

GLEIDYS MEYRE DA SILVA MAIA

**RI MELHOR QUEM RI POR ÚLTIMO?
O RISO MODERNISTA E A TRADIÇÃO LITERÁRIA
BRASILEIRA**

PORTO ALEGRE, 2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA

**RI MELHOR QUEM RI POR ÚLTIMO?
O RISO MODERNISTA E A TRADIÇÃO LITERÁRIA
BRASILEIRA**

GLEIDYS MEYRE DA SILVA MAIA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Orientadora

Prof. Dra. Maria do Carmo Alves de Campos

PORTO ALEGRE, outono de 2006.

M186r

MAIA, Gleidys Meyre da Silva

Ri melhor quem ri por último? : O riso modernista e a tradição literária brasileira / Gleidys Meyre da Silva Maia. – 2006. f. 243

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2006.

Orientação: Profª Drª Maria do Carmo Alves de Campos.

1. Literatura Brasileira. 2.Modernismo. 2.Humor. 3.Sátira. 4.Ironia. 5.Tradição Poética. 6.Poesia Brasileira. 7.Poesia Pau-Brasil. 8.Andrade, Oswald de. 9.Mendes, Murilo. 10.História do Brasil. I.Campos, Maria do Carmo, orientadora. II.Título.

CDU: 869.0(81)-7.09

GLEIDYS MEYRE DA SILVA MAIA

**RI MELHOR QUEM RI POR ÚLTIMO? O RISO MODERNISTA E A
TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA**

Tese apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),
ao Curso de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DRA. MARIA DO CARMO ALVES DE CAMPOS (UFRGS)

PROF. DRA. JANE TUTIKIAN (UFRGS)

PROF. DR. JOSÉ RIVAIR MACEDO (UFRGS)

PROF. DRA. LÚCIA HELENA (UFF)

PROF. DR. ANTÔNIO SANSEVERINO (UFRGS)

PORTO ALEGRE, OUTONO DE 2006.

*Ao meu pai, que me ensinou a rir.
Ao Rubens, que sempre ri comigo.
A todos o sorriso de Maria Antonia.*

AGRADECIMENTOS

Este estudo é resultado do empenho de muitas pessoas a quem gostaria de apressar meus agradecimentos. À Prof.^a Maria do Carmo Campos, em especial, pela orientação generosa e sensível, além do diálogo interessado e profícuo, graças ao curso dedicado à teoria e crítica da literatura brasileira, por ela ministrado na Pós-Graduação do Instituto de Letras. Ao professor Homero José Vizeu Araújo, a quem devo as sugestões de leitura de poesia brasileira do período modernista; Aos coordenadores do Curso de Pós-Graduação, Sabrina Pereira de Abreu e Lúcia Sá Rebello, pela compreensão com os atrasos na entrega de material e pela anuência com os prazos estabelecidos.

Devo ainda palavras de gratidão aos professores Gínia Maria de Oliveira Gomes e Ana Maria Lisboa de Mello pelas discussões sobre a tradição da narrativa e poesia brasileira. Agradeço de forma especial aos meus colegas Anasthasie Adjoua Angoran e Ana Inez Klein pelo generoso auxílio com as traduções do francês, e a Sérgio Ferreira pela tradução da língua inglesa.

À CAPES pela bolsa de estudos no período inicial deste trabalho, de 2000 a 2002. Apraz-me agradecer a todos aqueles que, direta ou indiretamente, concorreram para que fosse levada a bom termo esta tese.

*Que importa que eu tenha razão! Disponho de
excesso de razão. – E ri melhor hoje quem ri
por último.*

(Nietzsche – Crepúsculo dos ídolos)

RESUMO

A tradição do humor e do riso viaja no tempo e no espaço do agora e sempre, num jogo nítido de releituras e revisões de suas formas e expressões, cuja historicidade aponta para a sua apreciação literária e para a sua marginalidade estética. Esses percursos marginais são o foco de estudo para a definição de uma cultura do humor e do riso na literatura brasileira. Consideramos que o humor e o riso na poesia estabelecem relações com as mais variadas tradições literárias. Aqui, a tradição do humor e do riso pode configurar, no ato da criação literária, um duplo movimento: o primeiro, deve expressar a postura antinormativa, na qual a intervenção / participação do poeta na sociedade se faça através de procedimentos próprios do cômico, do riso, do humor, da paródia, da ironia; o segundo movimento se caracteriza pela reapropriação do cotidiano ou do passado, visando à crítica de valores, através do distanciamento ou da extrema aderência. A constatação implica o questionamento do lugar literário de onde emana o riso brasileiro, o lugar que essas obras e autores ocupam dentro dessa tradição, o lugar em que a crítica coloca tais autores e obras, e, por último, o que constitui esse lugar. As problematizações desdobram-se no presente estudo analítico sobre o riso modernista, considerando as obras *Pau-Brasil*, de Oswald de ANDRADE e *História do Brasil*, de Murilo MENDES, uma vez que o riso modernista pode não ecoar da mesma forma, nem do mesmo lugar, o que alteraria os resultados para a constituição de uma poética do riso. Para além da poética do riso, convém perguntar sobre as implicações resultantes da escolha e da opção dos poetas em trilhar as vertentes literárias de expressão do riso, ideologicamente marcadas por uma concepção de escrita que vincula poesia e ética.

ABSTRACT

The tradition of the humor and the laugh travels in the time and the space of now and forever, in a clear game of readings and revisions of its forms and expressions, whose historicity points to its literary appreciation and its aesthetic marginality. These marginal ways are the focus of study for the definition of a culture of the humor and the laugh in Brazilian literature. We consider that humor and laugh in the poetry establish relations with the most diverse literary traditions. Here, the tradition of the *humor* and the laugh can form, in the act of the literary creation, a double movement: the first one, must express the antinormative position, in which the intervention/participation of the poet in the society happens through procedures proper of the comic, of the laugh, of the humor, of the parody, of the irony; the second one, characterizes itself by the reappropriation of the present quotidian or from the past, aiming at the critic of values, through the displacement or the extreme adherence. The research implies the questioning of the literary place from where emanates the Brazilian laugh, the place that these works and authors occupy inside of this tradition, the place where the critic places such authors and their works, and, finally, what constitutes this place. The questions are unfolded in the this analytical study on the modernistic laugh, considering the *Pau-Brasil*, of Oswald de ANDRADE and *História do Brasil*, of Murilo MENDES, a time that the modernist laugh can not echo in the same way, nor in the same place, so that it would modify the results for the constitution of a poetical of the laugh. Beyond the poetical of the laugh, its worth to ask about resultant implications of the choice and the option of the poets in treading the literary sources of expression of the laugh, ideologically marked by a conception of writing that ties poetry and ethics.

RÉSUMÉ

La tradition de l'humour et du rire voyage dans le temps et dans l'espace du maintenant et toujours, dans un jeu clair des relectures et des révisions de ses formes et expressions, dont la historicité se dirige en ce qui concerne à sa appréciation littéraire et à son marginalité esthétique. Ces parcours marginales sont le centre de l'étude par la définition d'une culture de l'humour et le rire dans la littérature brésilienne. Nous considérons que l'humour et le rire dans la poésie établissent des relations avec les traditions littéraires les plus diverses. Ici, la tradition de l'humour et du rire peut être configurée, dans l'acte de la création littéraire, un double mouvement: le premier, il doit exprimer la position antinormative, dans quel l'intervention / participation du poète dans la société si marquée par des procédures appropriées même de comique, du rire, de l'humour, de la parodie, de l'ironie; le second mouvement si caractérise pour la réappropriation du quotidien ou du passé, visant à la critique de valeurs, en travers du éloignement ou de la adhérence extrême. Le vérification implique le questionnement de l'endroit littéraire d'où il émane le rire brésilien, l'endroit qui ces auteurs et oeuvres occupent dans l'intérieur de cette tradition, l'endroit où le critique place tels auteurs et oeuvres, et, en conclusion, qu'est-ce qui constitue cet endroit. Les questions sont dévoilés dans l'étude analytique actuelle sur le rire de moderniste, vu les oeuvres du Pau-Brasil, d'Oswald de ANDRADE et d'História do Brasil, de Murilo MENDES, dans une période où le rire moderniste ne peut pas faire écho de la même manière, ni du même endroit, ce qui il modifierait les résultats pour la constitution de poétique du rire. Pour au delà de la poétique du rire, ils conviennent à demander sur les implications résultantes du choix et de la option des poètes en marchant les sources littéraires d'expression du rire, idéologiquement marquées pour une conception de l'écriture qui attache la poésie et l'éthique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – La Nef des fous ou Satire de noceurs débouchés (1491)

Figura 2 – Tentações de Santo Antão (1500)

Figura 3 – Demócrite (1692)

Figura 4 – Saint Jean-Baptiste (1513 -1516)

Figura 5 - Onde eu estaria feliz (1965)

Figura 6 – A Caipirinha (1923)

Figura 7 – Antropofagia (1929)

Figura 8 – Pôster de Macunaíma (1969)

Figura 9 - Le rêve ou Voltaire composant “La Pucelle” (s/d)

Figura 10 – Pôster do Jeca Tatu (1959)

SUMÁRIO

1 BRINCAR COM O FOGO DA INTELIGÊNCIA: O CENÁRIO LITERÁRIO E O EXCESSO DE RAZÃO	13
2 MELHOR RIR DO QUE CHORAR: VERTENTES LITERÁRIAS DO HUMOR E DO RISO	28
2.1- O riso e o mundo risível: o cômico da vida e o cômico da arte	30
2.2- A ironia e o humor: itinerários da modernidade	91
3 O RISO MODERNISTA E O ESPETÁCULO DA MODERNIDADE	104
3.1- Eu quero ser moderno: o intelectual Oswald de Andrade e a modernidade	105
3.2 - A ironia e a fórmula do discurso ingênuo : ver o país	151
4 PRA QUE CHORAR, SE O SOL JÁ VAI RAIAR : MURILO MENDES E A HISTÓRIA DO BRASIL	158
4.1- <i>Historia do Brasil</i> ou a obra adversa	159
4.2- O realismo satírico da poesia muriliana e a dessacralização do discurso histórico	182
5 A TRADIÇÃO POÉTICA BRASILEIRA E O MUNDO DO RISO	191
5.1- O discurso poético não ri à toa: por uma ética das escritas	192
5.2 – A tradição poética e as formas elementares: prolegômenos para uma poética do riso	204
5.3- A antitradução literária brasileira: uma poética do riso	213
REFERÊNCIAS	227

1 BRINCAR COM O FOGO DA INTELIGÊNCIA: O CENÁRIO LITERÁRIO E O EXCESSO DE RAZÃO

O percurso desta pesquisa iniciou desde que deparamos com a multiplicidade de visões e de discursos críticos sobre o modernismo brasileiro. Essa multiplicidade, em princípio necessária para a função crítica, tornou-se peculiar e típica de uma perspectiva de estudo em aberto que pudesse estabelecer vínculos, diálogos entre discursos aparentemente tão diversos. A leitura da poesia e prosa de ficção modernistas e sua recepção crítica nos últimos cinquenta anos revelaram muito mais dúvidas do que certezas, fornecendo material teórico para a elaboração desta tese.

O primeiro discurso crítico que desencadeou uma direção propícia foi o ensaio *Permanência do discurso da tradição no modernismo*¹, de Silviano SANTIAGO. Nesse estudo, o autor sugere uma leitura do modernismo brasileiro, não como signo de ruptura e, portanto, de modernidade, mas como um discurso amplificador de várias tradições artísticas, entre elas a tradição nacionalista iniciada pelos jovens críticos do Romantismo brasileiro. Esta proposta, nos termos de SANTIAGO, levou-nos ao encontro de Oswald de ANDRADE e de Murilo MENDES. O primeiro é considerado, ao mesmo tempo, como o grande articulador cosmopolita do movimento modernista em

¹ Este ensaio foi publicado originalmente em *Tradição / Contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987, pp. 111-145. Consta também na edição da obra do autor *Nas Malhas da Letra, pela Companhia das Letras em 1989*.

São Paulo e, também, o vultoso gozador, e tem sido, por muitos, e por muito tempo, desvalorizado como um sujeito pouco conseqüente, um autor cheio de altos e baixos, um leitor sarcástico, um *enfant terrible*. O segundo, por ser um modernista de última hora, uma vez que não participou diretamente do movimento, e é extremamente influenciado por Oswald em sua primeira *gare*, mas a expurga com veemência e se coloca acima dela, em um movimento de negação/afirmação.

Os discursos poéticos de OSWALD de Andrade e de Murilo MENDES, nas obras selecionadas para estudo, têm sido tratados pela crítica do modernismo brasileiro² como formas semelhantes e afins, representativos da postura iconoclasta e rebelde dos primeiros modernistas, com o agravante de serem mensurados pela temática comum de construção da história do Brasil. Esse tratamento, com certeza, não leva em consideração a formação discursiva dessas obras relacionada à estética modernista e de vanguarda, ao pensamento teórico-crítico sobre a literatura brasileira e, por último, às técnicas e recursos lingüísticos e retóricos usados na elaboração das obras.

Queremos discutir alguns conceitos já cristalizados por discursos há muito repetidos. Essa idéia de que obras literárias modernistas pudessem estar ligadas a tradições literárias muito diferentes foi realçada pelo ensaio de Silvano SANTIAGO (op. cit.), que questiona o caráter revolucionário e vanguardista dos primeiros modernistas e acentua a dúvida sobre a idéia de continuidade do pensamento crítico-literário brasileiro no século XIX. Este pensamento se tornou recorrente em todas as leituras de poesia modernista realizadas por esta autora.

Outra hipótese veio juntar-se a esta. Se o discurso poético de representação e/ou construção da História do Brasil no modernismo brasileiro constituiu-se de discursos de tradições literárias diferentes, seria importante verificar os caminhos dessas tradições a partir do binarismo continuidade / ruptura, uma vez que inúmeros estudos, como os ensaios de Walter BENJAMIN e Octavio PAZ³, sobre os caminhos da

² Alfredo Bosi ao analisar a obra de Murilo Mendes destaca o caráter cósmico e social em detrimento dos poemas humorísticos anteriores a 30, que “fazem o giro piadístico de um Brasil morno e provinciano e ecoam a maneira inicial de Mário e Oswald de Andrade” (1984: 501); Mário de Andrade não desenvolve a idéia de que a poesia humorística e satírica de Murilo Mendes é um caminho possível a ser percorrido, embora o tenha abandonado, e que essa verve está diretamente ligada à experimentação na linguagem da poesia modernista (Cf. 1972: 45); Affonso Romano de Sant’ Anna enfatiza a poesia parodística de Oswald de Andrade em *Pau Brasil* como razão essencial de uma poética de descentramento, cujo processo de composição é repetido no primeiro Murilo Mendes e no primeiro Carlos Drummond de Andrade (1975: 64).

³ Refiro-me aos ensaios de Walter Benjamin : *Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo, O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Sobre o conceito da história* (1936-1940) . IN: Obras Escolhidas I e III. São Paulo, Brasiliense, 1986, 1989. Os ensaios de Octavio Paz

modernidade, colocam em cena tais conceitos. Não iremos aqui colocar em questão a base ideológica e filosófica desses autores, uma vez que nos interessamos pelos conceitos estéticos relacionados ao pensamento moderno.

Estabelecendo a cena conceitual, alguns pares contracenam no horizonte desta pesquisa: história / literatura, texto / discurso, tradição / modernidade, continuidade / ruptura. Tais pares conceituais formam o cenário por onde passarão as análises das formas poéticas. Para cada par será estabelecido um espaço dentro da pesquisa, uma vez que os procedimentos metodológicos da pesquisa bibliográfica têm revelado uma revoada de pensamentos e estudos sobre os temas, quase sempre enunciados de locais muito díspares, outras vezes num movimento incessante de semelhanças.

Nesse sentido, partimos do pressuposto geral de que as obras em estudo se constituem como produtos do capitalismo tardio⁴, mas que por serem produzidas a partir do pensamento crítico e da produção poética brasileira, vão se caracterizar por um discurso ambíguo, onde circulam elementos revolucionários oriundos das vanguardas européias, ao mesmo tempo em que deixam rastros indicativos da tradição literária brasileira, ou de outras tradições, na historicidade de sua forma⁵, além de propiciar uma

que devem ser observados sobre o tema são: *Los hijos del limo* (1974), 5a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1998; *La otra voz*, Seix Barral, 1990.; *O arvo e a lira* (1956). 2ª. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

⁴ Este conceito jamesoniano parte do princípio de que todos os modernismos caracterizam-se por uma aversão radical ao mercado, muito mais do que uma simples hostilidade à tecnologia, uma postura que permanece no interior do pós-modernismo.

⁵ O tema da historicidade das formas é mais complexo do que está exposto. No entanto temos consciência de que é necessário redimensioná-lo, articulando-o com as concepções que norteiam esta pesquisa como, por exemplo, as relações da crítica e da metacrítica dentro do cenário recortado para a discussão do riso e suas manifestações na literatura brasileira. Salientamos a importância do pensamento de João Alexandre Barbosa nas obras *A leitura do intervalo* e *As ilusões da modernidade*, para a compreensão e discussão do tema. Adorno, na sua obra *Teoria Estética* (1982) trabalha essa questão da historicidade da arte através do conceito de material artístico. "Material", na sua concepção, é tudo que o artista usa e sobre o qual ele decide durante a produção de uma obra, isto é, as técnicas artísticas, as formas, as palavras, as cores, os sons, e também os temas, motivos e assuntos. As maneiras artísticas de proceder tornam-se em si mesmas "material" porque toda solução artística já é um fato objetivo para os artistas seguintes. "Material" é, essencialmente, "espírito sedimentado", historicamente pré-formado pela consciência humana. A ocupação do artista com o "material" já é ocupação com a sociedade. Essa concepção de Adorno, da materialidade histórica da arte, é que estaremos assumindo para a discussão do discurso literário; na medida em que temas, motivos, assuntos, técnicas, formas são históricos e são, portanto, produto de uma determinada prática, de uma certa maneira artística de proceder, o discurso literário é também realidade material histórica. Adorno coloca um outro conceito na sua argumentação, que nos parece, também, relevante para nossa discussão. Esse conceito aparece como um contrapeso em relação à dinâmica própria, irreversível do "material" e ao mesmo tempo compreende mais precisamente o lado mimético da arte. É o "comportamento mimético". O conceito "mimese" de Adorno tem menos em comum com o conceito tradicional, por exemplo, na tradição de Aristóteles (imitação da ação dos homens), do que com o conceito de "anamnese" de Platão (recordação, reminiscência). O comportamento mimético do artista, para Adorno, é a matéria específica com que o artista ocupa do "material". Enquanto o desenvolvimento técnico de sociedade é racional, pragmático e realista, o comportamento mimético é não-racional, arcaico e regressivo. O momento mimético é o momento idiossincrático, mágico da produção literária. Essa concepção de Adorno pode, analogicamente, ser colocada com relação ao discurso literário. O discurso literário é discurso como materialidade, historicidade, contrapondo-se a um entendimento da linguagem como representação; é literário como ruptura com o racional, com o convencional. O que caracteriza o discurso literário é como ele se constitui, na constante ruptura da linguagem como representação. Nesse sentido alinha-se como o conceito de comportamento mimético de Adorno.

apropriação do passado, como forma de remissão diante da modernidade. A poesia modernista brasileira caracteriza-se, principalmente, pela experimentação da linguagem, condição de sua modernidade, e pela valorização de temas de caráter nacionalista, inserção nas preocupações críticas da Literatura Brasileira, cuja dinâmica pressupõe o estudo da identidade nacional, operando com representações e versões de fatos, personagens, tempos e espaços e problemas de organização social do Brasil. O cruzamento discursivo de gêneros diferentes constituiu o primeiro eixo de análise desta pesquisa, a partir do estudo específico das obras dos poetas Oswald de ANDRADE (*Poesia Pau-Brasil - 1925*), e Murilo MENDES (*História do Brasil - 1932*).

A bibliografia sobre a vida e a obra de Oswald de ANDRADE e de Murilo MENDES é extensa, e será aproveitada com equilíbrio em função da especificidade do tema e da valorização das obras: Oswald de ANDRADE é reconhecido muito mais como pensador e romancista do que como poeta; já Murilo MENDES, até mesmo em função da expurgação de *História do Brasil* da totalidade de sua obra, é mais estudado nas obras a partir da década de 40. O cerne dessa questão é a ausência de estudos sistemáticos sobre a *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald, e sobre a *História do Brasil*, de Murilo, numa espécie de assombro crítico diante do inesperado, cujo resultado caracteriza-se pela precariedade. Tal opinião é contundente se compararmos esses estudos com os já realizados sobre as obras dos poetas Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto. Essas lacunas necessitam ser preenchidas, daí a ousadia deste trabalho, cujo princípio esbarra nos limites teóricos e metodológicos.

A ambigüidade com que a crítica elabora a leitura desses poetas coloca-os frente a frente com as certezas estéticas e com o discurso incondicional privilegiado por ela. Ambos iniciam sua poética pela leitura da *História do Brasil*, enquanto discurso oficial, e de sua condição de fonte reguladora do caráter nacional. Ambos elaboram essa leitura através de técnicas e procedimentos do mundo do riso. No entanto, notamos que aquilo que poderia ser igual, revelava-se na sua diferença pela postura diante do mundo, pelo conjunto da obra, pela condição de brasilidade que, geralmente, impõe um comportamento paradoxal.

A construção poética dos dois autores reflete suas preocupações com a dinâmica cultural brasileira, principalmente os aspectos concernentes ao exercício discursivo de consolidação da imagem da pátria, de sua língua, linguagens e costumes. Essa primeira verificação implica a hipótese de que as relações entre Literatura e História se estabelecem a partir do conceito de construção do real, isto é, que as realidades históricas e literárias são construídas a partir de formações discursivas de lugares e tempos próximos ou distanciados; esses discursos estabelecem um jogo, cujos elementos se caracterizam pela interdependência e reciprocidade.

Nessas obras, o jogo é concretizado através de técnicas e procedimentos da pragmática do riso. O humor, a sátira, a blague, a comédia, a ironia, o escárnio, o grotesco, o absurdo têm sido as soluções encontradas pelos poetas para se situarem no mundo moderno. É através desses procedimentos retóricos e lingüísticos que a poesia modernista se articula como ruptura e tradição.

As relações que puderam ser estabelecidas, a partir das leituras teórico-críticas sobre a Literatura Brasileira sobre as possíveis tradições poéticas, entre elas, uma tradição do riso, trouxeram à tona a visão do conceito de tradição de Antônio CÂNDIDO, na sua *Formação da Literatura Brasileira* (1959), em oposição à proposta crítica de Haroldo de CAMPOS, em seu ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (1992b, 231-255).

Esse debate mostrou que a literatura brasileira pode se haurir de variada tradição literária, não necessariamente as tradições canonizadas pelo discurso crítico, que permanecem à margem dos estudos literários, por esquecimento ou por preconceito, ou que recebem o estatuto de obras menores em função de sua filiação a tradições desde sempre marginalizadas, mas concebidas como necessárias à expressão artística e estética de valores humanos. Entre essas possibilidades de leitura surgiu a idéia de uma poética do riso, reguladora e organizadora da tradição do riso na literatura brasileira, estabelecendo um caminho crítico que Haroldo de CAMPOS chama *antitradução*. Lúcia HELENA, dimensionando o pensamento de M. BAKHTIN no cenário da literatura brasileira, vai falar sobre uma *ideologia do sério* em oposição a uma *ideologia do riso* ⁶.

⁶ Os estudos de Lúcia Helena sobre uma tradição do riso e do carnaval na literatura brasileira podem ser localizados nas seguintes obras: *Uma Literatura Antropofágica*, 2ª. ed. Fortaleza, UFC, 1983.; *A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira*. IN: Tempo Brasileiro, No. 62,

A história da literatura brasileira é também a história de sua crítica, uma vez que a criação artística e literária em geral é colocada, quase sempre, como mote do discurso crítico e vice-versa. A crítica literária, desde o Romantismo até nós, tem se comportado como o dedo de Deus, com o poder e a razão absolutos, para converter a história da literatura brasileira na história de obras e autores que representem as idéias e os conceitos valorizados por ela.⁷

A crítica literária no século XX vai ver essa postura imperiosa se consolidar a partir dos estudos sistemáticos promovidos pelo modernismo brasileiro, principalmente os estudos de Mário de ANDRADE⁸, onde a busca por uma língua brasileira, por uma arte popular de base folclórica e oral, que fossem representativas das relações da cultura ocidental no seu encontro com culturas díspares, como as indígenas e as africanas, para a construção de um perfil cultural genuinamente brasileiro.

Mário de ANDRADE, na década de 40, sopesando o movimento modernista, nos fala dessa visão crítica da arte e realidade brasileiras, e caracteriza-o pela imposição de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*. E se, dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa de uma consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves: é certo que a nacionalidade deste, como a nacionalistiquice do outro, e o nacionalismo de Carlos Gomes, e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódicos como realidade de espírito. E em qualquer caso, sempre um *individualismo* (1974, 243).

Rio de Janeiro, julho – setembro de 1980. pp.71-88. O estudo de M. Bakhtin que foi referido é *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo, HUCITEC / UnB, 1987.

⁷ João Alexandre Barbosa no ensaio *A Biblioteca Imaginária* traça um estudo panorâmico e crítico sobre a função da crítica na determinação do cânone literário brasileiro desde o século XIX até a segunda metade do século XX; os críticos mais destacados foram Afrânio Coutinho por sua obra *A Literatura no Brasil* (1955 a 1968) e Antônio Cândido por sua *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos* (1959). O método crítico dessas obras e de suas antecessoras (Silvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho) ficará exposto no embate com a crítica dos poetas de vanguarda na década seguinte. Augusto e Haroldo de Campos capitaneiam a releitura e revisão do cânone.

⁸ Refiro-me ao pensamento estético do escritor sobre a necessidade de um projeto literário voltado para uma linguagem de prevalência inventiva, para a concepção crítica do real, ao mesmo tempo em que enfatiza a fantasia de autenticidade nacional; esses aspectos são resultantes da postura intelectual do escritor brasileiro quanto à conquista do direito permanente da pesquisa estética.

Devemos observar a insistência de Mário de ANDRADE em enfatizar a oposição coletivo x individualismo para revelar seu pensamento teórico-crítico: o coletivo literário de um determinado período é diagnosticado pela comunhão de idéias valorizadas pela crítica literária, não importando se essas idéias são adequadas ou compatíveis com a historicidade das obras. Esse problema, na verdade, revela uma questão muito mais crua e pertinente para o estudo do pensamento brasileiro.

De um lado, portanto, temos um grupo de pensadores e escritores, todos oitocentistas, que se ajustaram às normas teórico-críticas importadas da Europa; de outro, pensadores e escritores, também oitocentistas, que procuraram escapar dessa homogeneização e ficaram sujeitos à pena do anonimato. Para Mário de ANDRADE, *as obras menores são importantíssimas, porém, o seu valor é mais relativo do que independente* (1972,103). A relatividade desse valor crítico implica na faculdade que essas obras têm em representar a sua época, definindo-lhe traços e volumes muito mais que as grandes obras.

Essa fratura se inicia no seio da crítica literária dos oitocentos e se perpetua, de uma forma ou de outra, por toda crítica literária dos novecentos, através dos binômios: universal x local, nacional x cosmopolita, dependência x autonomia, entre outros. A necessidade de afirmação do pensamento nacional, nas mais diversas áreas de atuação da sociedade, é correlata à necessidade de estabelecer uma identidade nacional. Esse tem sido o mote e, ao mesmo tempo, a glosa da frustração da crítica literária.

Roberto SCHWARZ fala em *torcicolo cultural*⁹, aqui apelamos para a visão e falamos em *miopia cultural*, pois distorce e deforma a realidade literária brasileira, ora exaltando exagerada e desnecessariamente determinadas obras e autores, ora olvidando e desprezando outros por sua condição heteróclita e rebelde. A necessidade de revisitar e repensar os discursos teóricos-críticos da literatura brasileira é condição *sine qua non* para a leitura das tradições constitutivas da formação literária no Brasil, e principalmente, de uma tradição do humor e do riso.

⁹ Essa expressão faz parte do estudo de R. Schwarz sobre “As idéias fora do lugar”. In: Ao vencedor as batatas. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

Roberto SCHWARZ (1988: 31), ao analisar o romance de Alencar, aponta o princípio da contradição como elemento redutor da forma do romance, decorrente da inadequada importação das idéias liberais, em voga na Europa dos séculos XVIII e XIX, acopladas aos ideais nacionalistas da crítica dos oitocentos de valorização da cor local. O conceito de importação é um paliativo para a ferida da dependência cultural, escancarada e viva, atormentando pensadores e escritores nacionalistas.

(...) o intelectual oitocentista brasileiro se contentava em estar em dia, na medida do possível, com as novidades européias, adquirindo ou perdendo prestígio na proporção em que divulgava ou não as idéias lá dominantes. (...) A capacidade de se integrar, de conseguir ser aceito sem pagar o preço da superficialidade e do inacabamento foi privilégio de um Machado, que dava piparotes tão polidos em seu leitor que ele antes louvava a fluência castiça de seu estilo (LIMA: 1981,10).

A leitura que Luiz Costa LIMA faz da intelectualidade brasileira no século XIX corrobora para estabelecermos o seguinte perfil produção teórico-crítica no século XIX e início do século XX: de um lado, portanto, temos um grupo de pensadores e escritores (Joaquim Norberto de Souza, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Macedo) que se ajustam às normas teórico-críticas importadas da Europa; do outro, pensadores e escritores (José Veríssimo, Sousândrade, Kilkerry, Qorpo Santo, Lima Barreto) que procuram escapar dessa homogeneização e ficaram sujeitos à pena do anonimato. Entre essas duas condições da literatura brasileira, estão pensadores e escritores como Machado de ASSIS¹⁰.

Haroldo de CAMPOS, no festejado ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (1980) critica abertamente a supressão do barroco brasileiro da *Formação da Literatura Brasileira* (1945-1951). Na compreensão do ensaísta a literatura brasileira não constitui apenas uma seriação de obras valorizadas historicamente, mas um construto de intersecções sincrônicas. O caso do barroco brasileiro, expurgado da noção de Literatura Nacional, acende os ânimos para reflexões e revisões de conceitos. O barroco seria o elo de continuidade de uma tradição literária,

¹⁰ A expressão desse alargamento conceitual – talvez o ponto de encontro entre a crítica oitocentista e a crítica do século XX – nos é oferecido por Machado de Assis em seu ensaio *Instinto de Nacionalidade*, publicado em 1873, originalmente na revista *O Novo Mundo*. Nesse ensaio, o escritor faz um balanço do que até então havia sido dito acerca da nacionalidade de nossa literatura. O crítico constata que o primeiro traço de toda Literatura Brasileira produzida em sua época é o que chama de instinto de nacionalidade. Tal característica não é aludida pela sua excessiva aparição na obras literárias, fato comum, mas pela restrição temática e valorativa que ela causa à produção literária brasileira. Sua preocupação se orienta para as condições literárias no Brasil, cujo processo pinta-se em cores primárias, pouco sutis, características de uma literatura embrionária, uma literatura nascente, sem condições de impor uma feição própria, independente. Provavelmente essa preocupação machadiana deu origem à tese de Antonio Cândido na *Formação da Literatura Brasileira*.

uma *tradição antinormativa*, que se alimenta de rupturas, fraturas no seio da ordem vigente.

É uma antitradução que passa pelos vãos da historiografia nacional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradução por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa (1992, 243).

Aqui, os percursos da tradição do humor e do riso são reconhecidos como marginais, mas não estão delimitados pela constelação proposta por Haroldo de CAMPOS. A sincronia absoluta que a poesia concreta representa no pensamento não-linear, apresenta-se como constelação fechada em sua abrangência estelar, presa fácil para as armadilhas estéticas de valorização da forma em si mesma: a desintegração da linguagem só pode levar a um silêncio da escrita. Roland BARTHES, na mesma década da vanguarda concretista, apontava os perigos daquilo que denomina escrita branca:

Esta arte tem a própria estrutura suicida: o silêncio é aí um tempo poético homogêneo que faz pressão entre duas camadas e faz explodir a palavra, não como o fragmento de um criptograma, mas como uma luz, um vazio uma assassínio, uma liberdade. (...) É a Literatura levada às portas da Terra Prometida, isto é, às portas de um mundo sem Literatura, mas de que seriam os escritores a dar testemunhos. (1984: 63)

A tradição do humor e do riso viaja no tempo e no espaço do agora e sempre, num jogo nítido de releituras e revisões de suas formas e expressões, cuja historicidade aponta para a sua valorização literária. O riso não sobrevive sem o invólucro renascente dos lugares-comuns, dos hábitos, do passado formal do escritor. Por isso, a abertura do cânone é condição inerente à natureza deste trabalho e representa uma atitude muito mais revisionista do que revolucionária. Devemos deixar claro que as obras consideradas historicamente canonizadas não estabelecem *a priori* compromisso com a ideologia da seriedade – *a linha do bom senso e do bom gosto* -, ainda que se apresentem criativamente, mas todas devem operar pela linha contra-ideológica – *muito riso, pouco siso* – através da qual é atingida a medula de uma cultura colonizada e oprimida pela matriz européia (Cf. HELENA: 1980, 78). Nisso concordamos com Haroldo de CAMPOS, literatura excêntrica. Assim, teremos um contorno dos caminhos dessa tradição, antecedentes às obras *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, e *História do Brasil*, de Murilo Mendes, nosso objeto de estudo.

As relações entre história e literatura, em suas mais diferentes manifestações, têm sido mais frequentes do que se pensa na literatura brasileira. Os encontros de maior evidência não são coincidências do ponto de vista da exploração do risível. A História Oficial e as histórias que se criam a partir dela, pelo senso comum, constituem a melhor e a mais produtiva fonte do riso na literatura brasileira. A obra satírica de Gregório de MATOS (1633 – 1696) fez uma espécie de história do cotidiano baiano. As *Cartas Chilenas* (1789), atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga, foram escritas para satirizar os abusos e pesadas arbitrariedades do governador Cunha Meneses em Vila Rica, no período de 1783 a 1788. Manuel BANDEIRA sintetizou assim o alcance satírico do poema: *Aquela sociedade improvisada em pleno sertão pela cobiça do ouro, com seus desmandos de prepotência e sensualidade, nos é pintada com implacável realismo.* (1985: 32)

Ao mesmo tempo em que a história torna-se fonte para o surgimento do riso no terreno literário, o riso satírico, debochado, ou mesmo domesticado, formava-se, nos mesmos cenários, uma produção literária, também devedora à história, freqüentadora da *ideologia da seriedade*, da qual o riso e suas manifestações sofrem o devido distanciamento. Antes de Gregório de Matos, a *Prosopopéia* de Bento Teixeira (1565? - ?) já havia exaltado em oitavas heróicas a figura de Jerônimo de Albuquerque. De outra forma, mas não menos importante, os árcades buscaram uma imagem literária para o país, assumindo episódios de sua vida já não tão recente, como no *Uruguai* (1769) de Basílio da Gama, ou o *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, em que se dá estatuto de heroicidade à história do índio para atender interesses ideológicos.

Mas foi, sobretudo, durante o Romantismo que as relações entre história e literatura se aprofundam em função do conteúdo programático da escola, que enfatiza a necessidade de firmar uma nação autônoma. Nessa relação, a ideologia do sério dá conta de quase a totalidade das obras. A tematização do passado histórico, forma de resgate e inclusão de certos elementos culturais brasileiros, é a fonte da ideologia da seriedade e põe em contato história e imaginação nos poemas indianistas de Gonçalves Dias (1823-64), na exaltação da autonomia política recém conquistada no poema *Vozes da América* (1864), de Fagundes Varela, na saga estóica da resistência negra nos poemas abolicionistas de Castro Alves (1847-71).

Não é uma questão de disputa entre uma ideologia e outra. Pelo contrário, os espaços de uma e outra são considerados excludentes pelos jovens pensadores românticos. Até a metade do século XIX, havia uma verdadeira campanha a favor da moralização dos costumes, das instituições e, por extensão, das artes, para que o país pudesse se organizar político e economicamente. O resultado pretendido era a autonomia política, pois representava o ponto de partida para a autonomia econômica e cultural.

Os ideais utópicos de uma nação autônoma do romantismo brasileiro requeriam como expressão literária e lingüística formas de exaltação ou constatação de realidades representativas dessa concepção de mundo. As expressões do riso e do escárnio escorregam pelas fissuras abertas na campanha de nacionalização através do grotesco, do gótico e do absurdo.

O Ultra-romantismo, tendência que vinha dos anos de 1840 e se expandiu nesse [decênio de 1850], numa espécie de literatura da mocidade, feitas por jovens que, antes das atenuações inevitáveis da "vida prática", deram largas ao que alguns críticos cautelosos do tempo chamavam "os exageros da escola romântica". Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar freqüentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toque de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade (CÂNDIDO: 2002, 51).

Antônio CÂNDIDO refere-se à poesia satânica de Álvares de AZEVEDO (1831-52), ao *non sense* e ao absurdo de Bernardo Guimarães (1825-84) e, acrescentamos a loucura de QORPO SANTO (1829-83). Para esses ridentes, o mundo só pode ser encarado sob a perspectiva de uma mente insana, febrilmente desligada do imediato e do cotidiano. Por isso, talvez, grande parte dos escritos da mocidade paulista tenha sido esquecido ou engavetado em algum lugar, uma forma contundente de expressar o valor por essas formas de manifestação do riso.¹¹

O caráter anfigúrico dessa literatura é assaz importante, porque instaura no seio da ideologia da seriedade uma outra forma de expressar o mundo. O mundo passa a ser relativizado pela ironia, pelo sarcasmo, pela sátira, pela obscenidade e pela loucura. A relativização da realidade e, por extensão, da história atinge o seu ápice na forma romanesca de Machado de ASSIS (1839-1908). Em sua companhia vamos

¹¹ Sobre o tema do riso e do humor no Romantismo, ressaltamos o estudo lúcido e preciso *Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos* (1997), de Vagner CAMILO.

destacar outras escritas: a de Manuel Antônio de ALMEIDA (1831-61) e a de Lima BARRETO (1881-1922).

A narrativa folhetinesca *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-1855) não vai deixar descendência, no sentido evolucionista do pensamento científico do final do século XIX, ou compartilhar o estilo com seus pares coetâneos, mas encontramos seus ecos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) ou em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911). Segundo Antônio CÂNDIDO (op. cit., 62), a única obra de Manuel Antônio de ALMEIDA caracteriza-se pela condição de marginalidade e insulamento, uma vez que não se amolda às tendências de sua época e opera com procedimentos do mundo do riso, forjando *um olhar literário relativista e encantador e ... desvendando com humorismo as molas do comportamento*. A abordagem de Antônio CÂNDIDO traça um caminho linear para a obra, embora diferente das outras obras de seu tempo, ao não relacionar as formas apresentadas na composição de Leonardo com outros personagens já existentes anteriormente, como o soldado Peralta, da fábula *Obras do diabinho*, de Antônio José da Silva, o judeu (1957). A abordagem fica bem mais interessante quando estabelece uma linhagem nova para o estilo da obra, a da malandragem, um esforço brasileiro para constituir seus próprios tipos e formas literárias.

