (p. 73). O personagem escancara a dificuldade de compreender o que a parceira entende por amor, dada sua construção cultural e social distinta, e se essa é, de fato, a pergunta que lhe é dirigida. Aqui, é interessante notar que o tema do amor ocupa um lugar distinto para cada parceiro: não representaria uma inquietação para o personagem a ponto de demonstrar esse sentimento nas ações para além da linguagem dançada, mas está sempre presente em suas relações. Cabe apontar, ainda, uma contradição em seu comportamento: se, por um lado, ele evidencia a impossibilidade de comunicação exata entre os interlocutores e a dificuldade de compreender os significados dos gestos, por outro, ele parece identificar essa pergunta constantemente em suas parcerias, indicando que, talvez, seja ele mesmo quem está assombrado pelo dilema.

Viskovitz segue exemplificando como precisou ensinar o vocabulário de seu núcleo social à sua "primeira mulher" (Boffa, 1999, p. 73). É curioso notar que essa passagem é a única na obra em que o narrador menciona a palavra "mulher", constituindo a primeira e única referência explícita ao gênero. Seja resultado de um "deslize" ou de uma intencionalidade do

escritor, a menção a "mulher" para se referir à fêmea de sua espécie justifica a análise das normas de gênero desestabilizadas pelas narrativas da obra. Viskovitz, novamente, esconde em seu interior uma representação de um discurso machista, o que nos leva a refletir sobre seu discurso e ações.

O macho "instrutor" da fêmea logo se frustra com a dificuldade de compreender e de se fazer compreendido, pois, mesmo após as instruções, ela permanece incapaz de acompanhá-lo.

> E ela: "Aulas de ioga? Não, não acho que vão lhe fazer bem".
> Perplexo, tentei então mudar de assunto, aventurando um inócuo: "Está fresquinho esta noite, querida?".
> E ela: "Caviar? Não, sou contra o aborto". (Boffa, 1999, p. 73)

No diálogo entre Viskovitz e sua esposa, o cômico emerge principalmente da incompreensão mútua. Ele acredita estar conduzindo uma conversa cotidiana, com comentários banais — sobre um conhecido ou sobre o clima —, mas recebe respostas desconexas que desmontam a lógica da interação. O risível, aqui, nasce da quebra de expectativa: o leitor espera uma continuidade coerente, mas encontra uma sequência de enunciados deslocados, que revelam a impossibilidade de comunicação entre os personagens. Esse mecanismo também se aproxima da teoria da incongruência, segundo a qual o riso é provocado pela percepção súbita de uma dissonância entre o conhecimento abstrato e realidade concreta que se apresenta.

O diálogo, contudo, não se reduz a uma comunicação absurdamente cômica. Ele problematiza a fragilidade da linguagem como mediadora da vida conjugal. A falta de sintonia entre as falas não é apenas cômica, mas também alegórica: remete às falhas de comunicação que marcam muitas relações humanas, nas quais a proximidade física não garante o entendimento mútuo. A grande crise das relações humanas — seja na esfera íntima, seja nas disputas políticas — tem, em seu cerne, a incapacidade de compreensão mútua.

A última resposta de Lara — "Caviar? Não, sou contra o aborto" — introduz uma dimensão mais profunda ao humor. Ainda que desconexa no nível da conversa imediata, a frase guarda uma congruência simbólica: tanto o caviar quanto o aborto remetem à ideia de interrupção no desenvolvimento de um zigoto ou feto. O jogo semântico abre espaço para uma leitura social mais ampla. Ao invocar a palavra "aborto" no contexto de uma troca trivial, o texto desloca o leitor do plano do *nonsense* para um plano ético e político, onde a reprodução, a maternidade e a moralidade se entrelaçam.

Nessa perspectiva, a cena pode ser lida como uma representação de dilemas enfrentados por casais diante de gravidezes indesejadas. A resposta aparentemente absurda de Lara sugere

que, mesmo quando a comunicação não se estabelece de forma adequada, existem tensões ligadas ao corpo, à reprodução e às escolhas morais que permeiam as relações entre homens e mulheres.

A partir do momento em que identifica a barreira linguística na relação, Viskovitz compreende que não há possibilidade de permanecer. Sendo coerente com sua postura, vai embora sem tentar se despedir ou buscar conciliação. Muda-se sem explicações, sem preocupação em informar a parceira, evidenciando sua indiferença.

No desfecho do conto, Viskovitz é sequestrado e preso em um aquário — fato relatado como positivo para o personagem, já que, a partir de então, não precisaria mais interagir com outros seres vivos. É nesse lugar, paradoxalmente, que encontra sua verdadeira companheira, Liuba.

> a mais compreensiva das minhas companheiras, a menos ambígua. No início também tivemos as nossas dificuldades: a sua perfeita beleza me deixava meio inseguro, me subjulgava. Depois, graças à sua paciência, nós as superamos: com o tempo desenvolvemos nosso código de comunicação perfeito, feito de pequenos gestos e longas pausas. (Boffa, 1999, p. 74).

Aqui Liuba é apresentada como a mais compreensiva e de fácil relação das companheiras, possuindo um sistema de comunicação descrito como perfeito. Viskovitz também a descreve como extremamente sexualizada, dotada de uma voracidade sexual e liberdade admiráveis. No entanto, logo descobrimos que ela é apenas uma representação de papel, fato que, longe de ser um problema, fortalece o vínculo amoroso para o personagem. Na verdade, a inexistência de uma consciência independente em Liuba parece ser o principal fator que possibilita o amor por parte de Viskovitz. A partir de então, a relação sexual é descrita como fantástica, e a comunicação, menos trabalhosa.

Viskovitz, assim como Zucotic — que dedica atenção à educação de filhos inexistentes —, apaixona-se e desenvolve uma relação amorosa com uma fêmea igualmente inexistente. Sua conexão com a parceira não se fundamenta em preocupações emocionais ou no reconhecimento de sua existência real, mas sim em um impulso orientado pela reprodução e por uma sexualidade autorreferencial — isto é, uma dinâmica na qual o prazer e o desejo estão centrados exclusivamente no próprio Eu, reduzindo o outro a um instrumento de gratificação solitária, sem reciprocidade ou alteridade. O que motiva Viskovitz, em última instância, é o desejo por interações que não exigem investimento afetivo ou cuidado — como ocorre na masturbação ou

em devaneios eróticos. Nesse contexto, a Liuba de papelão funciona como objeto de gratificação sexual ausente de demandas ou dificuldades comunicacionais.

> Lembro-me do dia em que ela me abriu a alma. Tinha me aproximado dela com uma pirueta, como se dissesse: "Eu a acaricio com a mente, que profundo encanto me liga a você? Confio na sua pele mágica, descubro no seu perfil de atum o infinito segredo da doçura". Ela me respondia com um gesto distraído e imperceptível do rabo que podia significar muitas coisas, mas que interpretei como: "Nunca hesite, amor, minha existência não aprecia distrair-se com a paz, mas com voracidades sexuais e liberdade em relação a todo e qualquer dever", Então — coisa insólita para um peixe — eu a beijei.
> Desde aquele dia, quando compreendi que ela não passava de uma silhueta de papelão, a nossa relação se tornou mais serena, a comunicação menos laboriosa, e o sexo fantástico. (Boffa, 1999, p. 74).

Contrariando seu próprio bordão, o longo "elogio" *nonsense* e poético de Viskovitz revela uma tentativa de construir uma linguagem erótica própria — um "erotismo ictiológico" que mistura romantismo exagerado e biologismo. Essa fala, contudo, é seguida por uma interpretação ainda mais caricata da suposta resposta de Liuba, traduzida por ele como um convite à liberdade sexual e ao abandono de deveres — um desejo de amor livre, sem amarras, típico de projeções masculinas sobre a "amante ideal".

O "clímax" cômico ocorre quando Viskovitz, num gesto absurdo para um peixe, decide beijá-la. O beijo, símbolo de carinho e afeto, só se realiza com Liuba porque ela é uma fêmea ideal, porém falsa, passiva e manipulável. Como objeto inerte, ela encarna a "mulher perfeita" em um universo marcado pelo fracasso comunicativo: não fala, não opina, não exige.

A revelação de que Liuba é apenas uma silhueta de papelão desvela como Viskovitz não está envolvido em uma relação, mas em um ato solitário de projeção e masturbação — física ou emocional, ingênua ou consciente. Liuba funciona como uma boneca inflável ou como um filme pornográfico para homens heterossexuais, um suporte para a imaginação libidinal e o prazer individual. O "sexo fantástico" a que ele se refere não passa da liberação mecânica de gametas, um ato biológico e impessoal que Viskovitz insiste em reconfigurar como experiência íntima.

Sua preferência recai sobre parceiras que não exigem diálogo, não respondem e não complicam a comunicação. A fantasia de mulher, para ele — e para muitos homens sob a lógica machista —, está na passividade feminina. O narrador expõe, assim, a incapacidade masculina de lidar com mulheres reais, dotadas de autonomia e subjetividade, ao mesmo tempo em que ironiza a "preguiça emocional" e o egoísmo masculino que levam à acomodação afetiva. Viskovitz prefere a simulação ao real porque o real lhe retira do lugar de poder em uma relação.

Judith Butler (1990) nos lembra que o gênero é produzido e reiterado performativamente, ou seja, não se trata de uma essência, mas de normas continuamente atualizadas nas relações sociais. Nesse sentido, a figura de Liuba como silhueta de papelão expõe de forma caricata o desejo masculino por uma parceira que não tensione nem desestabilize essas normas.

O título "Quanto menos se fala, melhor, Viskovitz" não funciona como um conselho dirigido ao protagonista sobre sua própria conduta, como o narrador tenta nos fazer acreditar. Antes, revela-se uma sentença voltada às fêmeas (mulheres): quanto menos elas falam, melhor. A ironia do título, portanto, desnuda a lógica patriarcal que valoriza um tipo de mulher silenciosa, passiva e dócil. Ao mesmo tempo, o conto expõe a impossibilidade de diálogo verdadeiro sem que haja interesse para tal.

3.4. Você abriu caminho, Viskovitz

O uso de roedores em pesquisas científicas é uma prática consolidada e amplamente difundida nas ciências biomédicas, tendo se estabelecido como um dos pilares experimentais da biologia moderna. Desde o século XIX, esses animais vêm sendo utilizados em estudos que vão da fisiologia à genética, passando pela psicologia, farmacologia, oncologia e imunologia. As primeiras experiências registradas com ratos albinos datam de 1828, com investigações sobre os efeitos do jejum, mas foi somente no início do século XX, com a criação da linhagem Wistar no Instituto homônimo, que se consolidou uma padronização capaz de tornar esses animais modelos experimentais estáveis e reprodutíveis (Oliveira e Faustino, 2019).

A preferência por camundongos e ratos se deve a uma combinação de fatores biológicos e operacionais: além da facilidade de manutenção e reprodução, esses roedores possuem alta homologia genética com os seres humanos, o que os torna modelos eficazes para o estudo de patologias humanas. Ademais, ao longo do século XX, técnicas de cruzamentos consanguíneos deram origem a linhagens geneticamente homogêneas, o que favorece o controle experimental e a replicação de estudos em diferentes contextos laboratoriais (Souza, 2013).

Contudo, a relação entre cientistas e animais de laboratório não se resume à instrumentalidade. Estudos etnográficos mostram que, embora o discurso dominante no ambiente científico tenda a tratar os roedores como objetos padronizados, reações afetivas e dilemas éticos permeiam o cotidiano dos biotérios (locais de criação e experimentação animal). Pesquisadores, sobretudo aqueles com vínculos afetivos com animais de estimação, relatam desconforto com o sacrifício dos roedores e desenvolvem sensibilidades que escapam à lógica

puramente técnica da experimentação (Souza, 2013). A padronização, nesse sentido, não elimina a complexidade das interações humanas com os animais, tampouco anula os desafios éticos envolvidos no uso da vida como matéria de prova.

Nas últimas décadas, a consolidação dos princípios dos 3Rs — *Replacement* (substituição), *Reduction* (redução) e *Refinement* (refinamento) — tem contribuído para o avanço de políticas de bem-estar animal. Esses princípios orientam o desenvolvimento de métodos alternativos, a racionalização do número de animais utilizados e a melhoria das técnicas de manejo para minimizar o sofrimento. Apesar disso, os dados mostram que milhões de roedores continuam sendo usados anualmente em pesquisas em todo o mundo, o que reforça a necessidade de debates contínuos sobre os limites éticos e científicos desse modelo (Oliveira e Faustino, 2019).

Tendo suas vidas manipuladas em prol da pesquisa científica a serviço do humano, os roedores compartilham um destino análogo ao de outros animais criados em escala industrial — galinhas, bois, porcos — que, após passarem por processos de seleção artificial, são abatidos para o consumo humano ou destinados a finalidades utilitárias. São existências marcadas pela lógica antropocêntrica da ciência e da indústria, que reduz a vida animal a recurso instrumental, sem reconhecer alteridade — isto é, a possibilidade de enxergar o animal como sujeito distinto em sua diferença —, nem agência, entendida como a capacidade de agir e intervir no mundo para além da função imposta pelo humano.

É justamente a condição de gênio que Alessandro Boffa parodia no conto "Você abriu caminho, Viskovitz", ao narrar a trajetória de um roedor geneticamente projetado para a experimentação científica. A narrativa, por um lado, retoma de forma satírica a história bíblica do êxodo conduzido pelo profeta Moisés, apresentando Viskovitz como guia de seu povo rumo à prometida "Cloaca"; por outro, ironiza a suposta superioridade científica e evidencia o ciclo de exploração ao qual animais de laboratório são submetidos, já que, apesar da fuga e da revelação, o protagonista retorna inevitavelmente ao ponto de partida, preso ao desejo por Liuba e à sua tentação reprodutiva.

Viskovitz se representa como um gênio antes mesmo de existir. Percebemos logo seu caráter narcisista:

> Percebi que eu era um gênio antes mesmo de existir. Na escuridão do útero, quando os meus irmãos ainda eram embriõeszinhos informes, excrescências na placenta, eu já havia encontrado o caminho da saída e o havia tomado com várias semanas de antecedência. Sabia estar destinado a uma vida excepcional e não queria perder tempo. (Boffa, 1999, p. 60).

O exagero da voz narrativa expõe uma visão megalomaníaca e absurda. Sua consciência anterior à formação biológica mostra sua própria mitificação e autoengrandecimento *nonsense*. O hiperbólico "caminho de saída" do útero é a imagem cômica do bebê que nasce já andando. A partir do rato de laboratório, feito para viver e morrer pela ciência, Boffa debocha da figura estereotipada do cientista-gênio, esse que não seria um humano comum, pois sua genialidade estaria determinada ou autodeterminada desde o nascimento.

Essa autorrepresentação é ainda mais irônica quando contextualizada: Viskovitz é produto de seleção artificial, criado para servir à ciência. Sua suposta genialidade é instrumentalizada para fins experimentais, como testes em labirintos. No entanto, ele internaliza essa condição como um traço identitário excepcional, satirizando a figura do cientista ou intelectual que se crê destinado à grandeza.

O solilóquio inicial prossegue com outro exemplo de humor absurdista:

> Antes mesmo de completar o desmame, já tinha compreendido que, com o uso de ácidos ou com ação coagulante, podia obter do leite materno uma coalhada e vários tipos de maturação caseificante: queijo de massa mole e escorrida, *taleggio, crescenze* e provolone. (Boffa, 1999, p. 60).

O cômico da passagem encontra-se no absurdo gerado pela construção narrativa a partir da cena da amamentação. A imagem do filhote vulnerável transforma-se em uma descrição técnica e detalhada de um especialista em variedades de queijos. O efeito risível decorre do contraste: o bebê prodígio que converte uma situação trivial em uma aula vaidosa de um curador de queijos.

Viskovitz é, até este ponto da narrativa, a representação heterônoma da "genialidade" e da arrogância científica. Está evidente que Alessandro Boffa utiliza o modelo animal como dispositivo ficcional para ironizar a ciência a partir de dentro. Viskovitz é vaidoso como muitos cientistas e intelectuais; exagera no uso do latim e do francês e trata seus coespecíficos com inferioridade — a mesma inferioridade com que tratou seus irmãos ainda na placenta.

A arrogância do narrador prossegue, e agora, nos apresenta sua arma secreta, seu método infalível para solucionar o labirinto.

> Nos meus experimentos com os labirintos, eu havia observado que a solução mais frequente para os problemas de orientação era pegar a primeira à

> esquerda, depois a segunda à direita. Não era necessário ser gênio para compreender que, mais uma vez, a solução seria aquela. (Boffa, 1999, p. 63).

A fórmula "pegar a primeira à esquerda, depois a segunda à direita" talvez represente a repetição e a normalização dos métodos experimentais. Ao afirmar que não seria necessário ser gênio para solucionar o problema, o rato sugere ter compreendido a lógica subjacente ao experimento. Mas a "verdadeira" lógica não se revela, uma vez que Viskovitz não sabe por que existe, nem para qual pesquisa sua linhagem foi criada. Como modelo de experimentação animal submetido a diferentes testes, Viskovitz é apenas parte de uma simulação.

O trecho levanta reflexões sobre a ciência e a pesquisa científica, especialmente quando esta não define claramente o que busca descobrir. A experimentação, em muitos casos, é guiada por uma teoria que busca explicar determinado fenômeno; em outros, funciona como prática empírica para fundamentar uma teoria em construção. Se assumirmos que uma teoria científica explica um fenômeno específico, o estudo experimental que a sustenta pode ser apenas mais uma evidência para corroboração. Isso vale tanto para os experimentos bem-sucedidos quanto para os malsucedidos, uma vez que dos erros também se extraem aprendizados fundamentais.

A história de Viskovitz no laboratório é interrompida pela revolução dos ratos. Aqueles que mais sofrem nos laboratórios de anatomia e fisiologia, menos privilegiados que os do laboratório de psicologia, rebelam-se e fogem de suas gaiolas. Viskovitz é deixado para trás — um gesto até humorístico, já que, para os demais ratos, sua arrogância e chatice talvez justificassem que permanecesse preso. Contudo, ele é libertado e, como de praxe em sua megalomania, narra ter recebido a mensagem de seus companheiros: "Sábio V.I.S.K.O.V.I.T.Z., senhor dos labirintos, guiemo-nos você" (Boffa, 1999, p. 63).

Neste momento, o protagonista narra seu "convite" à aventura. Ele assume o papel como guia da população rebelde e, como Deus fez Moisés abrir o mar Vermelho, abre o caminho para a fuga apertando a descarga::

> Depois daquelas duas conversões, chegamos à latrina. Quando percebi que acima de nós havia um botão muito parecido com o que eu apertava nos testes de aprendizagem, tudo ficou claro para mim. Apertando-se aquele botão, as águas da passagem se abriram milagrosamente diante do meu povo, e cada roedor foi sugado rumo ao seu destino. Poucos minutos depois, todos nós patinhávamos no maná da profecia. (Boffa, 1999, p. 63).

A referência à fuga dos israelitas da escravidão no Egito é evidente. Os ratos representam os "escravos" da ciência — subjugados por cientistas e por um sistema de produção de conhecimento que instrumentaliza seus corpos em benefício da espécie humana. A fuga, portanto, simboliza uma tentativa de libertação dessa lógica de dominação interespécies. Nesse momento, promove-se um exercício de alteridade animal, ao refletir sobre as condições impostas pelos humanos a espécies geneticamente próximas, porém moralmente distanciadas pela prática experimental.