Lima BARRETO, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma e Bruzundangas* (1917), percorre os caminhos do riso e do escárnio para criticar com veemência e acuidade a nação e o povo brasileiro, por suas mazelas e deficiências. A pena realista do autor oscila entre o *relato dos percalços do brasileiro em sua pátria e o enfoque dos limites da ideologia* (BOSI: 1984, 359). O meio mais adequado que Lima BARRETO encontrou para falar do país foi a exploração de verve satírica e mordaz. Não há ressentimentos, mas também não existe absolvição.

Entre o relativismo espontâneo e leve de Manuel Antônio de ALMEIDA e o desencanto sarcástico de Lima BARRETO está o niilismo irônico e carnavalesco de Machado de ASSIS. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) temos uma mostra da visão de mundo crítica e reflexiva, onde a dicção cáustica o afasta de seus contemporâneos e o aproxima dos percursos marginais por onde circula o mundo do riso. Na verdade, creditamos a José Guilherme MERQUIOR (1996: 209) a idéia de que

na obra machadiana se opera uma síntese dos itinerários por onde o riso se coloca como opção de vida e de arte.

Esses percursos marginais são o foco de estudo para a definição de uma cultura do humor e do riso na literatura brasileira. Consideramos que o humor e o riso na poesia estabelecem relações com as mais variadas tradições literárias, o que não impede um olhar direcionado para os objetivos dessa pesquisa. Aqui, a tradição do humor e do riso pode se configurar, no ato da criação literária, um duplo movimento: o primeiro, deve expressar essa postura antinormativa de que fala Haroldo de CAMPOS, onde a intervenção / participação do poeta na sociedade se faça através de procedimentos próprios do cômico, do riso, do humor, da paródia, da ironia; o segundo movimento se caracteriza pela reapropriação do cotidiano presentificado ou do passado, visando à crítica de valores, através do distanciamento ou da extrema aderência.

A constatação implica o questionamento do lugar literário de onde emana o riso brasileiro, o lugar que essas obras e autores ocupam dentro dessa tradição, o lugar em que a crítica coloca tais autores e obras, e, por último, o que constitui esse lugar. As problematizações desdobram-se no presente estudo analítico sobre o riso modernista, considerando as obras de Oswald de ANDRADE e Murilo MENDES, citadas anteriormente, uma vez que o riso modernista pode não ecoar da mesma forma, nem do mesmo lugar, o que alteraria os resultados para a constituição de uma poética do riso. Para além da poética do riso, convém perguntar sobre as implicações resultantes da escolha e da opção dos poetas em trilhar as vertentes literárias de expressão do riso, ideologicamente marcadas por uma concepção de escrita que vincula poesia e ética.

O título desta pesquisa se constitui de uma pergunta e uma resposta: *Ri melhor quem ri por último? O riso modernista e a tradição literária brasileira*. Para problematizar a dupla questão, elaboramos o seguinte traçado metodológico. O trabalho está didaticamente dividido em cinco partes, complementares entre si, que caracterizam uma análise dedutiva do problema proposto, a saber:

O capítulo primeiro será constituído pela pesquisa bibliográfica sobre o mundo do riso, sua história e expressão, de onde direcionaremos o tema para questões que possam dialogar com a literatura brasileira: o riso na antiguidade clássica, os processos de marginalização do riso, o riso como estruturador da vida na Idade Média e

no Renascimento e os percursos do riso na modernidade. Além desse traçado histórico-literário, é mister conferir as formas e expressões do riso na literatura brasileira, a fim de estabelecer um diálogo com as formas do riso em geral, ao mesmo tempo, detectar elementos diferenciadores desse riso em solo nacional, causados pelas condições sócio-históricas e pela interpretação que os autores fazem da realidade brasileira.

Para esse fim, elaboramos um percurso historiográfico e teórico-crítico das obras de Gregório de Matos, Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Qorpo Santo, Machado de Assis e Lima Barreto. Essa seleção não ocorreu de forma aleatória, posto que essas obras caracterizam-se pelo tema ou forma satíricos, abusam do humor, seja ele irônico, sarcástico, espirituoso, grotesco ou absurdo.

Nessa parte, a orientação bibliográfica é organizada a partir do estudo profícuo de Georges MINOIS, *História do Riso e do Escárnio*, recentemente traduzido para o português e editado pela UNESP. Além disso, procuramos articular o mundo do riso com as teorias filosóficas, antropológicas e psicanalíticas que versem sobre a questão, especificamente os trabalhos de LE GOFF, M. BAKHTIN, FREUD, H. BERGSON e V. PROPP. A tentativa de exposição tão vária pode tornar-se, ao mesmo tempo, uma vantagem e uma armadilha. A vantagem consiste no aproveitamento de conceitos e paradigmas que interessam à pesquisa. Por outro lado, incide uma demanda muito maior de tempo, cujo resultado é um texto mais longo, se bem que mais profundo. A natureza desses conceitos deve ser colocada de forma inequívoca, como testemunho imanente da multiplicidade formal do objeto de estudo. Ainda se faz necessário sair do emaranhado conceitual e aprofundá-los com a devida adequação.

O capítulo terceiro consiste em um estudo analítico da *Poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade (1925), sua construção e sua intervenção literária através do mundo do riso. O riso oswaldiano é analisado a partir de paradigmas da tradição literária brasileira, explorados pela historiografia teórico-crítica, e enfatizados na fase anterior da tese. Buscamos estabelecer relações entre uma tradição do riso, de que Oswald de ANDRADE é devedor, e os itinerários da modernidade, uma vez que as leituras teóricas, principalmente de Walter BENJAMIN e Octavio PAZ, assinalam uma justaposição desses paradigmas conceituais. Além disso, procuramos definir o lugar desse riso no conjunto de sua obra e na tradição literária brasileira.

O quarto capítulo incide sobre a obra específica de Murilo MENDES: *História do Brasil* (1932). Aqui, iniciamos um debate entre a obra e a crítica, inclusive a do próprio autor. Só assim poderemos marcar um lugar dentro do conjunto da obra, ao mesmo tempo em que será recuperado tal lugar dentro de uma dada tradição literária brasileira, que articule elementos com a poética do riso, para além de seu caráter modernista ou de sua relação de dependência com a poética oswaldiana. Essa pesquisa quer mostrar, por exemplo, que o riso em Murilo MENDES pode percorrer um caminho alternativo, a partir do leque de experiências e possibilidades do mundo do riso, tradição movente, porque não se prende unicamente à técnica ou à forma de expressão, mas se utiliza delas para determinado fim. Nesse sentido, o olhar que dirigimos para a obra de Murilo MENDES fundamenta-se na inserção do riso satírico para narrar a história, como forma de negação da história oficial do Brasil, cujos procedimentos discursivos dialogam com uma tradição poética que remonta à tradição medieval e ao universo satírico brasileiro.

O quinto capítulo pretende reverberar todos os outros anteriores e criar um espaço de discussão sobre os temas implicados na poética do riso, principalmente aqueles que apontam para as respostas e os questionamentos iniciais, além de propor uma reflexão sobre poesia e ética, tradição e modernidade, local e universal. Essa quarta parte terá um caráter conclusivo e, ao mesmo tempo, problematizador, de um estudo que pretende ser uma contribuição para os estudos da literatura brasileira.

A tese será enriquecida pela elaboração de um glossário, cuja construção aponta para o desenredo conceitual da pragmática do riso, ao mesmo tempo em que mapeia conceitos e idéias dinamizados pela poética do riso.

2 MELHOR RIR DO QUE CHORAR: VERTENTES LITERÁRIAS DO HUMOR E DO RISO



Figura 1

Le satire

2.1- O RISO E O MUNDO RISÍVEL: O CÔMICO DA VIDA E O CÔMICO DA ARTE

Que é o macaco para o homem? Um motivo de riso ou de dolorosa vergonha. E é justamente isso o que o homem deverá ser para o super-homem: um motivo de riso ou de dolorosa vergonha.

(Nietzsche)

O trágico e o cômico misturados,
E Terêncio com Sêneca, ainda que sejam
Como outro Minotauro de Pasífae,
Farão grave uma parte, a outra ridícula;
Que esta variedade deleita muito.

(Lope de Vega)

Nós, brasileiros, vivemos em uma ilha construída por visões de pobreza e de riqueza, de dor e de prazer, no meio de um oceano de risos. Aprendemos a duras penas a rir de nós mesmos, e sempre procuramos achar no outro um motivo de riso. É a figuração de uma peça tragicômica. Aqui, ri-se de tudo: das mulheres, famosas ou não, dos homens, carecas ou não, das crianças, dos velhos, dos negros, das louras, dos mortos, dos vivos. Essa galhofa incessante e ruidosa parece enraizada nas profundezas da formação desta nação, ou até mesmo antes, em valores, crenças e visões de mundo que atravessaram oceanos para se confundir conosco.

A formação cultural dos povos que aqui se encontraram lançou sobre a nação uma veia pela qual a literatura jornalística e histórica, a crônica dos viajantes, a crônica das províncias e cidades, a narrativa e a poesia, e mais tarde, a televisão e o cinema se expressam e acusam esse clima permanente de zombaria, galhofa, ironia, sarcasmo, piadas, trocadilhos que cercam o cotidiano do brasileiro. Não é, pois, surpreendente o interesse desta autora em levar o riso a sério e partir para uma investigação sobre o riso e suas manifestações na literatura brasileira.

Nós, ridentes, expectadores e leitores da vida e da arte, reagimos quase sempre positivamente a uma piada, a um chiste, a uma sátira, a uma ironia, não somos indiferentes a eles, e somos tentados a dar boas risadas. O riso, enquanto manifestação do espírito e da visão de mundo do homem, sempre foi motivo de preocupação para eclesiásticos, filósofos, historiadores, antropólogos, psicólogos, sociólogos, etc. Entretanto, na última década, o interesse pelo riso alcançou o ápice em quase todas as disciplinas.

Esse interesse pelo riso não nos surpreende, uma vez que a sociedade em que vivemos credita às formas de expressão do cômico, àquilo que provoca o riso, a mais alta funcionalidade: o riso é imperativo nos meios de comunicação de massa, pelos efeitos que provoca no leitor / expectador, pela força de convencimento e persuasão diante dos impasses e dos fanatismos sociais. Apesar de toda essa onipresença diária e constante, o riso continua com os seus mistérios, como afirma o historiador G. MINOIS.

O primeiro desses mistérios poderia ser representado pelo desaparecimento do Livro II da Poética de Aristóteles – *Sobre a comédia*. Aristóteles ao tratar da essência da comédia, o faz por oposição à tragédia. Aliás, é natural pensar, a partir do filósofo, que no mundo grego a tragédia seria a forma absolutamente excelente, mas uma excelência incompleta, uma vez que o drama cômico se fazia, também, absolutamente necessário após a apresentação do drama trágico (cf. JAEGER, 1989:202-203). Passados mais de 25 séculos desde o apogeu da democracia ateniense, essa defasagem da comédia para a tragédia cai no vazio, na abstração. É o que aconteceu com o idealismo romântico quando fundamenta a arte na teoria estética do sublime e do belo e a opõe ao cômico como algo baixo e contrário ao sublime. Essa postura antagônica levada adiante nas estéticas do século XIX e XX irá produzir distorções valorativas e miopias críticas, a ponto de desqualificar determinada obra por sua filiação com o cômico.

Na literatura brasileira, por exemplo, a poesia erótica e satírica de Bernardo GUIMARÃES não faz parte dos estudos sistemáticos nas escolas, ou nos meios acadêmicos, e muitas vezes nem no contexto historiográfico da literatura, pois recebe

um estatuto mais baixo, de menor valor estético, que suas novelas românticas, como *A Escrava Isaura*¹².

Esse processo de marginalização, de exclusão das formas literárias, passa a ser debatido a partir de estudos sobre o riso e suas formas de expressão, como os estudos de V. PROPP, Henri BERGSON, S. FREUD, e Mikhail BAKHTIN, e a recuperação de fontes filosóficas e estéticas da Antigüidade e da Idade Média¹³.

2.1.1 A SERIEDADE DO RISO: UM DISCURSO EM DERRISÃO

O riso é um fenômeno social ou psicológico? Aliás, o riso é um fenômeno ou uma manifestação física, corporal do ser humano? Qual a função do riso nas sociedades? Como o riso intervém na formação do homem? Os estudos psicológicos, sociológicos, antropológicos, históricos sobre o mundo do riso tentam responder a essas perguntas. Vamos juntos seguir essas veredas discursivas para delimitar alguns conceitos fundamentais para o estudo do riso na arte literária.

A) DE QUE SE RI?

Vladimir PROPP em seus estudos sobre o cômico, reunidos na obra *Comichidade e Riso (Problemy Komizma i Smekha – 1976)*, não separa o objeto do riso do sujeito que ri, porque a comichidade não se define nem com um nem com outro isoladamente, mas na combinação de elementos estéticos e psicológicos. Tal pensamento é o ponto de partida para o autor estabelecer a primeira divergência com o pensamento bergsoniano.

As relações entre o objeto do riso e quem ri não constituem uma lei da natureza, uma vez que esse nexa não é obrigatório e muito menos natural. *Lá, onde um ri, outro não ri*. Portanto, as causas e os efeitos do riso estão relacionados às condições

¹² BOSI se abstém do assunto em voga (1984); Massaud MOISÉS diz que Bernardo Guimarães produziu poesia de circunstância (1989, 184-); MERQUIOR (1996, 109) dedica três linhas de elogias a essa poesia; Antônio CÂNDIDO redime o poeta dessa margem enfatizando o caráter original e rico de sua poesia satírica (1997, 156-7) (2002, 56-7).

¹³ Os estudos que exercem um papel preponderante nessa recuperação de fontes medievais, destacando os estudos de Le Goff, Jan Bremmer.

de ordem histórica, social, nacional e pessoal. O teórico russo se preocupa, principalmente, em determinar a natureza da comicidade em sua especificidade, em sua imanência. Por isso critica com veemência teorias que tentam explicar a especificidade do cômico pela generalidade dos defeitos humanos, a visão negativa e pessimista do cômico, ou por serem muito evasivas e amplas em seus conceitos, abarcando situações que necessariamente nada tem a ver com o cômico¹⁴.

Para atingir seu objetivo, PROPP analisa o cômico a partir de materiais concretos que suscitam o riso. É a tentativa de estabelecer *do que*, em essência, riem as pessoas e o que é exatamente ridículo para elas. Portanto, o risível não está nas pessoas, na sociedade, mas no homem que é objeto do riso.

Aqui veremos que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio do sofrimento, coisa que Aristóteles já havia notado. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto sua silhueta, seus movimentos. (...) um tipo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto do riso. (PROPP: 1992, 29).

O homem, para PROPP, é a origem e a conseqüência no cenário do riso, uma vez que é o agente de situações e formas provocantes do riso, ao mesmo tempo em que sofre as conseqüências enquanto objeto do riso. O riso só vai existir concretamente na ação e no movimento do homem em seu habitat cultural. Para PROPP o riso não pode ser ideológico, simbólico ou imaginário. Portanto, podemos pensar que esse riso da ação do homem sobre o homem é aristotelicamente mimético: o riso é a finalidade da ação, cujo meio e objeto é o homem.

Nesse diapasão, a ação risível pode ser representada, mimetizada em qualquer forma de arte que privilegie os aspectos figurativos, não metafóricos, dessa ação. Será a representação de uma ação risível para atingir determinada significação no produto final que é o próprio riso. Assim, o riso não depende diretamente da ação ou de quem a pratica, mas de quem a vê. O risível é determinado pelo espectador, pelo leitor, e não pelos elementos que o constroem.

¹⁴ V. Propp para exemplificar essa assertiva cita o pensamento estético dos filósofos Schopenhauer, Hegel e Vischer.

Nossa compreensão não é diretamente contrária à de PROPP, mas a fere em vários pontos, uma vez que o teórico russo não compartilha da idéia sobre a intervenção direta do espectador-leitor no diagnóstico do risível e na realização do riso. Os aspectos culturais, esteio de sua teoria, revelam-se como dinamizadores da relação entre a época e o diagnóstico do risível.

O discurso de PROPP elabora uma economia radical no pensamento de BERGSON sobre o cômico. O riso é uma manifestação cultural, e, por conseguinte, passível de variações de povo para povo, de nação para nação, de época para época. O que constitui motivo de piada para o brasileiro pode não ser motivo para os portugueses, etc. O que é causa de riso para um pode não ter o mesmo efeito em outro. Nesse sentido, para um homem rir é necessário que ele faça parte do universo do objeto do riso, conheça-o na sua seriedade, e perceba a sua condição de hilaridade.

Obras literárias como a poesia satírica do baiano Gregório de MATOS GUERRA, ou *Memórias de um Sargento de Milícias*, narrativa romanesca de Manuel Antônio de ALMEIDA, têm em seus elementos de composição procedimentos característicos do mundo do riso, como o quiproquó e a linguagem extremamente coloquial, mas que só são eficientes quando o receptor identifica tais procedimentos e compara-os com elementos do mundo do sério. O reconhecimento da ação risível só é possível hoje em função do jogo entre o risível e o não-risível.

Existem normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade possui um código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, ela é percebida como defeito, e a descoberta dele suscita o riso.

Nas revoluções sociais pode tornar-se cômico o que pertence irremediavelmente ao passado e não corresponde às novas normas criadas pela ordem ou regime social vigente. MARX notou isso.

A história age a fundo e atravessa várias fases quando leva à sepultura uma forma antiquada de vida. A última fase de sua forma histórica universal é a sua comédia. Aos deuses da Grécia, que já tinham – em forma de tragédia - sido feridos de morte no Prometeu Acorrentado de Ésquilo, coube uma segunda vez – em forma de comédia – morrer nos Diálogos de Luciano. Por que a marcha da história é assim? Isso é necessário para que a humanidade se separe alegremente de seu passado (1989: 64).

Essas palavras definem a lei e a racionalidade histórica. A morte dos heróis que deram sua vida na luta pela justiça histórica é uma morte trágica. Esta é a primeira fase. Não é rindo que a humanidade se desliga do seu passado. Quando a luta termina, os restos do passado no presente estão sujeitos à ridicularização. Porém, o trágico e o cômico não se separam mecanicamente. Para Vladimir PROPP, quanto mais forte e séria é a sobrevivência do passado, mais difícil é a sua representação em termos satíricos (1992:62). Por outro lado, se o passado sobrevive de forma banal, mais fácil é a criação da sátira.

No Brasil, o riso gregoriano sustenta-se do acervo cotidiano e contingente de seu tempo. No século XVII, a terra descoberta no século anterior está totalmente explorada, altos impostos cobrados pelos fidalgos portugueses, que anteriormente tinham chegado aqui como meros aventureiros. Nesse contexto temos então o português-baiano Gregório de Matos Guerra, o Boca do Inferno, que através de sua poesia, nos alerta contra a figura desses representantes da coroa portuguesa.

A sátira seiscentista é, nesta pragmática, técnica política de extrema aproximação que mantém todas as distâncias adequadas à hierarquia que encena como porta-voz, ponto por ponto, caso por caso. Há variação, deslocamentos de posição dos tipos e hábitos efetuados por ela, conforme o maior ou o menor empenho de persuasão e, ainda, da distância delineada pelo olho. Ela não é transparência do vivido, mas espécie de complemento e, quase sempre, seu reverso, na medida em que, moralizadora e hierarquizante, enuncia aquilo que é o princípio de proporção, postulado como ausente na Cidade: a racionalidade. (HANSEN, 2004: 200-01).

Hansen, aqui, está se referindo especificamente à deformação provocada pelo olhar do poeta sobre o objeto satirizado, cujo distanciamento geográfico é equivalente à desproporção causada pela sátira. O olho põe-se fora e longe para pôr-se acima e perto, hierarquicamente: *evidentia* e *amplificatio* retóricas.

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:
Com sua língua ao nobre vil decepa:
O Velhaco maior sempre tem capa

Pelo viés da poesia satírica e pela cultura popular, o poeta usa sua poesia para desmascarar os vícios e a miséria política em que sua província havia mergulhado. A linguagem satírica residente em suas poesias destrona as autoridades e carnaliza a pobreza. Mergulhado num contexto cultural baiano, que deita suas raízes num passado ibérico-europeu da tradição popular, Gregório busca uma nova linguagem que o represente bem como um signo para expressar as formas de um mundo às avessas.

Apesar do fascínio que o riso gregoriano exerce até hoje, podem existir pessoas que não são atingidas pela hilaridade do objeto do riso, ou por sua excessiva obtusidade, ou por sua devassidão, ou quando se percebe o sofrimento verdadeiro no próximo. Nesse ponto, PROPP admite que os estados psicológicos do indivíduo interferem na sua propensão ao riso. Então, o riso é cultural, mas também é psicológico. Mas na sua essência não faz parte da natureza humana. E é disso que PROPP acusa a teoria de BERGSON.

B) QUEM RI?

A filosofia bergsoniana está em estreita relação com o positivismo do século XIX e com o espiritualismo francês, com os quais tenta elaborar uma original simbiose. Definitivamente, o que busca é uma superação do positivismo. Num clima positivista, de aparecimento da crítica científica, de polêmica espiritualista, de neokantismo, tudo isso condicionado pelo auge da ciência, Bergson aborda o problema da relação sistemática do conhecimento científico e a metafísica. Para a superação do positivismo, Bergson apóia-se no positivismo evolucionista de Spencer. Esforça-se por transferir os princípios positivos para o campo das ciências humanas e da religião, valendo-se de um princípio de explicação de toda a realidade: a evolução. A sua idéia básica é que a realidade é duração real. E o local em que se evidencia que a realidade é duração é a consciência, onde se unem a experiência e a intuição. A intuição é a alma da verdadeira experiência, o ato que nos coloca dentro das coisas; não um ato

estático, mas uma atividade viva, a própria duração da realidade. Para Bergson, o homem é capaz de superar o domínio da inteligência e de guardar o impulso criador, superando o nível estático da moral e da religião até transcender plenamente o élan vital, o impulso vital, que, definitivamente, é de Deus, se não é o próprio Deus.

O filósofo francês Henri Bergson realizou um dos mais aprofundados estudos sobre o cômico. Na obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1901), encontram-se reunidos três artigos de fundamental importância para a compreensão dos mecanismos da comicidade. Bergson salienta que o cômico é um fenômeno exclusivamente humano, destacando ainda que este se dirige à inteligência. De acordo com esta teoria intelectualista, as emoções seriam um obstáculo à produção do riso. Seria assim necessária uma “anestesia momentânea do coração” (p. 19) para que o cômico produzisse o seu efeito. O vetor essencial do pensamento deste filósofo consiste na idéia de que o riso tem uma função social (visa o aperfeiçoamento do Homem) e, por essa razão, o seu meio natural é a sociedade. Segundo este autor, “o riso deve preencher certas exigências da vida em comum, deve ter um significado social.” BERGSON considerava a comicidade e o riso, respectivamente, uma manifestação negativa do espírito e sua sanção funcional que restabelece a ordem da vida e da sociedade.

Toda rigidez de caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno da qual a sociedade gravita; em suma indício de uma excentricidade. (...) Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso (BERGSON, 1987:19).

Para chegar a essa conclusão, o filósofo começa por indagar “o que é o riso, o que existe no âmago do risível”, e vai procurar na comédia, na farsa, no chiste e no jogo de palavras, os instrumentos de produção do riso. Ele compreendeu que esses instrumentos eram variações de um mesmo tema mais geral; o tema oferece a definição geral e as regras essenciais de construção do cômico.

Reconheceu, também, que a definição assim obtida parece, à primeira vista, demasiada estreita porque, a par da coisa que é risível por sua essência, risível por sua estrutura interna, há inúmeras coisas que fazem rir em virtude de algumas semelhanças superficiais com aquela, ou de alguma relação acidental com uma outra coisa que lembra aquela, e assim por diante. Então há objetos risíveis por sua natureza,

por sua estrutura, enquanto há outros que provocam o riso por assimilação ou por analogia com estes. A natureza risível das coisas é tema altamente polêmico entre os teóricos do riso, uma vez que o riso na maioria das vezes funciona como finalidade e não como meio.

Se o objeto ou ser já é risível em sua natureza não seria necessária nenhuma ação para desencadeá-lo, enquanto elemento cultural ou psicológico estruturador de uma ação, de um discurso. Por maior que seja a abrangência da significação daquilo que é naturalmente risível, sempre há um delimitador dessa estrutura, dessa homogeneização, seja em nível cultural ou psicológico. O riso provocado por elementos escatológicos, que se poderia considerar risível em sua essência, possui delimitadores culturais e psicológicos. Portanto, BERGSON propõe uma leitura conflitante entre os elementos que constroem o riso.

Além de determinar os processos de construção do riso, BERGSON procurou investigar qual é a intenção da sociedade quando ri. O efeito cômico é resultado de uma “desarmonia”, cuja causa especial provoca nas pessoas envolvidas uma manifestação específica – o riso – enquanto que tantas outras qualidades ou defeitos deixam impassível a musculatura facial do expectador.

BERGSON vê no ato de rir, antes de tudo, um gesto social, que vem corrigir um comportamento ameaçado pela coesão do grupo. Esse comportamento é a rigidez dos gestos, que representa uma mecanização das atitudes. A concepção do cômico enquanto mecânico calcado no vivo (1987:32) é bastante conhecida nos estudos sobre o riso e ganha sentido no momento em que o riso adquire uma função social: o riso é restaurador do vivo na sociedade. É preciso desfazer a rigidez que se fixa no vivo, despertando-o para as exigências sociais. Aqui, o riso é analisado pelo prisma de quem ri, e não do que se ri ou quem faz rir, como pensa PROPP.

Assim, todo indivíduo possui um conceito de comportamento padrão relativo às atitudes em geral. O efeito cômico surgirá de um desvio de comportamento. O personagem quase sempre não tem consciência do seu enrijecimento, e são esses dois fatores reunidos – enrijecimento e falta de consciência – que vão torná-lo ridículo. Quanto mais o desvio for inconsciente e mecânico, maior será o efeito cômico.

Sancionando tudo o que se afasta da norma social, o riso é instrumento de conformismo, e o cômico evolui, necessariamente, com a cultura ambiente. Se esta valoriza o não-conformismo, é a atitude “normal” que se torna cômica (...) a teoria de Bergson pode, assim, voltar-se contra a homogenia social (MINOIS, 2003: 524).

O cômico fundamenta-se, portanto, na combinação de dois pólos: o primeiro, é o binômio *enrijecimento – maleabilidade*, em que se nota a tendência do sujeito para o enrijecimento por sua atitude excêntrica e dissonante do corpo social; o segundo, é o pólo da *identificação – distanciamento*, em que o outro se afasta do indivíduo cômico, diminuindo sua identificação com ele. Um indivíduo ridículo é, pois, um indivíduo isolado. Nesse sentido, o lugar a que tem sido relegada a literatura cômica nos compêndios historiográficos não é uma situação gratuita.

Dessa forma, o riso brota em quem imagina *mascaradas* onde elas não existem; uma espécie de acervo de imagens invisíveis e incongruentes em um corpo social visível e aceito como norma. O objeto do riso em Gregório de MATOS possui essa faculdade enquanto tema e assunto, transfigurados em uma horda de imagens absurdas, berrantes, e, mais importante, risíveis. A sátira é mimética, mas não realista. Ela vai deformar não segundo o que seu autor observa em volta, mas conforme modelos e convenções poéticas para a deformação.

Lobo cerval, fantasma pecadora,
 Alimária cristã, salvage humana,
 Que eras como vara de pescador de cana,
 Quando devias ser burro de nora.
 (...)
 Parta-te um raio, queime-te um corisco
 Na cama estejas tu, sejas na rua,
 Sepultura te dêem montes de cisco.¹⁵

Esse poema é dedicado ao ouvidor geral que, após mandar prender o poeta, vai-se para Lisboa. O discurso abandona o decoro e a medida do verossímil, para combinar elementos díspares, oriundos de vários campos semânticos, salientando a desmedida dessas misturas. Essa inverossimilhança é equivalente ao tom de

¹⁵ Este é um dos poemas atribuídos a Gregório de Matos que tem sua autoria contestada. José Miguel Wisnik observa: Segundo Aguiar e Silva, pertence a João Sucarelo (*Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa, Coimbra, 1971, p. 1006*). No entanto, concordamos com a opinião de Hansen quando diz que a sátira é estruturalmente “plagiária”, porque gênero misto: junta falas heteróclitas e sobredetermina o discurso, recorrendo a fragmentos variados para compor monstros poéticos ou maravilhosos. (2004, 293).

indignação do sujeito emissor, com a certeza de que encontrará eco nas convenções da recepção. A mistura monstruosa da sátira quer ser simultaneamente *utile et dulci*. O exagero e a extravagância, matérias de julgamento do *gosto* que é vulgar e obtuso, visam sempre o deleite do ordinário que a mesma sátira despreza e condena.

As formas desarticuladas ficam contidas em um mesmo corpo: a fantasia poética encena a contrariedade entre o tipo representado e as várias espécies que nele se agitam e concorrem para deformá-lo como monstro (HANSEN, 2004:302). Essa linha de pensamento se afasta do discurso crítico que vê a poesia de Gregório de MATOS como uma crônica histórica. A experiência narrada se afasta da expressão de psicologia individual, mais tarde cultuada pelos românticos, para realizar o poético a partir de uma arte combinatória de elementos de conhecimento geral e coletivo. O conteúdo empírico é estilizado e elaborado segundo as convenções discursivas da preceptística do século XVI e XVII.

A sátira, denominada “natural”- termo genérico do século XVII espanhol -, centra-se no que os preceptistas designam como “verdadeira imitação”, isto é, a mistura estilística de linguagens regularmente empregadas como caricaturas de pessoas do *referencial discursivo criticáveis* por alguma razão, pessoal, ética, religiosa, política, etc., como no poema *Cornualha que distribuiu o Autor*

<p>Um vendilhão baixo, e vil, De cornos pôs u' a tenda, E confiado em quem os venda Corre por todo o Brasil. Para mim de tantos mil Lhe mandei que me guardasse, Se verdade não falasse Sem sobroço, e sem sojorno - um corno.</p>	<p>Para o alcaide ladrão, com despejo, e sem temor, que na mão leva o doutor, na barriga a Relação, indo à casa de um Sansão entra audaz, e confiado, e faz penhora no estrado da mulher, e seus adornos - dois cornos. (...)</p>
--	---

Na sátira gregoriana os males – guerra, fome, peste, adultério, sodomia, sátira - surgem como sanção divina, castigo, e, por isso, passíveis de punição, caracteriza a concepção agelasta e pedagógica da Eclésia para curar os homens de tais males. Seria uma reciclagem catártica, como propõe ARISTÓTELES.

A diabolização das formas risíveis, por oposição às formas divinas, aproximaria a poesia de Gregório de MATOS da linha imagética de Rabelais, segundo BAKHTIN, desierarquizando o mundo e se transformando em arma de liberação (cf.

1987:78). Essa poesia que se insere dentro da tradição popular do Ocidente pode ser chamada de rabelaisiana. Poetas, como Gregório de MATOS, optaram por celebrar o que a vida tem de mais baixo, de mais prosaico porque o mundo às avessas tem certamente grandes e maiores possibilidades criativas, cujo fim é a destruição de todas as representações do bom comportamento.

Chato o nariz de cocras sempre posto:
Te cobre todo o rosto,
De gatinhas buscando algum jazigo
Adonde o desconheçam por embigo:
Até que se esconde, onde mal o vejo
Por fugir do fedor do teu bocejo.

A contrapartida à solene ironia, característica da lírica maneirista, vai se constituir, na solução satírica, pelo tom debochado e abertamente crítico muito afinado às fontes populares de criação. Ao contrário da *literatura* séria, supervalorizada por toda a tradição ocidental, as formas cômicas, porque mais permeáveis à influência das festas e ritos populares, vão apresentar uma visão de mundo mais relativizada e saudavelmente transgressora diante dos padrões de comportamento consagrados pelo poder oficial.

O sentimento cômico do mundo, ao conceber a existência enquanto permanente metamorfose, mudança em processo, abandona as excludentes certezas da seriedade institucional e elege a dispersão de limites como alternativa possível. Daí a recusa à visão absoluta e excludente do mundo como um conjunto hierárquico de seres e valores resolvidos, inerente ao centro oficial do poder. Por isso, a tradição subversiva do discurso humorístico, por vias oblíquas e, muitas vezes, pouco dissimuladas, de um lado, convive com a fala institucional e, de outro, engendra sua própria contestação.

A nossa Sé da Bahia,
com ser um mapa de festas,
é um presépio de bestas,
se não for estrebaria:
várias bestas cada dia
vemos, que o sino congrega,
Caveira mula galega,
o Deão burrinha parda,
Pereira besta de albarda,
tudo para a Sé se agrega.

A representação do cotidiano baiano em imagens incongruentes e misturadas, como nesse discurso indignado contra o clero baiano, adjetivado com a ajuda do bestiário, não procura a relatividade realista, pelo contrário, o exagero, o excesso dá o tom do realismo grotesco, através de um discurso caricatural e tendencioso. O grotesco é a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antigüidade. As máscaras da comédia grega antiga são grotescas. É o mecânico calcado no vivo.

Através da fórmula do “*mecânico calcado no vivo*”, BERGSON estabelece algumas tipologias do cômico para explicitar os procedimentos de construção do cômico: o cômico-acidental, o não-acidental, o cômico de formas, de gestos, de ação, de palavras e de caracteres. O cômico acidental, por exemplo, é a distração do indivíduo, que o faz bater com a cara no primeiro poste à sua frente, provocando o riso dos outros transeuntes. Pode ter origem também no interior de um personagem, como no caso do distraído, que apresenta uma rigidez dos sentidos e da inteligência porque se adapta a uma situação fictícia, em vez de se adequar à realidade. Em ambas as situações, o indivíduo perde a referencialidade imediata e deflagra uma seriação anímica desajeitada e desarmônica.

Se nos concentrarmos no indivíduo cômico, ou seja, no objeto do riso, temos que nos perguntar pelas causas do ridículo, pela natureza do risível e se realmente é uma postura mecânica como quer BERGSON. O mundo risível na vida e na arte é composto de cenas, fatos, gestos e pessoas que apresentam um movimento de discordância, de desacerto e de dissonância com o corpo social de que faz parte. Portanto, não nos custa salientar a natureza visceralmente social do riso.

FREUD também se interessa pelo tema. No início do século XX publica, em Viena, *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1900). Nesse estudo, o chiste ou dito espirituoso permite esclarecer outros domínios da personalidade pela sua estreita ligação com as mais diversas manifestações psíquicas. Nem todo mundo é ou pode ser espirituoso; essa aptidão requer particularidades especiais de comunicação. Trata-se de um gesto social, cuja qualidade primeira é a concisão. Sua forma essencial é o humor, pois se caracteriza pela economia dos meios e obtém o máximo em resultados.

Para FREUD (1986:169-170), o maior inimigo do efeito cômico é uma situação penosa, de dor, ou qualquer mal psíquico ou moral. O humor é reservado para os casos em que a pessoa se distancia de seus infortúnios, vindo a atingir o estágio em que consegue achar graça da situação vigente. Os prazeres provocados pelo humor causam comportamentos ligados às economias de inibição, de pensamento e de sentimento.

Também é atribuído ao risível e à comicidade o papel de mecanismo de defesa em face de nossas angústias e ansiedades. O humor impede o desencadeamento do afeto penoso, permite-nos economizar um desgaste afetivo, e é nisso que reside o prazer que ele propicia. Aqui o riso é terapêutico e catártico, para além de sua função social.

C) COMO SE RI?

O caráter social do riso, seja no sentido bergsoniano, seja no sentido sociológico, do riso subversivo, por exemplo, ou do psicológico, aponta para o aproveitamento desse fenômeno pelas artes em geral. A pintura, a escultura, o teatro, a fotografia, o cinema e a música popular em todos os tempos foram veículos especializados do mundo risível.

A arte literária, principalmente, tem se esmerado ao longo do processo civilizatório para aprimorar os procedimentos e técnicas do cômico, meios e caminhos para arrancar essencialmente o riso. A pergunta que se impõe é: o riso provocado pela arte imita o riso na vida? Que tipo de vida tem o riso artístico? Tem a mesma função social? Para responder a essas questões temos que observar o comportamento literário do riso e do cômico.

Fenômeno universal, o riso caracteriza-se pela maleabilidade e flexibilidade de dicção, *agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico*, apresentando-se nas mais variadas formas, como *da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco* (MINOIS, 2003:15-16). Essa ambivalência multifacetada do riso deixa longe os limites de seus estudos.

De nossa parte, interessa-nos as expressões e formas literárias do ocidente que, produtoras do fenômeno do riso, possam estabelecer uma via de mão dupla com a literatura brasileira, considerando tal trânsito como um espaço de continuidades e descontinuidades na tradição literária. A ocorrência de uma literatura articulada a partir dos procedimentos e técnicas da comicidade, já estabelecidos e reconhecidos pela crítica, implica no questionamento da historicidade de tais formas e nos efeitos produzidos na sociedade. Entre esses efeitos recortariamos outros paradigmas na leitura da história da literatura e, também, da historiografia crítica no Brasil.

Para acompanhar essa trajetória, faremos primeiramente um passeio pelo bosque do cômico e do riso na cultura ocidental, a fim de delimitar conceitos e enfoques sobre o tema, visto que a história do riso é, antes de tudo, a história da teoria do riso. Em todas as épocas foram escritos tratados e estudos sistemáticos sobre o riso, traduzindo o pensamento dominante da sociedade. Portanto, para cada mentalidade existe, teoricamente, a sua forma dominante do riso.

Mas isso não envolve toda a questão. A pragmática do riso, entretanto, não oferece as mesmas facilidades de percepção que oferece a teoria. Para traçar uma história, ao mesmo tempo, da teoria e da prática do riso, Georges MINOIS enfrenta o problema da heterogeneidade e multiplicidade das fontes. Identificar as práticas do riso desde a Antiguidade até os nossos dias é o resultado do estudo *História do riso e do escárnio*, onde o autor esquematiza a história do riso em três períodos: o riso divino, o riso diabólico, e o riso humano.

D) O RISO DIVINO

A Antiguidade Clássica tem uma concepção divina do riso, cuja origem é atribuída aos deuses. Quer o tenham criado quer não, os deuses riem, e seu riso é a marca de sua suprema liberdade. Alguns são verdadeiros farsantes como o *Trickster* das mitologias primitivas, que revelam uma consciência aguda do lado cômico do mundo. A concepção do riso é então muito positiva. Rir é participar da recriação do

mundo, nas festas dionisiacas, nas saturnais, acompanhadas de ritos de inversão, simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais, políticas e culturais.

Nas relações sociais, o riso é vivido como elemento de coesão e de força diante do inimigo, como o mostram os risos homéricos ou espartanos; ele é também um freio ao despotismo, com as bufonarias rituais dos desfiles triunfais em Roma, ou as sátiras políticas de Aristófanes; é, por fim, um instrumento de conhecimento, que desmascara o erro e a mentira, como no caso da ironia socrática, das zombarias dos cínicos, da derrisão dos vícios em Plauto ou Terêncio.

A tradição antiga, por exemplo, Aristóteles, incluía o *Margites* entre a produção de Homero. Se for plausível essa hipótese não nos interessa aqui. Esse poema foi composto aproximadamente entre os séculos VII-VI a.C. Dada à escassez de fragmentos conservados, é muito difícil fazer uma idéia específica do conteúdo e do valor literário desse poema. Aristóteles (1992: IV, 30) atribui ao *Margites* um papel fundamental na configuração da comédia Ática, de forma semelhante ao papel que a *Ilíada* e a *Odisséia* tiveram em relação à tragédia. O personagem Margites é o protótipo do néscio. Um homem nascido em uma família rica, porém essencialmente mentecapto. Esse tipo inaugura uma tradição destinada a ter larga senda, como, por exemplo, nos *fabliaux* medievais, e o fermento de sátira social é apenas o prenúncio de algo muito maior, como é o caso da *Batracomiomaquia*.