A cena da saída é, todavia, cômica e humorística. Cômica porque os ratos descendo pela descarga são equiparados a dejetos indo para o esgoto — o nojo aos ratos aproxima-se do nojo dos excrementos. Humorística porque evita a compaixão que poderia advir da imagem de corpos sugados, substituindo-a pelo riso grotesco. A "Cloaca" é, assim, a "Terra Prometida" dos ratos.

Agora na podridão no esgoto, Viskovitz age como um profeta e líder dos ratos. Ele então conta:

> Depois fiz um discurso comemorativo e, usando palavras simples, adequadas à plateia, procurei explicar os fundamentos jurídicos com base nos quais pretendia edificar a nossa sociedade de ratos. Sem jamais pronunciar o termo "eugenética", tentei fazê-los entender, no entanto, que era aconselhável para o bom futuro da nossa gente que eu tivesse uma *liaison* com todas as super-ratinhas presentes e gerasse para todos nós uma superprole digna e capaz de fazer boa figura. (Boffa, 1999, p. 63).

Tratando os seus como imbecis e incapazes, Viskovitz faz duas coisas importantes. Primeiro, satiriza a figura do líder político. As palavras "simples" e "adequadas" ao nível de entendimento do povo revelam a estratégia discursiva de políticos que manipulam sua audiência. O humor está justamente na forma como ele trata os seus, alçando-se a um ponto de superioridade elevada. Dentre os "fundamentos jurídicos" da nova ordem, a eugenética aparece como princípio orientador para atingir uma "superprole digna e capaz de fazer boa figura". De profeta salvador a supremacista, Viskovitz expõe, com insolência, sua ambição de tomar todas as fêmeas, autoproclamando-se o grande modelo de boa genética.

O discurso de Viskovitz reproduz a ideia de superioridade racial, funcionando como crítica ao nazismo e à eugenia subjacente. O próprio narrador tenta replicar, em escala ainda maior, o processo artificial que lhe deu origem. Sabemos que ele tem consciência de ser fruto de uma linhagem selecionada para se reproduzir; mesmo assim, propõe perpetuar apenas sua

"superior" genética, impedindo a reprodução dos degenerados. A ironia torna-se mais contundente quando lembramos que as cobaias de roedores são albinas, ou seja, de pelo branco.

Felizmente, o projeto supremacista e pervertido de Viskovitz não chega a ser concluído. Os ratos nativos invadem a assembleia e acabam com os ratos da universidade. Sofrendo muito menos que os israelitas e durante quarenta anos no deserto, os ratos são quase todos exterminados. Ainda que muitos resistam, os mais fortes lutam bravamente: "Para eles, acostumados com a sistemática violência do homem, a de seus semelhantes era carícia de amante." (Boffa, 1999, p. 64).

A fria confissão da brutalidade infligida pelo homem aos roedores é descrita como uma "carícia de amante", estabelecendo uma escala do sofrimento que naturaliza a violência. O narrador não se indigna: é indiferente ao destino dos que o ouviam. Essa economia de afetos desloca qualquer compaixão e produz um riso sádico.

De gênio a cobaia, de cobaia a Moisés, de profeta a Hitler: o passeio paródico de Boffa debocha dessas figuras masculinas que representam o poder — o poder político, o poder profético da religião e seus dogmas, e o poder científico do "progresso" utilitário e antropocêntrico. Viskovitz foge da luta contra os ratos nativos, disfarça-se e perambula por labirintos.

Finalmente ele encontra a biblioteca e lá se estabelce por um tempo:

> Naquele tranquilo ambiente de reflexão passei cerca de um mês, em plena solidão, levando em tudo e por tudo uma vida de rato de biblioteca, percorrendo de cabo a rabo aquele imenso labirinto de corredores, de ideias, de teorias. Em pouco tempo devorei todas as grandes obras da cultura ocidental, deixando de lado apenas as encadernações mais resistentes. Pois bem, confesso a vocês que, afinal de contas, de todo aquele saber extraí um nutrimento árido e livresco. (Boffa, 1999, p. 65).

O narrador volta ao chistoso, explorando um jogo de palavras. A expressão "devorar livros" — usualmente entendida como leitura intensa — assume duplo sentido devido à natureza do narrador, um rato. A figura do gênio parece retornar ao primeiro plano.

O uso do verbo "devorar" e do termo "nutrimento" opera simultaneamente nos planos intelectual e físico, uma vez que o personagem tanto assimila conteúdos quanto consome materialmente as páginas. A menção às "encadernações mais resistentes" segue essa mesma lógica, referindo-se a um impedimento de ordem tanto digestiva quanto intelectual.

A palavra “livresco” funciona por metonímia, utilizando uma característica do suporte — o livro — para se referir ao tipo de conhecimento veiculado por ele. A ironia de situação emerge do contraste entre o objetivo declarado do personagem — compreender obras fundamentais da cultura — e o resultado literal de sua ação, que se reduz à ingestão física do papel. Essa incongruência entre o plano abstrato da busca por significado e o plano material da digestão produz o efeito risível intencional do jogo de palavras.

Posteriormente, o narrador encontra seu anjo da guarda na figura de um morcego e retorna à universidade. É então revelado um diálogo entre humanos, o que é raro em toda a obra — um momento em que a fala do humano é a de um cientista. Essa escolha narrativa pode refletir a experiência de Boffa em laboratórios de pesquisa, quando ele tinha que excitar para extrair sêmen e óvulos de animais. Essa representação destaca a maneira pela qual o autor escolheu representar a humanidade através da figura do pesquisador. As histórias da obra são construídas a partir de conceitos, construtos e narrativas científicas, sugerindo que Boffa oferece, de certo modo, uma homenagem e uma crítica à cultura científica na qual se insere.

Viskovitz refaz o teste, e propositalmente erra o teste do labirinto para se passar por Zucotic e ficar ao lado de Liuba. Seu retorno é triunfante pois esse retorna ao local que se sente confortável na gaiola que sempre quis pertencer.

Assim, o pesquisador, ou pesquisadora, fala:

> “Pela plaqueta que traz ao pescoço, eu diria que é um dos nossos”, comentou um pesquisador, “mas os dados ficaram ilegíveis.”
> “Vamos submetê-lo novamente aos testes.”
> [...]
> Foi assim que voltei a morar bem perto do ponto de que havia partido. Na gaiola ao lado. (Boffa, 1999, p. 66-67).

Para o animal de laboratório, não há saída possível fora do circuito de uso e reprodução controlada pelo humano, sendo a própria narrativa de libertação e revelação nada mais que outro beco sem saída no grande labirinto da ciência antropocêntrica.

O ditado popular da grama mais verde do vizinho é colocado em voga:

> A minha parceira, Iana, era uma toupera sem graça e aloglota; a de Zucotic, Liuba, da superfície roedora dos molares superiores até os últimos fiapos do rabo, era a forma mais perfeita que a mente fantasiosa, isto é, a minha, podia imaginar.” (Boffa, 1999, p. 61, grifo nosso).

A descrição de Liuba fragmenta seu corpo em partes e atributos físicos, evidenciando o olhar objetificador de Viskovitz. Ela não aparece como sujeito, mas como um conjunto de traços desejáveis, instrumento de um projeto reprodutivo que remete a lógica de seleção e hierarquização. Nesse sentido, o desejo de Viskovitz ecoa o próprio princípio científico que o constitui: do mesmo modo que os pesquisadores escolhem ratos por características específicas, ele elege Liuba por sua aparência, reproduzindo a mesma dinâmica de controle e instrumentalização que, em tese, ele procurava escapar.

A leitura do conto evidencia três movimentos complementares. O primeiro aspecto que se evidencia no conto é a representação do rato como animal de laboratório, símbolo da manipulação científica. Ao atribuir a esse animal uma consciência política e uma capacidade de formular estratégias eugenistas, Boffa evidencia a contradição que atravessa a prática científica: aquilo que deveria ser motor de conhecimento e emancipação humana aparece contaminado por ideologias de supremacia e exclusão. Uma referência ao modo como a ciência foi instrumentalizada para realizar a eugenia, na Europa, África e nas américas.

A figura do rato, que reproduz no microcosmo do laboratório as mesmas lógicas de seleção e poder que orientam os regimes totalitários humanos, revela o quanto a ciência está longe de ser neutra. Nesse sentido, a crítica de Boffa desloca o discurso científico de seu lugar de autoridade objetiva e mostra como ele pode ser instrumentalizado para legitimar práticas de violência e dominação, seja sobre os animais, seja sobre os próprios humanos que recorrem a tais paradigmas de "melhoria" e controle.

Em segundo lugar é o modo como a narrativa subverte, pela paródia, os grandes relatos de libertação coletiva. A menção à figura de Moisés, tradicionalmente exaltado como guia e libertador, é utilizada não para reforçar a ideia de profecia e liderança, mas para expor seu caráter risível quando transposto para o universo animal. Os quarenta anos de travessia do deserto transformam-se em metáfora vazia, que no conto não resulta em redenção, mas em repetição e farsa. Viskovitz, colocado no papel de líder de seu povo, surge como um anti-herói incapaz de representar valores éticos ou comunitários: suas ações não são orientadas pelo bem-estar da coletividade, mas por motivações egoístas e imediatas. Boffa, assim, desestabiliza a retórica heroica e religiosa, mostrando que os discursos de salvação podem servir apenas para mascarar interesses pessoais, convertendo o líder em uma figura cômica e grotesca.

Por fim, o desfecho evidencia que o verdadeiro "caminho" aberto por Viskovitz é o de seu acesso a Liuba. O impulso que o move não é a redenção coletiva, mas o desejo objetificador,

que reduz a fêmea a mero recurso de satisfação e reprodução. Nesse paradoxo, a racionalidade que parecia distinguir o protagonista dissolve-se em instintos utilitários, reconduzindo-o ao espaço da domesticação científica e da lógica que o produziu. O título "Você abriu caminho, Viskovitz" cristaliza essa ironia: a promessa de libertação transforma-se na confirmação de sua submissão a um sistema que, ao mesmo tempo, o aprisiona e o molda.