E) O RISO DIABÓLICO

Na Roma, de Calígula, nasce uma das penas satíricas mais contundentes até hoje. Ninguém como Juvenal para conciliar aquela disposição febril de rir dos outros com o espírito de justiça para castigar ao que escapa da punição expressa da lei. Os intelectuais são alvos fáceis para o indócil Juvenal, cuja crítica aponta para o parasitismo, ócio e soberba.

*Em César tem somente apoio os Sábios,
Só ele neste tempo aflitas Musas
Protege.
(...)
Além de César, a esperança é nula.
Costumara-se em Roma, agora os ricos
Admirar, e louvar tanto os Poetas,*

Qual louva o infante, do Pavão a cauda.
(Sátira VII – Miséria dos Intelectuais)

A essa concepção positiva do riso, a era cristã contrapõe uma concepção negativa. O riso não é mais divino, é diabólico. À sustentação da premissa de que “Jesus nunca riu”, os doutores da Igreja constroem uma visão agelasta da salvação. Deus é a seriedade por excelência. Ele criou o mundo de uma vez por todas, o que exclui os regozijos à base da inversão, como o carnaval, cada vez menos tolerado. O cristão deve imitar o Senhor e conduzir-se na maior seriedade. A perspectiva do Inferno deve causar temor.

O sábio só ri ao tremer. Esta máxima de origem desconhecida causa espanto e reflexões a Charles BAUDELAIRE (1998,10). A figura do sábio resulta de sua proximidade com a divindade, pois é animado pelo espírito do Senhor, *possui a prática do formulário divino*, e não ri, ou melhor, treme por ter rido. O tremor é uma manifestação do temor a Deus. O sábio é continuamente tentado a rir como é tentado a pecar. Essa condição limiar provocada pelo riso é a própria incerteza de sua condição de sábio, pois aos olhos de Deus o cômico não existe.

É certo (...) que o riso humano está intimamente ligado ao ocidente de uma queda antiga, de uma degradação física e moral. O riso e a dor exprimem-se pelos órgãos onde residem o comando e a ciência do bem ou do mal: os olhos e a boca. (BAUDELAIRE: 1998, 12).

Aqui, se existe o riso é em função do pecado original que degradou a criação; o homem não coincide mais com ele mesmo, em essência e existência. Foi o diabo que provocou essa ruptura, pela qual se introduziu o riso. O diabo é ridente, zombador, eternamente distante de si mesmo, para isso foi criado. Diabólico, o riso é feio, sacode o corpo e deforma-o, é indecente, incorreto, grotesco; é mau, pois exprime a zombaria, a troça, o orgulho; é sinal de fraqueza, feição tolerada a título de divertimento do homem decaído, uma espécie de concessão à fraqueza da criatura decaída.

Para exemplificar essa diabolização do riso, BAUDELAIRE analisa o riso satânico de alguns românticos, o riso de Melmoth, um ricto escarnecedor, que rasga e contorce a boca, numa expressão extrema de superioridade e orgulho, *queimando os lábios do ridente*. Portanto, se o riso é satânico, ele é profundamente humano,

contraditório, ao mesmo tempo, sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria extrema. Para Baudelaire, o cômico, a potência do riso, não está no objeto do riso, mas no indivíduo que ri, ou melhor, no cristão que ri. Por isso estabelece uma distinção didática entre o riso e a alegria.

A alegria existe por si mesma, tem uma natureza una, e variadas formas de expressão: o riso das crianças é *a alegria de receber, a alegria de respirar, a alegria de se abrir... É uma alegria de planta*. O riso, pelo contrário, é uma expressão, um sintoma de algo, não tem existência própria, é duplo e contraditório. Aqui, vemos que o poeta interpreta o riso como uma manifestação negativa do homem na sua essência e, não simplesmente, na sua sociabilidade.

Nas relações sociais, ele é instrumento de subversão, como nas fábulas, nas farsas, nas paródias religiosas, no carnaval, na festa dos bobos, no charivari. Se essas expressões são bastante toleradas na Idade Média, é por representarem uma válvula de escape, num ponto de vista negativo. Esse riso subversivo e diabólico envolve uma seriação imensa de escritas na Idade Média e no Renascimento, período especialmente estudado por Mikhail BAKHTIN e Jacques LE GOFF¹⁶.

F) O RISO HUMANO

Ao riso divino e positivo da Antigüidade, e depois ao riso diabólico e negativo da Europa cristã até o séc. XVI advém o riso humano, produto das crises de consciência do pensamento europeu, origem do pensamento moderno. O questionamento dos valores e princípios, e a ascensão do medo, da solidão, da angústia são acompanhados por uma ambígua generalização do riso, que se insinua por todos os lados. À medida que os valores e certezas naufragam, são substituídos pelo riso. A literatura incorpora essa substituição e a traduz como norma estética: o riso é o resultado de um exercício da linguagem, um falar para dentro. Nesse sentido, podemos elaborar uma leitura breve da poesia satírica de Gregório de Matos¹⁷.

¹⁶ Os estudos de M. Bakhtin foram sistematizados, principalmente em duas obras: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, análise da obra de François Rabelais e em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, análise da obra desse autor russo como manifestação de uma tradição do riso e do cômico. Jacques Le Goff apresenta uma síntese de seu pensamento sobre o riso na obra *Os intelectuais na Idade Média*.

¹⁷ O estudo de João Adolfo HANSEN sobre sátira de Gregório de Matos em torno da sociedade baiana no século XVII, inserida no contexto cultural europeu, e enraizada em um contexto colonial, é o vetor estrutural desse pensamento, pois redimensiona o espaço social e literário da Bahia, além de evidenciar as tradições literárias que essa sociedade mantinha contato, como os discursos

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!

A sátira leva Gregório a quebrar o bloco imutável e normal da sociedade, a paródia e os rebaixamentos dizem verdades aos poderosos. Mas, o riso que a sátira impõe é incidental, uma vez que a ridicularização dos vícios é muito mais uma convenção, um exercício retórico, do que uma representação da realidade. É um riso provocado pela experiência na linguagem, onde as convenções do ridículo não são realistas, nem meramente cômicas, no sentido dado por Aristóteles, pois estão a serviço do interesse ético e político.

O estilo retórico convencional não diminui os efeitos provocados pela amplificação e deformação das provas e fontes. A sensação de destruição é pungente e força o leitor à antevisão do caótico, da desordem. Pela sensação carnavalesca do mundo, destrói o sério e as pretensões a uma significação superior e realiza o afrouxamento da consciência, da imaginação e do pensamento.

O descomedimento violento na comédia contrapõe-se ao comedimento e ao sublime na tragédia. A caricatura, outra forma fundamental de exagero, busca sempre a deformação do que é representado, percebendo nela a infiltração da fantasia terrena, do riso, da vertigem, da picardia e do cinismo.

Mas o fundamental da influência carnavalesca e popular na solução satírica de Gregório de MATOS consiste na sua profunda vocação dialógica. Entende-se por dialogismo formal o confronto de idéias, opiniões ou interpretações, estruturado na verdade estética do próprio texto que, desta forma, amplia seu poder de significação por instaurar, a partir de um mesmo fenômeno, uma multiplicidade prismática e difusa de visões (BAKHTIN: 1981,158-161).

Para HANSEN (2004, 32), a poesia engenhosa do século XVII é um *estilo, no sentido forte do termo*, uma linguagem estereotipada, fortemente regrada por prescrições de produção e recepção, repleta de lugares-comuns, de domínio coletivo. Não é uma poesia inventiva, no sentido da originalidade estética, mas engenhosa e

formais das instituições portuguesas, somados aos discursos informais da população, matéria essencial para a sátira de costumes, a sátira política, a sátira erótica.

maravilhosa, no sentido das convenções seiscentistas *da descrição cortesã, do gosto vulgar, do engenho agudo e da fantasia poética*.

A variedade de enfoques e posições em torno de um determinado aspecto da realidade exprime-se, admiravelmente, através da paródia. Tal procedimento, além de inscrever-se, desde a Antigüidade, nas manifestações de cunho popular-carnavalesco, constitui na vigência barroca, em função de seu caráter crítico-lúdico, recurso bastante difundido. Gregório de MATOS, como intelectual bastante sintonizado com a práxis poética de seu tempo, não dispensaria o concurso de tal técnica. Mas, ao contrário de muitos deles, não se limitou, apenas, a recuperar jocosamente o registro pomposo da fala classicizante, deslocando-a de contexto.

Ao contrário dos letrados de sua época – obediente à matriz classicizante e envolvidos pelo encômio ao poder instituído ou pela louvação grandiloqüente da natureza brasileira - Gregório de MATOS ousa e inaugura um novo registro. A vocação popular, crítica e concretizante de sua fala afiada, ao praticar vias alternativas de circulação (oral e manuscrita), representa a primeira iniciativa de alargamento do horizonte da literatura até as camadas mais amplas do público. De acordo com Eduardo PORTELLA: *Com Gregório a literatura deixa de ser um espetáculo de minorias, cortesão e elitista, para se integrar na moldura coletiva* (1983, 50).

Em princípio não cabe aqui uma discussão sobre o estilo predominante no século XVII e XVIII, a saber, a imitação, que problematiza a questão do plágio e da paráfrase. Visto a partir dessa premissa, o ideal de imitação estabelece uma continuidade da ideologia dominante. Esse é um dos centros de onde emana o sentido da poesia de Gregório de MATOS. Por outro lado, a condição colonial, excêntrica, de onde se constrói a voz dos poemas, não permite a uniformidade da regra. É a partir deste centro que se estabelece aquela voz social e individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade. É aqui que a sátira encontra abrigo e se transforma em fim.

Foi assim que o século XVIII riu da religião, do absolutismo; no século XIX, a sátira e a caricatura aumentaram as fissuras nos governos autoritários, expressaram

as lutas sociais, políticas e econômicas; no século XX, elas contribuíram para o recuo das ideologias. Paulatinamente, o riso escorre pela consciência humana individual: o homem passa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões.

É a vez de o próprio ser, que, tendo perdido o sentido, se torna objeto risível. O riso contaminou as certezas humanas através das cirurgias realizadas pelas ciências. A força do riso no passado vinha de sua seriedade. Ele estava a serviço de certezas contra outras certezas. O riso moderno perdeu esse rumo, deixou cair a máscara da seriedade; não serve para mais nada, só para fazer rir. Ou melhor, o riso moderno existe para mascarar a perda de sentido.

Após esse breve esboço de uma história do riso, surgem problemas terminológicos que permeiam a discussão e que devem ser otimizados como uma questão teórica das formas literárias; são muitas as categorias ou tipologias relacionadas às formas literárias do riso: humor, ironia, comédia, piada, chiste, sátira, trocadilho, grotesco, farsa, jogos de palavras e outras formas afins. Não podemos deixar que as diferenças terminológicas sejam um entrave para a análise literária.

2.1.2- FILOSOFIA E LITERATURA: O RISO DE ALTO A BAIXO

E, visto como voltamos a falar da poesia, aí tens a nossa justificação por havê-la desterrado de nossa cidade: era a razão que no-lo impunha. Mas, para que não nos acuse de dureza e incivilidade, digamos-lhe ainda que é antiga a discórdia entre a Filosofia e a Poesia. (Platão – A República – Livro X)

O riso é um fenômeno social e ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores, seu palco. Chamamos de *risível* o objeto do riso, aquilo de que se ri – seja a brincadeira, a sátira, o jogo, o chiste, a piada, a ironia, a aberração, etc. Assim, o objeto do riso corresponde geralmente ao que se denomina de cômico.

Comicidade e riso formam conceitos e experiências desde os primórdios de nossa civilização. Essa relação fortalece a idéia de que a pragmática do riso na vida e na arte envolve a construção de analogias formais com a história da civilização. Tais analogias formais, por sua vez, sempre chamaram a atenção dos pensadores e escritores. Não pretendemos aqui elaborar uma história do riso no pensamento ocidental, o que já foi feito por vários estudiosos, entre eles, recentemente, Verena ALBERTI¹⁸, mas poderíamos relacionar estudos mais antigos como o de BERTRAND e sua *História do riso na Idade clássica* (1985), ou o *Tratado do Riso* de Laurent JOUBERT (1973)¹⁹ de que nos dá notícia M. BAKHTIN.

No entanto, parece-nos importante estender um pano fundo sobre as relações existentes entre a pragmática do riso e da filosofia desde a Antiguidade clássica até os pensadores modernos, sem medo de restringir o campo de pesquisa, uma vez que a proposta é apenas uma amostragem. Portanto, a seleção de pensadores e poetas cômicos será realizada a partir das problematizações sobre a questão do riso que, ao serem reveladas no decorrer desta tese, tenham implicações diretas com a tradição do riso na literatura ocidental e, ao mesmo tempo, sejam vistas como norteadoras da leitura dessa tradição na literatura brasileira.

Então, como diz Aristóteles, *começamos pelas coisas primeiras* (1992). Verena ALBERTI (1999, 40) afirma que a mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível está no diálogo *Filebo*, de PLATÃO, sem considerar, é claro, a poesia como forma de propagação de um pensamento contaminado pelo riso e pela derrisão. A decadência da democracia ateniense, a partir do século IV a.C., introduziu uma visão de mundo dominada pelo escárnio e pela irrisão. Tudo é risível e não se faz diferenças entre políticos, oradores, filósofos e bufões como se lamenta Demóstenes²⁰. Esse desvio para uma sociedade contaminada pelo riso gera dúvidas para os filósofos, que reagem *ensaiando intelectualizar o riso de agressão, elevar o nível, tendo por alvo os argumentos e não as pessoas* (MINOIS: 2003,55). Os diálogos platônicos representariam esse projeto.

¹⁸ Refiro-me à obra *O riso e o risível na história do pensamento*, publicado em 1999.

¹⁹ Reimpressão da edição de Paris de 1579.

²⁰ Demóstenes (384- 322 a .C.): Orador cuja missão seria restaurar o Estado ateniense, suas glórias passadas atacando Felipe; sua maior preocupação era a crescente letargia do povo grego diante de inimigos poderosos como a Macedônia. Uma de sua principais armas discursivas é a ironia.

De fato, tanto PLATÃO quanto ARISTÓTELES opuseram-se ao riso grosseiro e à obscenidade, enfatizando a prática do riso contido, inofensivo. Esse acento na moderação do riso aparece em primeiro plano em *A República*, na discussão sobre a poesia. Neste ponto, Platão rejeita a bufonaria da comédia porque ela pode fazer com que as pessoas a imitem. Coincide com a oposição de Platão ao riso o fato de que em sua escola o riso era proibido, e ele próprio foi representado na comédia ateniense como um charlatão (Cf. BREMMER: 2000,39).

O tratado de ARISTÓTELES *Sobre a comédia* não sobreviveu e adquiriu ares de lenda após o romance de Umberto ECO, *O nome da Rosa*. Mas o filósofo apresenta uma análise produtiva, embora parcial, do escárnio e do riso em sua *Ética a Nicômaco*. Para ARISTÓTELES, diferentemente de seu mestre, os bufões comuns são aqueles que se excedem na zombaria e no escárnio e preferem extrair o riso a dizer algo agradável ou não atingir o objeto de seu riso. Por outro lado, aqueles que brincam de forma refinada são considerados espirituosos; são homens que respeitam limites, ao passo que o bufão é escravo de seu riso e não poupa nem a si mesmo nem aos outros.

Na *Ética a Nicômaco*, ARISTÓTELES apresenta uma concepção de ironia, onde o *eíron* é o homem que se censura, em oposição ao *alazón*²¹. Tal homem se faz invulnerável, e embora o filósofo o condene, não há dúvida de que ele é um artista predestinado, tal como o *alazón* é uma das suas vítimas predestinadas. Assim, a ironia revela-se uma técnica, onde alguém parece que é menos do que é, em termos literários, de dizer o mínimo para garantir a significação máxima.

No entanto, antes da reação dos filósofos, a poesia cômica encarna o clima de seu tempo e sugere uma gargalhada carregada de farpas e vazia de polidez. É o riso da comédia de Aristófanes. A comédia visa à realidade de seu tempo mais que qualquer outra arte. Por mais que isto a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que seu propósito fundamental é apresentar, além das efemeridades de suas representações, certos aspectos eternos do homem que escapam aos gêneros considerados sublimes e elevados. ARISTÓTELES, na *Poética*,

²¹ O Alazón é um impostor. Vê-se como um ser maior e melhor do que é, como Satan, Leviathan. É o oposto de Eíron, cuja representação maior é a figura de Jesus Cristo. Aristóteles, no *Ética a Nicômaco*, define assim tal pessoa: “Aquele que se arroga mais do que possui sem qualquer objetivo ulterior é um indivíduo desprezível (pois do contrário não se comprazeria na falsidade), mas parece ser antes fútil do que mau. Se, porém, o faz com um fim qualquer, aquele que o faz visando à boa reputação ou à honra não é (para um jactancioso) digno de grande censura, mas o que o faz por dinheiro, é um caráter mais detestável.”(Livro IV, 7, 10-15, 1127b).

considerou a polaridade da comédia e da tragédia como manifestações complementares da mesma e originária tendência humana à imitação.

A cultura ática não pode expressar a magnitude e essência de sua humanidade a não ser pela diferenciação e pela integração do trágico e do cômico, operada no drama. PLATÃO foi o primeiro a exprimi-lo quando no final do *Banquete* faz Sócrates dizer que o verdadeiro poeta é ao mesmo tempo trágico e cômico (1978,98). PLATÃO teve razão para colocar no *Banquete*, como único representante da comédia, o poeta ARISTÓFANES. A sua comédia transformou-se no ponto de convergência de toda a crítica pública. Não se limitou aos assuntos políticos, no sentido atual e restrito do termo, mas abrangeu todo o domínio do público no sentido grego, isto é, todos os problemas que de uma forma ou de outra afetavam a comunidade.

Para o poeta cômico o mundo como lhe parece não é senão uma das possibilidades cômicas. Mesmo na democracia ateniense, a comédia entrou em conflito com o poder do Estado. As autoridades procuravam muitas vezes amparar as pessoas de prestígio, em face dos ataques da comédia. Quando a caricatura atingia os homens do governo, a luta de ARISTÓFANES não tinha de forma alguma um caráter pessoal, pelo contrário, era uma luta de princípios. A figura pública de Cléon foi a mais atingida. Em *Os cavaleiros*, ARISTÓFANES não se propõe a agir pró ou contra uma opinião política determinada, limita-se, entretanto, a fustigar o povo e seu chefe como indignos do Estado ateniense e do seu passado ilustre. Cléon, aqui, é um escravo que se insinuou na casa de um rico burguês, de nome Demos, figura alegórica evidente em Atenas. Ele governa o seu senhor pela lisonja, prestando-lhe constantemente pequenos serviços, como meter-lhe debaixo do assento uma almofada na altura própria ou oferecer-lhe os cabelos para limpar os dedos quando se assua. O parasita hábil acaba por tornar-se intendente da casa e, como esta casa é a do Povo ateniense, por extensão, esse papa-jantares torna-se o explorador da democracia ateniense.

Aristófanes é um conservador, voltado para o passado, para uma mítica idade do ouro. A ressalva não é insignificante: a função do riso, de início, era conservadora e não revolucionária. Como na festa, o riso da comédia visa ao confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social (MINOIS: 2003, 40).

Esse é o riso satírico, o riso do contra. A sátira denuncia as contradições em que se enterra a democracia imperialista; denuncia os desastres da guerra, a

miséria desvairada do povo; põe no pelourinho os demagogos mentirosos, aproveitadores e ladrões, a estupidez do Povo-Soberano enganado de sofismas e de lisonjas; exhibe à luz do dia os malefícios da educação nova. Tudo isso sem nunca deixar de rir e de encher o palco com suas cambalhotas de acrobata.

A comédia de ARISTÓFANES, apesar de seu olhar apaixonado para a política e seus temas hodiernos, ganha altitude e reveste-se de um fundo humanístico. O real dissolve-se continuamente numa realidade intemporal mais elevada, fantástica ou alegórica. Em *As aves*, o poeta se liberta do quotidiano e com jovialidade constrói um Estado ilusório, uma casa de cucos nas nuvens, na qual tudo é alado e livre, e só ficam as loucuras e fraquezas humanas em liberdade plena, para que não falte a beleza eterna do riso, sem a qual não poderíamos viver.

Ao lado da política também achamos a crítica da cultura, a começar pela sua primeira peça, *Os comilões*. O tema desta comédia, a luta entre a velha e a nova educação, volta a aparecer em *As Nuvens* e outras comédias. As maneiras malcriadas e excêntricas dos representantes da nova educação provocam o riso dos atenienses, porque os seus pontos fracos enriqueciam o inventário das excentricidades humanas e contribuía para o prazer deles.

As Nuvens apresenta uma profunda aversão do poeta pela nova orientação do espírito. Agora tinha descoberto o modelo que parecia predestinado a ser o modelo de uma comédia sobre a moderna educação filosófica. Tomou como vítima o filósofo Sócrates de Alopeke e amontoou sobre ele todas as características de classe a que pertencia: sofistas, retóricos, filósofos da natureza ou, como então se dizia, meteorólogos.

O capricho da natureza tinha até cuidado de sua máscara cômica, uma vez que tinha o nariz chato, lábios protuberantes e olhos saltados, dando-lhe um aspecto de um sileno. Embora na realidade todo o dia se passasse no mercado, colocou o seu Sócrates fantástico numa estreita tenda de pensador, onde, suspenso de um balanço sobre o pátio, e de pescoço torcido, investigava o sol, enquanto os seus discípulos, sentados no chão, enterravam na areia os seus pálidos rostos, no intuito de perscrutarem o mundo subterrâneo.

Para quem tem em mente a imagem que PLATÃO nos dá de Sócrates, essa caricatura não tem graça. Mas ARISTÓFANES não estava preocupado em valorizar o que era diferente entre o pensamento socrático e o sofístico; a valorização cômica se dá pelo que essas duas formas de pensamento têm em comum: para ambas era preciso analisar tudo, e nada havia de tão elevado e de tão sublime que estivesse à margem de toda a discussão e não precisasse de fundamentação racional. Muitos se lamentavam dos efeitos prejudiciais da nova educação. ARISTÓFANES vê com clarividência a dissolução de toda a herança espiritual do passado e não consegue contemplá-la de forma positiva.

A negação do presente pela ampliação e deformação da realidade provoca um riso agressivo e rude, mantendo um vínculo estreito com o instinto de agressão e insulto ritualizado. Esse riso ecoará de forma exemplar nas sátiras ilustradas como as *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga, ou nos poemas herói-cômicos²² do século XVIII.

O poema chamado herói-cômico, porque abraça ao mesmo tempo uma e outra espécie de poesia, é a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada. Este poema pareceu monstruoso aos críticos mais escrupulosos; porque se não pode (dizem eles) assinar seu verdadeiro caráter. (...) a mistura do heróico e do cômico não envolve a contradição, que se acha na Tragicomédia, onde o terror e o riso mutuamente se destroem. (SILVA ALVARENGA: 2003, 72)

Em época recente, Ronald POLITO preparou uma edição criteriosa e pertinente de um dos poemas herói-cômicos mais esquecidos da Literatura Brasileira – *O desertor*, de Manuel Inácio SILVA ALVARENGA -, cuja recepção tem sido das mais equivocadas se considerarmos esse riso de tradição aristofânica como fundamental para representação do pensamento da época²³. No prefácio a *O desertor*, Silva

²² Para alguns autores, a exemplo de João Adolfo HANSEN (2004, 220), o poema herói cômico é uma espécie da sátira, e não um gênero específico, pois “funciona como uma arte de prudência: técnica de encenação de eventos como inversão de regras do decoro e transgressão de interditos, segue regras de um gênero misturado, muito conforme ao conselho moral e ao dirigismo político de sua voz magistral. Tem dois movimentos: o da ruptura do decoro, que expõe o evento aberrante, disforme e ridículo, sempre mau, e o da sua ponderação, que identifica e analisa o monstro como ausência de Bem (...). Outros autores, entre eles Joaci Pereira FURTADO – A Caligrafia dos afetos: o poema herói-cômico e a sociedade luso-americana (2001), tentam fundar o poema herói-cômico como um gênero à parte e distinto da sátira.

²³ Dos vários historiadores e críticos do Romantismo, apenas Sismonde de Sismondi e Ferdinand Wolf citam Silva Alvarenga em função de duas de suas obras: *Glaura* e *Poema das Artes*; nenhum dos dois se refere à obra satírica do autor (Guilhermino CÉSAR: 1978). No Brasil, a crítica mais sistemática da obra de Silva Alvarenga é a de Joaquim Norberto de Sousa que em 1864 buscou reunir o maior número de textos do autor, na edição *Obras Poéticas de Manuel da Silva Alvarenga*. Por outro lado, ficam evidentes as diferenças internas entre os árcades do período e os autores satíricos, por estes terem optado em não seguir a ortodoxia da escola e enveredaram por esta prática literária em emergência na época. O século XVIII nas letras brasileiras é um dos períodos mais complexos para o estudioso da literatura. É época de transição, para onde fluem tendências oriundas do século XVII, e, principalmente, o fluxo de idéias sugeridas pelo Iluminismo europeu. Para além dos paradigmas culturais, os eventos sócio-históricos serão catalisadores dessa literatura, como a Inconfidência Mineira e o traslado da Corte Portuguesa para o Brasil. O neoclassicismo, termo que designa a produção artística influenciada pelas idéias da Ilustração, é uma vertente domesticada do barroco, ou para imitar J. Guilherme MERQUIOR (1996, 40) um “barroco racional”, cuja base sociológica vai encontrar a nobreza travestida de burguesia afigalada. O *bonnête homme* tem uma educação vigiada pelo decoro, onde se misturam impulsos

Alvarenga busca legitimidade à forma do poema, aludindo a outros poemas antigos e modernos que dele seriam exemplos:

Esta poesia não desconhecida dos antigos. Homero daria mais de um modelo digno da sua mão, se o tempo, que respeitou a *Batracomiomaquia*, deixasse chegar a nós o seu *Margites*, de que fala Aristóteles no cap. 4 da *Poética*, dizendo que este poema tinha a comédia a mesma relação que a *Ilíada* com a tragédia. O *Cúlex*, ou seja de Virgílio, ou de outro qualquer, não contribui pouco para confirmar a sua antigüidade. (2003, 73).

À maneira de ARISTÓFANES, a matéria cômica de SILVA ALVARENGA é encontrada no seio da sociedade, no afã dos acontecimentos da hora, sem se limitar a uma crítica de costumes, mas, e principalmente, a ridicularização de instituições e personagens caras ao *establishment* constituído. O ataque ao ensino escolástico, tema recorrente na época, é análogo à ridicularização do ensino socrático e sofístico d'As *Nuvens*. O riso é a finalidade de ambas, mas só é alcançado se o expectador/leitor tiver conhecimento dos eventos no mundo da seriedade. Dessa forma, a tradição da sátira política, da sátira social, cuja composição mistura o sério e o cômico, mantém traços formais e temáticos que apontam para a sua permanência e leitura hoje.

Assim, o riso aristofânico é um herdeiro direto das agressões verbais dos *kômos* (MINOIS: 2003,38) e estabelece uma linha de tradição que se estrutura principalmente na sátira escarnecedora e barulhenta. Esse riso obscuro inscreve-se na tradição dionisíaca. Dioniso, deus do vinho, da vinha, da embriaguez é sempre acompanhado por um séquito de sátiros hilários e desbragados. *Quem melhor do que ele pode representar a alegria de viver e o riso livre?* A essa pergunta de G. MINOIS

heróicos e disposições racionalistas, somada pela concepção de que a beleza é produto do equilíbrio entre o verossímil, o universal e a dignidade. As convenções do maravilhoso, do exagero, da extravagância, da teatralidade do mundo seiscentista serão repelidas pelo ideal de hedonismo, naturalidade, intimismo e elegância. O homem não está mais em pugna aberta contra a sua natureza, mas a vê como um animal a ser domesticado. O riso diabólico de RABELAIS e Gregório de MATOS, reverberando pela turba excitada, perdeu o lugar para o riso domesticado, como já vimos em PLATÃO e ARISTÓTELES. A dominação do riso se faz necessária nesse período, menos por intervenção religiosa, e mais pela postura otimista diante do apreço pela razão civilizatória, do orgulho do progresso e da utopia de retorno à natureza. “(...) o mito da razão crítica, portadora de felicidade para o gênero humano, longe de julgar-se obra da História, em contraste com a Natureza, se apresentava como *physis* libertadora: como *razão natural*, apenas inibida pela longa tirania da superstição a serviço dos privilégios de casta. (...) A arte iluminista celebrará a Arcádia – a vida simples, mas não – o que é bem significativo – necessariamente rústica; a existência *singela, porque natural*.” (MERQUIOR: 1996, 41). A vida simples, sem excessos, sem extravagâncias, inicia com o corte das coisas inúteis – *Inutilia truncat* –, lema da poética neoclássica. A noção do inútil é preenchida pela sensação de perda, principalmente, a perda da funcionalidade metafórica e imagética da palavra, característica da retórica barroca, substituída pelo prosaísmo da poesia didática: produção de obras comunicativas e comemorativas. Esse enquadramento da linguagem na exposição de emoções genéricas, às vezes, deságua no congelamento dos gêneros de normas fixas, e outras vezes, escorrega para a imitação passiva dos autores clássicos. Essa sociedade ilustrada vai produzir autores cujo passo está em plena transição entre o estilo seiscentista, de tendência barroca ou rococó, e o estilo neoclássico dos setecentos, como é o caso do poeta Bocage: *um híbrido de sátira libertina, na tradição barroca, e de patetismo pré-romântico, cuja obra deve, no essencial, à ideologia ilustrada*. (MERQUIOR:1996, 44). No Brasil, a Escola Mineira, nome dado por Silvio Romero, reúne a produção literária de escritores neoclássicos, quase todos nascidos em Minas Gerais, durante os primeiros cinquenta anos do século XVIII: Cláudio Manoel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Santa Rita Durão, Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga. Esses autores dedicaram-se, principalmente, à poesia lírica, com alguns desvios para a épica e, de forma econômica, para a sátira.

(2003:35) respondemos: a sedução exercida por Dioniso provoca uma alegria sem limites e, por isso mesmo, torna-se extremamente perigosa.

Marcel DETIENNE (1988,16) aponta o caráter violento e terrível de suas aparições. *São histórias cheias de barulho e de furor as que se ouvem quando Dioniso chega.* Suas primeiras epifanias são marcadas por confrontos, por conflitos ou por formas de hostilidade que vão desde o desdém, o desconhecimento, à negação declarada e até à perseguição. Os atributos do Deus estão relacionados aos conceitos de *manía* (delírio, estar fora de si), *parousia*, *Katharsis*. Não é por acaso que as formas dramáticas da tragédia e da comédia façam parte das grandes dionisíacas.

Em Êleuteras, até no seu domínio urbano, Dioniso parece oferecer dois rostos, segundo a dualidade de seus mediadores locais. O primeiro, o epônimo do lugar, se chama Eleutério. É um rezinho acompanhado por suas filhas às quais cabe a honra de descobrir Dioniso, que ostenta sua bela égide negra. As jovens acham-lho ridículo, e o deus ferido prontamente lhes manda sua *mania*. Inquieto, o pai vai consultar o oráculo, e faz rapidamente cessar o delírio quando decreta um culto oficial em honra a Dioniso da Pele de Cabra Negra, para o *Melánaigis* (DETIENNE, 1988: 57).

Esse é o Dioniso que será transportado para Atenas e doravante irá inaugurar o ciclo das Dionisíacas. O concurso da tragédia aparece em 501 a.C. e o da comédia quatro anos mais tarde. Presidindo ao mesmo tempo a tragédia e a comédia, ele é o mais ambíguo dos deuses: está atrás do vinho e da embriaguez, mas também exhibe a natureza selvagem, da possessão extática, da dança, da máscara, do disfarce, da iniciação mística.

A tradição dionisíaca seguida à risca por ARISTÓFANES passa a ser mal vista e a sofrer perseguições. No final do século V a.C., o clima político muda, e essa mudança exige uma contenção maior do riso sem regras. As pressões sobre ARISTÓFANES são muitas para que atenuar seu riso, cujas gargalhadas são vistas como inconvenientes. A democracia não tolera a derrisão porque não se deve zombar do povo: essa é a linguagem dos demagogos que, desde a primeira peça de Aristófanes, querem condená-lo, por volta de 425 a.C.

Mas o fim do século V a.C. anuncia uma virada dos domínios políticos, religioso e cultural. É o momento em que a democracia entra em crise. Em 399 a.C., Sócrates é acusado de impiedade e ateísmo. Esses ataques contra o ateísmo coincidem com os primeiros questionamentos sobre o riso. O acaso não tem nada a ver com isso.

O riso e o ceticismo religioso passam a ser vistos como solventes dos valores cívicos e religiosos.

A perseguição desenfreada ao riso, *katagêlan*, “rir de”, o riso agressivo e zombeteiro da tradição dionisíaca, é o resultado do crescente refinamento e progressos intelectuais e traduzem uma desconfiança dos pensadores e filósofos. G. MINOIS chama essa tentativa de refinar e intelectualizar o riso de “adoçamento”, uma espécie de humanização do riso. Para Platão os deuses não riem, pois que o universo divino é imutável, único, e jamais se deixaria contaminar por uma emoção tão grosseira quanto o riso cômico.

A comédia reflete essa mudança: terminam os símbolos fálicos, a escatologia, a derrisão contra políticos; a nova comédia dirige-se a um público mais seletivo, mais culto, mais rico, que paga sua entrada para assistir a um espetáculo que confirma as convenções sociais e expulsa o medo da subversão. Os temas políticos e as obscenidades cedem espaço para os temas domésticos, aos temas amorosos, conjugais e familiares, nada perturbadores da moral vigente. A chamada Comédia Nova tem em MENANDRO seu maior representante. Estamos não só no teatro novo, mas também numa sociedade nova.

Entretanto, esse aburguesamento²⁴ da Comédia Nova não impõe novas regras à forma textual. As máscaras, com uma fixidez imutável, persistiram em toda a duração do teatro greco-latino, quebrando o realismo dos tipos tirados do cotidiano. Pólux, citado por todos os historiadores, catalogou as máscaras, que são em número de quarenta e quatro na comédia. Essa tipificação pressupõe certa variedade de caracteres, desde os velhos duros e mal-humorados aos compreensíveis e bonachões, os escravos espertos, serviçais e diligentes aos preocupados apenas com o seu bem-

²⁴ A comédia nova é mais elaborada do que as precedentes, preenchendo o enredo com ações diversificadas e bem estruturadas, mais próximas da realidade. O trabalho de caracterização das personagens também é mais cuidado e demorado. A trama prende-se, quase invariavelmente, com desavenças de amor, com soluções finais que jogam com o fator de surpresa pela revelação da verdadeira identidade dos protagonistas. A diferença de classes sociais, a pobreza ou a oposição paterna são alguns dos fatores que determinam as situações iniciais em que se encontram os heróis. É a comédia nova que vai servir de modelo às suas versões posteriores, nomeadamente a comédia romana. Os principais autores que sobreviveram na comédia nova são Filémon, Dífilo, Filípides e, sobretudo, a referência maior, Menandro (c. 342-c. 292 a.C.), de que nos resta uma comédia completa: *Díscolo* (ou *Misantrópia*) e fragmentos que permitem creditar-lhe mais quatro obras. Criador de personagens-tipo que se celebrizaram, como o velho avaro, o velho tolo, mas bondoso, a cortesã simpática, etc... Em termos técnicos, a comédia nova continua a diminuir a importância do coro, agora visível apenas em cenas lúdicas de dança e canto; adota o prólogo, como o faz Eurípides na tragédia; e divide a peça em cinco atos, o que se tornará uma regra doravante.

A comédia nova desenvolve-se no século IV, numa sociedade também “nova”, de hábitos menos rústicos e procurando uma maior refinação dos costumes e da moral, a que não é alheio o desenvolvimento da reflexão filosófica. Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles comenta assim a diferença entre as duas fases da comédia: “É característico do homem sensato dizer e escutar senão o que convém a um homem livre e distinto; (...) podemos ver isso comparando a comédia antiga com a nova; para os autores da primeira, a indecência na linguagem era divertida, para os da segunda, as meias palavras são suficientes para fazer rir; e estas duas maneiras são em si muito diferentes.” (1128a1).

estar e o ludíbrio do amo. A Comédia Nova evoluiu dentro da tentativa de equilíbrio entre a invenção e a convenção.

Se até o século V a.C. ria-se desbragadamente na Grécia, a partir do século seguinte passa-se a rir muito menos, mas em compensação fala-se muito mais do riso. Praticamente, todos os filósofos, desde PLATÃO até PLOTINO, dedicam-se em vários momentos à questão do riso, a favor ou contra ele. Conclui-se, então, que o tema do riso e do cômico era considerado um método e um estilo de vida.

Aqui, a literatura deixa de ser simplesmente *poiesis*, para ser sagesa, ciência, filosofia. Nos diálogos de PLATÃO, as conversações socráticas são permeadas por explosões de riso, porém o filósofo está acima da bufonaria. O riso é um instrumento para que o conhecimento progrida e, por isso, talvez, aceite expor-se ao riso. A grande lição do riso socrático é fazer ver que não sabemos nada, quando acreditamos saber tudo. *Preconceitos, convenções, crenças infundadas: tudo isso é solúvel na ironia socrática. E o que resta? Apenas a ironia* (MINOIS, 2003:65).

Para BAKHTIN, o diálogo socrático prospera numa base carnavalesco-popular e é profundamente carregado da cosmovisão carnavalesca do mundo. A natureza dialógica do gênero se opõe àquilo que o teórico considera monologismo oficial, que se pretende dono da verdade. A verdade e o conhecimento nascem *entre* os homens, daí a necessidade de um instrumento discursivo que expressasse tal concepção. O procedimento fundamental dessa variedade dialógica é aquele que desencadeia a *ironia socrática*: a *anácrise*, isto é, técnica de desmascaramento da verdade, através das contradições e revelações do pensamento do interlocutor.

Segundo Northrop FRYE (1988:219) a principal diferença entre ironia e sátira é que a sátira é ironia militante: *suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo*. Levada ao extremo, a ironia socrática caracteriza o pensamento e a obra de LUCIANO de Samósata (125-180 d.C. aproximadamente). Conhecido como o homem que ri de tudo, o homem que é uma gargalhada, foi mais longe na derrisão generalizada, e viveu em um eterno carnaval.

Luciano zomba de tudo e de todos, filósofos, deuses, charlatães, falsos profetas, sábios, loucos e até dos céticos, dos cínicos e dele mesmo. Uma derrisão tão

radical acaba em sabedoria debochada diante da “imensa idiotice dos homens”, em uma terra em que “ninguém faz nada por nada”. A moral da vida é deixar passar rindo a maior parte dos acontecimentos sem levar nada sério, nem a terra nem o céu nem o inferno (MINOIS, 2003:66).