O desfecho do conto evidencia, de um lado, a impossibilidade de fuga e, de outro, a forma como o protagonista incorpora a própria estrutura de poder que o domina. A relação com Liuba não se apresenta como experiência afetiva, mas como recompensa simbólica por sua volta ao sistema. Nesse sentido, o título "Você abriu caminho, Viskovitz" adquire um tom ambíguo, pois anuncia o fracasso da tentativa de emancipação e indica que a única saída encontrada por Viskovitz é concretizar seu desejo por Liuba ao passo transforma sua prisão em um espaço de pertencimento.

3.5. Você é um animal, Viskovitz

As narrativas históricas são a própria razão de existir da Biologia como ciência autônoma. Sem uma história convincente, é difícil acreditar — ou mesmo confiar — que a baleia e o hipopótamo descendem de um mesmo ancestral, ou que nós e os micróbios compartilhamos a mesma origem.

A Biologia, portanto, precisa de narrativas. São histórias sustentadas por evidências e validadas por um círculo restrito de especialistas — os "cânones" da ciência — que conferem autoridade à forma de explicar determinado fenômeno. Nesse sentido, a Biologia é uma ciência histórica (Mayr, 2005). Foi exatamente esse procedimento narrativo, fundado na comparação entre organismos e no estudo da Terra, que Darwin descreveu em *A origem das espécies* (1859). Ao reunir observações de anatomia comparada e princípios da geologia, Darwin reconstruiu a história da vida e formulou a teoria de que todos os seres vivos descendem de um mesmo ancestral comum, que se modificou e ramificou ao longo das eras geológicas. Essa narrativa, baseada nas evidências colhidas a bordo do *HMS Beagle,* ofereceu uma explicação alternativa à concepção dominante até então, segundo a qual os seres vivos eram criações perfeitas, fixas e imutáveis.

Algumas dessas narrativas, entretanto, mesmo consolidadas, permanecem envoltas em mistério, oferecendo resistência aos mais céticos. Mistérios tão grandes que, em certos momentos, parecem exigir fé para serem aceitos como verdade. É o caso da história da evolução

animal. Para reconstruí-la, é necessário supor um planeta muito diferente daquele que conhecemos, em tempos nos quais não havia testemunhas humanas. Os biólogos observam os seres atuais e, a partir deles, inferem sobre o passado. Mas a evolução não se contenta apenas com descrições; ela busca responder os porquês. Por que os animais evoluíram? Ou melhor: o que é ser um animal? O que une formas de vida tão diversas sob essa mesma categoria? Por que surgiram esses viventes que hoje chamamos de animais? E por que o sexo? De onde veio essa necessidade de trocar material genético?

Alessandro Boffa, ex-estudante e biólogo, soube captar essa essência de fé e imaginação que atravessa a ciência. Ele mostra o esforço mental de reconstruir histórias improváveis e complexas, exigindo do leitor o mesmo salto de imaginação que a própria Biologia demanda. O conto que dá nome a obra "Você é um animal, Viskovitz" é uma tentativa lúdica de narrar uma história disparatada de micróbios, de modo a fazê-la visível e repensada: uma reflexão sobre o que significa ser animal em sua forma mais basal. E mais: o conto é a ficcionalização da narrativa histórica da biologia que antecede a saga de metamorfoses de Liuba, Viskovitz e seus coespecíficos. É a volta a um passado remoto, no qual a única testemunha do nascimento de Viskovitz é o seu próprio criador.

No conto "Você é um animal, Viskovitz", Boffa manipula os termos e conceitos científicos para ficcionalizar, a partir da narrativa biológica, a gênese dos atributos que definem os animais. Voltamos a uma "época" anterior à saga romântica de Viskovitz e Liuba — que se estende por toda obra até ali —, e encontramos, neste último conto, o protagonista ainda como um simples micróbio: um protozoário que se reproduz assexuadamente. Ou seja, um ser microscópico capaz de gerar clones de si em um tempo anterior ao surgimento do sexo. "Nem bem conseguira afeiçoar-me ao meu nome e já tinha me tornado dois micróbios, VISKO e VITZ. Imaginem então quando virei quatro: VI, SKO, VI e TZ. Fiquei em frangalhos." (Boffa, 1999, 138).

O narrador nos transporta a um mundo longínquo, o "Pré-Cambriano", quando os organismos existiam apenas pelo fluxo energético do metabolismo. Uma época em que a "nossa ideia de divertimento era sedimentar em companhia de coacervados e proteinóides, metano e amoníaco eram considerados uma "ótima atmosfera"" (Boffa, 1999, 138). Um cenário inóspito e difícil de imaginar, que remete, em certa medida, o cenário pré-Big Bang testemunhado por Qfwfq em "Tudo num ponto" ou mesmo o passatempo com átomos no conto "Jogos sem fim" nas *Cosmicômicas* de Calvino.

Cercado de coacervados sob a atmosfera de amoníaco, Viskovitz sente um chamado do além: “V, I, S, KO, está na hora de virar bicho” (Boffa, 1999, 138). Ao narrar esse chamado para tornar-se animal, o autor mescla ficção e lógica da Biologia evolutiva (Mayr, 2005): faz a reconstrução indireta de eventos jamais testemunhados, cujas evidências alimentam a imaginação científica. Como aponta Colombo (2023), o bestiário de Boffa utiliza-se desse enciclopedismo, ou seja, a linguagem científica, para acumular conhecimento e promover o estranhamento por meio do deslocamento do ponto de vista. Os micróbios de Boffa nos dão uma visão microscópica do mundo passado.

Com a intensão de explicar as características que tornam um animal, o narrador conta que as suas células se agregaram em um “plasmódio”, originando um ser “pluricelular” — uma das características que definem os animais. Ser pluricelular significa ser formado por diferentes células, cada uma unidade elementar da vida. “E agora?”, pergunta-se o narrador. Nesse momento, Visko aprende a matar e, ao devorar seus companheiros — Zucotic, o bacilo; Petrovic, o vibrião; e Lopez, o espirilo —, inaugura a heterotrofia: o modo de obtenção de energia por meio do consumo de outros organismos, sobretudo os autotróficos. Com isso, Boffa introduz o mais um conceito, o de seleção natural, exemplificando a “sobrevivência do mais apto” e o caráter predatório da condição animal.

Depois de explorar conceitos da Microbiologia, da Evolução e da Ecologia, o autor passa à Genética. A voz do além, que mais tarde se revelará ser a da “Protocélula primordial” ou a voz do próprio autor-criador, sugere: “encontre alguém que lhe agrade, para trocar um pouco de DNA” (Boffa, 1999, p. 139). Surge, então, a menção à molécula mais célebre da vida: o DNA.

As quatro células da “sárcina” de Visko agitam-se até que uma delas, flagelada, é expelida do corpo multicelular e foge. Aqui, o autor alude claramente ao espermatozoide, assinalando a origem da identidade biológica dos machos no reino animal. “Segui-o remando com os flagelos até que o vi alcançar uma gelatina albuminóide de microplasma prateados, cingida por longos cílios filamentosos e fímbrias purpúreas. Foi então que perdi sua pista.” (Boffa, 1999, 140). O destino dessa célula fugitiva é Liuba. Mas a história não termina com o encontro dos gametas. Ao buscar sua célula perdida dentro de Liuba, Visko acaba por inventar o sexo como processo reprodutivo:

> Com cautela, aproximei-me dela e aderi à sua massa viscosa, depois extroverti I, endureci-o e afundei-o no corpo da sujeita para que nele encontrasse o

> compadre fujão. Naquele vai-não-vai, acabei perdendo I, que se escafedeu e mergulhou, plasma e periplasma, no U dela (Boffa, 1999, 140).

A passagem acima exemplifica como Alessandro Boffa mobiliza a linguagem da biologia celular para recriar, cômica e parodicamente, a experiência do ato sexual. Quando o narrador afirma: "aderi à sua massa viscosa", a descrição do micróbio remete à lubrificação vaginal, uma condição fisiológica que, em contextos reprodutivos, prepara o corpo para a cópula. O trecho seguinte: "extroverti I, endureci-o e afundei-o no corpo da sujeita", a narrativa passa a representar, de maneira sugestivamente chistosa e em duplo-sentido, a ereção e a penetração do pênis na vagina, reforçada pela associação entre a forma do falo e a letra "I" cumprida e fina na situação sexual implícita.

O movimento descrito como "naquele vai-não-vai", em certa medida, pode corresponder ao ritmo da penetração, uma vez que o próprio jogo de palavras sugere o caráter "cadenciado" da cópula. Por fim, a expressão "acabei perdendo I, que se escafedeu e mergulhou, plasma e periplasma, no U dela" ilustra o momento da ejaculação, quando o gameta masculino é liberado no interior da parceira, comparando-o tanto ao orgasmo quanto à fusão simbólica dos elementos sexuais. A associação entre a imagem da letra e o órgão genital é repetida no fim dessa passagem. O "U" de Liuba é a forma de uma cavidade da fêmea, como a cavidade vaginal ou uterina.

Assim, o narrador articula uma cena que representa o "primeiro" sexo entre micróbios utilizando letras como unidades morfológicas de modo erotizado. O efeito cômico surge justamente da revelação do obsceno sob a superfície do simbólico — este último representado por palavras de aparente inocência. Quando Viskovitz declara "Foi assim que inventei o sexo", revela seu traço mais caricato: a prepotência.

A resposta de Liuba, no entanto, desmonta essa autoproclamação:

> Perguntei à gelatina o que ela tinha achado daquilo.
> "Isso é sexo?", desatou a rir, tremendo toda. "Você chama isso de sexo?" Continuando a gargalhar, contraiu o sifão e fez-se ao largo, sem deixar rastro, deixando-me ali, com o coração em frangalhos. (Boffa, 1999, p. 140).

Seu riso demole as expectativas criadas por Viskovitz. É um riso que reduz a "nada" a validade do ato sexual proclamado por ele e a autoridade criadora que sustenta. Enquanto o protagonista se autoproclama inventor do sexo — gesto de apropriação simbólica —, Liuba

reduz sua performance a uma caricatura dos homens que "satisfazem" suas parceiras, cujas atuações são dignas de gargalhadas. É nesse contraste entre a autoimagem triunfalista do macho e a reação cômica da fêmea que se constrói o tom humorístico da cena: a masculinidade é desarmada pelo riso, que atua — dentro e fora da narrativa — como uma força desestabilizadora e crítica.

Isso ocorre porque o riso de Liuba, além de imagem incongruente e deboche pessoal, explicita a visão reducionista do sexo como mera penetração. Sua reação desvela a falocentralidade da perspectiva de Viskovitz, para quem o ato sexual se constitui exclusivamente pela função fálica, ignorando as dimensões relacionais, afetivas e eróticas que transcendem a mecânica corporal. Ao rir, ela recusa e anula simbolicamente a noção masculina de sexo, expondo sua insuficiência e simplicidade.

O riso de Liuba desestabiliza a tendência histórica masculina de reduzir o erotismo ao pênis e à penetração, excluindo outras camadas de significação que compõem a experiência sexual. Por meio do riso, Liuba desnaturaliza concepções sobre a prática sexual ao passo que reafirma a complexidade do desejo e da perspectiva feminina — que envolve trocas, afeto, reciprocidade e nuances que escapam à lógica fálica do "vai-não-vai".

Liuba sai de cena do último conto da obra, dando gargalhadas. Essa imagem não é trivial. Sendo a personagem que, quase sempre, é o objeto de desejo do protagonista, Liuba representa aquilo que o narrador sabe fazer melhor: provocar o riso diante das idiotices de Viskovitz. A saga tragicômica de Viskovitz não termina com a deixa de Liuba. A "voz interior", a protocélula primordial que mais se parece a consciência ficcional do narrador, retorna à cena para dialogar com Viskovitz e anunciar que, em breve, ao longo da evolução, o fará encontrar Liuba:

> "[...] garanto uma coisa; você vai revê-la. Visko, vai revê-la. E talvez as coisas corram um pouco melhor para você. Talvez."
> "E vai me dizer que você também estava dentro de Zucotic, Petrovic e Lopez?"
> "Estava e ainda estou. Também eles você vai ter de rever, Visko, a minha imaginação é aquilo que é..."
> "Você pretende fazê-los evoluir também?"
> "Evoluir é uma palavra que não me agrada. O divertido é 'mudar', Viskovitz" (Boffa, 1999, p. 141).

Em primeiro lugar, a rejeição explícita do termo "evoluir" em favor de "mudar" constitui uma crítica à noção teleológica de evolução. A ideia de evolução, especialmente em discursos popularizados, carrega consigo uma carga de progresso linear, melhoramento e uma hierarquia

de complexidade que culmina no ser humano como ápice. Ao descartar essa palavra, a voz autoral (ou a instância criadora que se manifesta no diálogo) desmonta essa narrativa antropocêntrica. Na obra, não há uma escalada em direção a uma forma "superior" ou "mais evoluída" de vida. Pelo contrário, Viskovitz salta de um filo a outro, de um mamífero a um inseto, de um vertebrado a um porífero, em um movimento lateral e não hierárquico. Essa "mudança" constante nega qualquer destino finalístico, afirmando que o valor da existência não está em chegar a um estágio superior, mas na experiência diversa e plural da vida em suas infinitas formas. A viagem de Viskovitz é uma "anti-odisseia evolutiva"; seu propósito não é voltar para casa melhorado, mas simplesmente habitar, sempre de novo, a condição animal em toda a sua variedade e absurdidade.

Em segundo lugar, a frase revela o princípio lúdico que rege a criação literária de Boffa. Quando a voz afirma "a minha imaginação é aquilo que é", ela explicita o jogo metaficcional que percorre toda a obra. O "divertido" é, literalmente, a liberdade do autor de transfigurar seu protagonista, de "mudá-lo" de animal conforme o capricho de sua invenção. De tratá-lo como um humorista trata seu público e a si mesmo como criança como afirma Freud (2014) sobre a atitude humorística.

Essa prática não é aleatória, mas sim um exercício de imaginária fabulação: cada metamorfose é um experimento narrativo, um novo contexto zoológico para explorar as mesmas paixões e contradições humanas — ciúme, desejo, vaidade, medo — sob uma luz distinta e frequentemente cômica. O divertimento reside justamente nessa possibilidade infinita de reencenação, em testar como a essência (ou a falta dela) de Viskovitz e seus coespecíficos se comporta em um corpo de louva-a-deus, de rato ou de esponja-do-mar. A mudança é, portanto, o motor do humor e da crítica.

Dessa forma, a frase "o divertido é 'mudar'" sintetiza a filosofia do projeto literário de Boffa: é uma recusa da seriedade teleológica e uma celebração do potencial crítico e cômico da metamorfose como método. Mudar não é um meio para se chegar a um fim melhor, mas um fim em si mesmo — uma forma de conhecimento pela diversidade, pela alteridade e, sobretudo, pelo riso que nasce do contraste entre a permanência dos afetos humanos e a radical diferença dos corpos animais que os abrigam.

> Desatei a chorar e a rir, como um garotinho. Tinha certeza de que, das minhas lágrimas salgadas, surgiria o mar, sim senhor, o mar, e a partir dali começaria a vida, a verdadeira vida...
> "Muito bem, você agora é um animal", elogiou-se a voz, "mas ainda falta aprender uma coisa..."

> “Ouçamos. A meiose? A fermentação? A ontogênese?”
> “A morte, Visko.”
> “Está brincando.”
> “Você não é mais um micróbio, Visko. Os animais morrem.”
> “Um momento, amigo, um momento... Renunciar a tudo?”
> “A tudo.” (Boffa, 1999, 142).

Viskovitz começa a chorar e rir ao mesmo tempo, “como um garotinho”. Essa reação misturada captura o tom da história, que é ao mesmo tempo trágica e cômica. Sua convicção ingênua de que “das minhas lágrimas salgadas, surgiria o mar” mostra um último traço de sua prepotência — a ilusão de que ele seria a origem de tudo. É a fantasia final de alguém que, em todas as suas transformações, tentou controlar seu destino e impor sua vontade.

É quando uma “voz” intervém — que parece representar tanto o autor quanto as regras do universo da história — e diz: “muito bem, você agora é um animal... mas ainda falta aprender uma coisa”. Esse elogio é, na verdade, uma forma de desmontar a ilusão de Viskovitz, porque tornar-se plenamente animal não significa ganhar novas habilidades, mas, sim, aceitar uma condição que todos compartilhamos: a mortalidade.

Viskovitz ainda tenta questionar com seu linguajar científico — “a meiose?”, “a fermentação?”, “a ontogênese?” —, como se esses processos fossem algo a mais para ser dominado ou aprendido como animal. No entanto, a voz o alerta, a morte é última coisa a ser aprendida. A morte é um limite que deve ser aceito. O desespero de Viskovitz — “Está brincando?”; “Renunciar a tudo?” — traduz o drama humano: aceitar a finitude significa renunciar a uma ilusão de controle, de projetos e de uma identidade fixa. “Renunciar a tudo” é encarar a vida como ela é — um fluxo incerto, marcado por perdas e contingências.

Assim, o título do conto “Você é um animal, Viskovitz” funciona como um aviso sobre a experiência da animalidade real. É um diagnóstico, porque revela o que Viskovitz e os humanos de fato são: mortais. É irônico, porque desmonta a pretensão humana de grandeza. Ser animal, para Viskovitz, não consiste apenas em passar por situações desconcertantemente cômicas — é pertencer a uma comunidade de seres que mudam, falham e morrem. Ao tentar replicar ficcionalmente o método narrativo histórico da Biologia para explicar a misteriosa evolução animal, Boffa expõe, na verdade, um fenômeno ainda mais misterioso, a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise empreendida nesta dissertação demonstra que *Você é um animal, Viskovitz*, de Alessandro Boffa, é muito mais do que um conjunto de histórias cômicas sobre animais antropomorfizados. A obra de Alessandro Boffa cativa pela habilidade com que o narrador retira a linguagem do lugar-comum para um lugar onde estranhas associações nos distensionam da ordem convencional dos significados e nos fazem rir. Estamos diante de uma peça de linguagem, e não da coisa real. Após rirmos de uma cena cômica — intencionalmente criada para ser cômica —, tornamo-nos mais conscientes da instável natureza de nossa construção de sentido do mundo.

A obra é mais que o simples cômico porque essa linguagem corporal que ela suscita — o riso — não se limita a uma convulsão muscular involuntária. O riso pela leitura produz conhecimento; ou, se não tanto, nos desamarra momentaneamente do pensamento sério, do racional. Atingir essas instâncias do pensamento talvez seja a maior contribuição da obra, além do prazer de uma boa risada; afinal de contas, rir é prazeroso e oferece um pouco de felicidade.

O casamento entre o texto intencionalmente feito para ser risível e o leitor que ri durante a leitura do texto risível é como um orgasmo simultâneo, porém não tão raro quanto este. Uma das formas de atingir esse ápice de prazer está na superação das instâncias recalcadoras da realidade, como as regras sociais, e em brincar com essa realidade, extraindo prazer dela. Assim, o autor utiliza a reprodução sexuada para acessar assuntos recheados de preconceitos e controvérsias, como o sexo, a reprodução e os papéis de gênero.

Os temas que buscamos discutir a partir da leitura da obra de Alessandro Boffa tiveram o objetivo de possibilitar reflexões e questionamentos sobre valores e normas estabelecidas. Normas relacionadas a um poder e a uma perspectiva de mundo que colocam homens em vantagem sobre mulheres em diversos âmbitos da realidade material. Temas como a criação dos filhos, o abandono paterno, a misoginia, o machismo e as performances de gênero foram aqui discutidos, porém sem um aprofundamento substancial. A obra, no entanto, permite que investigações futuras possam ser feitas com o objetivo próprio de descrever e desnaturalizar as desigualdades entre os gêneros por meio de uma leitura feminista.