O tempo já é o de Alexandria em sua festa e sua glória. LUCIANO serve ao público *o riso cômico sob a majestade filosófica*, segunda sua própria expressão. Ele inventa um filósofo – um verdadeiro -, Menipo, cuja sabedoria se exprime pelo riso. É uma inversão paródica dos diálogos platônicos, onde Sócrates aceita o riso como forma e progressão do conhecimento. Portanto, o riso estaria a serviço de uma ideologia da seriedade. Aqui, entretanto, LUCIANO coloca o sério a serviço do cômico.

Os cínicos, entre eles LUCIANO e Menipo, cultivando a ironia de forma provocativa, saem no enalço de uma finalidade moral, mas que possa parecer amoral. Portanto, os cínicos reatam com a tradição do riso agressivo, muito próximo daquilo que foi a tradição dionisíaca. O cínico vê o mundo às avessas. Em oposição ao riso cínico de DIÓGENES e LUCIANO, vamos encontrar o riso cético de DEMÓCRITO. Para ele, o riso é a sabedoria e filosofar é aprender a rir.

DEMÓCRITO é a encarnação extrema de um ceticismo niilista, onde a aventura humana é ridícula, e só se pode rir dela. Vê-se aqui o mito da criação por uma gargalhada divina. Suprema derrisão que faz do riso o auge da vida espiritual e da sabedoria. G. MINOIS afirma que, *se o riso cético é um riso liberado, diríamos que o riso cínico é um riso desesperado* (2003:64). Isto porque a tradição dessas duas visões do riso vai desembocar ou na extrema arrogância ou na extrema demência, onde a figura de NIETZSCHE é ponto de convergência.

Outra expressão do riso, decorrente principalmente da verve satírica de LUCIANO de Samósata, através do latino Varrão é conhecida como sátira menipéia e vai se converter em fator limite para os estudos sobre a carnavalização literária e o mundo do riso, além das influências dessas formas no romance moderno. Mikhail BAKHTIN insere o romance de Dostoievski na tradição dos gêneros do campo cômico-sério, a saber: o diálogo socrático e a sátira menipéia.

A sátira menipéia subverte a hierarquia do objeto de representação, do espaço, do tempo, dos acontecimentos históricos, suprime todos os indícios

hierárquicos da sociedade, da idade, do sexo, da religião, da ideologia, da língua, da nação. Nos diálogos de LUCIANO não existe nenhuma forma de reverência, regra de decoro, etiqueta, etc., e impera a mais absoluta liberdade de expressão. A magnitude do riso aqui só se compara ao riso estrondoso de Dioniso.

O caos que toma conta do mundo representa a negação de sua condição habitual, o presente é um tempo em constante formação e o passado é uma categoria que ainda não desapareceu, mas não serve mais de modelo. A ambigüidade que se sobressai nesse riso instiga a uma nova concepção do universo e assume, em algumas situações, conotações utópicas. A familiaridade imposta pelo riso impede a representação do passado e todo o espaço de representação é preenchido por cenas de extrema aderência entre o mais sagrado e o mais profano, o mais alto e o mais baixo, o mais sublime e o mais grotesco. Essa aderência entre os objetos do mundo risível invalida as noções de espaço e tempo na trama e provoca uma total liberdade nos deslocamentos do céu para a terra, do olimpo para o inferno, do presente para o passado e vice-versa.

O reino do além-túmulo é o espaço de encontro de todos, onde os heróis do passado absoluto e distante, dos tempos imemoriais, sagrados e históricos, somam-se aos contemporâneos vivos para debater de maneira livre e íntima. É o encontro de todos os encontros. Surge, assim, um espaço utópico, onde todo indivíduo é senhor de si e de suas convicções, podendo expô-las de forma fluente e sem sofrer qualquer tipo de censura. É esse espírito que domina o surpreendente *Diálogo no reino dos mortos*, de LUCIANO de Samósata (1987).

Na sátira XVI desse diálogo, o filósofo e vagabundo Diógenes de Sinope encontra Hércules, herói da força física e da bravura, além de ser um semideus, embora tenha morrido como um simples mortal e tornado-se um fantasma como todos os outros. A conversa entre os dois desencadeia um autêntico quiproquó: Diógenes ao reconhecer o herói pelo arco e a pele de leão espanta-se em ver como o famoso herói morreu sendo filho de Zeus. Hércules tenta explicar o inexplicável: ele é apenas um fantasma e o verdadeiro Hércules está no Olimpo ao lado do pai. A confusão de Diógenes provoca a ira de Hércules que o ameaça matar, mesmo já estando morto.

M. BAKHTIN (1988, 374) nos ajuda a compor essa imagem de Hércules; ele foi a figura mais popular do drama satírico na Grécia e de outras formas paródico-travestizantes²⁵: *Hércules Cômico*, poderoso e simples servidor do covarde, fraco e falso rei Euristeu, venceu a luta contra a morte e desceu ao reino das sombras; é visto como um glutão prodigioso, fraseiador, bêbado e brigão, e, sobretudo como um louco.

A imagem do Hércules cômico era extremamente popular não na Grécia, mas em Roma e mais tarde em Bizâncio (onde se tornou uma das figuras centrais dos espetáculos de marionetes). Ainda há pouco tempo esta imagem era viva num jogo de sombras turco, o *karaguez*. O Hércules cômico é umas das mais profundas formas populares de um heroísmo simples e alegre, que teve grande influência em toda a literatura mundial. (id. ib.).

O aproveitamento que LUCIANO de Samósata realiza do Hércules cômico traduz uma visão de mundo onde o sagrado e o profano convivem em harmonia, sem conotar qualquer forma de profanação dos mitos nacionais. A confusão de Diógenes é uma mostra desse pensamento e implica a ridicularização da mitologia e de seus símbolos, na crença nos deuses e heróis. Sem dúvida, não representa algo de novo dentro da tradição do cômico grego, apesar da forma literária ser outra, diálogos em vez de drama cômico. De certa forma, LUCIANO propõe, não só a dessacralização da antiga mitologia, mas também ensina a rir dos gêneros considerados elevados, quando no final do diálogo põe Diógenes a rir de Homero e de sua *tagarellice pretensiosa*.

Podemos supor que essa crítica a Homero e aos gêneros elevados como a epopéia explicita uma guerra aberta por parte do poeta cômico. Sob os golpes demolidores do riso, o mundo épico é exterminado e substituído por uma nova forma de representação. Nesse inferno carnavalesco, o grande herói considera a glória fútil e desprezível por ser colocada acima da vida e não lhe trazer nenhum proveito; entre os mortos reina a igualdade. O riso destronante da paródia luciânica cria uma outra realidade e projeta todo o projeto parodiado num reflexo invertido da imagem original. O mundo antigo, seus valores e crenças caem diante do riso demolidor, uma espécie de morte cômica com a qual a humanidade pode se despedir jovialmente de seu passado.

O riso provocado pela sátira é um riso ideologicamente significativo, valioso e necessário, embora seus procedimentos lingüísticos sejam idênticos à comicidade do

²⁵ Na França do século XVII, Paul Scarron vai usar a mesma técnica em seu *Vergile travesti em vers burlesques*, epopéia burlesca de enorme sucesso, constituída de oito cantos, que são a paródia dos oito primeiros cantos da *Eneida*, de Virgílio.

humor: trocadilhos, paradoxos, algumas formas de ironia, as tiradas, a paródia. E, principalmente, ambos têm uma orientação social relevante e eficaz. A diferença apontada por Vladimir PROPP está na distinção elementar entre o *fim* e os *meios* (1992:85-6). O desnudamento satírico é o fim, enquanto o conjunto de procedimentos necessários à comicidade constitui o meio. Em outras palavras, o humor é o meio, a sátira é o fim. Os poetas modernos enfatizam os meios que levam comicidade como arma da ruptura com os padrões vigentes. A técnica se sobrepõe à finalidade. Mas isso fica para outra hora. Voltemos para Roma.

É na sátira que desabrocha o mais autêntico riso romano, apesar de suas incursões pelas saturnais e comédias. LUCILLIUS (180-103 a.C.) é considerado o criador da sátira latina. Compôs trinta livros de sátira, dos quais restam cerca de 1.400 versos, onde se permite atacar tudo o que considera censurável: a venalidade dos homens públicos, a corrupção, a vaidade, o luxo, a gula e até mesmo o esnobismo helênico daqueles que inferiorizavam sua própria cultura e língua.

Defensor das tradições aristocráticas, ele se apóia no povo, que seduz pela virulência de suas arremetidas contra os ricos. Essa prática se tornará clássica nos satiristas reacionários: fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aquelas que riem (MINOIS, 2003:88).

Aqui, o riso tem um caráter de imobilismo e não de inovação. O novo suscita a zombaria, uma vez que a novidade pode surpreender, causar estranheza, quebrar normas e convenções sociais; seus atributos chocantes são facilmente captados pelo espírito cômico. A distância crítica necessária ao bom desempenho do riso é conquistada de imediato. Portanto, o conteúdo moralizante e conservador dessa sátira, somado à expressão ofensiva e insolente, apontam para uma tradição que se estende até a modernidade, isto é, do movimento estético romântico até o modernismo.

Após Lucillio, a sátira vai encontrar muitos cultuadores em Roma. O principal seguidor de Lucillio é, sem dúvida, o poeta Varrão, autor de uma obra imensa e variada, da qual, infelizmente pouca coisa restou. Entre os 74 trabalhos que escreveu estão 150 sátiras menipéias (*Saturae Menippaeae*), obras inspiradas nas diatribes de Menipo de Gadara, filósofo cínico, que antes já havia inspirado os versos de LUCIANO de Samósata.

Para FRYE a sátira menipéia desenvolveu-se da sátira em verso, mas só temos acesso à sua forma em prosa, utilizando apenas o verso incidental. Além dessas características, o crítico canadense aponta elementos temáticos constantes: a sátira menipéia trabalha mais na representação e configuração de pessoas do que de manifestações espirituais. Assim, *profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas e incompetentes* (1988:305), são tratados de acordo com seus vínculos com a vida, de modo diferenciado de seu comportamento social.

Petrônio, Apuleio, Rabelais, Swift e Voltaire, todos eles usam uma forma de narrativa pobremente construída (...), não se ocupa primariamente com façanhas de heróis, mas fia-se no livre jogo da fantasia intelectual e no tipo de observação humorística que produz a caricatura. (...) Em sua maior concentração, a sátira menipéia oferece-nos uma visão do mundo nos termos de uma simples configuração intelectual (FRYE, 1988:304).

A sátira política é, também, o caminho inevitável dos satiristas latinos. Mas para isso era necessário que a opinião pública estivesse afinada para poder repercutir o riso. Segundo G. MINOIS, a época das guerras civis estimula a verve dos satiristas, e alguns ditadores não desprezam o riso dos comediantes. César seria um que foi muitas vezes objeto da sátira, que incidem em particular sobre sua vida sexual (2003:89). Sob o império, a sátira política não desaparece, mas adquire uma dicção diferenciada: leva-se o imperador ao ridículo, mas somente depois de sua morte e com finalidade de exaltar o novo soberano, depreciando o antecessor.

A sátira política latina tem como principal finalidade a conservação do *status quo*, a defesa das tradições e da ordem estabelecida. A sua forma mais antiga apresenta uma tradição muito peculiar: por meio de cantos e versos de ironia, os satiristas dirigem-se a magistrados e generais vencedores. É um exemplo do bom senso rural, orientado para o equilíbrio das forças sociais, impedindo que os grandes homens exagerassem em sua própria exaltação. É uma tradição que se expressa de maneira escarnecedora.

A sátira romana teve como representantes basilares no século II os poetas cômicos JUVENAL e MARCIAL, embora seus risos sejam diferentes. Enquanto *Marcial é descontraído, Juvenal é crispado, explodindo de indignação diante dos vícios de sua época* (MINOIS, 2003:93). Diante desse quadro, o autor conclui que o satirista

JUVENAL quando ri, seu rosto se contrai até transformar-se num ricto sardônico ou sádico. Seu sarcasmo provoca um riso amargo contra a degradação moral.

O riso amargo do sarcasmo satírico, o esgar desfigurador, ausente da comédia grega, desenvolve-se conjugando dois cenários temáticos interessantes: o cenário conservador sócio-político misturado com o cenário destruidor do cômico grotesco. Os processos de representação dessa modalidade do riso enfatizam muito mais o risível em si do que os elementos retóricos do discurso.

CÍCERO diz que as fontes do pensamento grave e do risível são as mesmas, uma vez que os procedimentos retóricos como a metáfora, a alegoria e a antítese são usadas por ambos os estilos e constituem acessórios indispensáveis para a compreensão dos conteúdos apresentados (as provas e as fontes) e suas encenações (ações). É o risível das palavras em acréscimo ao risível das coisas. Portanto, as diferenças residem no conteúdo e na encenação do pensamento, como é o caso da narrativa cômica, o chiste, a anedota e da imitação cômica que não alicerçam o riso nas palavras utilizadas.

A força da eloquência da enunciação permanece a mesma, segundo CÍCERO, e porque a suprema dignidade é a coisa pública, o discurso deve levar o ouvinte à esperança, à prudência, à paz e, mais freqüentemente, deve desviá-lo da intemperança, da injustiça, da estupidez e da esperança fútil. As mesmas regras valem para os vícios opostos. Nesse sentido, a sátira e sua obscenidade têm uma função alegórica de dirigismo político determinada: propõe-se como catarse, purgação de paixões, arte de persuasão.

A comédia latina não se distancia muito da sátira quanto à finalidade moralizante e conservadora. Um exemplo disso é a constatação do poder autoritário do *pater famílias*, zombado, ridicularizado no papel de velhos avarentos e pervertidos, exploradores das mulheres. Na *Aulularia*, PLAUTO põe em cena um velho avarento chamado Euclion, duro e cheio de suspeita. Certamente esses personagens são gregos, uma forma de manter o distanciamento necessário para provocar o riso. Esse riso étnico assegura, na realidade, uma função catártica de alívio coletivo, do qual a ordem vigente saía fortalecida, pelo fato de que qualquer pulsão rebelde ou revolucionária era

enganada por esse *simulacro de realização que lhes servia de exutório* (MINOIS, 2003:101).

Enquanto a comédia ateniense se inseria bem nas regras de sua sociedade, a comédia latina criou um mundo desordenado de realidade invertida, onde tudo que é normalmente proibido torna-se permitido. A comédia de Plauto era um evento carnavalesco: seu riso era o riso dilacerante, contagiante do carnaval, em que eram abandonadas as regras da vida cotidiana. Aqui, a crítica direta, tão comum na comédia antiga e na sátira, é praticamente ausente. As comédias de Plauto enfatizam os aspectos teatrais e são perfeitas como diversão pela diversão.

O riso debochado e agressivo da sátira, com finalidade moralizante e conservadora, é sucedido por um riso sedicioso e nervoso, que provoca um mal-estar e vai muito além do riso burlesco. O riso grotesco surge do medo diante da realidade que temporariamente se deforma, perde sua estrutura racional, tornando-se assombrosa. O tipo de alucinação consciente provocado pelo mal-estar pode parecer risível, mas pode acontecer de se afastar dos registros cômicos e provocar um riso, quando aparece, de histeria e horror. Essa combinação entre o riso e o grotesco constrói uma tradição literária que se expande, novamente, até a modernidade, principalmente com o satanismo romântico.

O demônio está no centro do grotesco romântico. (...) O mundo grotesco romântico é assustador e monstruoso. Percebê-lo por meio do riso faz com que seja suportável. O próprio diabo, o diabo romântico, é grotesco, já que é, ao mesmo tempo, terrível e bufão, amedrontando e fazendo rir. (MINOIS, 2003: 531)

No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em 'vida inferior'. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (aterrorizá-los). (...) no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno. (BAKHTIN, 1987: 34-36)

Essa visão ambígua da figura do diabo é apresentada por Jean Paul RICHTER em sua *Introdução à Estética*, publicada em 1804, mesmo que nunca tenha utilizado o termo grotesco. Porém, segundo KAYSER (2003:58), o fenômeno é encontrado em vários "programas". Chamou-o de *idéia aniquiladora do humor*. Para ele a figura do diabo representaria, ao mesmo tempo, o maior humorista ou a mais contundente dor. Riso e sofrimento é o par constituinte do grotesco.

O grotesco de Jean Paul, isto é, seu humor aniquilante, assemelha-se ao grotesco de SCHLEGEL²⁶ a que denominou arabesco em sua obra *Conversa sobre a Poesia* (1800). Aqui, SCHLEGEL traça elogios à obra de Jean Paul, Sterne e Diderot como arabescos. Uma poesia na sua forma mais selvagem. O arabesco é, então, uma forma, uma estrutura. Dentro do sistema dessa poética o arabesco, apesar de ser uma forma legítima, é considerado inferior, como se fosse um pré-operatório para a construção de uma poética elevada. Criação poética elevada é Ariosto, Cervantes, Shakespeare, nos quais reina “a chispa divina da fantasia”. Assim, a fantasia estaria no altar que iluminaria as sombras melancólicas do grotesco: a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico. O estranhamento do mundo. Isso é o que SCHLEGEL vê no *Tristram Shandy*²⁷.

²⁶ August Wilhelm von Schlegel (8 de Setembro de 1767 - 12 de Maio de 1845), poeta alemão, tradutor e crítico, nasceu em Hannover, onde seu pai, Johann Adolf Schlegel (1721-1793), foi um pastor luterano. Ele foi educado no Hannover Gymnasium e na Universidade de Göttingen. Com seu irmão Friedrich, o principal filósofo do romantismo alemão, fundou a Athenaeum (1798-1800), a revista chefe do movimento.

²⁷ Luiz Costa Lima, em seu ensaio sobre o autor, *Schlegel: teórico da literatura* (Limites da voz: Montaigne, Schlegel), realiza essas considerações sobre a questão do grotesco e da ironia na obra do escritor alemão: ‘Mesmo sem nos determos nas considerações que Schlegel tece sobre o romance como “o livro romântico” por excelência, não prescindimos da justificação que dá ao fato. Em obra posterior aos fragmentos, introduz o termo que mediatiza a ironia com o romance: ao passo que “a poesia antiga se apóia por completo na mitologia e chega a evitar a matéria propriamente histórica”, “a poesia romântica repousa por inteiro em um fundo histórico”; “Boccaccio é quase tão só história verdadeira” (Schlegel, F.: 1800, 2, 177 - 8). História, e não mitologia, é o leito que subjaz entre o procedimento irônico e o gênero romanesco. Pela combinação das passagens, estabelece-se o elo entre o procedimento irônico e a poética do romance e se acrescenta seu termo mediador, a História. Como não se explicitou a razão de seu comparecimento, ainda precisamos compreendê-lo. Recorra-se à parte final do fragmento 42: Só a poesia (...) ainda pode se erguer à altura da filosofia e não se funda, como a retórica, em passagens irônicas. Há poemas antigos e modernos que por todas suas partes respiram o sopro divino da ironia. Neles vive uma palhaçada (Buffonerie) realmente transcendental. Dentro deles, o estado de ânimo que a tudo domina e se alça infinitamente sobre todo o condicionado, inclusive sobre a própria arte, sobre a virtude ou a genialidade; de fora, na execução, a maneira mímica do costureiro bufão italiano (KF, 152). A ironia é capital para o romance porque, sendo histórica sua matéria, ele lida tão só com sujeitos humanos. Sem o emprego de uma técnica distanciadora, a presença do tão só humano ameaçaria comprometer o sentido da cena, dando a entender que a meta visada fossem os tipos que as personagens encarnam e não o texto que compõem. Ao mesmo tempo que assegura o contato com o humano, a ironia impede que o humano usurpe o lugar do texto. Como já se disse de modo lapidar: “A ironia é o meio da autorepresentação da arte” (Strohschneider-Kohrs, I.: 1977, 70). Autônomo, o espaço literário não é um altar levantado ao humano. Histórico, o romance não é um instrumento de divinização da criatura. Neste instante extremamente rápido de fulgor da crítica, o romance não é tido por alegoria, mais ou menos disfarçada, quer do homem comum, quer dos heróis. O indivíduo, a matéria humana são o meio para a consecução doutra materialidade que quimicamente a consome e transforma. Para o texto, está reservada a ambição de que contenha, em um reduzido espaço, uma multiplicidade de planos. Por isso o fragmento 48 da primeira série subordina a ironia ao paradoxo - “A ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo que ao mesmo tempo é grande e bom” (KF, 153) e o 108 retoma o elogio da ironia socrática. Sua justificação, oferecida pelo final do deste último - “Ela contém e excita o sentimento do indissolúvel conflito entre o incondicionado e o condicionado, entre a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação plena” (KF, 160) - evidencia o oposto de uma poética da complacência. Se duvidarmos, releiamos o fragmento 251, da série seguinte: “Quanta gente há hoje tão terna e bonachona que não agüenta assistir uma tragédia e tão nobre e digna que não quer escutar uma comédia. Grande testemunho da delicada moralidade de nosso século. Só a Revolução Francesa o difama” (AF, 207). A ironia ainda tem um uso suplementar pela capacidade de transtornar a letra que pareceria impedi-la. Que gênero poderia haver mais contrário ao procedimento irônico que as confissões? Isso entretanto não impede que ainda aí a ironia instile seu químico escárnio e das Confessions de Rousseau possa Schlegel dizer que, como romance, é inexcusável (ein höchst vortrefflicher Roman), que deixaria Héloïse no chinelo (Schlegel, F.: 1800, 2, 182). Mas a transformação da seriedade lacrimosa do genebrino em romance cômico é tão instantânea que parece coisa de mágico. Com efeito, a fim de que se perceba a rapidez da operação não ser menos crítica é preciso assinalar que depende de uma transformação formal no objeto confessional: o molde ingênuo (auf dem Wege des Naiven) de sua composição há de poder ser recebido como arabesco. A penetração no uso do termo ‘arabesco’ por Schlegel nos auxilia a reiterar a oposição de seu criticismo quanto à prática estetizante. Para tanto se impõe que se note que o arabesco se põe no mesmo plano que o hieróglifo e que um e outro se conectam ao elogio do caos, na obra de arte. As atestações serão breves. No fragmento 173, da série do Athenäum, se lê: “No estilo do poeta autêntico, nada é ornamento; tudo aí é hieróglifo necessário” (AF, 193). A formulação deve ser combinada com passagem da “Brief über den Roman” - parte integrante do “Gespräch”. Depois de assinalar exemplos que mais contribuiriam para uma teoria do romance, acrescenta que “seriam verdadeiros arabescos”, sendo

Uma terceira voz do romantismo vem juntar-se a Jean Paul e Schlegel: Victor HUGO²⁸. No prefácio de *Cromwell* (1827) o escritor transformou o grotesco no aspecto mais importante e diferenciador de toda arte pós-antiga, criando uma abrangência que o conceito jamais recebera; o grotesco nas formas clássicas da épica e da tragédia²⁹, apesar de sua abundância, é tímido e procura esconder-se, pois não está na sua natureza; ao novo conceito corresponde uma nova forma: a comédia. No pensamento moderno, o grotesco assume uma função imensa: *de um lado, cria o disforme, e o horrível; de outro, o cômico e o bufo* (1977: 27-8).

antes explicados como "pinturas agudas e bizarras" (*witzigen Spielgemälde*) (Schlegel, F.: 1800, 2, 181 e 173, respectiv.). Facilita a compreensão desta caracterização do arabesco o fato de se formular a propósito do *Tristram Shandy*. Mesmo isso contudo não basta para torná-la satisfatória. Em troca, a dificuldade não se torna menor se se nota que Schlegel procurava se aproximar da experiência do sublime? É o que nos leva a dizer tanto a descrição que oferece da Revolução Francesa, no fragmento 424 - onde "o maior e mais incrível fenômeno da história política" é exposto "como um terremoto quase universal, uma incomensurável inundação no mundo político ou como o arquétipo das revoluções", ainda "como o grotesco mais terrível da época" e "um espantoso caos" (AF, 247 - 8) - quanto o que assinalava em fragmento que deixou inédito: "A coisa mais importante no romance é a forma caótica - arabesco, conto de fadas" (apud Brown, M.: 1979, 92). O arabesco e o caos o fascinam e são incorporados aos valores da obra por conterem tamanha complexidade que, para dizer com poeta contemporâneo, "ao tentar apreendê-la / toda imagem rebenta". No caos e no arabesco, combinam-se maravilha e espanto. São neste sentido funções do hieróglifo necessário; opostos, como dizia o fragmento 173, ao ornamento. Ornamento é o que apraz e não exige em demasia. É o belo domado. Nada portanto é dele mais antagônico que as funções do hieróglifo; isso desde seu selvagem limite máximo, o caos, até as elaborações artísticas do arabesco e do bizarro. Assim como o ornamento é o lema da estetização, o arabesco é o signo da criticidade. Aquela é movida pelo prazenteiro que adoça e endossa o mundo constituído; esta pela sensação de que o mundo exige dos homens mais que complacência e "compreensão".

²⁸ Escritor francês. Neste escritor, figura máxima do romantismo francês, conjugam-se felizmente uma imaginação rica e poderosa, um domínio perfeito do idioma tanto em prosa como em verso e uma fecunda longevidade. Filho de um militar napoleônico, interessa-se pela literatura desde muito jovem. Entre os vinte e os vinte e quatro anos publica vários volumes de poesia e aborda o gênero romanesco com *Hans da Islândia*. No prefácio do drama *Cromwell* (1827) expõe uma teoria teatral resolutamente oposta à classicista. Na mesma época instala-se em França a batalha romântica, que é ao mesmo tempo literária e política, dado que os classicistas são liberais e os românticos partidários da monarquia. Em 1830 estreia-se *Hernâni*, drama anti-clássico de ambiente espanhol que dá a vitória à facção romântica e difunde os seus princípios de liberdade formal. Nos anos seguintes Hugo insiste nesta linha teatral (*O Rei Diverte-se*, *Lucrecia Borgia*, *Rui Blas*). Ao mesmo tempo em que o teatro, cultiva paralelamente a poesia (*Orientalis*, *As Folhas de Outono*, *Os Cânticos do Crepúsculo*) e a narrativa. Neste último campo sobressai sobretudo o romance histórico *Nossa Senhora de Paris*, no qual ressuscita com poderosa imaginação a Paris do século XV; é a obra que mais popularidade lhe dá. Em 1841 é eleito membro da Academia. Ao chegar ao poder Napoleão III, em 1848, Victor Hugo exila-se e permanece fora de França até à queda do Império, em 1870. Durante estes vinte e dois anos escreve as suas obras-primas. Em 1859 publica a primeira série de *A Lenda dos Séculos*, em que aborda a poesia épica. Trata-se de um vasto fresco em que descreve toda a história da humanidade; é uma obra titânica e deslumbrante, repleta de imensidade e de caos. Seguem-se três obras importantes no campo do romance: *Os Miseráveis*, narração de caráter social em que o misticismo, a fantasia e a denúncia das injustiças formam uma trama complexa, *Os Trabalhadores do Mar*, evocação da trágica luta do homem e do oceano, e *O Homem Que Rí*, situado na dimensão do horror. Em 1870, com sessenta e oito anos, inicia um período sumamente produtivo que dura quinze anos. Cabe destacar nele o romance *Noventa e Três* e a segunda e terceira parte de *A Lenda dos Séculos*. Após a sua morte, com oitenta e três anos, publica-se toda uma série de obras póstumas. As grandiosas exéquias públicas de Victor Hugo são uma homenagem das gentes do seu século, as quais representa literariamente nas suas contradições, nas suas paixões, nos seus defeitos e na sua grandeza.

²⁹ Na *Ilíada*, Tesites, por sua feiúra, insolência e covardia, e Vulcano, oferecem elementos de comicidade à atitudes grotescas (*Ilíada*, canto II); Os tritões, os ciclopes, as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias são grotescos; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo;

Para Victor HUGO, os aspectos do grotesco não se esgotam com o cômico-burlesco e o monstruoso-horroroso. *Ele o aproxima do feio que, frente à unicidade do belo, teria mil variantes* (KAYSER, 2003:60), como o sorriso infernal. Este riso se torna cada vez mais grotesco, à medida que não é percebido e interpretado como uma vontade individual, mas a ação de forças estranhas e desconhecidas, desumanas. Aqui, o grotesco se aproxima do humor satânico, do Satã humorístico de Jean Paul. A convergência de elementos no pensamento de Hugo, Jean Paul e Schlegel sobre o grotesco e suas formas apontam para uma forma literária complexa que emerge no final do século XVIII e permanece explorada até hoje: a literatura gótica.

A narrativa e a poesia gótica no Romantismo afastam-se da concepção do riso grotesco como o conhecemos em BAKHTIN, uma vez que o espaço e os caracteres góticos impõem uma fragmentação das fontes do riso e a submetem a outros planos de apoio como a reflexão, a moralização, o enlace amoroso, etc. No universo grotesco, os principais protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte. Agigantados, disformes, excedem-se, num contágio sem cerimônia, a todos os níveis, por todos os canais e em todos os sentidos. Os indivíduos confundem-se e comungam num corpo palpitante e efervescente que adquire vida própria. Em profícua comunicação com o meio ambiente, com os elementos e as forças da natureza, este corpo coletivo reveste uma dimensão cósmica. Assim são os corsos carnavalescos, os magotes de gente dos quadros de Pieter Bruegel, os monstros fantásticos dos infernos de Hieronimus Bosch ou os gigantes dos romances de François Rabelais (o ventre de Pantagruel albergava cidades inteiras). Nem todos os corpos coletivos remetem, contudo, para o imaginário grotesco.

A parada militarizada e a massificação relevam, por exemplo, de outras formas de vida, algumas de inspiração totalitária. Nos ajuntamentos grotescos, os indivíduos não se alinham, nem se anulam. Irredutíveis, exuberantes e imprevisíveis, não se vergam perante nenhum chefe de orquestra. A emergência do todo não subentende a diluição das partes. Tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição:

(...) triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (...), [o carnaval] era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para o futuro ainda incompleto” (BAKHTIN, 1987:8-9).

O absoluto e a perfeição são ilusões estéreis e perigosas que implica retemperar e relativizar. A mudança, a metamorfose e o inacabamento impõem-se como realidades fundamentais. Predominam, por conseguinte, os corpos incompletos, mutilados, disformes, em trânsito e em recomposição. Tudo se transforma tudo comunica. As fronteiras e os limites chocam-se. Os extremos aproximam-se, baralham-se e interpenetram-se. As categorias dominantes desmoronam-se nesta espécie de delírio babélico. As oposições, mormente as mais enraizadas no discurso oficial, perdem força e sentido. A vida e a morte, o sagrado e o profano, os céus e os infernos, o alto e o baixo, o princípio e o fim, o interior e o exterior, o belo e o feio, os mundos físico, vegetal, animal, humano e divino, tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante. Qualquer elemento à parte, alienado ou abstrato, carece imersão no caldo da turbulência grotesca. Um pormenor das *Tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch, ilustra claramente esta erosão dos limites num fluxo de comunicabilidade geral. Uma velha montada num rato, que avança num líquido, segura nos braços uma criança recém nascida. Mas a velha também é árvore, os seus braços são ramos, e ostenta uma cauda de animal. Esta imagem condensa, para além dos limites do razoável, os estados e as fases essenciais do mundo e da vida: o nascimento e a morte, o vegetal, o animal e o humano.



Figura 2 Detalhe da direita do painel

2.1.3- O SÁBIO SÓ RI QUANDO TREME: PROCESSOS DE MARGINALIZAÇÃO NA HISTÓRIA.

Os caminhos que o riso percorre desde a Antiguidade clássica, caracteristicamente receptivo e necessário como manifestação do espírito e da criação humana, a serviço ou não da sociedade, é também o percurso de sua rejeição, sua marginalização, cuja extensão da voz agelasta ecoa desde os pitagóricos, passando por PLATÃO, ressoando nas sendas do cristianismo, até chegar ao século XVIII.

A defesa da seriedade do ser aparece pela primeira vez em correntes do pensamento grego, cuja desconfiança para com o riso, enquanto força perigosa que desvirtua e desconcentra o homem, fazem-no regredir numa escala de valores a papéis subalternos, de pura evasão, a válvula de segurança. Os estóicos, por exemplo, são pessoas sérias, não riem e *mostram-se sensíveis à zombaria dos outros* (MINOIS, op. cit.: 69). Os pitagóricos também não riem, à imagem de seu fundador, cuja lenda diz que se tornou impassível, como o vasto universo regido pela harmonia dos números. O conhecimento da harmonia universal leva ao controle das paixões, protegendo o homem de excessos, como o riso, sempre perigosos por agredirem a justa medida sem a qual se perde a defesa contra as ameaças do caos.

Contudo é em PLATÃO que os argumentos contra o riso aparecem de forma mais consistente e funcional. Não que tenha aversão à prática do riso, pelo contrário, em seus diálogos Sócrates e seus pupilos aparecem várias vezes dando risadas. Apesar de o riso estar presente em vários de seus escritos, e até mesmo constituir histórias engraçadas, PLATÃO desconfia do riso, cuja natureza ambivalente parece-lhe perigosa. Como já mencionei anteriormente, é no *Filebo* que acontece o debate mais profícuo sobre o riso.

O diálogo inicia com uma discussão sobre o prazer, do qual participam Sócrates e o próprio Filebo. Quando Protarco substitui Filebo na discussão, a linha temática também muda: começam a discutir sobre a natureza do bem: *até que ponto ele é prazer, como quer Filebo, e até que ponto é sabedoria?* Essas questões foram colocadas por V. ALBERTI (op.cit.:40) em sua análise sobre este diálogo e suas implicações com o mundo risível.

Segundo Platão, existem os prazeres verdadeiros e os prazeres falsos. Os primeiros são puros e precisos, enquanto os falsos misturam-se com a dor. (...) Não passam de uma cessação da dor e da reconstituição de nosso equilíbrio. As afecções mistas (...) dividem-se em três categorias: *corporais* (Por exemplo, as sensações de frio e calor), *semicorporais* e *semi-espirituais* (como as antecipadas pela memória: a esperança, por exemplo) e *puramente espirituais*. Estas últimas são as afecções exclusivas da alma, como a cólera, o arrependimento, o luto, o amor, o ciúme, a inveja, etc. (ALBERTI, op. cit. 41).

É no campo das considerações sobre as afecções mistas *puramente espirituais* que se dá a discussão sobre o riso: Sócrates quer provar, através do cômico, como o espírito é constituído pela dor e prazer. Lembrando a Protarco os espetáculos cênicos da tragédia que devem provocar prazer, mas também o terror. A verificação de

Sócrates parte das seguintes premissas: que a inveja e a malícia (*phthonos*) são uma dor da alma; que o invejoso se regozija com os infortúnios alheios, e que a ignorância e a estupidez são males. Dessas três premissas deduz-se a natureza do risível (*geloion*).

A natureza do riso constitui-se, pois, de pequenos eventos do cotidiano, quase sempre provocado pelos infortúnios do próximo, devendo, por isso mesmo, ser condenado. Rir do ridículo alheio é também contradizer a máxima do oráculo de Delfos: conhece-te a ti mesmo. Quem persiste nisso encara a vida como uma ilusão. O único caso de riso permitido é rir dos inimigos. No Livro XI das *Leis*, PLATÃO adverte aos habitantes da *urbe* sobre a abstenção do riso. Transforma o riso em caretas da fealdade, soluços e convulsões acompanhados de sons caóticos e deve ser evitado por exprimir indecência, obscenidade, indignidade, inconveniência, além de perturbar o espírito e revelar a extrema falta de controle sobre si mesmo.

Entretanto existe uma esfera pública onde o riso é terminantemente proibido: a política. Em *A República*, condenando a forma hiperbólica com que HOMERO descreve os deuses em seus infortúnios e lamentações, prática que incita os jovens ao descontrole, PLATÃO repreende àqueles que riem dos homens públicos, assim com censura aos homens públicos o ato de zombar de outrem, *porque os acessos de hilaridade imoderada provocam quase sempre reações violentas* (Livro III, 388e). Aqui, o riso é motivo, não só da perda de controle sobre si mesmo, mas também gerador de atitudes indignas para um dirigente.

Essa indignidade se estende à poesia, uma vez que imita homens de *ethos* elevado de forma risível. Os poetas, principalmente HOMERO, são censurados por imitarem homens importantes e deuses rindo, rebaixando-os e blasfemando-os, respectivamente. Para PLATÃO o riso é estranho e distante da divindade, pois carece da imutabilidade e da unidade característicos desse domínio. Pareceria hoje, para o pensamento moderno, extremamente radical o pensamento platônico sobre a relação poesia e riso. Mas se nós considerarmos que a *Poiesis* no mundo grego tem um caráter educativo, então a proposta afigura-se-lhe mais compreensível. Os homens importantes e os deuses são figuras exemplares e não devem tornar-se motivo de riso.

HOMERO é constantemente atacado por ter se atrevido a rir dos deuses em sua paródia *Batracomiomaquia*, ou ter transformado as cenas elevadas da *Ilíada* em

cenar de bufões e *clowns*. Para que a educação dos jovens gregos possa atingir o ideal da sabedoria e conhecimento é necessário o afastamento da poesia e a domesticação do riso: os homens devem sorrir apenas a serviço da moral e do conhecimento.

O discípulo mais famoso de Platão, ARISTÓTELES, teria escrito uma segunda poética dedicada à comédia. Como já abordamos anteriormente, mas de forma muito rápida, essa poética não sobreviveu, a não ser no mundo lendário medieval com a apresentação do romance de Umberto ECO, *O nome da Rosa*. Entretanto, mesmo na *Poética I*, o filósofo nos dá muitas pistas de seu pensamento sobre o riso e o cômico, além de ter feito várias argumentações no *Ética a Nicômaco*.

Na avaliação de G. MINOIS (op. cit.:72), Aristóteles não pensa muito diferente de seu mestre quando o assunto é o riso e suas manifestações. Salienta que é preciso elaborar uma cuidadosa leitura da máxima filosófica que o homem “é o único animal que ri”. O riso seria parte de sua essência, de sua natureza? Então, se algum ser não risse não seria humano. Portanto, a leitura que deve ser feita é a de que o riso existe no homem e somente nele em estado potencial, mas pode-se ser homem sem nunca rir.

Mas podemos realizar também uma leitura. ARISTÓTELES, em *As partes dos animais*, afirma que o homem é o único animal que ri, embora o homem, geralmente, seja distinguido de outros animais pela linguagem e pela razão. Assim, coloca o riso no mesmo plano do pensamento, com expressão da liberdade individual. Então, se associarmos o *riso inextinguível* dos deuses homéricos, condenado por PLATÃO, com este riso filosófico, não podemos deixar de pensar que a origem da comédia pode ter sido muito mais elevada do que nos conta Aristóteles. O fato de que até os deuses tornam-se tema e objeto do riso cômico prova que, na visão grega, em todos os homens residem, ao mesmo tempo do *páthos* heróico e da grave dignidade, a aptidão e a necessidade do riso.

Mas ARISTÓTELES não vê bem assim. O estagirita rompe com o riso arcaico, zombeteiro, agressivo e destronante de dicção dionisíaca como prefere ARISTÓFANES. O riso recomendado é o riso domesticado, a serviço da moral e do conhecimento, ou o riso terapêutico. O riso também é aceitável *em pequenas doses*,

para tornar mais agradável a conversação, com brincadeiras finas e que não magoem (MINOIS, op. cit.:73).

Os que levam a jocosidade ao excesso são considerados farsantes vulgares que procuram ser espirituosos a qualquer custo e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a propriedade do que dizem nem em poupar as suscetibilidades daqueles que tomam por o objeto de seus chistes; enquanto os que não sabem gracejar, nem suportam os que o fazem, são rústicos e impolidos (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, IV, 8, 1128 a).

Não é, porém, difícil descobrir o lado ridículo das coisas, e a maioria das pessoas deleitam-se mais do que devem com gracejos e caçoadas; daí serem os próprios chocarreiros chamados espirituosos, pelo agrado que causam (id. ib.).

A hostilidade de ARISTÓTELES em relação ao riso traduz muito menos uma ética, do que um distanciamento entre o pensamento filosófico e o que acontecia no cotidiano das praças e cidades, pois seus habitantes se divertem, enquanto eles discutem. A condenação dos chocarreiros, verdadeiros tiranos do riso, que impõem o riso aos ambientes que freqüentam, se dá pelo excesso. E aqueles que de forma alguma apreciam uma jocosidade espirituosa também são condenados pelo excesso. A atitude mediana advém daqueles que *gracejam com bom gosto (eutrapeloi)* e são chamados de espirituosos, *o que implica um espírito vivo em se voltar para um lado e outro* (id. ib.). Em outras palavras, ARISTÓTELES valoriza o riso parcimonioso e domesticado.

Aliás, não é incomum encontrar essa noção do meio termo, do homem mediano em ARISTÓTELES. Ele também define dessa forma o estatuto do herói trágico na *Poética*. É também aqui que apresenta a primeira teoria da comédia, enquanto gênero literário. O drama cômico é citado como arte *mimética* entre as outras expressões poéticas, a tragédia, a epopéia, as artes do ditirambo, etc. Por sua vez, essas artes se distinguem entre si através dos meios, dos modos e dos objetos de

representação. O ponto específico que distingue a comédia é o dos objetos de representação: a comédia imita a ação de homens inferiores. A partir desse ponto, ARISTÓTELES valoriza a tragédia em detrimento da comédia.

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não exprime dor (*Poética*, 1449 a, 32).

Esse é o comentário mais sistemático sobre a comédia em toda a obra e reflete, por outro lado, o desconhecimento ou desinteresse do filósofo pelo assunto. Como *Sobre a Comédia* transformou-se em lenda e objeto de pura especulação, não de problematização, vamos ficar, então, com as duas possibilidades. ARISTÓTELES desconhece a origem da comédia e supõe que ela tenha se originado dos cantos fálicos em homenagem a Dioniso, assim como a tragédia se originou dos cantos ditirâmbicos. A oposição com o trágico é a forma cognitiva que ARISTÓTELES encontrou para determinar a natureza do cômico. Assim podemos pensar o cômico como o *não-trágico*: se o trágico é uma expressão da dor e do sofrimento que provoca o terror e a piedade, o riso e o cômico não expressam dor, não causam destruição, apesar de serem provocados pelo disforme, pela torpeza, pelos vícios.

Se o cômico não é causado pelas paixões humanas, ARISTÓTELES silencia quanto às causas do riso. Mas existe um fator que abre as possibilidades de leitura do pensamento de ARISTÓTELES sobre o cômico. Diz respeito às fontes do riso cômico. Onde os comediógrafos vão buscar seus temas? Qual o processo de efabulação? Se a tragédia vai buscar seus temas na mitologia, como Édipo Rei, de Sófocles, a comédia vai buscar inspiração no cotidiano, na crônica do dia, *compondo a fábula segundo a verossimilhança*, portanto, revelando um alto grau de inventividade, atribuindo depois aos personagens os nomes que são mais convenientes à finalidade do riso. Esse comentário explicita o caráter universal da poesia cômica.

Por mais que ARISTÓTELES quisesse minimizar a questão do cômico e do riso, ele o consegue apenas parcialmente. Se comparado ao riso aristofânico, o riso para Aristóteles fica reduzido a determinado fim e a uma situação social específica. É um riso inocente, mas sem sabor. Esse riso insosso vai se ouvir na apologia de outros

pensadores, como Plutarco, o latino Quintiliano, Santo Agostinho, João Crisóstomo, Bernardo e Hildegarde, e toda a ofensiva político-religiosa da ideologia da seriedade entre os séculos XVI e XVIII. A herança de hostilidade contra o riso deixada pelos primeiros agelastas teve vários herdeiros, mas dois deles fizeram-na se multiplicar e adquirir uma amplitude e radicalização até então não experimentada: a Igreja Cristã Medieval e a o Poder Político-Religioso Renascentista.

O processo de diabolização do riso pelos pais da Igreja cristalizou-se de tal forma na cultura ocidental que até hoje existem rituais e costumes onde não se pode rir. Dentre os pais da Igreja, o mais ferrenho adversário do riso é são João Crisóstomo (344-407). Para G. MINOIS se ele praticasse tudo aquilo que escrevia e dizia em seus sermões, seria impossível ver-lhe os dentes de ouro (op. cit., 130). Para ele, o riso é absolutamente satânico, diabólico, infernal. E, paradoxalmente, o que o deixa possesso é que, quanto mais ele grita contra o riso, mais se ri. E assim, o riso prova o seu poder diabólico: o orador entregando-se à paixão hostil ao riso, deixando levar contra ele, torna-se cômico; faz com que riam dele; é o diabo, não mais em sua latência, mas numa explosão incontrolável, com que nem a graça divina pode.

Os pais da Igreja viram no riso um fenômeno diabólico, relacionado à decadência humana. Mesmo que permitissem o riso domesticado e ingênuo, fruto de uma espirituosidade refinada, tinham uma visão muito negativa do riso e, isso marcará o cristianismo durante séculos. A decadência decorrente do pecado original sujeita o homem a uma perspectiva de dor e angústia no inferno ao menor desvio de conduta. Uma má conduta é o ato de rir. Contudo, o riso faz parte dessa natureza e, portanto, deve ser canalizado para o bem: o riso lícito de zombaria contra o mal.

Os pais da Igreja não economizam esse riso e o usam contra tudo ou todos que fossem diferentes ou contrários a eles. Santo Agostinho zomba de bom grado dos maniqueus e de outros heréticos. Como assinala G. MINOIS (op.cit.:133) esse exercício do riso lícito incorre em determinado risco: o de pecar contra a caridade. Deve-se rir do pecado sem rir do pecador, das heresias, sem atingir os heréticos. A utilização do riso como arma apologética, no entanto, é rara na nova religião, pois os seguidores estão deveras persuadidos do trágico da situação, para manifestar qualquer expressão

do cômico. Não existe, aqui, nenhuma distância entre o crente e o credo: essa extrema aderência gera o fanatismo religioso, já que o riso penetra pelas fissuras entre o sujeito e o objeto de seu pensamento.

A condenação do riso pelos cristãos é quase proverbial na Antiguidade tardia. No século VI, quando o retórico Clorício faz uma apologia da mímica, ele se pergunta se o cristianismo considera o riso diabólico. Defendendo o riso, já cita como argumento seu poder terapêutico: Um caso de cura de um doente que assistira a um mímico. É que, na época, as autoridades eclesiásticas, que controlavam o poder político desde a cristianização das autoridades imperiais, estavam, dali em diante, em condições de impor suas concepções culturais, inteiramente impregnadas de teologia (MINOIS, op. cit.: 137).

A interdição do riso deixa de existir apenas nos discursos dos intelectuais, defensores ou contra, e passa a ser punida pela força. O principal alvo dessa investida é o riso coletivo na forma de festa. As festas saturnais são espaços propícios para a imoralidade e a luxúria, pecados absolutos para os intelectuais da Igreja. O uso da máscara é considerado um artifício para o vício da mentira, do disfarce, do embuste por sugestão e obra de Satanás. Assim, desde o início do Império cristão, as proibições e condenações de festas multiplicam-se. Sua contínua repetição já traduz a sua impotência diante da força do riso.

Se você não pode com o inimigo, junte-se a ele. É o que diz a sabedoria do senso comum. Foi o que aconteceu com o cristianismo em seus primeiros tempos. Para exemplificar essa nova situação, reproduziremos uma pequena história contada pelo papa Gregório, o Grande, por volta de 600, extraída do estudo de G. MINOIS:

“uma religiosa queria salada; gulosa, morde uma folha, esquecendo de fazer o sinal- da - cruz; ora, um diabinho estava tranqüilamente sobre a folha, fazendo a sesta. É engolido e a religiosidade fica possuída. O abade Euquicius intervém para exorcizá-la e o diabinho se espanta por ser chamado para a briga: ‘O que foi que eu fiz de errado? Eu estava descansando sobre a folha da salada, ela veio e me comeu’” (MINOIS, op. cit.: 139).

O riso papal está permeado de ironias e o diabo é embalado pelo burlesco. É uma grande evolução. Os demônios são fornecedores de um acervo imenso de histórias engraçadas na Idade Média. A Igreja volta o riso contra o *pobre-diabo*. O riso de satã se transforma em uma arma contra ele mesmo.

2.1.4- CARNAVAL VERSUS QUARESMA OU A BATALHA DO RISO E DO ANTI-RISO.

As normas sociais em nossa cultura atuam, quase sempre, com modelos maniqueístas que apreendem a realidade a partir de esquemas inconciliáveis, criando um terreno fértil para a ideologia da seriedade. Colocar-se num patamar superior, como figuração do espaço do poder, determina o válido, o permitido, o belo, assim como condena e exorciza o que lhe é marginal e contestador. De tal modo, o cotidiano, a impureza o vício estão longe de seu interesse. Evidentemente esse caráter contido e sério exerce, em favor da ideologia, uma ação normativa e conservadora. Aqui o uso do riso é previsível, intencionalmente catártico e regulador do sistema. É o riso tomado como elemento secundário, pouco produtivo, porque já assimilado pela ideologia da seriedade.

Para BAKHTIN, a história do riso é marcada por uma clara descontinuidade entre a Renascença e Neoclassicismo. No Renascimento, o riso teria um profundo valor na concepção do mundo, enquanto que no neoclassicismo, teria sido domesticado, limitando-se aos vícios dos indivíduos e da sociedade. Na Renascença, o riso exprimia a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem e não era menos importante que o sério. Já no século XVII, diz BAKHTIN, o que era essencial ou importante não podia mais ser cômico: o riso tornara-se um divertimento leve, ou ainda uma espécie de castigo útil. Ainda que no século XVII encontremos uma domesticação do riso, banido pela moral e os bons costumes para o terreno do “ridículo”, o julgamento negativo do riso não seria fenômeno novo. Não é apenas no século XVII que o riso é excluído do sério: vimos que a própria teoria de ARISTÓTELES sobre a comédia se constitui em um espaço marginal em relação ao caráter fundamental da tragédia, essa sim capaz de ter um profundo valor do mundo.

A forma do grotesco carnavalesco (...) ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está afastado, ajuda a se libertar do ponto de vista predominante sobre o mundo, de toda a convenção, das verdades correntes, de tudo o que é banal, comumente admitido; permite, enfim, lançar um olhar novo sobre o universo, sentir a que ponto tudo o que existe é relativo e que, conseqüentemente, é possível uma ordem do mundo totalmente diferente (BAKHTIN, 1987: 17).

O riso carnalizante não fala o discurso do poder. Ele é uma confluência de discursos, descontínuos e repentinos, cuja articulação imprevista carrega uma força crítica e corrosiva. É o riso do louco, do *clown*, do bufão, de todo aquele que se põe como o *sujeito* e o *outro*, simultaneamente. A partir da idéia de que o mundo está dividido em duas ordens diferentes, mas não excludentes, projetam-se várias concepções sobre a literatura e o risível, sobre a cultura do riso e as formas literárias,

sobre o pensamento estético e o mundo do riso.

Uma delas é o estudo de Lucia HELENA sobre a tradição do riso na literatura brasileira, onde apresenta, muito rapidamente, uma ideologia do riso e uma ideologia do sério (Cf. 1980:71). A leitura da autora está profundamente arraigada nos conceitos de M. BAKHTIN sobre a cultura medieval e o renascimento. A ideologia da seriedade é monológica, pretende falar a verdade, ter um centro; os contornos de seu universo são claramente definidos. Já o *discurso antropofágico* (CAMPOS, 1992:244), altamente dialógico e carnavalizante, focaliza o mundo como uma posição interpretativa, que torna a multiplicidade de planos e contradições do real, num eterno *olhar do outro*.

Desde as primeiras teorizações e classificações das obras literárias, a contar de Aristóteles e de sua revalorização no Humanismo e no Renascimento, a história da cultura ocidental tem-se mostrado bastante coerente: privilegiou de modo flagrante, um registro literário culto, basicamente épico-dramático (LUCIA HELENA, 1980: 74).

Nessa tradição, o cômico, o riso e as manifestações do grotesco receberam um tratamento menos receptivo. Foi BAKHTIN, sem dúvida, que soergueu das cinzas a discussão sobre o tema, relacionando-o ao conceito de carnavalização e polifonia. O lugar escolhido para mostrar que o romance, enquanto gênero, pertence a tradições que se afastam do registro literário culto é a Idade Média e o Renascimento. Na Idade Média, o mundo do riso foi banido do domínio do sagrado e consagrou-se como característica da cultura popular, cuja evolução fora dos espaços oficiais elaborou-se de forma autônoma, fora do controle das autoridades e adquiriu licença e liberdades extraordinárias. Ele se expressa sob três formas principais: 1) ritos e espetáculos, tais como Carnavais e peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro.

A primeira forma abarca toda a gama de festas populares, mesmo aquelas que usam elementos religiosos: festa dos loucos, festa do asno, riso pascal, ritos de passagem, festas agrícolas, etc. Nas festas carnavalescas, o povo encena a própria vida, parodiando-a e invertendo-a, trazendo à tona uma vida nova e livre. O riso teria, portanto, valor de subversão social, temporariamente tolerado pelas autoridades, com finalidade catártica em certas ocorrências.

A época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marcará uma mudança capital na história do riso. Em nenhum outro aspecto, a não ser na atitude em relação ao riso, as fronteiras que separam o século XVII e seguintes da época do Renascimento, são tão bem marcadas, tão categóricas e nítidas. (...) o riso tem um profundo valor na

concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem: é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante do que o *sério* (BAKHTIN, 1987: 57).

A leitura de BAKHTIN destaca aqui um ponto fundamental: no vazio de um sistema da escrita sedimentado e controlado por camadas dominantes da sociedade e da cultura, a linguagem vulgar assalta a literatura de então, fazendo-a se fundir com as próprias manifestações da vida cotidiana, onde a paródia funcionaria como um elemento de ligação entre arte e vida. Posteriormente, com a fixação da escrita com base em uma linguagem culta normatizada por regras gramaticais definidas, a arte passaria a referir-se parodisticamente a si mesma, deixando de se alimentar da positividade do riso difundido e coletivo, dissociando-se da vida.

Jacques LE GOFF (2000:72) realiza uma leitura aberta e crítica do pensamento de M. BAKHTIN ao não aceitar a oposição entre cultura erudita e cultura popular, nem a caracterização da cultura dos iletrados fundamentada no riso, ainda que de forma catártica. A sugestão de BAKHTIN sobre a influência maléfica da Igreja sobre o riso, também é motivo de divergência para LE GOFF: o *risus monasticus*, o *risus paschalis*, ou o famoso *exempla* desmentem essa imagem.

Por outro lado, credita ao teórico russo a periodização do riso, mesmo incompleta, a inegável relação que o riso estabelece com a cidade e a área pública, pois é onde o riso surge, além da expressão necessária “cultura do riso”, e cuja perspectiva de estudo permanece em aberto, uma vez que existiu na Idade Média e no Renascimento uma cultura do riso com todas as suas implicações.

BAKHTIN traçou um quadro da cultura medieval dividida em dois pólos opostos. O primeiro bastante sombrio, lugar da cultura oficial, da cultura da Igreja, da cultura dos homens cultos. Essa cultura foi caracterizada por BAKHTIN como uma cultura *agelastoi*, ou seja, das pessoas que nunca riam e que até odiavam o riso. O outro pólo é ocupado pela cultura popular e carnavalesca, aqui, objeto de nosso interesse.

Durante a fase de construção, a Igreja, diante de um fenômeno tão perigoso e que foge ao seu controle, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue controlar o fenômeno, diferenciando o riso bom do ruim, os

modos aceitáveis de rir dos inaceitáveis. Organiza uma espécie de codificação da prática do riso, da qual a escolástica se apropria. A codificação do riso e a sua condenação nos meios monásticos resultam, em parte, de sua perigosa relação com o corpo.

Havia uma tendência para focalizar o corpo como um instrumento do demônio, embora fosse também instrumento de salvação. É justamente a *Regula Magistri* que explica com clareza como o corpo humano está posicionado em relação ao bem e ao mal (LE GOFF, 2000: 73).

A *Regula Magistri* do século VI, uma das muitas regras monásticas na Alta Idade Média, está ligada à regra de São Bento que, a partir do século IX, será a regra universal de todo monasticismo no ocidente³⁰. Aqui, o bem e o mal possuem duas fontes: uma fonte exterior, que é a graça divina no caso do bem, e o diabo e sua tentação, na do mal; em oposição, há duas fontes interiores, ambas provenientes do coração, que são os pensamentos ora ruins, ora bons. Nas duas direções, dentro e fora, a função do corpo é filtrar através dos orifícios do rosto. Olhos, orelhas e boca são os filtros do bem e do mal e devem ser usados para permitir que o bem entre ou se expresse e impedir a entrada do mal. Quando o riso está começando ele deve ser impedido de se expressar.

A essa concepção diabólica do corpo, M. BAKHTIN chama “realismo grotesco”³¹. O mundo não é mais que um grande organismo vivo, onde as formas se fazem e refazem indefinidamente; o mundo espiritual é apenas uma efemeridade que se deita e dorme sobre uma camada espessa de material biológico. Em consequência o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, ou seja, a transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal, onde terra e corpo formam uma unidade indissolúvel.

O estudo de Philippe MÉNARD (1983), *As fábulas, contos da Idade Média para rir*, baseado num corpus de 130 fábulas, assegura que essa literatura era dirigida

³⁰ Essa conclusão faz parte de um estudo mais amplo de Jacques Le Goff, *Os Intelectuais na Idade Média*, sobre a importância do riso na Idade Média, no alvorecer da Igreja Cristã. O acesso aos textos medievais só é possível através de estudos como esse, o de Philippe Ménard sobre as fábulas medievais e sua função propagadora do riso, além do estudo monumental de Georges Minois sobre a história do riso, e por isso mesmo serão considerados universais para esta pesquisa.

³¹ A grotesca, isto é, grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. La grottesca e grottesco, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. Na palavra *grottesco*, como designação de arte ornamental, estimulada pela Antigüidade, havia um sentimento ambíguo na Renascença: o lúdico e alegre cedía lugar, às vezes, ao sinistro e estranho (KAYSER:2003, 20).

às cortes senhoriais e nas praças públicas, no período central da Idade Média, e não ao populacho. Essas pequenas narrativas são antes de tudo histórias engraçadas, cujo tema principal localiza-se da cintura para baixo: o sexo. Vejamos a configuração da mulher:

As mulheres apresentadas são enérgicas, ativas, astuciosas (...) A maioria das mulheres que enganam os maridos é simpática. Ninguém pensaria em identificar-se com o marido crédulo ou ciumento, ingênuo ou brutal e ainda constantemente ausente (MÉNARD, 1983:138).

Diante das exigências de uma moral cristã muito repressiva em relação à sexualidade, o riso erótico é uma forma de diminuir as tensões: ver e imaginar fazer aquilo que não se pode fazer é uma maneira de se desdobrar para realizar seu desejo. A fábula é *angústia exorcizada pelo riso*, diz P. MÉNARD (1983:218). Além dessas angústias sexuais, a fábula expressa outras formas de medo: o poder do clero e a religião, o medo da morte, etc. As válvulas de escape se articulam em torno da idéia de esperteza e astúcia.

Homens e mulheres zombam uns dos outros, escarnece-se de tudo; o público ri sem pudor. *Esse público de nobres, de clérigos, de burgueses bate nas coxas escutando relatos que ridicularizam os nobres, os clérigos, os burgueses* (MINOIS, 2003:199), e todos os princípios e valores decadentes. Nada seria mais engraçado do que rir de si mesmo. É um riso que propõe uma visão realista do mundo, uma visão pessimista, onde somente os espertos têm sucesso.

Por ora, cabe ressaltar a função da paródia como produtora do riso satírico regenerador e integrador do próprio objeto satirizado, um humor paródico como reconhecimento e identificação do objeto parodiado, deglutido *antropofagicamente*. Observa ainda BAKHTIN que o riso renascentista, ao mesmo tempo em que se desenvolve do riso carnavalesco medieval, tem raízes na recuperação da filosofia clássica, característica da consciência crítica da época. A retomada dos clássicos marca alguns elementos da obra rabelaisiana ao querer encontrar a chave das imperfeições, da fealdade e da desarmonia que estão na própria força irracional da vida, impossível de representação pelas regras do discurso lógico.

Vamos fazer um passeio intelectual sobre a paródia, formas conceitualmente diferentes da perspectiva bakhtiniana. Paródia, segundo o étimo,

significa *canto paralelo*: é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela é a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado. A paródia procura rebaixar um texto, um estilo, uma escola; a estilização, que, como a paródia, também tem alguma outra obra ou tendência anterior como referência, diferencia-se porque procura criar uma obra que consiga suplantar seus modelos e não, simplesmente, negá-los.

A modelização negativa difere da estilização e da paródia porque anula qualquer referencialidade explícita. A estilização e a paródia expõem e revelam de um modo bastante claro aquilo que o modelo negativo esconde. A modelização negativa procura esconder qualquer semelhança com aquilo que nega; evita-se qualquer ataque mais ou menos direto, mas nem por isso a negação deixa de ser o princípio de todo o trabalho.

Essas concepções do texto parodístico, ou estilizado ou modelizado não fazem parte das preocupações de BAKHTIN no seu estudo rabelaisiano: aqui, é a paródia de registro essencialmente cômico, que revira o texto parodiado e nos dá o farsesco, o coprológico, a grande gargalhada das ruas e das praças. O carnavalesco, a caçoada com os grandes temas, a irreverência do espírito popular, sua esfuziante alegria posta de lado durante séculos pela cultura oficial.

A *paródia* é um dos instrumentos mais poderosos da sátira social. É possível a rigor parodiar tudo: movimentos e ações de uma pessoa, mas também o que é criado por ela. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, somente o vazio. Assim, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.

Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual. O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada foi superada. Mas a paródia literária é apenas um caso particular de paródia. Paródias literárias já existiam na Antiguidade: *Batracomiomaquia* é uma paródia da *Ilíada*, ou seja, quando a estilização de um texto, um estilo tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada se converte em paródia. A *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias é

certamente o poema mais parodiado da Literatura Brasileira. Na verdade, parodia-se o estilo individual de um escritor, mas esse estilo individual é manifestação de uma corrente, o Romantismo, e é justamente essa corrente que é ridicularizada do ponto de vista da estética de uma nova tendência.

A paródia exemplar é *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605 – 1615), de Miguel de CERVANTES. A obra é uma caricatura perfeita das novelas de cavalaria e seus dois personagens centrais, Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança, encarnam os dois tipos característicos da alma espanhola, o idealista e sonhador, que esquece da vida material para sair atrás de seus sonhos, e o positivista e prático. Dom Quixote é um louco: um pequeno fidalgo castelhano, que perdeu a razão pela leitura assídua dos romances de cavalaria e pretende imitar seus heróis prediletos. Envolve-se numa série de aventuras, mas suas fantasias são sempre desmentidas pela dura realidade. O efeito é altamente humorístico.

O pobre fidalgo chama-se na verdade Alonso Quijano (Quixano), chamado pelos vizinhos de o Bom. Sua loucura começa quando toma por realidades indiscutíveis as façanhas de dois cavaleiros (nada mais que o cura e o barbeiro do lugar), as quais comenta com os amigos. Quijano investe-se dos ideais cavaleirescos de amor, de paz e de justiça, e prepara-se para sair pelo mundo, em luta por tais valores. Escolhe um título para si mesmo, o de Don Quijote de la Mancha, apelida um cavalo velho e descarnado com o nome de Rocinante e elege como dama ideal de seus sentimentos uma simples camponesa a quem dá o nome de Dulcinea, suposta dama de alta nobreza.

Nutrido pelas fontes do pensamento humanista, como Platão, Aristóteles e Horácio, CERVANTES relativizou tudo aquilo que o poder, tanto político quanto eclesiástico, absolutizava. Iniciou sua narrativa por nos contar que Alonso Quijano enlouqueceu de tanto ler. E a partir daí construiu o contraponto entre ilusão e verdade, mesclando a realidade e o sonho, o cotidiano e o quimérico, o heróico e o cômico, sem ceder ao ceticismo dos escritores barrocos. Influenciado pelo humanismo tolerante e crítico de Erasmo, CERVANTES fez uma criação crítica e uma crítica criadora. Seu personagem defende as vítimas das injustiças praticadas pelos poderosos e nos alerta para a facilidade com que os nossos olhos míopes encaram a realidade: vemos gigantes maldosos onde há apenas moinhos de vento; exército de inimigos onde pasta um

rebanho de ovelhas; um grande troféu numa simples bacia de barbeiro.

Sua loucura é uma loucura literária, e pode ser proveitosamente contrastada com a loucura só parcialmente literária do narrador do grande romance de cavalaria de Robert Browning, *Childe Roland to the dark tower came*. Dom Quixote é louco porque seu grande protótipo, o Orlando (Roland) de Orlando Furioso, de Ariosto, caiu numa loucura erótica. O mesmo, como observa o Dom a Sancho, fez Amadis de Gaula, outro precursor heróico. (...) Sua loucura, como deixa claro, é uma estratégia poética elaborada por outros antes dele, que é apenas um tradicionalista. (BLOOM, 1995: 135)

A paródia alia-se aqui à loucura para provocar o riso. ERASMO de Rotterdan em seu ensaio *Elogio da Loucura* (1509) faz uma apologia do bom uso do riso. A loucura aqui provoca um riso construtivo, o riso alegre da Renascença, cuja força advém da exposição do riso amargo e interdito na Idade Média. No próprio título da sua obra clássica, *Moriae incommium*. *Moriae* que é um genitivo, tanto objetivo quanto subjetivo, *O elogio da loucura, o incommium*. *O elogio da loucura* é da loucura se auto-elogiando, mas também é a loucura elogiando um mundo possível. Esta ambigüidade é fantástica, porque ERASMO vai reproduzir os diálogos, os apólogos, os textos, de LUCIANO, tendo em vista a possibilidade de redimir a História e o homem, ainda que fosse com alguma panacéia, ainda que fosse com algum emplastro.

ERASMO vai fazer a mistura dos gêneros. *O elogio da loucura* é fábula, é pensamento sistematizado, é rapsódia, é romance, é ensaio. De tal modo que mais um traço distintivo fica aí caracterizado, que é exatamente a mistura de estilos, a mistura de gêneros que vai a Luciano. LUCIANO mistura o diálogo da filosofia grega com a comédia. Por isto, ele abre uma perspectiva de outro traço distintivo, que está no *Elogio da loucura*, que é a paródia. Usar o texto alheio com finalidades de significação que diferem da intenção primordial do autor.

Mário CHAMIE, em conferência na Academia Brasileira de Letras, sob o título *A poesia de Machado de Assis* (2000), vincula a obra do escritor brasileiro ao *Elogio*, considerando que já em Erasmo se encontra a referência à galhofa e à melancolia, a referência ao não-legado da nossa miséria humana, referência à fuga para o alto *Catascopus*, aquele que observa da montanha, do cimo - o nosso Brás Cubas observava da montanha da Tijuca - a planície das controvérsias dos agravos e desagravos, dos acertos e desacertos, do vale, da vida comum. *Catascopus*, que pode ser traduzido por *episcopus*, o bispo, ou seja, aquele que, hierarquicamente, tem a visão

superior, o que vê do alto. O bispo, na hierarquia religiosa, pode ditar as regras e observar os defeitos, os desvios. Ora, este é o primeiro traço distintivo da obra machadiana que MERQUIOR (1996a: 226-7) já tinha percebido também.

Machado constrói um discurso de degola da banalidade, para adquirir uma universalidade definitiva. Como é uma linhagem, o primeiro a se beneficiar nesta tradição vem a ser Robert Burton, com *The Anatomy of melancholy* (A anatomia da melancolia), que se abebera de Luciano ou de Menipo, através de Luciano, com a fábula referida a Demócrito de Abdera, ou seja, Demócrito de Abdera é visto também como um propulsor, como um instaurador da sátira menipéia. Ambos somam e conjugam uma mesma - para usar aqui uma palavra, pedantemente - *Weltanschauung*, ainda que banhada na galhofa. Por que melancolia? Palavra que Machado vai usar muito bem, quando pensa no emplastro, quando pensa na grande panacéia possível de redimir impossivelmente a humanidade. Porque Demócrito, na pena galhofeira de Robert Burton, é visitado por Hipócrates, e o relato é um relato de Hipócrates numa carta enviada para Mageta. É uma carta apócrifa. Nessa carta apócrifa, mas que é de Hipócrates, porque a ironia afirma para negar, ou nega para afirmar, Hipócrates, médico, vai ver o que tem Demócrito e o encontra em Abdera, no topo de uma elevação, sempre *catascopus*, sempre vindo o mundo do alto no topo de uma elevação, para encontrar Demócrito rindo à bandeira despregada, e sob os seus pés, animais esquartejados, pois ele estava fazendo anatomia, ou seja, procurando, através desse esforço esquartejador e anatômico, encontrar a raiz, a fonte da melancolia ou loucura. A melancolia como uma loucura divinatória, e localiza isto na bile negra. A bile negra seria exatamente, no organismo dos animais, a fonte da melancolia. Ele descobriria, portanto, uma panacéia medicinal que curaria, de uma vez por todas, também a humanidade deste mal da loucura e da tristeza. Este texto vem direto para o *Tristram Shandy* de Laurence, que chegará a Machado como o último elo de uma linhagem, e de uma vez por todas, vai fazer do nosso grande escritor talvez aquele que não mais foi superado em termos de *satura*, *satura tota nostra est*, em termos de conceber um universo que se ramifica por todos os seus tipos de texto. Não só, como certa crítica brasileira faz questão de ver, nos romances da maturidade, a partir de 1881, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas já antes, e que perpassa a poesia de Machado. (CHAMIE, 2000: 4-5)

A conclusão a que CHAMIE chega é que Erasmo parodia Luciano, Robert Burton parodia Erasmo, Laurence Sterne parodia Robert Burton, tanto num prólogo de pensamento, quanto num epílogo. Por exemplo, no prólogo de pensamento, a pena da galhofa, na tinta da melancolia, encontra a sua versão em Erasmo explícita; encontra a sua versão em Burton, século XVII; Erasmo, século XVI; e no século XVIII, em Sterne. Machado de ASSIS, por sua vez, vai parodiar a todos em seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880).

MERQUIOR (1996) acentua o caráter filosófico e sardônico do humorismo machadiano. Esse acento é descrito como uma das características ausentes em Sterne. As *rabugens de pessimismo* divergem do humorismo alegre e sentimental do Tristram Shandy (1760-67). Esse gosto amargo, travoso do humor das *Memórias* se origina de sua visão problematizadora. A outra diferença é a natureza fantástica da situação narrativa. Se no *Quixote* é a loucura que se alia à paródia literária para provocar o riso, em Machado, o fantástico é a moldura da paródia literária: o autor é um defunto. Nesse

sentido, MERQUIOR vincula as estratégias de humor das *Memórias* à tradição do gênero cômico-fantástico, também conhecido como sátira menipéia, da forma como já foi exposta no capítulo Filosofia e Literatura: o riso de alto a baixo.

Um Mestre na Periferia do Capitalismo é um ensaio preciso dos estudos das *Memórias*, publicado pela primeira vez em 1990. Roberto SCHWARZ acentua o caráter satírico do romance e destaca a figura do narrador como elemento catalisador e provocador da sátira. Quando o narrador traça um paralelo entre sua obra e as Escrituras, causando um rebaixamento vexatório e ofensivo ao Livro Sagrado, expõe seu desejo maligno de afrontar, destruir através da frivolidade da dicção. O riso, assim, nas *Memórias* movimenta-se de um lado para o outro, da sátira literária à sátira corrosiva, em um terreno movediço, guiado pelos caprichos do narrador-defunto, ou seja, pela sua volubilidade. Ainda queremos assinalar o aproveitamento de vasta literatura dos gêneros cômico-fantástico, da sátira grotesca, da paródia da novela filosófica por Machado de Assis no estabelecimento de estratégias discursivas do mundo do riso.

Em seguida, é preciso distinguir a utilização da paródia para objetivos satíricos de formas de obras comumente conhecidas, dirigida não contra os autores dessas obras, mas contra fenômenos de caráter sócio-político. Esse procedimento não é propriamente paródico, mas um *travestimento*, entendendo com isso a utilização de uma forma poética já acabada para fins diferentes daqueles que o autor tinha em mente. Para além do pensamento de BAKHTIN, poderíamos dizer que nenhuma discussão sobre uma tradição do riso na Idade Média e nos primórdios da modernidade seria eficaz sem referência aos bobos profissionais, que podiam ser encontrados na corte e em toda parte. A idéia do cômico ou do brincalhão não foi definida de forma específica, apenas vista como entretenimento ou diversão, por um lado, e como a arte do truque e do insulto, por outro.

Peter BURKE (2000:99) aponta as *Beffa*, a brincadeira de mau gosto ou truque, também conhecida como *burla* ou *natta*, geralmente descritas em livros de anedotas, historietas e outras fontes, como uma forma recorrente do riso em toda a península italiana, sobretudo em Florença, nos primórdios da modernidade. O *Decameron*, de Boccaccio, representa um óbvio ponto de partida para o estudo do gênero. *Os truques ocorrem ao todo em 27 histórias, e usam-se os termos beffa, beffare*

e *beffatore* oitenta vezes. Quanto às *beffe* ou *nouvella* do século XVI é a expressão do riso para muitos escritores da época. O material inclui peças como *A Mandrágora*, de Maquiavel.

A *beffa* era uma forma apropriada de brincadeira em uma cultura competitiva que também se poderia chamar de uma cultura da trapaça, onde os governantes eram geralmente civis e não soldados, ou na linguagem maquiavélica, raposas em vez de leões. Muitas vezes não constituía simples brincadeira, mas tinha a finalidade de humilhar, envergonhar e aniquilar socialmente rivais e inimigos. Tratava-se de uma cultura em que a honra e a vergonha eram valores dominantes. Essa visão da *beffa* reforça um aspecto do pensamento de BAKHTIN sobre a agressão festiva: que a brincadeira não era divertida para todos, que havia vítimas além de espectadores e ouvintes.



Figura 3

Demócrito de Coypel

2.2 A IRONIA E O HUMOR: ITINERÁRIOS DA MODERNIDADE

Ver naufragar as naturezas trágicas e ainda poder rir, apesar da mais profunda compreensão, da emoção e da compaixão, isto é divino. (NIETZSCHE).

Os poetas têm sido a memória de seus povos. Homero canta os efeitos de uma idade heróica e conta o que aconteceu há muitos anos; para ele não existe o futuro: vive numa sociedade imóvel com os olhos fixos em um passado que é o modelo e a fonte do presente (OCTAVIO PAZ).

A continuação dessa história passa pela certeza de que, mais tarde, os poetas gregos se inspiraram em Homero, os romanos nos gregos, Catulo segue os Alexandrinos, Virgílio guia Dante, Petrarca é o modelo dos poetas europeus e assim sucessivamente até hoje. Cada poeta é um deslocamento no rio da tradição, um momento da linguagem. Quando negam sua tradição é para inventar outra. O fenômeno é periódico e se acentua na época moderna. Desde o Romantismo até o Surrealismo, cada movimento poético inventou sua própria tradição.

A invenção do passado se projeta do presente até o futuro. O conceito de moderno sempre carrega consigo a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos anteriores, ou seja, de ruptura com o passado. O moderno é por natureza transitório e o contemporâneo é uma qualidade que se desvanece tão logo a enunciamos. A poesia do final do século XX é, ao mesmo tempo, a herdeira dos movimentos poéticos da modernidade, do Romantismo às vanguardas, e sua negação.

Existem tantas modernidades e antiguidades como épocas e sociedades: *um asteca era moderno diante de um olmeca e Alexandre diante de Amenófis IV. A poesia modernista de Dario era uma coisa antiga para os ultraístas e o Futurismo hoje nos parece, mais que uma estética, uma relíquia* (PAZ, 1993:33-4). Essas inquietações sobre os conceitos de moderno e modernidade perpassam toda a crítica do século XX, deixando um lastro de perguntas que em uníssono pretendemos entoar. O que é modernidade? Quando começou? Quais os caminhos trilhados pelos poetas modernos? Como a poesia brasileira vai ao encontro deles, os modernos? E, o mais importante, como o riso passa a se manifestar na modernidade?

Algumas respostas são bastante recorrentes: a modernidade se iniciou com o Renascimento, a Reforma e descobrimento das Américas; ou, começou com o nascimento dos Estados Nacionais, a instituição bancária, o nascimento do capitalismo mercantil e o surgimento da burguesia; ou, iniciou com a revolução científica e filosófica do século XVIII, sem a qual não teríamos nem técnica nem indústria. Todas essas opiniões são aceitáveis e juntas representam períodos em que certos elementos econômicos, sociais, políticos e culturais aglutinam-se para contrastar o passado e o presente. Portanto, períodos de transição.

Segundo Octavio PAZ (Cf. 1993:34-9), a modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é o seu traço fundamental, seu sinal de nascimento. Tudo o que foi a Idade Moderna tem sido obra da crítica, entendida esta como um método de pesquisa, criação e ação. Os conceitos e idéias norteadoras da Idade Moderna – progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência e técnica – nasceram da crítica.

A crença na inteligência racional e o entendimento da história como progresso evolutivo dão ao homem uma confiança em si mesmo como agente consciente de seu presente e do seu futuro que anula a necessidade de recorrência a um período clássico para poder romper com um passado envelhecido. Enfim, o moderno passa a se apoiar no futuro para combater o passado, e não mais se servir de um passado antigo, como na restauração renascentista, destituindo do presente o tempo de sua utopia.

Não é por acaso que as grandes revoluções fundadoras da história moderna – Revolução Francesa, Revolução da Independência dos Estados Unidos, Revolução Industrial - tenham se inspirado no pensamento do século XVIII. Aqui, a razão fez a crítica do mundo e de si própria: renunciou construções grandiosas que a identificavam como o Ser, o Bem, a Verdade; deixou de ser o Lugar da Idéia e se transformou em caminho; crítica da metafísica e suas verdades absolutas; crítica das instituições e das crenças; crítica dos costumes, reflexão sobre as paixões, a sensibilidade e a sexualidade: Rousseau, Diderot, Sade; descobrimento do outro: o chinês, o persa, o índio. Foi um século rico em projetos de reforma social e em utopias: a utopia liberal é fruto de uma visão intelectualista que encontra suas bases em um estrato médio, na burguesia e na classe intelectual.