A crítica literária é, em sua essência, uma forma de argumentação política que utiliza a literatura para ir além do literário, mobilizando-a para intervir no debate social mais amplo. Dessa forma, uma inédita crítica, mais descritiva do trabalho de Alessandro Boffa, exigiu também explorar os elementos antes apontados pelas críticas anteriores. Além do olhar às

contradições de gênero, objetivamos também olhar para a forma literária que faz saltar esse conteúdo de modo muitas vezes risível.

O diálogo com a fortuna crítica foi fundamental para o desenvolvimento desta dissertação. Apesar de enxuta, o pouco que foi escrito por Colombo (2023) e Maciel (2008; 2023) sobre a obra de Alessandro Boffa serviu de guia para nos aproximarmos de interpretações distintas da nossa e nos distanciarmos à medida que nossos interesses nos levaram a outro lugar de discussão. Descrevemos e analisamos os recursos fabulares e zoopoéticos que o escritor-biólogo utilizou em seu projeto literário.

A partir de Maciel (2023), nos aproximamos de uma perspectiva teórica que investiga o exercício de alteridade animal utilizado por escritores para criar subjetividades animais. Maciel, em suas publicações, demonstra como os bois de Guimarães Rosa, a barata de Clarice Lispector e a cachorra Baleia de Graciliano Ramos são construtos ficcionais da subjetividade animal que olha a humanidade de outra perspectiva. Boffa faz isso à sua maneira; antropomorfiza mais do que os cânones brasileiros acima citados, mas não deixa de nos dar uma visão da humanidade através do animal não humano. Ele faz isso para provocar riso.

O estilo de Alessandro Boffa é diferenciado. Colombo (2023) vê nele um "eu bestiário". A habilidade com que Boffa usa o léxico científico destaca-se e, assim, a obra é um grande laboratório do amor, uma espécie de animalização antropológica para entender os humanos. O léxico de Boffa aproxima gêneros textuais distantes — de campos semânticos distantes — e recria simultaneamente histórias científicas e culturais. Ele faz isso através do risível.

Como afirma Colombo (2023), a obra de Boffa se aproxima da de Aldo Palazzeschi porque ambos buscam desmascarar estruturas de poder por meio do humor. Aldo promove descrédito aos valores da burguesia de sua época, enquanto Boffa desmascara valores da masculinidade machista de nossa época. O que não deixa de ser uma crítica aos valores de uma classe dominante, marcada por homens e, principalmente, pelos homens brancos heterossexuais, que estão no andar de cima do poder social. A partir de um narrador macho, Boffa consegue, por meio de situações cômicas, tocar em assuntos que envolvem os privilégios de homens na sociedade contemporânea ainda dominada por esse gênero. Freud (2014) diz que o humor não resignado é rebelde.

Ainda que o autor tenha dito que seu desejo era retratar o "trágico" destino dos machos do reino animal por meio de um estilo tragicômico (Boffa, 2002), o resultado dessa empreitada foi revelar contradições e privilégios desse "macho" generificado. Boffa consegue fazer isso

porque as diferenças entre os gêneros são estruturadas a partir de uma diferença sexual, e foi justamente essa diferença sexual e etológica entre macho e fêmea que o autor soube explorar e discutir suas implicações na cultura.

Os significantes do texto literário cômico deixam marcas duradouras. Essas marcas são percebidas pelo leitor nos exageros, no *nonsense*, no ridículo, nos duplos sentidos, nos neologismos, nos trocadilhos, na ironia, na congruência inesperada entre elementos díspares ou na incongruência daquilo que se esperaria coerente — resultando em uma expectativa frustrada que se dissolve no nada. Diante de um estereótipo cômico, o leitor poupa a energia que precisaria empregar para apreender as complexidades de um personagem realista e, assim, pode convertê-la em riso.

Para dar conta desse movimento entre riso e reflexão, a dissertação recorreu a teorias do riso em suas vertentes psicanalítica e filosófica. Essas abordagens forneceram um arcabouço conceitual útil e capaz de atingir os objetivos da dissertação: descrever os mecanismos pelos quais o autor articula sua linguagem para promover o riso. Ao mesmo tempo, essas teorias ajudaram a demonstrar como o riso intelectual inscreve em uma crítica social. Ao analisar o riso de Boffa sob múltiplas lentes teóricas, mostramos que ele funciona não somente como efeito estético, mas como gesto político, deslocando valores e revelando contradições de poder e gênero.

Por fim, nossa crítica literária não é neutra; ela reforça ou contesta práticas ideológicas que influenciam nosso modo de ler e interpretar o mundo. Nesse sentido, o caminho trilhado nesta dissertação — da apreensão dos efeitos risíveis aos fundamentos teóricos do riso e, por fim, à problematização social — exemplifica como a análise literária pode intervir no debate político mais amplo. Ao propor uma leitura dos sentidos inscritos em *Você é um animal, Viskovitz*, reforçamos a ideia de que a literatura de Boffa é como "laboratório" capaz de formar leitores atentos, conscientes e engajados na mudança de hierarquias sociais estabelecidas.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso.** 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** Edição digital. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

AMORIM, Dalton de Souza**. Fundamentos de sistemática filogenética**. 2. ed. Ribeirão Preto: Holos Editora, 2017.

ALTO ADIGE. **Sei una bestia, Viskovitz**. Quodlibet, 27 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4675. Acesso em: 15 ago. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BIRKHEAD, T. R.; LEE, K. E.; YOUNG, P. Sexual cannibalism in the praying mantis Hierodula membranacea. **Behaviour**, Leiden, v. 106, n. 1/2, p. 112–118, 1988. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/4534701. Acesso em: 20 maio 2025

BROOK, Andrew; YOUNG, Chris. **Schopenhauer and Freud.** In: GIPPS, Richard G. T.; LACEWING, Michael (Ed.). The Oxford Handbook of Philosophy and Psychoanalysis**.** Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 64-81. DOI: https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198789703.013.6. Acesso em: 9 set. 2024.

BOFFA, Alessandro. [Entrevista]. Entrevistador: Random House. **Random House**, [S. l.], 2002. Disponível em: https://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html. Acesso em: 10 set. 2023.

BOFFA, Alessandro. **Sei una bestia, Viskovitz**. 1. ed. Macerata: Quodlibet, 2021a.

BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz**.** Resenha de: **Alto Adige.** Quodlibet, 27 mar. 2021b. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4675. Acesso em: 15 ago. 2025.

BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz. Resenha de: **Il Quotidiano del Sud.** 13 abr. 2021c. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4704. Acesso em: 15 ago. 2025.

BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz. Resenha de: NARROS, Jacopo. **doppiozero,** 18 maio 2021d. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4771. Acesso em: 15 ago. 2025.

BOFFA, Alessandro. **Você é um animal, Viskovitz**. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALVINO, Ítalo. **As Cosmicômicas**. Tradução de Ivo Barroso. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. **Todas as Cosmicômicas**. Tradução de Ivo Barroso. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CALVINO, Ítalo. I. **O cavaleiro inexistente**. Tradução. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHESSA, Pasquale. **L'etologia fantastica nel racconto di Boffa batte lo studio sugli animali del fisico François.** Il Messaggero, 05 jul. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4857. Acesso em: 15 ago. 2025. Resenha de: BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz**.** Macerata: Quodlibet, 2021.

COLOMBO, Roberta. **La sfida dell'enciclopedismo contemporaneo alla complessità del reale**: indagini sulla letteratura italiana del Novecento**.** 2023. Tese (Doutorado em Humanidades) – Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2023.

CORNIA, Ugo**. Lumache ermafrodite, mantidi cannibali quanto è dura la vita delle bestie in famiglia. Tuttolibri**. La Stampa, 06 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4626. Acesso em: 15 ago. 2025.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEGANI, Francisco. Animais na Literatura. **Revista Serafino**, São Paulo, v. 5, p. 01-14, 2012.

DUNBAR, Robin. **Grooming, Gossip, and the Evolution of Language**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

EAGLETON, Terry. **Humor: O papel fundamental do riso na cultura.** Edição digital. Tradução de Alessandra Bonrruquer. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

FERRAZ, M. de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: IN-CM, 1988.

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 367-383, mar./abr. 2010.

FREITAS JUNIOR, Dario Taciano de. **O simbolismo animal medieval**: Um safari literário por Moacyr Scliar e Manoel de Barros. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente** (1905). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 7. Tradução de Fernando Costa Matos e Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. **O escritor e a fantasia** (1908). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

FREUD, Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental** (1911). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreiber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. **O humor** (1927). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 12. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUNSTON, P. J.; MILLS, M. G. L.; BIGGS, H. C. Factors affecting the hunting success of male and female lions in the Kruger National Park. **Journal of Zoology**, Londres, v. 253, n. 4, p. 419-431, 2001. DOI: https://doi.org/10.1017/S0952836901000395

GNONE, Elisabetta. **Consigli d'autore per i ragazzi di oggi. Le letture scelte da Elisabetta Gnone**. illibraio.it, 03 nov. 2015. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4600. Acesso em: 15 ago. 2025.

GUIDA, Angela Maria. Literatura e estudos animais. **Raído**, Dourados, v. 5, n. 10, p. 287-296, jul./dez. 2011.

KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. Leitura e riso. **Leitura: Teoria & Prática**, Campinas, v. 31, n. 60, p. 47-59. Jun. 2013. DOI: https://doi.org/10.34112/2317-0972a2013v31n60p47-59

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. 2. ed. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2021. 272 p.

LAWRENCE, S. E. Sexual cannibalism in the praying mantid, Mantis religiosa: a field study. **Animal Behaviour**, Londres, v. 43, n. 4, p. 569–583, 1992. DOI: https://doi.org/10.1016/S0003-3472(05)81017-6

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. 1. ed. São Paulo: Editora Instante, 2023. 176 p.