Os novos utopistas dão atenção especial ao campo da cultura, impregnando-o profundamente com os novos valores. Observa-se uma excessiva ênfase dada à forma, considerando-a aqui como o lugar onde se reúnem as condições para a criação de sistemas fechados e racionalizados de pensamento. A formalização dos modos de expressão acaba por incluir uma normatização absoluta da escritura associada a uma universalização dos valores novos. O Romantismo, como se sabe, foi a resposta estética à utopia liberal e seus novos valores e conflitos. A arte, em geral, até então, era um produto de artesanato, individual, onde a técnica não intermediada pela máquina e por outros engenhos derivava da própria capacidade do artesão em conceber, realizar e aperfeiçoar seu produto. O Romantismo é a grande negação da modernidade tal como fora concebida pelo século XVIII e pela razão crítica, utópica e revolucionária. Mas é uma negação moderna, uma negação dentro da modernidade – funde-se com ela só para transgredi-la.

Para Octavio PAZ (1998:91-95) as transgressões românticas, assumem muitas formas, mas se manifestam sempre de duas maneiras: a analogia e a ironia. A primeira compreende *a visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como o duplo do universo*. É a tradição central da poesia moderna desde os primeiros românticos até os surrealistas. A segunda, o rombo no tecido das analogias, isto é, a ironia é a dissonância que rompe o concerto das correspondências e o transforma em numa babélica obscura. A ironia tem vários nomes: é a exceção, o irregular, o bizarro, a morte. A história da poesia moderna é a história das diferentes manifestações dos dois princípios que a constituem desde o seu nascimento.

O humor e o riso têm sido uma entre as variadas soluções encontradas pelos poetas/poesia para situar o mundo moderno. É através dos procedimentos cômicos que a poesia moderna se distingue como ruptura. Para FREUD (1986:169-170) o humor é reservado para os casos em que a pessoa distancia-se de seus infortúnios, vindo a atingir o estágio em que consegue rir da situação vigente. Os prazeres provocados pelo humor causam comportamentos ligados às economias de inibição, de pensamento e de sentimento. Também é atribuído ao risível e à comicidade o papel de mecanismo de defesa em face de nossas angústias e ansiedades. Muitos poetas modernistas podem ser lidos sob o prisma freudiano, a exemplo de Oswald de ANDRADE.

O bizarro e sua eterna companheira, a morte, constituem formas literárias que não se prendem a um determinado período histórico, mas onde quer que surja marca-se pelo irrealismo, por certa ênfase na descrição terrificante, uma freqüente insistência nas ambientações arcaicas, no uso conspícuo do sobrenatural. O termo gótico molda um estilo de literatura popular surgido na Inglaterra dos finais do século XVIII. O renascimento do gótico representa a reação contra o pensamento dominante da Ilustração, cujo princípio fundamental preconiza que a humanidade poderia alcançar, mediante o raciocínio adequado, o conhecimento verdadeiro e a síntese harmoniosa, obtendo assim a felicidade e a virtude perfeitas. Os filósofos iluministas eliminaram os preconceitos, equívocos, superstições e medos que, segundo eles, haviam sido fomentados por um clero egoísta em apoio aos tiranos.

Apesar das idéias dominantes de ordem e sobriedade, o gosto pelo excesso gótico prontamente chamaria a atenção dos intelectuais britânicos. Desse interesse cresceu uma escola de literatura gótica, influenciada diretamente dos modelos alemães. A sucessão de narrativas góticas que apareceram entre 1765 e 1820 estabeleceu uma iconografia que nos é muito familiar através do cinema: criptas úmidas e lúgubres, paisagens escarpadas e castelos proibidos habitados por heroínas perseguidas, vilões satânicos, loucos, mulheres fatais, vampiros e lobisomens. A narrativa gótica (ou negra) é sensacionalista, melodramática, exagera na composição dos personagens e nas situações e se estrutura de elementos sobrenaturais que facilitam o terror, o mistério e o horror.

Os *Contos da noite* de E.T.A. Hoffmann apareceram em 1817. E. A. Poe, em 1840, publica vinte e cinco de seus relatos sob o título de *Contos do Grotesco e do Arabesco*. Segundo KAYSER (2003, 71-76), Hoffmann é mestre na elaboração de cenas grotescas, embora haja uma atenuação do grotesco uma vez que os poderes hostis que irrompem no mundo e o alienam se caracterizam como manifestações diabólicas ou vivências oníricas. Isso significa que o grotesco para funcionar com eficácia precisa estar engastado em um outro plano. Esse outro plano, geralmente, é um mundo representado do ponto de vista irônico-satírico. Em E. A. Poe, o conceito de grotesco pode ser visto em dois planos: para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu eixos e/ou para designar a narração do horripilante, o noturno inexplicável e até mesmo o bizarro.

A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico (Poe costumava falar dos seus sonhos em vigília), tudo aqui entrava no conceito de grotesco. Este mundo acha-se preparado para a irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína. (KAYSER, op. cit.: 75).

No Brasil, Álvares de AZEVEDO com as narrativas dramáticas de *Noite na Taverna* e *Macário* assina o gosto pelo gótico e pelo grotesco. Antonio CÂNDIDO, no ensaio *Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban*, destaca o caráter satírico e humorístico de sua poesia, a exemplo de *Idéias Íntimas (Lira dos Vinte Anos)*, como um complemento da lírica sentimental, a obra como uma espécie de medalha de duas faces. Antonio CÂNDIDO analisa como causa determinante da ambigüidade dessa obra a condição normal do ultra-sensível burguês adolescente e suas incertezas e debilidades diante da conciliação da idéia de amor com o gozo físico.

Não vamos aqui colocar em discussão a abrangência dessa análise, mas salientar a possibilidade de leitura da obra de Álvares de Azevedo pelo desencontro entre a visão de mundo humanista dos românticos e a sociedade moderna, ampliando a causa para além da psicologia adolescente. Um homem urbano com as idiosincrasias do poeta moderno. Testemunha fiel do entrosamento do poeta com a tradição do gótico alemão e britânico é o roteiro de leitura apresentado em seus poemas e narrativas dramáticas. No *Idéias Íntimas*, Lord Byron³² convive ao lado de Lamartine e Victor Hugo,

³² Poeta inglês. George Gordon Byron, de vida tão exaltada e turbulenta como a sua obra, é o protótipo do poeta romântico. Filho de um aristocrata dissoluto, desde criança tem que se confrontar com dois problemas: a sua deficiência congênita e a ruína econômica da família. Após herdar o título de lorde converte-se num compêndio do brilhantismo e da elegância pessoal. Entre

Shakespeare une-se a Dante e Goethe. As citações apontam para o leitor voraz de uma tradição literária excêntrica no Brasil. Wagner CAMILO, analisando o humor romântico em Álvares de Azevedo, alia os aspectos grotescos da poesia azevediana a uma possível tradição do poema reflexivo.

No ensaio *A Educação pela noite*, Antonio Cândido propõe uma leitura do texto dramático *Macário* e da narrativa terrífica de *Noite na Taverna*. Sobre a última o crítico estabelece sua ascendência estilística às narrativas cujos acontecimentos vão saindo caprichosamente uns dos outros ao sabor das associações e dos pretextos, sem haver uma diretriz que os concatene e dê a impressão de que são necessários (2000:17). Os episódios de *Noite na Taverna* se unem pela referencialidade espacial e pela composição dos cinco personagens orgiásticos, formando uma rede discursiva entre as narrativas.

Esses episódios são marcados pelo incesto, pela necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio, numa modalidade de narrativa gótica bem ao gosto dos ingleses Byron e E. A. Poe. Ao mesmo tempo em que o riso grotesco provoca o mal-estar, a náusea, o medo, provoca, também, uma análise lúcida da condição humana e seus absurdos. *É por isso que o cômico grotesco só aparece num estágio tardio da evolução das mentalidades e da cultura* (MINOIS, 2003:96) numa determinada civilização. É resultado direto da constatação da incompreensibilidade e inacessibilidade do mundo, provocada por traumatismos coletivos, cujas fissuras deixam ver uma

1805 e 1808 estuda no Trinity College de Cambridge. Em 1806 publica o seu primeiro livro de poemas, *Fugitive Pieces*, que é proibido de imediato. No ano seguinte dá à impressão um novo livro, *Hours of Idleness*, que recebe duras críticas da *Edinburgh Review*. Em resposta a elas escreve e publica *English Bards and Scotch Reviewers*, de tom depreciativo, que lhe dá reputação como poeta satírico. Incômodo pela estreiteza de vistas da classe alta britânica, viaja durante dois anos por Portugal, Espanha, Grécia e Turquia. Durante este período forma a sua sensibilidade e a sua consciência política. No seu regresso, em 1812, publica os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*, uma espécie de diário poético que revela os seus estados de alma. Este poema obtém uma ressonância imediata e torna famoso Lord Byron, tanto pela sua forma de cultivar o oriental e o exótico como pela sua meditação filosófica de ordem romântica. Nele, o poeta apresenta-se a si mesmo como um característico filho do seu tempo, um dândi misterioso e homem fatal para si mesmo e para os outros. Na Câmara dos Lordes, a que pertence pelo nascimento, pronuncia vários discursos que levantam grande escândalo e lhe valem fama de perigoso extremista. Em pouco tempo (1813-16) publica uma série de contos orientais que aumentam a sua celebridade (*The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, etc.). Neles se anunciam os seus dotes narrativos, de imediato confirmados noutras obras. Em 1815 casa-se e pouco tempo depois é abandonado pela mulher. O escândalo que suscita este facto e os murmúrios sobre certas relações incestuosas com a irmã fazem-no perder o favor da classe alta londrina. Byron abandona a Inglaterra e anda sucessivamente pela Suíça, onde conhece o poeta Shelley, e pela Itália. Em 1816 e 1818 publica o terceiro e o quarto cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*. São anos de plena produção literária. Com o drama *Manfred* inicia a sua produção literária, a que, com o tempo, se acrescentam outras sete peças. Viaja por Itália e em Veneza, durante anos, leva uma vida caracterizada pelo escândalo e o abuso do álcool. É a época de *Beppo*, poema burlesco e ao mesmo tempo conto licencioso inspirado em Boccaccio. Entre 1818 e 1824 escreve *Don Juan*, obra satírica incompleta de tom burlesco. Cerca de 1820 prossegue a sua atividade política em Itália, afrontando os interesses ingleses. Em 1822, Byron publica uma nova peça do seu gênio satírico, *The Vision of Judgement*, violento ataque contra o poeta romântico Southey. Em 1823 une-se com ardor à luta dos Gregos pela sua independência contra os Turcos. Três meses depois morre, de umas febres, em Missolongui. Tem trinta e seis anos, vividos com a mesma paixão e exaltação que pôe na sua poesia.

realidade ainda em formação, sobre a qual não temos mais controle. Ao lado do riso irônico, constatação do absurdo, o riso grotesco é a constatação do não-lugar: a racionalização do riso limitando o homem ao absurdo e à aparência.³³

Bernardo GUIMARÃES, amigo e companheiro de Álvares de Azevedo, escreveu novelas românticas sertanejas, alguns poemas de caráter reflexivo, e também uma obra poética cômica, grotesca e obscena. Essa musa depravada é em Bernardo GUIMARÃES absolutamente bocageana. Adentramos, com ele, os limites do chulo e do obsceno, intensificados e realçados pelo contraste com a forma elaborada e rica de associações tradicionais em que são vazados os poemas. Dessa segunda faceta do riso romântico chegaram até nós duas composições de Guimarães: *A origem do mênstruo* e *O elixir do pajé*.

O elixir do pajé é dotado de menos enredo e, vez por outra, de mais verve satírica. O assunto do poema se reduz à celebração das virtudes de um misterioso elixir afrodisíaco de que se valeu nos áureos tempos certo pajé Bandalho e em cujas propriedades milagrosas deposita o narrador as melhores esperanças.

*E ao som das inúbias,
Ao som do boré,
Na taba ou na brenha,
Deitado ou de pé,
No macho ou na fêmea,
De noite ou de dia,
Fodendo se via
O velho Pajé!
(...)
Vassoura terrível*

³³ Paulo Franchetti analisa com precisão aquela se convencionou chamar de segunda geração romântica, porque a maior parte dos textos disponíveis para uma tal coletânea vem assinada por poetas nascidos por volta de 1830: Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio de Andrada e Silva, Laurindo Rabelo, Luís Gama, Bruno Seabra, Franco de Sá. Tais poemas formam um conjunto impressionante, quando cotejados com a obra "séria" produzida por esses autores, não só pelo volume, que não é pequeno, mas também e principalmente pela qualidade literária. Poetas que pagavam um tributo excessivo às convenções do tempo quando celebravam a musa vaporosa e lânguida que então se impunha, transformavam-se de súbito, ao sopro da maledicência, da lascívia ou da simples emulação boêmia, em virtuosos da palavra, improvisadores de raro talento e inventividade. O caso exemplar é o de José Bonifácio, o Moço, em que convivem o poeta de minúsculos dotes dedicado à louvação do amor convencional e à celebração de sensaborias patrióticas, o fino ironista de *Um pé e Meu testamento* e o esplêndido satírico de *O Barão e seu cavalo*. Com Bernardo Guimarães também não sucede coisa muito diferente, pois é hoje forçoso reconhecer (em que pese o juízo favorável de um Manuel Bandeira) que o Dr. Bernardo seria apenas mais um poeta medíocre, não fossem os seus "bestialógicos", a sua *Orgia dos duendes* e os dois poemetos fesceninos que referiremos mais adiante.

*Dos cus indianos
 Por anos e anos
 Fodendo passou,
 Levando de rojo
 Donzelas e putas,
 No seio das grutas
 Fodendo acabou!
 E com sua morte
 Milhares de gretas
 Fazendo punhetas
 Saudosas deixou!...*

No Romantismo, a poesia anfigúrica, além de ser um jogo, é também um instrumento para analisar o inconsciente, mostrar o poder da palavra e suas metamorfoses e negar a ordem social vigente. Bernardo GUIMARÃES deve ser visto dentro do quadro em que se formou e de que foi, juntamente com Álvares de AZEVEDO, uma das expressões mais felizes. Compreenderemos melhor as vicissitudes de sua obra se considerarmos como um de seus elementos definidores a vida boêmia, a emulação diária de poetas que se conheciam e conviviam estreitamente no cotidiano das pequenas cidades de meados do século passado, pois dela provinha o estímulo mais importante para essa criação satírica e cômica.

Os românticos, portanto, sofreram forte influência dessa espécie literária, tanto pela temática, que lhes sugeria uma postura evasiva, como pela forma que, tornando-se popular, aproximava o artista do gosto do público, numa época em que isso se prenunciava como necessário à medida que a obra de arte literária passava também pelo processo de reificação mercadológica. Ao mesmo tempo, nasce uma atividade econômica ligada ao consumo da arte: museus, galerias, exposições e publicações especializadas têm sua origem no ingresso da criação artística no mercado.

Junto a esse contexto econômico, o artista romântico se vê obrigado a entrar na dinâmica da produção de obras de acordo com os cânones do momento, sob a ameaça de permanecer marginalizado. Na realidade a atitude da sociedade frente ao artista se caracteriza por sua ambigüidade; oscilando entre a exaltação e a desconfiança. A literatura gótica, principalmente do romantismo inglês, tendo como centro a ambigüidade emotiva do medo e da atração, emergiria como uma combinação de três elementos: a paranóia, a barbárie o tabu. A ambigüidade da escrita gótica, dividida entre a realidade contada e a realidade sugerida, guarda um forte elo com o

artista em meio às contradições entre as promessas da racionalidade e da irracionalidade do presente.

O estudo de Philadelpho MENEZES (2001:48) sobre as expressões da modernidade enfatiza as diferenças e as semelhanças entre a literatura gótica, opção romântica, e o realismo grotesco no Renascimento³⁴. Ambos pertencem ao imaginário e à linguagem popular e tiveram origem no mesmo período medieval; ambos possuem uma mesma índole crítica com relação a temas tabus como o sexo, o passado, a hierarquia de ordem natural ou social. É no confronto desses aspectos que o autor percebe diferenças significativas. A ruptura com os tabus no grotesco renascentista se dá pela sátira que desautoriza o tabu, retirando dele sua conotação de coisa proibida, daquilo que atrai pelo inverso, como uma tentação exercida pelo poder destruidor. No riso da literatura grotesca, o tabu perde seu lado destruidor, descaracterizando-se naquilo que o identifica; a sátira cancela também seu caráter tentador, reduzindo tudo a áreas transitáveis.

No gótico romântico, o tabu se afirma com força plena ao acentuar seu aspecto trágico e punitivo. O tabu é freqüentemente quebrado, mas ao prazer resultante dessa transgressão corresponde uma pena de proporções gigantescas, que ganha uma conotação moralizante extensiva a todo o conjunto da humanidade. O gótico, portanto, em contraposição ao humor grotesco, reafirma a dimensão trágica das atitudes humanas de ruptura com os limites das zonas proibidas do prazer.

O trágico do gótico e o cômico do grotesco se opõem também quanto à visão da morte. Na análise de M. BAKHTIN (1987, 21-22), a morte é um fenômeno de regeneração na cultura popular medieval incorporado ao grotesco renascentista, É um fim que propõe um processo de mutação contínua da vida. No gótico, a morte é não só o fim trágico da existência, mas a punição terminal que, afetando o corpo, retira da alma a possibilidade de felicidade paradisíaca.

³⁴ O adjetivo *grotesque*, pelo francês *crotesque*, é empregado por escritores no século XVII com um sentido mais amplo, abrangendo o ridículo, o bizarro, o extravagante, o fantástico, o cômico, o burlesco. A estilização do conceito atinge o seu auge com o gótico da escrita romântica, no século XIX, e em outras estéticas do século XIX, como o Realismo. O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com a expressão *um mundo alheado, um mundo tornado estranho*. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para estabelecer relações com ele é preciso que o nosso mundo conhecido, torne-se repentinamente estranho e sinistro. O inusitado e a surpresa são partes essenciais do grotesco. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Não se trata de ter medo da morte, mas uma angústia de viver. O mundo alheado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo. A questão do riso no grotesco tropeça no mais difícil complexo parcial de todo este fenômeno: o inusitado, o absurdo, o estranho provoca de chofre um riso nervoso, involuntário, em momentos em que não se quer rir.

A conclusão de MENEZES (2001, 54) é que essas espécies literárias refletem uma leitura do passado e formas de utopia que fazem divergir radicalmente os dois enfoques. O passado do gótico como barbárie, como cultura de uma aristocracia composta por indivíduos isolados, dissociados de seu meio, retirados em seu universo pré-industrial, pré-urbano, opõe-se ao mundo festivo, coletivizado, onde o indivíduo se defende de seus pesadelos por meio de sua fusão com a praça em festa no grotesco.

Se a narrativa gótica é inspirada no repúdio à função representativa da realidade, ela é, também, caracterizada por um conjunto de elementos intencionalmente anti-rationais, comum a todo romantismo, que em parte se choca com o projeto de autonomia da obra de arte, uma vez que isso se apóia num exercício analítico e lógico de demonstrações conscientes dos processos estéticos. Nesse sentido, o artista romântico assenta-se sobre dois pólos contraditórios constituídos pelo exercício racional da idealização da obra de arte e pelos enlevos irracionais que permitem sua fuga do presente.

Essa contradição, por outro lado, não foi suficiente para as modificações na estrutura da linguagem artística, mas deu condições para revitalizar a escritura clássica assentada na língua instrumental, no dizer de BARTHES, e gramaticalmente controlada, preservando o conjunto de valores que o semiólogo francês chama de *escritura burguesa* (1984).

A permanência dessa escritura através de sua reciclagem estética é o que define o experimentalismo romântico, mesmo quando se nutria de formas populares e alternativas da narrativa como no caso da literatura gótica. Essa questão é muito importante, pois propõe uma diferença crucial entre a modernidade do romantismo e a modernidade da experimentação das vanguardas no século XX, quando a crise dos valores liberais, gerando a crise de sua escritura, fomentará a multiplicação de outras alternativas fundamentais.

A obra de Charles BAUDELAIRE é o ápice da ironia romântica e o ponto de passagem para uma arte fundamentalmente dilacerada. É interessante destacar a posição de Baudelaire na cadeia que une o romantismo com a arte moderna das vanguardas: o poeta francês apesar de compartilhar a sensibilidade romântica está mais

próximo da concepção poética do simbolismo e das vanguardas. A estética do feio, iniciada por BAUDELAIRE, é o começo de um processo de erosão da arte que vai conduzi-lo até sua autonegação.

Observamos também que a passagem do belo para o grotesco não importa somente um movimento negativo de reação ao esteticismo; ao contrário, se vê vibrar no coração da poesia maldita a consciência do dilaceramento que esse processo significa: consciência que oculta o sentimento trágico por trás da exaltação e da blasfêmia. Podemos dizer que a arte, e em particular a poesia do final do século XIX, refletem a condição dilacerada do homem, os choques traumáticos que denotam as energias destruidoras do indivíduo.

Walter BENJAMIN vislumbra uma íntima “relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as grandes massas citadinas” (1975 45-6). A multidão aparece ao *flâneur* baudelairiano ora como “fantasmagoria”, na ótica de estranhamento assimilador do choque, ora como o lugar da realização absoluta da mercadoria enquanto fetiche e utopia, “uma imagem do sonho”. A multidão como representação imagética da vida urbana instaurada na modernidade, surge em Baudelaire, segundo Benjamin, como algo possuidor em potencial de uma natureza ambígua e tentadora. A imagem da prostituta em Baudelaire é um emblema dessa metamorfose, pois ela é “ao mesmo tempo vendedora e mercadoria” (1995, 47-53).

A multidão da modernidade, em BENJAMIN, recupera de algum modo a instância redentora que possuía nas festas medievais, na festa profana. Ela ainda possui a marca deformadora que a visão romântica criou ao fundar a negação histórica ao processo de industrialização. Ela ainda devora o indivíduo, o divorcia de si mesmo e de sua natureza, imanta pelo princípio de atração e repulsa ante o desconhecido. Porém às portas da terceira fase da revolução industrial, da explosão de consumo, ela oferece a desintegração como um reencontro do indivíduo consigo mesmo enquanto parte integrante da coletividade, cuja vida derivados eflúvios da mercadoria e da tecnologia que redimirá, através da arte, a humanidade. Dessa contradição exala a melancólica aceitação do presente e a integração nas suas manifestações, dentre as quais se destaca a multidão.

O gesto de libertação que empurra a arte a romper com a filosofia, a conduz, pelo mesmo impulso, à busca de outros contextos culturais que realizem sua aspiração universal. A aspiração de instituir elementos distintos dos puramente conceituais leva o movimento artístico a estreitar os laços com a vida e a explorar as raízes mais profundas da experiência estética. Os objetos cotidianos das sociedades primitivas são valorizados em sua dupla condição de utensílios e de obras de criação, o que mais tarde será muito explorado pelo surrealismo.

A passagem da crítica e da ironia para o ludismo do jogo criativo é o evento principal da última etapa da modernidade. Baudelaire estava ainda prisioneiro da idéia de arte e das restrições retóricas da linguagem. Com Mallarmé começa o jogo de aniquilação e de liberação dos materiais do trabalho poético. Portanto, o campo da poesia foi o primeiro em que se manifestou a autonomia da arte em seus próprios elementos, e as inumeráveis possibilidades do jogo estético. À revolta contra a poesia tradicional iniciada por Baudelaire, vem agregar-se uma nova crítica: a crítica das técnicas e dos materiais.

A principal característica estética posterior à obra de Mallarmé é o progressivo desaparecimento da noção de obra, substituída pelas idéias simples do jogo estético e da criação artística. A obra desaparece como objeto para reaparecer como chave, ou como pretexto de acesso a um universo lúdico regido por regras próprias. Compreende-se que a idéia de jogo implica uma dupla referência: de um lado, o lúdico e o prazer como elementos psíquicos de base, como objeto da atividade; de outro, o jogo constitui técnica de exploração de possibilidades, exercício de combinações.

Desde o momento em que se põe o acento na experiência e na atividade criativas, a arte entra em contradição com a idéia que a havia fundado desde o renascimento. Chegamos agora ao ponto máximo de tensão das forças que compõem a dimensão artística: as obras mais importantes passarão por sua própria destruição. As vanguardas fecham todo um período da história dos valores do Ocidente e abrem uma nova era da qual vivemos hoje as conseqüências. É o regresso ao ponto zero da criação.



Figura 4

Sainte Jean-Baptiste

3 O RISO MODERNISTA E O ESPETÁCULO DA MODERNIDADE

3.1 EU QUERO SER MODERNO: O INTELECTUAL OSWALD DE ANDRADE E A MODERNIDADE

O tema da modernidade, desde o início do século XX, tornou-se o mote de discussões críticas, nas mais diversas áreas do conhecimento e nas mais variadas concepções, como necessidade de redimensionar o espaço de formação da sociedade brasileira e redefinir o perfil histórico de maturidade cultural do país. Essa necessidade advém, primeiramente, da constatação de que a construção da identidade nacional é correlata à construção de uma nação autônoma e moderna. Em segundo plano, mas não menos importante, ela se origina da verificação de um anacronismo entre a formação sócio-econômica do país e as formas de modernidade adotadas, decorativamente, pela elite a partir da Independência do país.

De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo em xeque também a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico, etc. (SCHWARZ, 1987:105).

A passagem do país da condição de colônia e, mais tarde, ao sistema republicano não provocou as mudanças necessárias na estrutura sócio-econômica, modelo ainda criado no período colonial, para preencher os ideais de autonomia e independência. A questão do nacional no Brasil tem assumido um desenho que a define como um problema. No confronto com a Europa, e mais tarde com os Estados Unidos, estamos sempre às voltas com o que nos falta. A avaliação negativa do passado e das possibilidades futuras é constante. O confronto do Brasil com outros países produz um leque de diferenças, aponta as singularidades que passam a ser avaliadas positiva ou negativamente. Esse movimento pendular do processo crítico produz perspectivas nacionais distintas.

Uma das versões do nacional que procura solucionar esse impasse é o ufanismo vigente nos primeiros anos do século XX. Para esta corrente, a nacionalidade é pensada não como resultado dos regimes políticos, mas sim como fruto das condições naturais da terra. A natureza prodigiosa e abençoada garantiria um futuro promissor para além e independentemente dos regimes políticos e das querelas partidárias. O ufanismo representado por Afonso Celso³⁵ – juntando às qualidades da terra os valores das três raças originárias – operava assim a paz dos espíritos prometendo dias melhores no futuro, já que a natureza dava fundamento a tais esperanças.

Essa versão já havia sido intensificada no Romantismo brasileiro, extremamente criticada por Machado de ASSIS, em seu ensaio *Instinto de nacionalidade* (1873), no qual os romancistas românticos tomavam o nacional como análogo à flora, à fauna e à topografia da terra brasílica, identificando mimeticamente a fundação do nacional com o adensamento da cor local, fazendo do localismo um fundamento da nacionalidade e continuando a atribuir, sem perceber, um tom de exotismo ao elemento da terra, desse modo espelhando o olhar de maravilhamento do europeu para os trópicos. Aprofundaremos esse tópico *a posteriori*, pois não podemos reduzir o movimento romântico a ele, mas convém marcar a existência de uma tradição crítica e literária nas sendas do ufanismo. O ufanismo em suas formas de ver e interpretar a nação deitou raízes na cultura brasileira e se fez presente em inúmeras construções simbólicas que pretenderam marcar a identidade nacional.

Outra versão, não menos polêmica, foi inaugurada nos anos 20. Aqui, ficou explícita a crise da república oligárquica, uma decepção quanto à possibilidade de realizar o ideal de uma sociedade nova, e surgiu um novo ângulo para pensar o Brasil, uma vez que os intelectuais, nesta década, farão questionamentos inéditos e que permanecerão pelas décadas seguintes.

Não apenas concepções tradicionais são atacadas, mas também as instituições republicanas – identificadas com uma legalidade que não tem correspondência no real –, elevando o sentimento de revolta, trazendo à tona novos atores e a problemática dos direitos e da participação. O questionamento da ordem faz-se com base num ângulo de visão genericamente modernista, que, buscando o *brasileiro*, recoloca com muita força a preocupação com o nacional (Cf. LAFETÁ, 1974).

³⁵ Afonso Celso (1860-1938), autor de *Porque me ufano do meu país*, 1900.

Aparecendo como resultado da crise da economia do café e das instituições da Primeira República, a exigência de modernização que movimentara as energias da sociedade ao longo dos anos 20 não tinha sentido muito definido. Pois, se é verdadeiro que a intelectualidade passa a pensar o país, propondo reformas e a construção de uma nação moderna, há de se fazer a ressalva de que tudo isso ocorre de maneira muito ambígua (LAHUERTA, 1997: 69).

A indefinição é ressaltada na medida em que a questão da técnica e da ciência era apreendida subjetivamente pela arte e pelos intelectuais. A pressão por racionalidade não resultava de um choque direto com a estrutura do real, mas sim de um anseio esperançoso diante do mundo moderno. Essa linha de raciocínio sugere que a rigor não éramos modernos, queríamos, gostaríamos de ser modernos. Ser moderno, na opinião de M. BERMAN (1986:15), com quem concordamos, é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, crescimento, transformação e autotransformação, mas, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos.

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas científicas, a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói antigos, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; grande explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu país natal, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam para expandir seu poder; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em constante expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se *modernização*.

Nesse sentido, não é surpresa constatar que a pretensão de ser moderno tenha sido deslocada paulatinamente para o tema do nacional, pois desde as atividades preparatórias para a comemoração do centenário da Independência, *ao medir pelo metro hegemônico nossa situação ante a Europa*, o atraso tornava-se cada vez mais flagrante (Cf. LAHUERTA, 1997:96). Enquanto, em 1865, o caos urbano de Paris, seus bulevares, carros, o homem lançado no turbilhão da vida moderna, solitário, lutando contra um conglomerado de massa e energia pesadas e velozes, inspirava a poética de Baudelaire, aqui, Machado de Assis criticava poetas e romancistas românticos que associavam nacionalismo com localismo.

Todas as formas de pensamento e arte modernistas têm um caráter dual: são, ao mesmo tempo, expressão e protesto contra o processo de modernização. Em países relativamente avançados, onde a modernização econômica, social e tecnológica é dinâmica e próspera, a relação entre arte e pensamento modernistas e realidade circundante é clara, mesmo quando essa relação é também complexa e contraditória. Contudo, em países relativamente atrasados, onde o processo de modernização ainda não deslanchou, o modernismo, onde se desenvolve, assume um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos. (BERMAN, 1986: 224).

Encontramos o modernismo que emerge do atraso e do subdesenvolvimento. Ele é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura pela incapacidade de fazer, sozinho, a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história.

Venha talvez chocar, senhores, esse tinir de armas heroicamente arengadas em pacífica consagração literária, mas nós, que arrogantemente subimos os espantosos caminhos da arte atual, por força havemos de trazer, como soldados em campanha, um pouco de nosso farnel de assaltos. Somos um perdido tropel na urbe acampada em território irregular e hostil, e com ela temos a surpresa dos acessos e a abismada contorsão das alturas.³⁶

Os intelectuais modernistas da década de 20, a exemplo de OSWALD de Andrade, estavam imbuídos de uma perspectiva de missão, onde lhes cabe um papel diferenciado no processo social, onde se vêem como heróis civilizadores, com artífices da modernização e fundadores da cultura nacional. Os discursos inflamados convidam ao bom combate, no sentido de repensar o Brasil marcado pelo atraso econômico, pelo clima e pela raça. Esses fatores eram pensados como negativos porque a elite se via e pensava o país com mentalidade européia. Era preciso quebrar esses constrangimentos externos e voltar-se para as raízes brasileiras. Era preciso inventar a autenticidade – buscar as raízes nacionais em um passado histórico ou imemorial.

Podemos dizer que os intelectuais modernistas combatem o passado, sinônimo de *atraso*, através da elaboração estética adequada à vida moderna, mas alimentada pelo próprio passado, *locus* apropriado para a invenção de fantasias, sonhos, utopias, como diz Marshall BERMAN. O caráter revolucionário do discurso dos modernistas se sustenta enquanto fomentador de rupturas com a tradição cultural do país,

³⁶ Oswald de Andrade. **Obras completas. Estética e Política.** São Paulo, Globo, 1992. p. 27. Fragmento do discurso pronunciado em homenagem a Menotti del Picchia e publicado no *Correio Paulistano*, em 10 de janeiro de 1921.

mas não como discurso vanguardista de expressão e protesto contra o processo de modernização.

A idéia do *atraso*, batida e rebatida pela crítica, estava relacionada diretamente com o sentimento de dependência econômica, de cópia cultural, fonte de formas de desigualdades brutais e “disparates” culturais. Visto do ângulo da cópia, ressalta SCHWARZ (1987:110), o “atraso” formado pela justaposição de formas da civilização moderna e realidades originadas do período colonial é *um modo de não-ser*.

Na década de 20, tornou-se imperioso dar uma resposta a esses impasses da vida nacional, que atravancavam o progresso, e passou a ser uma preocupação de inúmeras estratégias referenciadas, positiva ou negativamente. A resposta que mais nos interessa foi dada pelos intelectuais paulistas através do movimento modernista. Há uma demanda genérica de unificação cultural, um espírito de renovação e atualização que pretende ir além da dimensão estritamente literária e uma preocupação difusa de superar a distância entre o erudito e o popular. Luciano MARTINS (1987), analisando a situação dos intelectuais da época, diria que ele se caracterizava por uma *ida ao povo* à brasileira, *sem utopia ou teoria da sociedade, com humor, com malícia*.

Talvez seja por isso que os intelectuais inspirados no modernismo, ainda que haja a pretensão de rever as discrepâncias sócio-econômicas e os “disparates” culturais, permanecem presos à erudição e a um sentimento de fazer parte da elite tal qual era cultivado nos salões aristocráticos. Isso ainda se configura com tal força, que poderíamos dizer que a ambigüidade e o paradoxo serão as características desses intelectuais.

No essencial, a intelectualidade modernista, mesmo suas figuras mais radicais, presa a uma visão de cultura tradicional e preocupada em construir a Cultura Nacional, quando “*foi ao povo*”, o fez esperando encontrar nas manifestações populares uma matéria-prima pura e dotada de autenticidade, à qual caberia dar a forma final mediante um trabalho de síntese eminentemente intelectual. A política, quando a exercessem, continuaria a se dar nos marcos dos partidos oligárquicos. Basta notar, que pelo menos até 1930, os principais nomes do modernismo se mantêm na órbita desses partidos – Oswald de Andrade no PRP (Partido Republicano Paulista) e Mario de Andrade e Sergio Milliet no PD (Partido Democrático).

Nesse sentido, o movimento modernista – considerado pela crítica um marco, uma ruptura - é, também, exemplar de como uma intelectualidade viajada, apoiada por uma aristocracia ilustrada, vai ao encontro do povo como se este fosse um objeto exótico, quase uma massa à qual é preciso dar forma, flertando à distância, sem estabelecer relações de maior proximidade. Alfredo BOSI (1979) considera impensáveis as obras mais representativas do modernismo *sem a união de alta burguesia paulistana com uma inteligência viajada, curiosa e crítica*, que se move no interior de uma classe pronta para zarpar – real ou metaforicamente – para os centros da modernidade.

A guerra declarada ao *passado-atraso* nasce no coração da *urbe acampada em território irregular e hostil*, que tinha em São Paulo seu exemplo máximo. *São Paulo é já a cidade que pede romancistas e poetas, que impõe pasmosos problemas humanos e agita, no seu tumulto discreto, egoísta e inteligente, as profundas revoluções criadoras de imortalidade* (O. ANDRADE, 1992:27). Na década de 20, a cidade de São Paulo apresentou um crescimento sócio-econômico espetacular, iniciado na década anterior com a inserção externa do café, cujos resultados vão se explicitar pelo grande aumento físico e de valor nas exportações, notável expansão da área plantada dos demais produtos, além do café, *boom* de investimento industrial, instalação de novos setores industriais mais complexos e diversificação urbana, etc.

A consolidação da economia paulista, como principal *locus* da acumulação nacional atraiu a localização, notadamente da cidade de São Paulo e cercanias, de grandes empresas internacionais, que para lá foram produzir ou montar produtos de maior complexidade tecnológica. Café, indústria e o próprio crescimento populacional urbano exigiram uma correspondente ampliação dos serviços: bancos, comércio, saúde, educação, saneamento, alimentação, habitação e transportes (Cf. DEAN, 1971).

No viés desse progresso, o crescimento da classe trabalhadora, de sua organização e de seus movimentos, de um lado, bem como a crescente exacerbação de conflitos entre os vários segmentos sociais (oligarquia, burguesia, proletariado, camadas médias, militares) e o Estado, de outro, induzem, entretanto, um crescente *movimento conservador* como mecanismo de defesa do sistema. Além de um aumento das explicitações nacionalistas, assiste-se no período a várias manifestações anti-semitas e

antilusitanas, a um reascendimento do positivismo e do catolicismo que, em parte, derivam para o integralismo e para as campanhas contra a *democracia liberal*.

Os movimentos culturais, no turbilhão dessas mudanças, revelam não só amplo aumento quantitativo – notadamente o editorial, no Rio de Janeiro e em São Paulo -, como também grande diversificação de eventos, entre os quais se deve destacar os de cunho *modernistas*, cujas obras pretendiam ter uma dimensão mais cosmopolita do que provinciana, mais internacional do que nacional.

Depois de 30, há uma “politização” das questões culturais e o tema da modernidade fica integralmente subsumido ao da construção de um projeto nacional. A busca de identidade social do intelectual brasileiro passa pela procura de um ponto entre a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade. O modernismo como adesão em todos os sentidos, não limitada à arte e à literatura, vai sendo progressivamente frustrado pelo caráter restaurador do processo inaugurado em 30. A exigência de renovação, que nos anos 20 se traduzira por uma genérica demanda de unificação nacional, acabaria sendo canalizada para o Estado, até se explicitar como cultura política estadonovista na forma de um corporativismo. Mas isso já é uma outra questão.

O Estado Novo representa, portanto, o coroamento de um ideal de modernização e de uma demanda de unificação – cultural, política, etc. – que, forte já antes, se radicaliza difusamente ao longo dos anos 20, impondo a prevalência do tema nacional e que pode ter sua retomada simbolicamente localizada em 22 (LAHUERTA, 1997:105).

A maior parte dos intelectuais, dos que participou do movimento modernista nos anos 20, aceita o caminho estatista que se quer original e nacional, na sua pretensão de atualizar a inteligência do país, inclusive imprimindo sentido à sua atividade, além de pretender colocar o Brasil em sintonia e no mesmo plano das nações mais desenvolvidas, visando dar uma nova dignidade ao pensamento brasileiro. A institucionalização do tema da modernidade apaga as miragens, os sonhos, as utopias e o grupo modernista cai na real.

Só com o vendaval político-econômico de 30 se definiram posições ideológicas. O Sr. Plínio Salgado, que ficara nos camarins da Semana, fundou o Integralismo. O grupo chefiado por Mário de Andrade, através do Diário Nacional, foi para a liberal democracia e para a revolução paulista de 32. Os senhores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia encaminham-se para a cooperação pública com o sr. Getúlio Vargas. E o grupo restante mais numeroso, e de que eu fazia parte com Di Cavalcanti, Pagu, Osvaldo da Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e Tarsila, dirigiu-se para o marxismo e para a cadeia. (O. ANDRADE, 1992:137-138).

O desabafo de Oswald de Andrade permite-nos uma visão da intelectualidade modernista a partir de 30: os que enfrentaram sua crise de identidade social atribuindo-se a missão de criar a nação, a cultura e o povo, fazendo do Estado o instrumento para isso; os que “servem sob a ditadura”, fazendo do Estado órgão financiador para desenvolver um trabalho criativo; os que vão para a oposição por razões ideológicas ou não; e os que estão em disponibilidade, em virtude do mercado ser restrito e das funções estatais não incorporarem todos.