MACIEL, Maria Esther. Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 145-153. Jun. 2007. DOI: https://doi.org/10.11606/va.v0i11.50671

MACIEL, Maria Esther. De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns. **Revista de Letras**, Fortaleza, v.1/2, n. 28, p. 52- 56, jan/dez. 2006.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de zooliteratura. **Revista ComCiência**, Campinas, n. 134, p. 1-4, Jul. 2011.

MACIEL, Maria Esther. Literatura e subjetividade animal. **Revista Dobra**, Lisboa, n. 7, p. 1-11. Jan. 2021.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar sobre a literatura contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MACIEL, Maria Esther. O espaço "zoo" na literatura: animais e os limites do humano. **Revista de estudos de identidade e intermedialidade**, Minho, v. 5, n. 7, p. 55-68, Jun. 2023. DOI: https://doi.org/10.21814/2i.4508

MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. **Revista Remate de Males**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 197-206, Jul/Dez. 2012. DOI: https://doi.org/10.20396/remate.v27i2.8636004

MAYR, Ernst. **Biologia, ciência única: Reflexões sobre a autonomia de uma disciplina científica**. Tradução de Marcelo Leite. 1. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

MAZZA GALANTI, Carlo. **Sei una bestia, Viskovitz di Alessandro Boffa**. il Tascabile, 01 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4686. Acesso em: 15 ago. 2025.

MEZZOFIORE, Gianluca. **The Toronto suspect apparently posted about an 'incel rebellion.' Here's what that means.** CNN**,** [S. l.], 25 abr. 2018. Disponível em: https://edition.cnn.com/2018/04/25/us/incel-rebellion-alek-minassian-toronto-attack-trnd/index.html. Acesso em: 17 set. 2024.

MO, Ettore. Vi racconto mio padre, Antonio Gramsci. **Corriere della Sera,** Milano, 27 abr. 2007. Caderno Primo Piano – Spettacoli. Disponível em: https://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2007/04_Aprile/27/gramsci_mo.shtml. Acesso em: 13 ago. 2025.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Humor e psicanálise. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 31, p. 114-124, Out. 2008. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 novembro de 2024.

MOSSER, Anna; PACKER, Craig. Group territoriality and the benefits of sociality in the African lion, *Panthera leo*. **Animal Behaviour**, Londres, v. 78, n. 2, p. 359–370, Ago. 2009. DOI: https://doi.org/10.1016/j.anbehav.2009.04.024.

NARROS, Jacopo. Sei una bestia, Viskovitz. doppiozero, 18 maio 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4771. Acesso em: 15 ago. 2025.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche. "Não sabemos do que rimos" - um estudo sobre o riso em Freud. **Revista Humanidades & Inovação**, Palmas, v.8, n. 39, p. 284-294, Mar. 2021. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4822. Acesso em: 9 de março. 2024.

OLIVEIRA, Paula Alexandra; FAUSTINO, Ana. A história do rato de laboratório: do ódio ao amor. **Revista História da Ciência e Ensino: construindo interfaces**, São Paulo, v. 20, esp., p. 115–125, 2019. DOI: https://doi.org/10.23925/2178-2911.2019v20espp115-125

PACKER, C. *et al*. Reproductive success of lions. *In:* CLUTTON-BROCK, T.H. (Ed.) **REPRODUCTIVE SUCCESS**. Chicago: University of Chicago Press, 1988. p. 363-383.

PANKSEPP, Jaak; BURGDORF, Jeff. "Laughing" rats and the evolutionary antecedents of human joy? **Physiology & Behavior**, [*s.l.*], v. 79, n. 3, p. 533-547, Ago. 2003. DOI: https://doi.org/10.1016/S0031-9384(03)00159-8

PIEDRA GUILLÉN, Nancy. Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género. **Revista de Ciencias Sociales**, San José, v. IV, n. 106, p. 123-141, 2004. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310610. Acesso em: 7 de junho. 2024.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 120 p.

POUGH, F. Harvey; JANIS, Christine M.; HEISER, John B. **A Vida dos Vertebrados**. 4. ed. São Paulo: Atheneu, 2013.

PORTELLA, O. Oswaldo. A Fábula. **Revista Letras**, Curitiba, n. 32, p. 119-138. 1983. DOI: https://doi.org/10.5380/rel.v32i0.19338

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

POSSENTI, Sírio. Rindo do descobrimento do Brasil. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa (org.) **Os discursos do descobrimento**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PROVINE, Robert R. **Laughter: A Scientific Investigation**. New York: Penguin Publishing Group, 2001.

QUINTANA MORALES, Eréndira M.; LEPOFSKY, Dana; BERKES, Fikret. Ethnobiology and Fisheries: Learning from the Past for the Present. **Journal of Ethnobiology**, [*s.l.*], v. 37, n. 3, p. 369–379, Out. 2017. DOI: https://doi.org/10.2993/0278-0771-37.3.369.

RIVA, Alberto**. Sono scrittore grazie a un cammello innamorato. Quodlibet,** Recensioni, 12 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4642. Acesso em: 13 ago. 2025. Resenha de: BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz. Macerata: Quodlibet, 2021.

ROGERS, Loranzie S.; PUTLAND, Rosalyn L.; MENSINGER, Allen F. The effect of biological and anthropogenic sound on the auditory sensitivity of oyster toadfish, *Opsanus tau*. **A Journal of Comparative Physiology,** [S. l.], v. 205, p. 1–14, 2019. DOI: https://doi.org/10.1007/s00359-019-01381-x.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Lia Flávia Araújo; ZANOTELLO, Marcelo. Contando histórias em aulas de ciências biológicas. **Experiências em Ensino de Ciências**, v. 8, n. 1, 2013.

SCARPELLINI, Attilio. Sei una bestia, Viskovitz di Alessandro Boffa. In: **QUI COMINCIA**. Apresentador: Attilio Scarpellini. Radio Rai 3, 12 mar. 2021. Podcast. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4651. Acesso em: 15 ago. 2025.

SCHALLER, George B. **The Serengeti lion:** a study of predator-prey relations. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71–99, jul./dez. 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: M. F. Sá Correia. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.

SILVA, Beatriz Amorim de Azevedo. Bakhtin e Possent em diálogo: caminhos para a compreensão do fenômeno do riso/humor na contemporaneidade. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 245-267, jan/mar 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v37i1p245-267

SOERENSEN, Claudiana. A Carnavalização e o Riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2017. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370. Acesso em: 8 maio. 2024.

SOUZA, Iara Maria de Almeida. Vidas experimentais: humanos e roedores no laboratório. **Etnográfica**, [*s.l.*], v. 17, n. 2, p. 241–268, 2013. DOI: https://doi.org/10.4000/etnografica.3108. Disponível em: https://doi.org/10.4000/etnografica.3108. Acesso em: 2 jul. 2025.

TAMISIEA, Jack. **Why some animals turn cannibal. Science**, [S. l.], 19 jul. 2022. Disponível em: https://www.science.org/content/article/why-some-animals-turn-cannibal. Acesso em: 17 set. 2024.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista Online,** [*s.l.*] n. 2, 2006. Disponível em:

https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt/index.php/medievalista/article/view/411/405. Acesso em: 3 junho. 2025.

WEST, Peyton M.; PACKER, Craig. Sexual selection, temperature and the lion's mane. **Science**, Washington, v. 297, n. 5585, p. 1339-1343, Ago. 2002. DOI: https://doi.org/10.1126/science.1073257

REFERÊNCIAS POR ASSUNTO

ANIMAIS NA LITERATURA

DEGANI, Francisco. Animais na Literatura. **Revista Serafino**, São Paulo, v. 5, p. 01-14, 2012.

FREITAS JUNIOR, Dario Taciano de. **O simbolismo animal medieval**: Um safari literário por Moacyr Scliar e Manoel de Barros. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GUIDA, Angela Maria. Literatura e estudos animais. **Raído**, Dourados, v. 5, n. 10, p. 287-296, jul./dez. 2011.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. 1. ed. São Paulo: Editora Instante, 2023. 176 p.

MACIEL, Maria Esther. Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 145-153. Jun. 2007. DOI: https://doi.org/10.11606/va.v0i11.50671

MACIEL, Maria Esther. De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns. **Revista de Letras**, Fortaleza, v.1/2, n. 28, p. 52- 56, jan/dez. 2006.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de zooliteratura. **Revista ComCiência**, Campinas, n. 134, p. 1-4, Jul. 2011.

MACIEL, Maria Esther. Literatura e subjetividade animal. **Revista Dobra**, Lisboa, n. 7, p. 1-11. Jan. 2021.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar sobre a literatura contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MACIEL, Maria Esther. O espaço "zoo" na literatura: animais e os limites do humano. **Revista de estudos de identidade e intermedialidade**, Minho, v. 5, n. 7, p. 55-68, Jun. 2023. DOI: https://doi.org/10.21814/2i.4508

MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. **Revista Remate de Males**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 197-206, Jul/Dez. 2012. DOI: https://doi.org/10.20396/remate.v27i2.8636004

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista Online,** [*s.l.*] n. 2, 2006. Disponível em: https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt/index.php/medievalista/article/view/411/405. Acesso em: 3 junho. 2025.

BIOLOGIA

AMORIM, Dalton de Souza**. Fundamentos de sistemática filogenética**. 2. ed. Ribeirão Preto: Holos Editora, 2017.