Esse é um processo, portanto, no qual a intelectualidade vivencia uma ruptura com os padrões de consagração vigentes na Primeira República e passa a se ver no fio da navalha: entre o niilismo e a ambigüidade de ser “vanguarda” na equívoca circunstância do “atraso histórico” e uma espécie de consumação, ajustada a essa mesma circunstância de “atraso”, de certo sentido de missão que se entranha à condição do intelectual e que tem no Estado o desaguadouro de suas inquietações e o instrumento para a sua consagração.

3.1.1- A MODERNIDADE BATE À PORTA, NÃO EXISTE PORTA: O JEITO É RIR.

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (W. Benjamin).

No ensaio *A Modernidade do Romance*, João Alexandre BARBOSA questiona quais são os textos modernistas que teriam sido verdadeiramente modernos, buscando elaborar dentro desse conceito uma apreciação contundente e definitiva do romance brasileiro posterior ao ano de 1922. Para o ensaísta o autor ou texto moderno é aquele que leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, “um descompasso entre a realidade e sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos ‘realistas’” (1990: 121).

Nesse sentido, os conceitos de moderno e modernista nem sempre são coincidentes, tornando-se necessário uma revisão da criação literária brasileira a partir dos desdobramentos modernistas de 1922. A conclusão que se impõe considera modernos aqueles modernistas que criaram condições indispensáveis para uma reflexão acerca das relações referidas entre realidade e representação. O elenco

analisado por J. Alexandre Barbosa é composto de: Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

A modernidade, enquanto especificação essencial é concebida por Silviano SANTIAGO (1989) como uma categoria de interpretação com caráter universal, e é ela que permite a elaboração de uma derradeira triagem no imenso acervo da produção ficcional modernista. No entanto, essa concepção esvazia a idéia de modernidade de todo o seu peso específico, seu concreto conteúdo histórico. Dispersar a modernidade através da história, ironicamente, nos leva a perder de vista as qualidades específicas de nossa própria história moderna.

Portanto, a historicidade da literatura modernista no Brasil, seja o romance, seja a poesia, não fecha o seu ciclo de interpretações e críticas, uma vez que os principais objetivos do movimento modernista – que era o da atualização da nossa arte através de uma escrita de vanguarda e o da modernização da nossa sociedade através de um governo revolucionário – continuam em pauta na produção artística e na recepção crítica dessa arte. Para uma melhor compreensão de como o modernismo brasileiro estabelece, a partir da década de 20, uma tradição artística, faz-se necessário uma revisão histórica de alguns conceitos que a crítica creditou na conta desse movimento, criando desastrosos equívocos e gerando satisfatórias certezas.

O primeiro conceito de que trataremos refere-se à teorização do fenômeno de Vanguarda em relação ao conceito de Modernismo. Essa teorização envolve posições conflitantes quanto à conceituação, validade e importância. A crítica de orientação marxista, sobretudo os escritos de LUKÁCS (1969), considera as manifestações de Vanguarda preconizadoras do caos, do não-nacional, do apolítico. Isto é, uma arte decadente e alienada. Posteriormente, a idéia de vanguarda, como produto exclusivo do declínio da arte burguesa, manifestação do formalismo e do anti-Realismo, é revista pela teoria marxista, por ocasião das discussões sobre a obra de Brecht.

Boa parcela da crítica acadêmica opta por uma abordagem do ponto de vista eminentemente artístico. Costuma-se estudar a Vanguarda como um aspecto da Modernidade. Por esse prisma, ela compreende movimentos, ações, geralmente coletivas, reunindo artistas/escritores, sobressaindo-se por um antagonismo radical face à ordem estabelecida no domínio artístico (formas e temas) e no plano geral (político-

social). Do ponto de vista da superestrutura, a Vanguarda configura-se como fenômeno lingüístico e ideológico, sendo a resposta do artista às condições da sociedade e à sua situação profissional.

Ampliando essa concepção, Silvio CASTRO encara a Vanguarda como um acontecimento duplamente revolucionário. Primeiro, porque sua práxis, na ausência de fatos sociais alternativos, predispõe a manifestação da própria verdade latente, que corresponde a epifania revolucionária formal de um processo prático ainda não comprovadamente consubstanciado. Segundo, porque subverte e nega as instituições estilísticas sem força significativa por não se constituir na homologia do movimento real da práxis, limitando-se a refletir o êxtase aparente.

Nesse sentido, de qualquer sorte, o caráter político da Vanguarda estava no ato de contestação. A maioria dos artistas, sentimentalmente, era de esquerda, simpatizava com as idéias antimilitaristas ou se entusiasmaram pelas pregações anarquistas. A ação da Vanguarda radicalizou a ruptura com os padrões normais de produção artística, e sua peculiaridade consistiu em transformar essa ruptura em método e estilo de atuação, processo que implicou sua ambigüidade estrutural. Isto é, a *negação*, além de estratégica para aquele momento, foi responsável pela saturação e extinção do movimento. Mas é evidente que essa negatividade também instituiu valores positivos, como uma outra ordem seguida de uma nova criação.

O estudo da Vanguarda histórica fez-se necessário, antes de tudo, com o objetivo de dirimir dúvidas e auxiliar na reflexão sobre vários pontos mais obscuros do Modernismo brasileiro. No Brasil, a corporificação daquela rebeldia conserva as peculiaridades próprias às manifestações de Vanguarda, caminhando, entretanto, por uma via paralela e, até mesmo, oposta.

O Modernismo brasileiro, enquanto movimento de renovação artística, não pode ser situado no mesmo plano que os movimentos de vanguarda europeus como, por exemplo, o Cubismo, o Futurismo ou o Expressionismo. Esses movimentos diferem teórica e estilisticamente entre si, não obstante apresentarem características comuns essenciais: possuem, individualmente, unidade estilística e afirmam, explícita ou implicitamente, uma visão crítica com respeito à própria modernidade ou a toda arte do passado. Essas características são encontradas no Modernismo brasileiro de forma

incipiente - que tem, aliás, nessa diferença, sua especificidade. Como se define, então, o nosso Modernismo?

O Modernismo brasileiro, se é fruto do processo histórico -, e do mesmo modo que o Parnasianismo e o Simbolismo, fenômeno de “modernização”, de fora para dentro, mais que consequência da evolução interna - foi, no primeiro momento, a expressão da necessidade de ruptura com a arte vigente que, mesmo em seus melhores exemplos, está umbilicalmente ligada ao final do século XIX (GULLAR, 1969:47).

As informações que os protagonistas dessa ruptura possuíam da arte do novo século eram escassas e superficiais. A parte teórica da Semana não primou pela unidade de pontos de vista ou pela objetividade, uma vez que todos os representantes da área das letras tinham formação parnasiana ou simbolista. De fato, como ainda não haviam se livrado inteiramente daquela formação, mesmo os mais radicais defensores do Modernismo, como Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, não assimilaram claramente as concepções revolucionárias das vanguardas artísticas européias.

É pois o academismo, a imitação servil, a cópia sem coragem, sem talento que forma os nossos destinos, faz as nossas reputações, cria as nossas glórias de praça pública. E contra isso levantou-se o chamado futurismo paulista, a que o prestígio de Graça Aranha acaba de dar mão forte. Que pretendemos nós? Já que Monteiro Lobato não quis continuar a sua atitude inicial, que foi um estouro nos arraiais bambos da estética paulista, façamos nós a revolução heróica e forcemos o andar lerto dos intelectuais brasileiros que ainda acreditam na atualidade de Zola e Leconte.³⁷

Na pintura como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu durante muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional. Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção.³⁸

Os movimentos de Vanguarda punham em questão, não mais o academicismo, superado na Europa desde meados do século XIX, mas a essência mesma do que se conheceu como arte durante toda a história passada. Os modernistas brasileiros, por não apreenderem a complexa problemática dessas vanguardas, tinham delas uma visão superficial. De fato, jamais ocorreria a um Cubista ou a um Dadaísta, pôr como reivindicação estética a criação de uma arte nacional. No entanto, OSWALD de Andrade vai propor uma poesia de exportação, não de importação, na qual a invenção de brasilidade vem carregada de cores, modos, sons, formas do país.

³⁷ Oswald de Andrade. *O futurismo tem tendências clássicas*. In: ob. cit., p. 20. Artigo originalmente publicado no *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 de novembro de 1922.

³⁸ Id., ib., p. 38. Conferência feita na Sorbonne em 1923 sob o título *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*.

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge dos cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. (Manifesto da Poesia Pau-Brasil).



Figura 5

Onde eu estaria feliz

A pintura de Di Cavalcante exemplifica plasticamente a concepção nacionalista da Poesia Pau-Brasil. *A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que ensina o artista a 'ver com olhos livres' os fatos que constituem sua realidade cultural e a valorizá-los poeticamente* (NUNES, 2001:11). Essa visão superficial da vanguarda é imposta pelo contraditório sócio-cultural em que se inserem as propostas e os manifestos modernistas. A Semana de Arte Moderna, pode-se dizer, durou três anos, pois os anos de 1922 a 1925 foram de contínua assimilação de idéias novas, de polêmicas, de definições. No centro da agitação intelectual da época está a figura de Oswald de Andrade, cujos manifestos apresentam forte influência da vanguarda européia. O *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, segundo Gilberto Mendonça Telles, é uma síntese inteligente de elementos futuristas, dadaístas e até espiritonovistas.

A negação iconoclasta dos modernistas, principalmente OSWALD de Andrade, explicita influências da Vanguarda histórica, mas se volta para a construção de um perfil de brasilidade para a arte nacional, cujo caráter não passa pelo binômio destruição/construção, mas pelo resgate da história do país, pela valorização do primitivo e da cultura popular, priorizando as formas de vida e as condições sociais pré-modernas, ao mesmo tempo, que atualiza essas formas e condições à realidade brasileira, numa busca incessante de autenticidade da identidade nacional. *É a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil* (Manifesto da Poesia Pau-Brasil).

Octavio PAZ, fazendo um estudo sobre os modernismos latino-americanos, observa que “a negação feita por eles (modernistas) do romantismo” (1984:195) foi também romântica. O intelectual modernista do mundo subdesenvolvido está condenado à busca da origem ou a imaginá-la, enquanto o artista vanguardista está condenado ao futuro, ao progresso, a cantá-lo ou a criticá-lo. Este segue em direção ao futuro, aquele se orienta ao passado, ambos incomodados com o presente. O autor percebe no poeta moderno uma relação sempre contraditória com a História, pois não encontra asilo no próprio solo histórico para apoiar sua poesia e vai buscar a tradição da analogia, isto é, uma visão do universo como sistema de correspondência e uma linguagem que é uma espécie de duplo universo.

A tradição da analogia inscreve o poeta modernista numa tradição poética restauradora, cuja referencialidade histórica e realista restringe a possibilidade de desdobramento da linguagem e de múltiplas leituras da realidade. Por outro lado, o procedimento analógico de vinculação entre palavra e realidade é problematizado pela própria construção do poema, onde os procedimentos analógicos de toda a tradição poética ocidental sofrem de uma “aparente” precariedade nas soluções oferecidas aos tipos de relação entre o poeta e a realidade.

Nesse sentido, podemos dizer que o poeta modernista, a exemplo de OSWALD de Andrade, elabora um resgate ideológico da história do Brasil, dentro dos limites do “nacionalismo pragmático” promovido pelo conteúdo teórico e político de exigência de modernização, ao mesmo tempo em que tenta se desvincular dessa referencialidade através da composição do poema. Esse movimento pendular, como diz

Maria do Carmo Campos³⁹, ora provoca o esvaziamento da negação e da ruptura, ora utiliza-se da própria negação, para afirmar tanto o passado, quanto as exigências do presente.

“Pau-Brasil” vinha de longe, do espanto dos primeiros cronistas ante a terra que “tinha a forma de hua harpa”. Vinha da literatura oral das fazendas, da paisagem de Minas monumentalizada pelo Alejadinho, das escalas encrespadas do Lóide Brasileiro, enfim, das blusas domingais nos jardins fotográficos da cidade. (...) Vinte e dois defendia as divisas nacionais.⁴⁰

A poesia *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade é um exemplo gritante desse paradoxo em que se inscreve a poesia modernista. O conceito de ruptura e contestação se esvazia e é preenchido pelo caráter missionário do artista brasileiro, atitude heróica e extravagante de tomar para si toda a carga histórica. O passado não é repudiado, ele é reconstruído, recriado a partir de uma concepção do presente. As idéias norteadoras desse presente já foram expostas no capítulo anterior, onde as frustrações de modernização no âmbito político-econômico deslocam paulatinamente os interesses para o tema do nacional e da construção da identidade nacional.

Desse modo, a nossa arte modernista vale-se do novo vocabulário artístico que as vanguardas põem em circulação para criar um movimento que está nas antípodas dos movimentos europeus: enquanto eles conduzem à desintegração das linguagens artísticas - como expressão da crise contemporânea -, o Modernismo brasileiro redescobre a selva, as lendas, os mitos indígenas, a ingenuidade de uma civilização nascente. O espírito de rebeldia dos modernistas foi expresso das mais variadas formas. Dessas formas de expressão ressaltaremos duas: *o riso e a metáfora*. O riso enquanto expressão do grotesco, da sátira, do humor, da ironia foi o instrumento de resistência e ruptura com os cânones e regras literárias vigentes desde o século XVI até os nossos dias, assim como, de negação de uma concepção de mundo estabelecida.

Nenhum texto, seja poesia ou prosa, encarna melhor a relação do riso com a metáfora do que *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Essa *carnavalização* (BAKHTIN: 1987,99) na literatura modernista não

³⁹ Maria do Carmo Campos usa a expressão para designar o paradoxo entre as conquistas formais do Modernismo brasileiro e a busca da identidade nacional. Cf.. *Sob o signo da impureza: a fatura do poema entre modernismo e modernidade*. In: **A Matéria Prismada**. P. 67-86.

⁴⁰ Oswald de Andrade. op. cit., p. 129.

representa uma concepção cômica e universal do mundo, da influência do popular, mas a transformação das formas do *carnaval* em procedimentos literários a serviço de um projeto estético. Através de uma linguagem específica do *riso* como as paródias, o rebaixamento, a lógica do avesso, a dessacralização, o espírito popular e utópico, o discurso poético modernista se afirma e projeta seus princípios estéticos, principalmente: liberdade de expressão, experimentação da linguagem, valorização de temas de caráter nacionalista e nativista, cuja dinâmica pressupõe a pesquisa e o estudo da identidade nacional, *como o grande restaurador do romantismo, mas um romantismo, repensado, ampliado e atualizado numa nova visão estética da cultura brasileira* (TELLES: 1985, 42). Esta abordagem provoca uma outra leitura: a de que as obras modernistas *no calor da hora* do movimento (década de 20) imprimem tais procedimentos estilísticos, lingüísticos e estéticos como características próprias, estimulando a criação de uma nova série dentro da tradição como lemos hoje certo Carlos Drummond de Andrade.

Política Literária

A Manuel Bandeira

*O poeta municipal
Discute com o poeta estadual
Qual deles é capaz de bater o poeta federal.*

*Enquanto isso o poeta federal
Tira ouro do nariz.*

O poema pertence ao livro de estréia de Carlos Drummond de ANDRADE, *Alguma Poesia*, publicado em 1930. Poema construído com técnica similar aos poemas-piadas de OSWALD: o poema é dedicado a Manuel Bandeira, poeta federal, cuja única preocupação é a mina de ouro que tem nas narinas; o poeta municipal e o estadual, hierarquicamente inferiores ao poeta federal, pugnam para *bater*, tomar o lugar que este ora ocupa no cenário nacional. A analogia entre a disputa literária, as querelas críticas com as disputas eleitoreiras provoca o riso do leitor experiente e do não experiente, pelo reconhecimento imediato da situação, sua ridicularização e pela aproximação de conceitos tão díspares. A ridicularização da imagem projeta a ridicularização dos poetas, seus coetâneos. A crítica não é reticente e acerta em cheio, não pode esconder sua arma, pois o riso estronda pelas páginas da literatura brasileira. Forma similar é adotada por Murilo MENDES em um dos poemas de sua *História do Brasil*:

Teorema das Compensações

*O bicheiro é vereador.
Depende do presidente
da Câmara Municipal.
O presidente é meio pobre,
Arrisca sempre na sorte,
Ai! Depende do bicheiro.*

*O bicheiro ganha sempre
Na eleição pra vereador.
E seu presidente acerta
Muitas vezes na centena.*

O riso é a única opção quando há o reconhecimento do quiproquó e se estabelece uma leitura crítica do texto. A abertura semântica é plenamente preenchida pela mordacidade da sátira, além de expor as fraturas na formação da sociedade brasileira. Todos os elementos envolvidos, ridicularizados são reconhecidos por infrações criminais ou descumprimento do dever. São homens eticamente inferiores.

Por outro lado, a metáfora sempre foi um rio extremamente explorado pelo discurso poético. A metáfora modernista introduz o inusitado, o estranho, o incomum, subvertendo a linguagem e subverter a linguagem significa mudar a ordem do mundo. As noções de tempo e espaço flutuam numa ampla instabilidade semântica, onde a imagem, o símbolo, a alegoria, a sinestesia constroem um sistema de comunicação que ignora as censuras do código habitualmente usado. A explicação que se deve procurar é, portanto, de ordem semiológica: o sentido conotado para além do verbal.

A compreensão de que o discurso poético é uma organização especial para a representação de estados de ânimo, dados culturais e arquétipos humanos, sem sacrificar as relações do *eu* com a sociedade, orientam a análise sobre os procedimentos cômicos⁴¹ na poesia, principalmente a sátira e o humorismo, tomando

⁴¹ Apesar de ser tradicionalmente associado à comédia, o cômico manifesta-se também em textos poéticos e narrativos. Por outro lado, o cômico não tem apenas um caráter lúdico associado ao prazer. O riso aparece muito frequentemente no texto literário associado a uma função didática, cumprindo a célebre máxima latina: “*Ridendo castigat mores*” (É com o riso que se corrigem os costumes). Entre as noções de cômico e comédia, podemos estabelecer algumas relações. De uma forma geral, a comédia provoca o riso pondo em relevo excentricidades ou incongruências de caráter, da linguagem ou da ação. Na comédia, normalmente coexistem os vários tipos de cômico. O domínio de um deles torna possível estabelecer as seguintes relações: o chamado *cômico de situação*, que resulta do próprio enredo, é característico da *comédia de acontecimento* ou *de intriga*; o *cômico de caráter*, resultante do temperamento das personagens, caracteriza a *comédia de caracteres*; o *cômico de costumes*, que explora as convenções e falsos valores da sociedade, é relacionável com a *comédia de sociedade* ou *de costumes*. Nesta última e na *comédia de caracteres*, a sátira assume-se como uma das mais fortes manifestações do cômico.

As reflexões sobre o cômico contam já, de fato, com uma longa tradição, embora nem sempre abonatórias. Na sua famosa obra *A República*, Platão condenava o uso do cômico nas suas diversas manifestações. Aristóteles, na *Poética*, dedicou a sua atenção não só à tragédia e à epopéia, mas também à comédia. Cícero - com os livros *Brutus*, *Orator* e, fundamentalmente, *De Oratore* - assumiu uma posição de relevo na

como pólos norteadores a sátira de Gregório de MATOS e a presença do humor na poesia modernista, a exemplo de OSWALD de Andrade.

3.1.2- POESIA PAU-BRASIL E A COZINHA ANTROPOFÁGICA: RISO E REVOLUÇÃO

O *Manifesto Antropófago* e *Le Collège de Sociologie*, na verdade, como inúmeros outros movimentos e autores contemporâneos, começam a considerar a ruptura, a descontinuidade, não só como ferramenta mental e uma categoria intelectual, mas também como uma exigência histórica. Desde esse ponto, a tradição pode significar duas coisas distintas: ou uma transmissão regular de valores ou o contato problemático com um solo rugoso. A partir de então, essas duas maneiras de experimentar a tradição emblematarão, respectivamente, o pensamento conservador e o transformador. A opção de Oswald e Bataille é indiscutível. (LIMA, 1991: 67)

Quando Luiz Costa LIMA estabelece o paralelo entre o Movimento Antropófago e *Le Collège de Sociologie* quer salientar em ambos o perfil de descontentamento com a situação político-econômica de suas sociedades. A partir dessa encruzilhada em que se encontrou OSWALD de Andrade em relação à tradição, a ironia revelou-se o procedimento mais adequado para a destruição / deglutição da cultura e da sociedade. Enquanto os franceses respiravam um clima de decadência, cujo desdobramento seria a guerra e a morte, numa reação do tipo agônica e paroxística, aqui, os brasileiros viviam um clima de renovação e independência, um vitalismo jovial e zombeteiro, numa explosão de agressividade canibalística, onde a *alegria é a prova dos nove*.

A imagem antropofágica, que estava no ar, pertencia ao mesmo conjunto, ao mesmo sistema de idéias, ao mesmo repertório comum, que resultou da primitividade descoberta e valorizada, e a que se integravam, igualmente, na ordem dos conceitos, a mentalidade mágica, de Lévy-Bruhl e o inconsciente freudiano. É muito significativo que então a vanguarda literária, em boa parte sob a influência de Nietzsche, pensador que marcou a formação intelectual de Oswald de Andrade, e para quem a consciência do homem sem ressentimento equivalia à *capacidade*

teorização do cômico. Quintiliano forneceu-nos também um prestável contributo com a exposição que fez sobre o cômico no Livro VI, Cap. 3 - «De Risu» - da sua obra *Institutio Oratoria*.

Intrinsecamente ligado à mente humana, o cômico tem surgido sempre associado ao Social. Como realça Wolfgang Kayser, “sem a uniformidade de disposição nos grupos não há cômico. É idiota [...] aquele que, só para uso próprio descobre o cômico e ri sozinho, sem que os outros, à sua volta, se apercebam do ridículo.” (*Análise e interpretação da obra literária*, Arménio Amado, Coimbra, 1970, p.302). E é só porque o cômico pode assumir uma dimensão social é que, aliado à sátira, pode cumprir uma função didática associada à correção dos costumes. Aliás, essa tradição de pendor moral deixou fortes marcas na literatura portuguesa. Embora centrada em textos literários do século XV, a obra de Mário Martins intitulada *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos* é bastante elucidativa da função moralizadora do cômico, comprovando que o riso pode ser prazer e também aprendizagem. (CASTRO, Catarina. E-dicionário de termos literários. www.fcsh.unl.pt/edtl).

fisiológica de bem digerir – se tivesse apossado do canibal, dele fazendo um símbolo, no mesmo momento em que a Psicanálise começaria a desnudar, no homem normal, civilizado, comportamentos neuróticos, que podem gravitar em torno da mesma simbologia da interdição, presente nos atos da antropofagia ritual. (NUNES: 1979, 18)

A fonte da antropofagia literária emanava, pois, desse território da primitividade. Para avaliarmos o aproveitamento que Oswald fez desses manuais da boa alimentação, temos que perseguir a trajetória de sua obra, e situá-la diante dos conceitos e experiências vanguardistas. A opção de OSWALD de Andrade foi a reação contra o conservadorismo, propondo a deglutição do Europeu e suas velhas fórmulas. O Manifesto Antropófago representa uma ruptura no processo de dependência cultural, não mais incentivando a atitude xenófoba, mas através da ênfase na devoração, deglutição desses valores, uma espécie de renovação ou renascimento cultural através da transfusão de valores. OSWALD adotou no Manifesto Antropófago o que poderíamos chamar de lógica do concreto, isto é, o desdobramento das idéias por sentenças curtas, fragmentárias e plurissignificativas: o texto oswaldiano vale-se do não-dito e do interdito, numa escala irônica redimensionada pelo conceito de modernidade.

É lugar-comum enfatizar-se a tendência de OSWALD de Andrade para fazer da ironia a principal arma nas constantes polêmicas literárias de sua trajetória como crítico, poeta e romancista. Falar de OSWALD, *enfant terrible* do modernismo, OSWALD, o subversivo, sem cair na tentação de sair da linha é um desafio. A ideologia burguesa, guardiã da moral, dos bons costumes, da seriedade e do trabalho fez com que a postura dionisíaca do escritor-crítico OSWALD tenha sido interpretada como inconseqüente e destrutiva, uma função vazia de sentido educativo e moral, algo irracional e sem método. Os ecos desse modo de vê-lo persistem.

A postura agressiva, antagonista e rebelde de OSWALD que se impunha contra os sistemas consolidados, seja literário, cultural ou sócio-político, fez com que perdesse os amigos, os elos sociais que o sustentavam numa sociedade marcada pela personalidade. Seu estilo singular, caracterizado por traços agressivos e polêmicos, incomodava a muita gente.

"Mas esse Oswald lendário e anedótico tem razão de ser: a sua elaboração pelo público manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem posto que se irritava só de vê-lo – como se andando

pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco." (CÂNDIDO, 1972:74)

O que importa especialmente para nós nesta tese é que, em seu ideário subversivo, a totalidade e a harmonização dos opostos idealizados por Mário de ANDRADE⁴² são irrealizáveis. Para OSWALD, somente a vertente primitivista nos habilitaria a encontrar nas criações vanguardistas *aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica* (NUNES, 1979:25), que constituíam o veio psicológico e ético da cultura brasileira. Oswald flagrou o instantâneo e a diferença que pretendem renunciar à erudição e à civilização ocidental, buscando como contraponto a esse todo institucionalizado o riso e o chiste.

Na visão báquica de OSWALD, só a descontinuidade absoluta do saber poderia romper com a imitação, com a repetição, abrindo caminho para a ignorância que resulta do encontro com o novo. Para Oswald, não era necessário preocupar-se com a construção, mas sim fazer o esforço contínuo de promover o destemperamento do caminho ossificado pelo comodismo e pela conformação das idéias, fragmentando-o a ponto de desnaturalizá-lo, desequilibrá-lo, fazê-lo outro. Era imbuído desse objetivo que sua prosa-poesia-poética experimental apontava para a linguagem cinematográfica – presença de sua sintonia com os movimentos europeus – e sua ruptura no âmbito do discurso, com o uso da frase-síntese, telegráfica, em movimentos de planos que se confrontam e se sobrepõem na montagem de cenas, sucessão de imagens-fragmento satíricas da mentalidade e sociedade de São Paulo, num quadro expressionista-cubista.

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* sintetiza uma concepção da cultura brasileira e também a defesa da forma que devia ser dada à expressão dessa cultura. Metáfora antropofágica como expressão irônica de uma poética nacionalista. Antropofagia significa devoração, assim como ironia implica na (des) construção do sentido. Aqui, a devoração antropofágica é sinônimo de apropriação, cujo conceito aponta para os processos de desconstrução. Ironia e apropriação são conceitos em que se desdobram o solo rugoso da ambigüidade antropofágica. Nesse sentido, a tríade oswaldiana se apresenta como procedimentos que se integram, caracterizando-se

⁴² Benedito Nunes acerca do tema, afirma: O mapa da poesia moderna, que é *A Escrava que não é Isaura*, inspira-se nessa combinação. Paraíso poético, onde aparecem, conciliados, seguidores de tendências diferentes e opostas, *A Escrava...* pode ser também o paraíso do historiador da literatura interessado em identificar as preferências, os pactos, os amores, as relações perigosas que alimentaram a flama de nossa revolução literária. O que chama a atenção é a aguda ironia com que o crítico articula as formulações sobre o pensamento estético de Mário de Andrade.

como um ritual do fazer poético que, a partir de Pau-Brasil, concretiza a forma do nacionalismo primitivista.

Em “Um caminho percorrido” (1995: 24), por exemplo, Lúcia HELENA atenta para a outra ponta do processo de paródia. Como ela analisa, o processo digestivo não tritura apenas o texto numa ruptura com o passadismo; ao se apropriar do passado, ele paradoxalmente o resgata numa nova construção. A paródia, articulada à ironia e ao escárnio, é testemunha de sua modernidade, estando presente em quase todos os seus textos. OSWALD apropriou-se de textos coloniais como os de Claude D’Abbeville, Frei Manoel Calado, Frei Vicente do Salvador, Gandavo, Pêro Vaz de Caminha, bem como dos versos de Gonçalves Dias em *Canto de regresso à pátria* ou os de Casimiro de Abreu em *Meus oito anos*. Além disso, transformou os textos ou mesmo os nomes dos modernistas conservadores, denunciando neles sua visão pessoal, como se pode ver em “Cristão de Ataúde” ou “Pinóquio Del Michia” (ambos na *Revista da Antropofagia*).

Essa intertextualidade permitia a inclusão de discursos estranhos, palavras tupis, afros, coloquiais, francesas, russas e neologias no espaço do poema ou o aproveitamento da modulação do texto anterior, como no conhecido *Meninas da Gare*. Como na obra de outros modernistas, o primitivo foi retomado por OSWALD na recuperação do que tinha sido *seqüestrado* pela civilização considerada do ponto de vista do centro para a periferia. Vai buscar em Montaigne, Freud, Nietzsche, Keyserling o *plano de generalização filosófica da Antropofagia* (NUNES, 2001:21): do capítulo XXXI dos *Essais* de Montaigne vai pilhar a idéia mesmo de vida primitiva; de Keyserling vai tirar a idéia da barbárie técnica na era da velocidade; a Freud deve a compreensão do canibalismo ritual, a passagem do estado natural ao social; e a Nietzsche, que não foi citado em nenhum dos manifestos colhe a imagem do homem como animal de presa que assimila e digere os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior⁴³

A obra de Oswald delinea-se, portanto, em seu modo inesperado de articular o arcaico e o moderno; para isso, o recurso à ironia, à paródia e à técnica do fragmento são seus instrumentos. No aspecto formal, OSWALD renovou a poesia com seus pequenos poemas, em que sempre havia forte apelo visual, criando o que Paulo

⁴³ Devemos essas informações ao estudo criterioso de Benedito Nunes, *A antropofagia ao alcance de todos*, no qual nos apoiamos para a descrição das leituras de Oswald de Andrade. É a lei da antropofagia.

PRADO propõe no prefácio de seu primeiro livro de poemas: *Obter, em comprimidos, minutos de poesia* (PRADO, P., in: Andrade, O., 1978: 70). Os poemas-comprimidos de OSWALD da década de 1920 produzem o mesmo efeito de estranhamento descrito por BRECHT (1984) a respeito de seu teatro, funcionando como apelo ao estabelecimento das relações entre cena e discurso.

Freud mostra que os temas que provocam medo e estranhamento podem se ligar àquilo que é conhecido e familiar ao sujeito, um familiar tornado estrangeiro pelo recalque. Seria justamente o recalque, que conserva com todo cuidado esse material como algo incompreensível, enigmático e estranho, que promoveria a sensação de que essa diferença demarca um perigo. Desse processo em que “o pensamento se comporta em relação ao pensamento recalcado como uma alusão, como uma representação do mesmo por meio de palavras indiretas”, ou então em que a presença intensa do signo se faz, participam Agente, Reclame, Anúncio de São Paulo e muitos outros⁴⁴.

Em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924 (1972), chamado por OSWALD de romance memorialístico, a ação seqüencial, o enredo importa muito pouco. Em vez da linearidade temporal, o texto traz o simultaneísmo, a sincronia, as ordens do inconsciente, os neologismos. A própria composição do romance é revolucionária: seus capítulos-relâmpago apontam para a colagem rápida de sinais, “sem comparações de apoio”, como diria no “*Manifesto Pau-Brasil*”.

Em 1933, surge o romance “*Serafim Ponte Grande*” (1972), uma crítica, a partir de Marx e Freud, à elite intelectual de São Paulo, que era, segundo ele, ao mesmo tempo cosmopolita e provinciana. Nesse texto, o movimento subversivo da linguagem de *Miramar* é radicalizado, e se inscreve na descontinuidade e na ausência de sentido, combinadas à paródia que tritura toda a linguagem, devorando-a em múltiplos fragmentos. Haroldo de CAMPOS no ensaio *Serafim: um grande não-livro* (1972) estabelece um paralelo entre o romance experimental oswaldiano e a estrutura de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Ambos tomam a liberdade formal de colocar suas próprias formas em discussão, em um processo contínuo de desarticulação da forma romanesca tradicional. *O Serafim é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou*

⁴⁴ Todos os exemplos da poesia oswaldiana foram lidos e analisados a partir da edição de suas *Poesias Reunidas*, de 1978.

amostras de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo (1972: 104).

Após a quebra da Bolsa de Nova Iorque e a Revolução de 1930, OSWALD atravessa um período de crise financeira. Dividido entre uma formação anárquico-boêmia e o espírito crítico ao capitalismo, ele adere ao Partido Comunista. Assim, as obras da década de 1930, em especial suas peças de teatro traziam intensas críticas à burguesia. O OSWALD engajado que emerge para o teatro de tese na década de 30 e para a tentativa de mural social do *Marco Zero*, na década de 40, define o seu segundo romance experimental como *Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui (1972: 133)*. No terreno da crítica à burguesia e utilizando FREUD com o intuito de analisar o mundo burguês, mais uma vez vislumbra-se um modo bastante singular de escrita. OSWALD novamente se apropria de diversos pensamentos e os utiliza em sua salada antropofágica. Benedito NUNES, por exemplo, encontra, mesmo nos escritos engajados de OSWALD, a transformação antropófaga no sentido de que submetem o marxismo a uma interpretação própria (1979).

Em *O Rei da Vela (1976)*, há uma análise dos mecanismos de exploração econômico-cultural no país, e de como as relações sociais mantêm o poder no continuísmo imobilizador entre a oligarquia rural e a classe dirigente de 1930. A história desenrola-se em meio a transgressões dos valores morais e a ordens, a conchavos e pactos que denunciam o contragolpe dos valores da tradição por trás das aparentes conquistas populistas. Os personagens são esquemáticos e fragmentários; caricaturas sociais inautênticas, mas representantes do cenário sócio-político do Brasil dos anos 30, através do que OSWALD denuncia a farsa por trás da mise en scène.

Escrito inicialmente a lápis entre 1936 e 1950, a peça *O Santeiro do Mangue (1991)*, dedicada “às Senhoras Católicas, ao Exército da Salvação e aos Michês da Eternidade”, segundo Mário CHAMIE, tem seu texto estruturado de maneira multiforme, fragmentária, paródica, mosaica, com poemas curtos, vinhetas, cenas e diálogos. O discurso transgressor realiza a paródia do discurso religioso com a poesia pornô e situações bíblicas. Eduléia, desvirginada sob o Cristo Redentor, segue para o Mangue e reza para Jesus das Comidas: “Senhor, dai-nos o pau nosso de cada noite”. A religião é vilipendiada e se mostra às avessas na junção do comércio do corpo

promovido pela família católica burguesa. O negócio associa-se ao patriarcado, à moral do servo e da obediência, ligado ao capitalismo e à burguesia.

Na estrutura dos poemas, prosas e teatro, a obra de OSWALD está pautada por um programa de dessacralização de discursos, em que a devoração antropofágica é uma constante. A singularidade do discurso oswaldiano, em oposição aos discursos de correntes modernistas como a do verdeamarelismo e do Grupo Anta, apóia-se na "devoração crítica" de todas as influências estranhas para que, em conseqüência, seja possível a criação de outras histórias, capazes de produzir novas formas no espaço local e singular do país: história e cultura *sem nenhum caráter*, primitivistas, repletas de liberdade e alegria, que OSWALD pretendia exportar para a melancólica Europa.

Os manifestos oswaldianos condensam seu programa. Por exemplo, a primeira frase do "Manifesto Pau-Brasil", de 1924, é: "a poesia existe nos fatos" (1978). No campo da instantaneidade e da fragmentação, os objetos perdem a representação compartilhada e ganham nova presentificação. É a palavra viva, "brasileira em sua época". *A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros*". Tratava-se de uma pesquisa da singularidade e não do patriótico: o *Manifesto Pau-Brasil* é transpassado por um primitivismo anarquista que impede pensarmos tal projeto como busca do nacional comprometido politicamente. Vale lembrar que a noção da antropofagia não é privilégio de seu pensamento estético; muito antes de OSWALD, o poeta setecentista Gregório de Matos já dizia:

"Que é fidalgo nos ossos, cremos nós
Que nisto consistia o mor brasão
Daqueles que comiam seus avós.
E com isto lhe vem por geração
Tem tomado por timbre em seus teirós.
Morder, aos que provêm de outra Nação".
(1985: 40-1)

OSWALD de Andrade retoma o tema da antropofagia de Montaigne, Hans Staden, dos antropólogos culturais e, quiçá, de Gregório de Matos, transposto pela leitura desviante de Cendrars e Apollinaire, misturando a todos e radicalizando-os. O *Manifesto Antropófago* (1928) apresenta uma proposta de devoração e mobilidade permanentes, extensiva à lógica da composição de fragmentos, cinematográfica. Para alcançá-la, requer-se senso crítico e agressividade. A antropofagia propõe a deglutição

daquilo que lhe é diferente, o bárbaro é sujeito e objeto da ação, e sai, de cada uma dessas experiências, um outro ele próprio. Como se pode depreender, tal movimento configura-se de modo bastante distinto da proposta de Mário, que pretendia um movimento passivo, em que as diferenças entre o externo e o interno poderiam ser abrandadas, de um lado ou de outro, pela reconstrução reformista.

"Tupy or not tupy, that is the question." (*Manifesto Antropófago*). O bárbaro oswaldiano não é membro de nenhuma raça, mas o primitivo freudiano, margem da sociedade que a tritura com os dentes da estranheza. E tal como manda sua receita, OSWALD usa de discursos dos mais variados locais de enunciação na colagem que faz a partir da psicanálise. Seu Freud traz marcas dadaístas, nietzscheanas e até socialistas. Além disso, a escolha do índio antropofágico revela a idéia básica do manifesto: transformar o tabu – o excesso, a virulência, o sexo, esse outro saber seqüestrado – em totem, selo de entrada e possibilidade de criação (Cf. NUNES, 2001: 20). Para a Antropofagia, pegar a marca primeira, proibida pelos dogmas e degluti-la, poderia promover o brasileiro novo, moderno-modernista. A proposta oswaldiana seria, pois, que a mobilidade e a desconstrução incessantes pudessem ser nossas características, para não sermos pegos novamente pelo servilismo. Um mito, talvez, da eterna reinvenção: *Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago* (*Manifesto Antropófago*, 2001:47).

O manifesto da *Poesia Pau-Brasil*, que antecede as poesias homônimas, já inscreve o primitivismo como palavra de ordem do nacionalismo programático dos primeiros modernistas, na valorização dos estados brutos da alma coletiva, vistos como fatos culturais. A poesia *Pau-Brasil*, de OSWALD de Andrade, publicada em 1925, é subdividida em 10 partes, a saber: *por ocasião da descoberta do brasil*; *História do Brasil*; *Poemas da Colonização*; *São Martinho*; *RP1*; *Carnaval*; *Secretário dos amantes*; *Postes da Light*; *Roteiro das Minas* e *Lóide brasileiro* - , e cuja configuração nos permite estabelecer o roteiro programático modernista, ou como queira Mário de Andrade, “nacionalismo pragmático” de criar uma arte nacional, enfim, buscar uma identidade nacional.

Na realidade, fala-se do *manifesto* pau-brasil, quando na realidade existem dois: o documento que com esse título foi publicado no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e a *falação* com que se abre o volume *Pau-Brasil*, e no qual o primeiro se

reproduz com alterações. Do que se depreende deste último, OSWALD pretendia criar uma poesia que fosse a expressão poética da nossa história e despojada de qualquer artifício literário.