BIRKHEAD, T. R.; LEE, K. E.; YOUNG, P. Sexual cannibalism in the praying mantis Hierodula membranacea. **Behaviour**, Leiden, v. 106, n. 1/2, p. 112–118, 1988. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/4534701. Acesso em: 20 maio 2025

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FUNSTON, P. J.; MILLS, M. G. L.; BIGGS, H. C. Factors affecting the hunting success of male and female lions in the Kruger National Park. **Journal of Zoology**, Londres, v. 253, n. 4, p. 419-431, 2001. DOI: https://doi.org/10.1017/S0952836901000395

LAWRENCE, S. E. Sexual cannibalism in the praying mantid, Mantis religiosa: a field study. **Animal Behaviour**, Londres, v. 43, n. 4, p. 569–583, 1992. DOI: https://doi.org/10.1016/S0003-3472(05)81017-6

MAYR, Ernst. **Biologia, ciência única: Reflexões sobre a autonomia de uma disciplina científica**. Tradução de Marcelo Leite. 1. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

MOSSER, Anna; PACKER, Craig. Group territoriality and the benefits of sociality in the African lion, *Panthera leo*. **Animal Behaviour**, Londres, v. 78, n. 2, p. 359–370, Ago. 2009. DOI: https://doi.org/10.1016/j.anbehav.2009.04.024.

OLIVEIRA, Paula Alexandra; FAUSTINO, Ana. A história do rato de laboratório: do ódio ao amor. **Revista História da Ciência e Ensino: construindo interfaces**, São Paulo, v. 20, esp., p. 115–125, 2019. DOI: https://doi.org/10.23925/2178-2911.2019v20espp115-125

PACKER, C. *et al*. Reproductive success of lions. Em*:* CLUTTON-BROCK, T.H. (Ed.) **Reproductive Success**. Chicago: University of Chicago Press, 1988. p. 363-383.

POUGH, F. Harvey; JANIS, Christine M.; HEISER, John B. **A Vida dos Vertebrados**. 4. ed. São Paulo: Atheneu, 2013.

QUINTANA MORALES, Eréndira M.; LEPOFSKY, Dana; BERKES, Fikret. Ethnobiology and Fisheries: Learning from the Past for the Present. **Journal of Ethnobiology**, [*s.l.*], v. 37, n. 3, p. 369–379, Out. 2017. DOI: https://doi.org/10.2993/0278-0771-37.3.369.

ROGERS, Loranzie S.; PUTLAND, Rosalyn L.; MENSINGER, Allen F. The effect of biological and anthropogenic sound on the auditory sensitivity of oyster toadfish, *Opsanus tau*. **A Journal of Comparative Physiology,** [S. l.], v. 205, p. 1–14, 2019. DOI: https://doi.org/10.1007/s00359-019-01381-x.

SANTOS, Lia Flávia Araújo; ZANOTELLO, Marcelo. Contando histórias em aulas de ciências biológicas. **Experiências em Ensino de Ciências**, v. 8, n. 1, 2013.

SCHALLER, George B. **The Serengeti lion:** a study of predator-prey relations. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

SOUZA, Iara Maria de Almeida. Vidas experimentais: humanos e roedores no laboratório. **Etnográfica**, [*s.l.*], v. 17, n. 2, p. 241–268, 2013. DOI: https://doi.org/10.4000/etnografica.3108.

WEST, Peyton M.; PACKER, Craig. Sexual selection, temperature and the lion's mane. **Science**, Washington, v. 297, n. 5585, p. 1339-1343, Ago. 2002. DOI: https://doi.org/10.1126/science.1073257

CRITICA LITERÁRIA

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FERRAZ, M. de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: IN-CM, 1988.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 120 p.

PORTELLA, O. Oswaldo. A Fábula. **Revista Letras**, Curitiba, n. 32, p. 119-138. 1983. DOI: https://doi.org/10.5380/rel.v32i0.19338

FILOSOFIA E SOCIOLOGIA

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 367-383, mar./abr. 2010.

PIEDRA GUILLÉN, Nancy. Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género. **Revista de Ciencias Sociales**, San José, v. IV, n. 106, p. 123-141, 2004. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310610. Acesso em: 7 de junho. 2024.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71–99, jul./dez. 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: M. F. Sá Correia. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.

FORTUNA CRÍTICA DE ALESSANDRO BOFFA

BOFFA, Alessandro. [Entrevista]. Entrevistador: Random House. **Random House**, [S. l.], 2002. Disponível em: https://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html. Acesso em: 10 set. 2023.

BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz**.** Resenha de: **Alto Adige.** Quodlibet, 27 mar. 2021b. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4675. Acesso em: 15 ago. 2025.

BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz. Resenha de: **Il Quotidiano del Sud.** 13 abr. 2021c. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4704. Acesso em: 15 ago. 2025.

BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz. Resenha de: NARROS, Jacopo. **doppiozero,** 18 maio 2021d. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4771. Acesso em: 15 ago. 2025.

CHESSA, Pasquale. **L'etologia fantastica nel racconto di Boffa batte lo studio sugli animali del fisico François.** Il Messaggero, 05 jul. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4857. Acesso em: 15 ago. 2025. Resenha de: BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz**.** Macerata: Quodlibet, 2021.

COLOMBO, Roberta. **La sfida dell'enciclopedismo contemporaneo alla complessità del reale**: indagini sulla letteratura italiana del Novecento**.** 2023. Tese (Doutorado em Humanidades) – Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2023.

CORNIA, Ugo**. Lumache ermafrodite, mantidi cannibali quanto è dura la vita delle bestie in famiglia. Tuttolibri**. La Stampa, 06 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4626. Acesso em: 15 ago. 2025.

GNONE, Elisabetta. **Consigli d'autore per i ragazzi di oggi. Le letture scelte da Elisabetta Gnone**. illibraio.it, 03 nov. 2015. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4600. Acesso em: 15 ago. 2025.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. 1. ed. São Paulo: Editora Instante, 2023. 176 p.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar sobre a literatura contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MAZZA GALANTI, Carlo. **Sei una bestia, Viskovitz di Alessandro Boffa**. il Tascabile, 01 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4686. Acesso em: 15 ago. 2025.

MO, Ettore. Vi racconto mio padre, Antonio Gramsci. **Corriere della Sera,** Milano, 27 abr. 2007. Caderno Primo Piano – Spettacoli. Disponível em: https://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2007/04_Aprile/27/gramsci_mo.shtml. Acesso em: 13 ago. 2025.

NARROS, Jacopo. Sei una bestia, Viskovitz. doppiozero, 18 maio 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4771. Acesso em: 15 ago. 2025.

RIVA, Alberto**. Sono scrittore grazie a un cammello innamorato. Quodlibet,** Recensioni, 12 mar. 2021. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4642. Acesso em: 13 ago. 2025. Resenha de: BOFFA, Alessandro. Sei una bestia, Viskovitz. Macerata: Quodlibet, 2021.

SCARPELLINI, Attilio. Sei una bestia, Viskovitz di Alessandro Boffa. In: **QUI COMINCIA**. Apresentador: Attilio Scarpellini. Radio Rai 3, 12 mar. 2021. Podcast. Disponível em: https://www.quodlibet.it/recensione/4651. Acesso em: 15 ago. 2025.

OBRAS LITERÁRIAS

BOFFA, Alessandro. **Sei una bestia, Viskovitz**. 1. ed. Macerata: Quodlibet, 2021a.

BOFFA, Alessandro. **Você é um animal, Viskovitz**. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Ítalo. **As Cosmicômicas**. Tradução de Ivo Barroso. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. **Todas as Cosmicômicas**. Tradução de Ivo Barroso. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CALVINO, Ítalo. I. **O cavaleiro inexistente**. Tradução. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORWELL, George. **Revolução dos bichos.** Tradução. Heitor A. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O grande Gatsby

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução. Acácio de Andrade e Silva. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

PSICANÁLISE

BROOK, Andrew; YOUNG, Chris. **Schopenhauer and Freud.** In: GIPPS, Richard G. T.; LACEWING, Michael (Ed.). The Oxford Handbook of Philosophy and Psychoanalysis**.** Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 64-81. DOI: https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198789703.013.6. Acesso em: 9 set. 2024.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente** (1905). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 7. Tradução de Fernando Costa Matos e Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. **O escritor e a fantasia** (1908). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

FREUD, Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental** (1911). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreiber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. **O humor** (1927). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 12. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. 2. ed. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2021. 272 p.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Humor e psicanálise. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 31, p. 114-124, Out. 2008. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 novembro de 2024.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche. "Não sabemos do que rimos" - um estudo sobre o riso em Freud. **Revista Humanidades & Inovação**, Palmas, v.8, n. 39, p. 284-294, Mar. 2021. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4822. Acesso em: 9 de março. 2024.

RISO

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso.** 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** Edição digital. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

DUNBAR, Robin. **Grooming, Gossip, and the Evolution of Language**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

EAGLETON, Terry. **Humor: O papel fundamental do riso na cultura.** Edição digital. Tradução de Alessandra Bonrruquer. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente** (1905). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 7. Tradução de Fernando Costa Matos e Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. **O humor** (1927). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. Leitura e riso. **Leitura: Teoria & Prática**, Campinas, v. 31, n. 60, p. 47-59. Jun. 2013. DOI: https://doi.org/10.34112/2317-0972a2013v31n60p47-59

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. 2. ed. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2021. 272 p.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche. "Não sabemos do que rimos" - um estudo sobre o riso em Freud. **Revista Humanidades & Inovação**, Palmas, v.8, n. 39, p. 284-294, Mar. 2021. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4822. Acesso em: 9 de março. 2024.

PANKSEPP, Jaak; BURGDORF, Jeff. "Laughing" rats and the evolutionary antecedents of human joy? **Physiology & Behavior**, [*s.l.*], v. 79, n. 3, p. 533-547, Ago. 2003. DOI: https://doi.org/10.1016/S0031-9384(03)00159-8

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

POSSENTI, Sírio. Rindo do descobrimento do Brasil. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa (org.) **Os discursos do descobrimento**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PROVINE, Robert R. **Laughter: A Scientific Investigation**. New York: Penguin Publishing Group, 2001.

SILVA, Beatriz Amorim de Azevedo. Bakhtin e Possent em diálogo: caminhos para a compreensão do fenômeno do riso/humor na contemporaneidade. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 245-267, jan/mar 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v37i1p245-267

SOERENSEN, Claudiana. A Carnavalização e o Riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2017. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370. Acesso em: 8 maio. 2024.