O crítico Wilson MARTINS aponta o ano de 1924 como o ano decisivo para os rumos que o Modernismo iria seguir, pela influência direta da política literária de Oswald de Andrade. O Modernismo opta pelo rumo nacionalista, primitivista, folclórico, muito mais que o cosmopolitismo, o artifício seguido pela vanguarda histórica.

A caravela poética de Oswald de Andrade era assim contraditoriamente e anacronicamente construída de pau-brasil: embora Paulo Prado não o percebesse, o poeta estava descobrindo um país já descoberto, uma terra tão fecunda que, em se plantando, dar-se-ia nela tudo (...) O que importa é que ele (Oswald de Andrade) estava reagindo contra o esteticismo do manifesto "klaxista", situado no pólo oposto ao primitivismo e preconizando a arte como "deformadora da natureza" (MARTINS, 1977: 92).

Aqui, um primeiro problema se desenha: como é que um pensamento inteiramente orientado para a *ruptura* dos padrões artísticos passados (romantismo) e vigentes (parnasianismo e simbolismo) poderá extrair do passado o essencial de sua inspiração? Como é que Oswald de Andrade, imbuído pelos princípios futuristas de confiança na civilização da máquina e do progresso, de repente viaja em busca do Brasil colonial, depara-se com o passado histórico nacional e com o primitivo enquanto manifestações do barroco setecentista mineiro?

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares.

A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.
Ser regional e puro em sua época; O estado de inocência substituindo o estado de graça.

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.
(Manifesto Pau-Brasil)

Poderíamos dizer, a título de explicação, que os elementos primitivos como fonte de inspiração para a reconstrução geral marcou toda Vanguarda, principalmente o Surrealismo. Procurou-se renovar a arte pela ótica não-civilizada, isto é, por elementos não convencionados pelo processo de modernidade. Ora, perceber um Picasso imbuído de matéria primitiva, como a linguagem de combate eleita contra o realismo abstrato e tacanho, contra o realismo, o positivismo sob todas as suas formas, a fim de transformar o mundo, traduz-se em coerência e criatividade. No entanto, privilegiar a pureza, a inocência, a simplicidade da vida e do homem primitivo, seja alegórico ou simbólico, como

elemento de combate ao academicismo e de ruptura com o passado, revela-se paradoxal e contraditório.

“... o divórcio em que a maior parte de nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira?” (BRITO BROCA. Apud. Silviano Santiago, 1989: 105).

O poema-programa *falação*, uma redução, com alterações do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no *Correio da Manhã*, RJ, em 18 de março de 1924, já apresenta essa contradição entre o pensamento orientado para a ruptura e a expressão dessa ruptura. A questão que se impõe não diz respeito à forma, mas ao desequilíbrio da matéria poética. A poesia de exportação tenta romper com o passado cultural, através de uma linguagem que busca a expressão de signos de brasilidade – a originalidade nativa, a riqueza vegetal, a cozinha, o gavião de penacho, o carnaval -, ao mesmo tempo em que propõe uma expressão poética adequada à modernidade, expressão livre, *a expressão milionária de todos os erros*, a língua *natural e neológica*, sem erudição, sem arcaísmos.

A proposta de retorno às origens, a busca da identidade, no sentido que Octavio PAZ compreende, como um solo histórico do saber, que o poeta toma de empréstimo ao passado para que possa articular sua reação contra os princípios revolucionários, motores da modernidade, afirma muito mais o discurso da tradição, do que o discurso da ruptura.

De que tradição estamos falando? De uma tradição poética de base europeicêntrica? Uma tradição poética localista? “*A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil*”; “*A poesia existe nos fatos*”. Efetivamente, aqui a matéria da poesia não se alimenta de um passado utópico, como o passado romântico, nem da visão de um país dominado pelo olhar dos naturalistas e enciclopedistas. O que está em jogo é aquele sentimento de “missão”, quase religioso, que toma para si a História e precisa recontá-la, redescobri-la a partir do olhar de um Brasil que se quer moderno e industrial. Mas o processo de construção da identidade nacional passa pelo processo de escrever a nação por meio da ficção, da poesia, tradição literária que se apresenta no Brasil desde o período colonial, seja na sátira ou na épica, mas que se intensifica com o Romantismo e o Realismo no século XIX.

A poesia *Pau-Brasil* nos incita a questionar por que o escritor *recria* a História? A invasão que o discurso literário realiza no discurso histórico pode operar-se através da escolha do assunto, dos acontecimentos e personagens privilegiados. As razões fundamentais que levam à escolha do assunto podem ser de caráter estético, ideológico ou pragmático. As razões estéticas inserem a obra em determinado gênero; as ideológicas subordinam o texto à visão pessoal do autor, ao sistema de valores que ele representa e às idéias e doutrinas que ele defende; e as pragmáticas têm a intenção deliberada do autor de convencer e influenciar o leitor.

Dessas três operações, a escolha do assunto por razões ideológicas e pragmáticas combina-se mais às técnicas vanguardistas, na medida em que o projeto ideológico dos modernistas paulistas negava o passadismo literário, ao mesmo tempo em que fazia a apologia da poesia industrial. A paródia antes de tudo é um procedimento retórico, e, portanto, no momento em que você repete o procedimento está incorporando a ideologia daquele procedimento retórico, ideologia que dá o passado como negativo, e valoriza uma visão de mundo atual, original e moderna, dada como positiva. A paródia⁴⁵ e a apropriação dos textos dos cronistas coloniais e dos poetas românticos, enquanto técnica de negação, em princípio faz com que o presente rompa as amarras com o passado, cortando a linha da tradição. No entanto, este

⁴⁵ O burlesco serve-se da paródia na imitação ridicularizadora da linguagem e estilo de um escritor ou de uma determinada escola e da caricatura no exagero dos traços ou características peculiares de uma personagem (Quevedo com o Domine Cabra em *Buscón*). A palavra “burlesco” surgiu pela primeira vez em Itália, no séc. XVI, numa ópera de Francesco Berni denominada *rime burleschi* que consistia numa paródia à poesia petrarquista. Na Itália, o gênero burlesco foi muito cultivado a partir do final do Renascimento embora o seu desenvolvimento surja mais tarde (A. Tassoni, *Balde Roubado*). É também possível encontrar vestígios de burlesco na *commedia dell'arte*. Na França, no Renascimento, surge uma obra marcante da literatura burlesca: *Gargântua e Pantagrue*, (1532-34), de F. Rabelais que será condenada pela Sorbonne devido às críticas à instituição eclesiástica e aos métodos de ensino tradicional. O burlesco difundiu-se pela Europa durante o período Barroco e foi conscientemente cultivado como uma forma de reação às tendências literárias em vigor caracterizadas pelo preciosismo de linguagem e pelos refinamentos formalistas. Na França continuou até 1660 como reação contra o preciosismo e a novela pastoril. No séc. XVII, o chamado ballet burlesco abriu o caminho à comédia-ballet de Molière e Lully. No séc. XIX, estiveram na moda as “revues”: versões paródicas de obras teatrais que obtiveram um êxito notável na época. Na Inglaterra, o burlesco começou por ridicularizar obras literárias célebres, principalmente os dramas sentimentais, (ex.: George Villiers, duque de Buckingham, em *The Rehearsal*, de 1672, faz uma sátira a Dryden; Samuel Butler, em *Hudibras*, de 1663-1678, utiliza o verso octossilábico característico do burlesco; Geoffrey Chaucer, em *Sir Thopas*; John Gay, em *Beggar's Opera*, de 1728, ridiculariza a ópera italiana; Fielding, *Tom Thumb*, de 1730; e *Joseph Andrews* em que *Pamela*, de Richardson é parodiada numa imitação burlesca; o “travesti” - no sentido de transformação do texto para o seu contrário - passa em muitas operetas de Sir William Gilbert e Sir Arthur Sullivan, como em *Patience*). O burlesco nas obras teatrais aparece em Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (na apresentação da tragédia de Priamo e Tísbe, que goza com a tradição dos interlúdios) e nalgumas personagens das obras de Shakespeare caracterizadas pelo excesso trágico como uma forma de burlesco. No séc. XIX, parodiavam-se obras dramáticas e óperas que se estréiam nos teatros populares através da deformação dos nomes das obras e das personagens, da diferença das funções exercidas e na redução das próprias personagens a fantoches (ex.: *La Golfemia*, de Salvador María Granés, paródia de *La Bobème*, e *La Fosca*, paródia de *La Tosca* de Puccini). Em Portugal, excetuando as manifestações de poesia trovadoresca e o teatro medieval com os autos de Gil Vicente, o burlesco aparece no séc. XVI quando se parodiavam as primeiras estâncias d'Os *Lusiadas* e torna-se mais popular no séc. XIX (ex.: Guilherme Braga, *O Mal da Delfina*, 1869, paródia de *Delfina du Mal*, 1868, de Tomás Ribeiro; Artur Azevedo, *A Filha de Maria Anjo*, representado em 1876, paródia da ópera cômica *La Fille de Mme. Angot*, de Clairville, Siraudin; e *A casadinha de fresco*, representado em 1876, paródia de *La petite mariée*, de E. Laterrier, A. Vanloo e C. Lecocq; Juó Bananère, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, em *La divina inocência*, 1924). Na Europa o burlesco continuou até ao séc. XX, na década de 30, antes da Segunda Guerra Mundial. Paul Scarron, Molière, e John Gay são escritores cujo talento para o burlesco foi notável. Nos Estados Unidos, o burlesco aparece por volta de 1865, mas o sentido que a palavra toma é bastante diverso do utilizado na Europa. Designa todos os gêneros de comédia musical de natureza erótica e vulgar onde o caráter artístico desaparece quase por completo (dança do “ventre”, show de variedades em que se combina o “minstrel” - espetáculo em que os atores se pintam de negro - e o vaudeville). Em 1920, burlesco passa também a designar o show de strip-tease. Este tipo de burlesco continuou até ao início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e em 1937 as atuações burlescas foram banidas. (GALUCHO, Isabel. E-dicionário de termos literários. www.fcsh.unl.pt/edtl).

mesmo processo recria uma história paradoxal subordinada a um sistema de idéias e valores.

Qual a diferença? O que muda, então, nessa tradição com o advento do Modernismo? A mudança pode ser observada em dois pontos: no primeiro, muda o local de onde se fala, de onde se diz a nação. Esse local é o Brasil do início do século XX, às voltas com movimentos culturais, políticos, econômicos de reivindicação de modernização e que vive no anacronismo entre as idéias liberais e um sistema sócio-econômico colonial.

No segundo ponto, as mudanças ocorrem na expressão lingüística, no *como* se diz a nação, na instauração de uma linguagem e de um vocabulário que as vanguardas põem em circulação, como a incorporação da metalinguagem, a releitura, a apropriação, a paródia, as discontinuidades e os fragmentos. A *Poesia Pau-Brasil* em consonância com a civilização capitalista – industrial, com a modernidade, portanto, e em dissonância com a realidade do país, e por isso mesmo, a necessidade de recriá-lo a partir do passado e através de uma linguagem nova. Se a poesia existe nos fatos, esses fatos são a própria História. Essa questão do ato histórico da enunciação, que carrega uma intenção política, perde-se no mito das origens e da descoberta. A visão imediata da obra figura aqueles correlativos ideológicos que sustentam uma tradição da autoridade cultural européia.

O empirismo, o idealismo, a representação da realidade e a universalidade criam uma poética revisionária que sustenta a visão histórica do pensamento colonial. A presença colonial é sempre ambivalente, dividida entre seu surgimento como original e legítima e sua articulação como repetição e diferença. A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta diante da modernidade, não para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar suas tradições, mas para introduzir um outro *locus* de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação inadequado, através de uma cisão temporal.

Onde está a postura revolucionária das vanguardas? Onde está a crítica da civilização capitalista-industrial? Os fatos que existem na *Poesia Pau-Brasil* expõem as fraturas entre o conjunto de elementos vinculados à modernização do país e das artes e o conjunto de elementos de um país pré-capitalista, atrasado. Roberto SCHWARZ

aponta a fórmula oswaldiana para ver o Brasil: “a justaposição de elementos próprios do Brasil-Colônia e ao Brasil-burguês, e a elevação do produto - desconjuntado por definição - à dignidade de alegoria do país” (1987:12). Essa justaposição percorre toda a obra, ora através de contigüidades entre títulos e versos, como nas apropriações dos textos dos cronistas coloniais Pero Vaz de Caminha e Pero de Magalhães Gandavo, ora através de imagens justapostas como nos poemas *a transação* e *versos baianos* (Cf. Poemas da Colonização e Lóide Brasileiro, respectivamente).

3.1.3- HISTÓRIA DO BRASIL: DISCURSO DE NEGAÇÃO/AFIRMAÇÃO DO PASSADO NACIONAL

História do Brasil, primeira parte da Poesia Pau-Brasil, é composto de oito poemas intitulados: Pero Vaz Caminha, Gandavo, O capuchinho Claude D’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, J.M.P.S. e Príncipe Dom Pedro. É explícita a intencionalidade do poeta em visitar esses sujeitos discursivos e elaborar uma releitura necessária da história oficial brasileira. Nos poemas de *História do Brasil* a recriação do nacional se inscreve no recorte de textos dos cronistas e viajantes portugueses e estrangeiros e os dispõe num contexto diverso, fazendo uma releitura do passado e uma leitura do presente. O passado é redefinido pelo olhar do presente de forma unilateral, uma vez que as possibilidades de transformação do presente não ocorrem pela apropriação do passado, mas, no sentido revolucionário, na luta contra esse mesmo presente.

O primeiro poema *Pero Vaz Caminha* já assinala em seu título a inserção de significado transformando o sobrenome do escrivão da frota de Cabral em verbo de ação⁴⁶. *Caminhar* implica no movimento temporal e espacial entre o texto da *Carta* e o poema de Oswald. Esse caminho percorrido pelas leituras, interpretações e recepções da *Carta* deságua no afã iconoclasta do movimento modernista que também fará a sua leitura, não mais do documento, mas do monumento em que o texto se transformou. A mutilação do nome na verdade já é uma desvalorização do documento, não do homem, a perda de identidade da certidão de nascimento do país, efetua um rebaixamento

⁴⁶ Se bem que em outros escritos Oswald de Andrade inscreve o nome do escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral da mesma forma com que intitula o poema: no ensaio *O sentido do interior* (1992:191) a primeira frase já apresenta o nome.

singular, fato que lança a nossa história no caos do mundo do riso. A história narrada *caminha* para o seu esvaziamento semântico, preenchido de imediato pela ironia e pelo riso.

A ironia⁴⁷ dos subtítulos no poema *Pero Vaz Caminha* é a arma que opera o deslocamento, o salto de quase 500 anos entre o texto original e a poesia de Oswald. O estatuto do passado e do presente é coincidente, uma vez que a representação do passado, o Brasil-Colônia, é automaticamente atualizada e vista sob o olhar do presente, do Brasil-burguês. O poema é composto por quatro estrofes separadas por subtítulos: cada estrofe é uma apropriação do texto da *Carta*⁴⁸ escrita por Pero Vaz de Caminha a El Rey Dom Manuel I, rei de Portugal em 1500. OSWALD distribui o texto em prosa em estrofes desiguais e versos irregulares revelando sua abdicação da poética clássica. O texto original é cortado em fragmentos que revelam o olhar do estrangeiro.

PERO VAZ CAMINHA

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvermos vista de terra

⁴⁷ A ironia evita o desenvolvimento, a continuidade, a impositação determinante; ela não consegue ficar em um só lugar, precisa ir e vir para sustentar sua estratégia que é valer-se da ubiquidade, da possibilidade do salto para ocupar o espaço do outro; sua técnica consiste em alimentar-se do discurso alheio, que é fragmentado e destruído. O étimo diz que ironia vem do grego *eironeia* e significava naquele contexto interrogação. Podemos elencar algumas formas da ironia: a ironia retórica, figura que aponta para a disputa do poder e pela realização do desejo; a ironia de caráter filosófico-estético, capaz de gerar atitudes críticas em face da produção literária, por ter em vista o caráter reversível da palavra e da linguagem. Na perspectiva da prosa literária brasileira de humor, e da multiplicidade de faces, funções de diversidade que essa expressão do riso pode assumir, o romance *Madame Pomery*, de Hilário Tácito, coloca-se juntamente com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Macunaíma*, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Galvez, o Imperador do Acre*, para citar alguns, como pólo centralizador de experimentações na linguagem e, quase sempre, em favor do humor e do riso. Nesses escritos, a ironia é o resultado da articulação de vários registros, em diferentes línguas, uma forma de mestiçagem lingüística que contamina a produção literária sintonizada com o seu tempo. A ironia intertextual/ interdiscursiva põe em movimento a citação, a paródia, o pastiche. É o combate em campo aberto a tradições e estilos literários no Brasil e na Europa. Se o processo da ironia conta com a convivência, a cumplicidade do enunciador/ enunciário, ao sublinhar os discursos que estão sendo ironizados, o escritor procura demonstrar que eles são indesejáveis não apenas para ele, mas necessariamente para o receptor que foi qualificado pelo contrato de cumplicidade que o próprio discurso foi estabelecendo. Assim, narrar um acontecimento torna-se também uma forma de interpretar não só o acontecimento, mas o modo de apresentá-lo e representá-lo. O que o escritor faz é mostrar o ponto de vista, a maneira de ser dos discursos ironizados. Ao colocá-los em evidência, estabelece sua principal estratégia persuasiva. Assim, a escritura vai se constituindo como uma espécie de *bricolage*, pois mesmo sendo definida por um projeto, vai se fazendo em forma de apropriação e incorporação de elementos preexistentes que resultam num conjunto inteiramente novo. (BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: SP, UNICAMP, 1996.).

⁴⁸ O texto original da Carta de Pero Vaz de Caminha, transcrição crítica de Sílvio Castro: E asy seguimos nosso caminho per este mar de longo ataa terça feira de oitavas de páscoa que foram xxj dias de abril que topamos alguos synaes de terra semdo da dita jlha (...) E aa quarta feria seguijte póla manhã topamos aves a que chama fura buchos e neeste dia a ora de béspera ouvemos vjsta de terra/ mostraranlhes huua galinha casy aviam medo dela e no lhe queriam poer a mão e depois aa tomaram coma espantados./ aly amdavam antre eles três ou quatro moças bem moças e bem jentijs com cabelos mujto pretos comrjdos pelas espadoas e suas vergonhas tam altas e ta çaradinhas e tam limpas das cabeleiras que de as nos mujto bem olharmos nõ tínhamos nhuun vergonha./ pasouse emtam aalem do rio Diego Dijz alx que foy de Sacavens que he home gracioso e de prazer e levou consigo huu gayteiro nosso co sua gaita e meteose co eles a dançar tomandoos pelas mãos e eles folgavam e rriam e amdavam co ele muy bem ao sôo da gaita. Depois de dançarem fezlhe aly amdando no chaão mujtas voltas ligeiras e salto rreal de que els se espantavam e rriam e folgavam mujto.

os selvagens

*Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam por a mão
E depois a tomaram como espantados*

primeiro chá

*Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real*

as meninas da gare

*Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha*

A montagem do poema destaca sobremaneira a importância dos subtítulos, considerando que *a descoberta / os selvagens / primeiro chá / as meninas da gare* estabelecem não só uma cronologia, mas principalmente os acréscimos de significado no processo de apropriação negativa do texto original. O sentido de *a descoberta* é redimensionado, pois não se limita mais ao campo semântico do descobrimento de novas, mas se amplia para abranger o olhar de fora, o olhar armado do viajante no encontro de sua mais nova conquista. O sujeito do discurso opera um desvio semântico bem específico dessa significação e se associa ao discurso primeiro, os verbos todos na primeira pessoa do plural, causando uma justaposição discursiva anômala, cujo resultado é o estranhamento. Essa operação se utiliza dos procedimentos paródicos para provocar a reação do leitor, que por sua vez deve estar preparado para reconhecer tais estratégias e apreciar o poema. O riso, aqui, é tão performático quanto a técnica de montagem do poema.

O título do segundo fragmento complementa o sentido do primeiro e, numa escala gradativa de negação do texto-monumento, acrescenta ao olhar armado do viajante, do estrangeiro a retórica da alteridade, na qual o outro está hierarquicamente em desvantagem uma vez que o sujeito detentor do discurso monopoliza o sentido. A expressão *os selvagens* adquire uma conotação pejorativa, não mais aquele que vive na selva, o silvícola, mas o ignorante que tem medo de uma galinha. Os galináceos não aves nobres na literatura ocidental, até porque é uma das fontes de alimentos mais

importantes do homem. O sentido do medo adicionado à galinha propõe a ridicularização do índio bem gentil, mas bestial.

Mário de Andrade, em *O Turista Aprendiz*, narrativa de sua viagem ao Norte do país faz um aproveitamento paródico dessa mesma cena da *Carta*:

Creio que índios tiveram medo da gente, lenha trouxeram quanta precisávamos, porém não houve jeito de subirem a bordo pra mostrarmos a eles a galinha trazida só pra isso. Então desistimos e o vaticano andou. (ANDRADE: 28/05/27)

Neste trecho do relato fica explícita a referência a um dos episódios mais conhecidos da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, onde os índios ficam ao mesmo tempo apavorados e admirados com uma galinha, animal desconhecido até então para eles. O tom satírico com que Mário de Andrade narra o medo que os indígenas têm no encontro com gentes desconhecidas está vinculado diretamente à imagem da galinha *trazida só pra isso*. A sátira provoca um desequilíbrio entre a matéria literária do texto de Caminha e o relato de viagem do escritor. Nesse sentido, não podemos fazer uma leitura do texto marioandrado somente dentro do processo de estereotipia das narrativas de viagens, sem considerar o conhecimento intelectual do modernista e seu projeto estético. Mário de Andrade utiliza o discurso alheio, conhecido e institucionalizado, como um instrumento de opacidade da visão do viajante em terra estranha, na impossibilidade de compreender o que é visto e sentido.

No fragmento de OSWALD, a opacidade que recai sobre o olhar do viajante acarreta um distanciamento do sujeito que fala e a cena narrada, colocando-o mais “fora”, isto é, deslocado em relação ao passado e ao texto primeiro. O deslocamento se aprofunda sobremaneira e resulta no desequilíbrio entre a matéria literária e o contexto de onde ela se origina: o fragmento seguinte *o primeiro chá* já instaura o processo colonizador naquela cronologia que falamos antes. A incongruência de um costume europeu como o chá é o elemento mais concreto da dominação do homem branco, com suas crenças, seus costumes, sua visão de mundo; O salto real, uma espécie de salto mortal, é o segundo elemento que implica esse processo de aculturação.

Na visão de OSWALD, o primeiro chá substitui a primeira missa. O profano cede lugar ao sagrado no poema e por isso a cena seguinte *as meninas da gare*

seja a aniquilação de um mundo para desde sempre negado pela colonização, para instaurar um outro, negado pela ironia e pela paródia. O termo *meninas* abandona a gentileza da expressão de Caminha e adorna-se do sentido mais aviltante que o colonizador deu às mulheres índias e negras, no assédio e favores sexuais. A beleza feminina exaltada no olhar do estrangeiro é aqui esvaziada e se perde na ironia do serviço prestado pelas mulheres na civilização ocidental. As mulheres receberam um polimento cultural.

Esta parte do poema é composta por frases inteiramente recortadas da carta de Caminha e submetidas a um novo sentido: as índias, vistas e narradas por Caminha, se misturam às “meninas” da gare de uma sociedade moderna industrial. A coincidência histórica proposta por OSWALD afasta a idéia de ruptura com o passado histórico, e explicita certo mal-estar com o presente, valendo-se desse passado como manifestação dessa insatisfação. A irônica imagem das “meninas” não é suficientemente destruidora para comprometer esse estreito vínculo com o passado nacional. Nada indica, nessa justaposição histórica, uma preocupação em criar um futuro, pelo contrário, todos os caminhos voltam ao passado e esbarram no presente. Isso sugere que a atitude do poeta é muito mais reformista, do que revolucionária.

Segundo Haroldo de Campos, a radicalidade da linguagem oswaldiana vai ao encontro da inquietação do novo homem brasileiro, que “*se forjava falando uma língua sacudida pela ‘contribuição milionária de todos os erros’ num país que iniciava - precisamente em São Paulo - um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais*”.⁴⁹ O ilustre ensaísta, ao analisar a poética de Oswald de Andrade pela sua radicalidade no campo específico da linguagem, principalmente como negação pragmática das poéticas passadas e vigentes no país, reduz a poética oswaldiana a princípios estéticos do estilo e da forma, falseando suas contradições e estranhamentos com os paradigmas da modernidade.

Os deslocamentos produzidos pela apropriação de textos de cronistas quinhentistas em *História do Brasil*, provocam um estranhamento em relação ao objeto colocado numa situação diferente e interrompe a historicidade do objeto, a fim de recriá-lo em um espaço crítico, onde o tempo institui a presença simultânea das épocas. A fusão de passado e presente deveria criar um outro espaço, específico, onde a

⁴⁹ Haroldo de Campos. *Uma poética da radicalidade*. In: Oswald de Andrade. Poesias reunidas. p. 11

variabilidade das circunstâncias ou das individualidades encontra sua organização. No entanto, esse espaço fica em suspenso e o deslocamento do objeto não encontra apoio suficiente na elaboração artística, realçando muito mais as similaridades do que as diferenças entre a apropriação e o seu objeto. Nesse sentido, o espaço e o tempo no poema prendem-se a uma referencialidade que se quer negar. Em outras palavras, o processo de negação proposto teoricamente pelos modernistas limita-se a uma prática formal de elaboração do poema, subjugada pelo afã reformista do pensamento que orienta a busca de construção do nacional.

A primeira verificação que se impõe é que quando a técnica e os procedimentos de provocação do riso se sobrepõem a todos os outros elementos do poema, notamos um esvaziamento do riso espontâneo e galhofeiro do mundo popular, e a inserção de um riso técnico, performático que exige do leitor uma preparação intelectual para atingi-lo. Esse riso forjado no fazer literário não está à disposição de todos. A comunhão da mesa antropofágica fica na teoria, pois o cozinheiro só serve biscoitos finos.

No poema *Frei Vicente do Salvador*, o texto original surge recortado, fragmentado em quatro partes, divididas por subtítulos: *paisagem / as aves/ amor de inimiga/ prosperidade de são paulo* formam cenas do esforço catequético da Companhia de Jesus. À primeira vista a técnica parece análoga à do poema *Pero Vaz Caminha*, no entanto, já no primeiro verso do primeiro fragmento há uma subversão de sentido, orientando a leitura muito mais para a paródia do que para a apropriação.

paisagem

*Cultivam-se palmares de cocos grandes
Principalmente à vista do mar*

O fragmento tem dois versos que adotam o discurso publicitário de vendas de imóveis, valorizados pela vista marítima. O grau de ironia é destruidor, uma vez que o *palmares* não é só um lugar, mas o lugar semântico da rebeldia, da rebelião, do inconformismo histórico contra a escravidão. O deslocamento não se dá pela justaposição histórica, pelo contrário, a historicidade do relato sobre a paisagem brasileira é subvertida pela inserção do termo *palmares*, cuja referencialidade histórica demanda uma correspondência direta com a condição escrava no Brasil e a luta, indigesta para as

oligarquias rurais, da raça negra pela liberdade. O signo *palmares* inscreve uma dupla referencialidade, a primeira de caráter ideológico, a segunda enquanto elemento de composição do poema.

O desencontro entre o sentido do título e o sentido histórico do signo *Palmares* cria um espaço de descontinuidade, um esforço exemplar em expor as incongruências do 'ser brasileiro'. Aqui não há sentido para o riso aberto, positivo dos palhaços, dos *clowns*, o riso é amargo e sardônico. Os negros escravizados chegavam em navios com vista para o mar. A banalização desse fato é sua substituição pelo discurso pouco convincente da propaganda. O rebaixamento do elemento histórico na verdade é o rebaixamento da visão de mundo do brasileiro: formas contíguas e excludentes como mostra a pintura do brasileiro Mario Gruber.

O caráter ideológico do signo *palmares* encontra abrigo na metáfora crítica de falar, de narrar o país através de um procedimento intertextual que é a paródia. Criticar a ausência de crítica na visão que, até então, a literatura fazia do nacional - mimetizando a fundação da identidade do país com a adensamento da cor local -, e inserir nesse contexto elementos da realidade e da história do país que foram excluídos ideologicamente. Por outro lado, OSWALD elabora essa visão crítica a partir de um lugar histórico e social que se distancia ideologicamente da crítica que faz. A rebelião do modernista é outra, sua bandeira de luta é a literatura.

Esse distanciamento é produto direto do "nacionalismo pragmático", promovido pelos modernistas, onde a inserção de elementos considerados "populares" ou excludentes da história oficial são olhados como exóticos, originais, o emblema da autenticidade do nacional, uma espécie de olhar muito próximo do olhar dos cronistas quinhentistas e dos romancistas do século XIX do que do projeto teórico que o orienta. A decadência implícita nessa forma de olhar o país pode sugerir uma analogia com a decadência do Brasil-Colônia e suas contradições estruturais. Pode enfatizar, por outro lado, a distância entre a obra e o povo a quem queria atingir culturalmente.

Tal interpretação encontra arrimo quando constata que o emprego do procedimento paródico não se concretiza nas outras três partes do poema, retornando ao procedimento da apropriação, deslocando o texto original para uma outra situação através dos subtítulos. É o caso do fragmento *prosperidade de São Paulo*, onde o aldeamento de

tribos diferentes, realizado pelos padres jesuítas é relacionado com o crescimento populacional de São Paulo, causado pelos movimentos migratórios, tanto de imigrantes estrangeiros, quanto de imigrantes oriundos do Norte e Nordeste do país.

*Ao redor desta vila
Estão quatro aldeias de gentio amigo
Que os padres da Companhia doutrinam
Fora outro muito
Que cada dia desce do sertão*

A metáfora crítica é substituída pela louvação ao progresso de São Paulo, a locomotiva paulista, numa analogia extravagante com o processo de colonização do país, criando uma homogeneidade histórica na matéria poética que não traduz a heterogeneidade entre passado e presente e dá margem a uma interpretação simplista sobre as incongruências entre a manifestação poética de cantar a nação e a realidade sócio-histórica do país. O descimento do indígena é um fenômeno antropológico de aculturação no qual o índio abandona sua tribo e seus costumes para viver, por opção ou sedução, no meio civilizado. A expressão *gentio amigo* é uma contradição se considerarmos a violência psicológica e física que um processo de colonização acarreta e uma ironia se somarmos esse sentido ao da figuração do sertanejo que abandona sua terra para criar raízes em outra na busca de uma vida melhor. Todos os descompassos descritos estão a serviço do riso, não o riso gratuito, mas o riso sofisticado pelo fazer literário e pela técnica da justaposição, da ironia semântica, da apropriação paródica.

(...) a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país (SCHWARZ, 1987:22).

A condição de modernidade da *Poesia Pau-Brasil* apontada por Roberto SCHWARZ esbarra na visão conservadora do conagraçamento de elementos díspares e em níveis historicamente diferentes. Esse conagraçamento conservador já foi relacionado à proximidade entre o nacionalismo dos modernistas paulistas e o setor da oligarquia cafeeira, classe econômica dominante que “*combinava à sua indisputável atualização cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico, já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era a sua base de eminência nacional e participação internacional*”, diz o próprio Roberto

SCHWARZ (1987, 22), citando Carlos Eduardo Berriel, em sua tese de doutorado - *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*.

O anseio de inserir o país na modernidade, vinculado às imagens progressistas de São Paulo, percorrem toda a obra, principalmente nos poemas de *Postes da Light*, onde o processo de modernização urbana é ressaltada por uma diversidade de formas que decora o elemento contrastante de um Brasil dominado pelo atraso. No poema *atelier*, a imagem da *caipirinha* que se veste na moda francesa, mas nunca viu Paris, nem foi admirada pelos amantes espanhóis, é caracterizada pela preguiça. A indolência como condição de vida “caipira” é negativizada pela *geometria das atmosferas nítidas* que compõe uma outra condição de vida: arranha-céus, fordes, viadutos aromatizados pelo cheiro do café.

atelier

*Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos
Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas
A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha*

*Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado*



Figura 6 A Caipirinha

O primeiro verso do poema já se constrói a partir da incongruência de sentido entre os termos caipirinha e o costureiro francês Poiret⁵⁰. Apesar do diminutivo que atenua a condição desvalida em ser caipira na sociedade moderna de consumo e de aparências, a junção dos campos semânticos aumenta a separação entre o mundo caipira, da rapadura, da festa popular e a alta costura parisiense. Esse desequilíbrio estimula o leitor a procurar no poema significações possíveis.

O verde, o azul e o vermelho juntos formam o cromatismo inovador do estilo Poiret. O máximo da frivolidade moderna com o máximo da mentalidade colonizada. O risível está no descompasso entre esses dois mundos. A mulher brasileira, homogeneizada na figura da caipirinha, pode se cobrir de ouro que não será nunca européia; o estigma da preguiça, do marasmo, os odores, a fauna, o mundo colonial de Minas e até mesmo o progresso de São Paulo são elementos concretos da condição heteróclita do brasileiro. Roberto SCHWARZ não vê antagonismos na convivência contrastante de elementos do Brasil-Colônia e do Brasil-Burguês. O

45 Entre os grandes estilistas do século 20, o parisiense Paul Poiret ocupa, inegavelmente, um lugar muito especial. Filho de um comerciante de tecidos foi, no entanto no ateliê de um fabricante de guarda-chuvas que ele deu os primeiros passos no terreno da moda. Desenhando esboços de roupas femininas nas horas vagas, Poiret acabou por vender alguns deles a Madeleine Cheruit, quando ela ainda estava na Maison Raudnitz Soeurs. Em 1896, afinal, ele começou a trabalhar diretamente com alta costura, no salão de Jacques Doucet, um dos costureiros mais famosos do final do século 19, respeitado pela qualidade dos tecidos que utilizava em suas criações, e pelo seu esmerado acabamento. Quatro anos mais tarde, passou para o ateliê de Charles Worth, então considerado o maior nome da moda de Paris. Em 1904, finalmente, Paul Poiret abriu sua própria maison, tendo como seu padrinho o amigo Doucet, que enviou a ele uma cliente famosa, a atriz Réjane, para um começo auspicioso. A partir daí, Poiret começou sua escalada ao topo da vida parisiense, como estilista e como um de seus principais personagens. Como estilista, ele logo percebeu que as mulheres estavam cansadas de viver apertadas por cruéis espartilhos, que lhes davam, a custo de verdadeiros sofrimentos físicos, uma forma ideal, mas irreal, e passou a propor uma moda de roupas mais soltas, que envolviam o corpo em vez de asfixiá-lo. Como personagem, Poiret tinha uma visão lúcida da sociedade em que vivia: a cidade de Paris jamais conhecera tanta animação, a vida social era pautada por celebrações monumentais, que moviam a nobreza e os artistas da época para festas que disputavam entre si o prêmio de maior riqueza e exuberância.

pitoresco das cenas, onde esses elementos convivem, não se traduz simplesmente pelo contraste, mas também, e, principalmente, pela conformação com que os elementos negativos se casam aos elementos do Brasil atrasado e pelo tom otimista do Brasil-progresso, isto é, São Paulo. Os signos do atraso são expressos pelo semantismo de caipira, preguiça, inautenticidade, e pelo cromatismo da poeira vermelha. A permanência desses elementos na cena da idealidade urbana provoca o *silêncio*, em outras palavras, a ausência de som implica na ausência de modernidade.

aperitivo

*A felicidade anda a pé
Na praça Antônio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus*

*Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos*

No poema *aperitivo* percebe-se uma acentuação dos elementos de positividade relacionados à idéia de modernização. *A cidade sem mitos* é o campo onde a guerra ao atraso é declarada, o lugar onde a felicidade está em sintonia com cenário, onde o azul do céu afina com o café e com os arranha-céus. No poema *atelier* e em *aperitivo* o semantismo de café é redimensionado pelo azul cromático e pelos arranha-céus, numa contigüidade que explicita a importância dada à economia cafeeira no processo de modernização. Aqui não há elementos simbólicos do Brasil-atraso, mas eles se fazem presentes no último verso, onde a ausência de mitos põe em cena a idéia de felicidade.

a procissão

*Os chofers ficam zangados
Porque precisam estacar diante a pequena
procissão
Mas tiram os bonés e rezam
Procissão tão pequenina tão bonitinha
Perdida num bolso da cidade
Bandeirolas
Opas verdes
Crianças detentoras de primeiros prêmios
De bobice
Vão passo a passo
Bandeirolas*

Opas verdes
Um andor nos ombros mulatos
De quatro filhas alvíssimas de Maria
Nossa Senhora vai atrás
Um milagre de equilíbrio
Mas o que mais eu gosto
Nesta procissão
É o Espírito Santo
Dourado
Para inspirar os homens
De minha terra
Bandeirolas
Opas verdes
O padre satisfeito
De ter parado o trânsito
Com Nosso Senhor nas mãos
E um dobrado atrás

Os primeiros versos do poema a *procissão* colocam em cena representantes tanto do Brasil-progresso quanto do Brasil-atraso. Os choffers, estrangeirismo que assinala os motoristas de automóveis, sofrem a interrupção de sua condição urbana de vida, são obrigados a atravancar o contínuo que representam pela passagem de uma procissão e isso causa-lhes dissabores, aborrecimentos, mas sujeitam-se ao comportamento religioso. A procissão, por sua vez, costume católico de homenagear seus santos, é caracterizada pelos adjetivos *pequenina* e *bonitinha*. A adjetivação diminutiva não sugere afetividade, pelo contrário, é pejorativa. Um comportamento tão minúsculo é capaz de atravancar o progresso e a felicidade da *urbe*. A cidade é maiúscula e, por sua vez, transforma-se no labirinto das formas de atraso.

Podemos fazer uma analogia com a cena exdrúxula do capítulo VI, do romance *Quincas Borba*, de MACHADO de Assis, em que a avó de Quincas Borba morre: ela é atropelada, narra Quincas Borba a Rubião, por uma sege e um bando de mulas descontroladas. Numa gradação trágica de bonança para miséria humana, lemos a causa da morte: a fome do dono da sege que acenou para o cocheiro que fustigou as mulas que encontraram um obstáculo no caminho que era a avó de Quincas Borba. A avó é que atravanca a diligência. A avó é a procissão do poema de OSWALD, enquanto a sege e suas mulas representariam o movimento da cidade. A cidade não pára.

Nesse sentido, a justaposição de elementos social e historicamente díspares forma uma série de cenas e situações conflitantes, antagônicas onde as forças

e o otimismo progressista tomam vulto através da configuração positiva das formas urbanas modernizadoras e modernizantes em detrimento das formas relacionadas à idéia de atraso e conformismo. Esses conflitos, segundo SCHWARZ (1987:16) não são solucionados, na medida em que o poeta permanece relativamente distanciado dos encontros patéticos que promove. O distanciamento é relativo, pois a inventividade poética de promover o encontro entre o Brasil-atraso e o Brasil-progresso não hesita em estabelecer conflitos e enfrentamentos, uma polarização que resulta na qualificação positiva e otimista das formas de modernidade ou de miragens de modernidade, e uma caracterização negativa dos elementos que configuram o atraso, que travancam o progresso e impedem o país de entrar no rol dos países modernos.

Outra forma de aproximação relativa percebe-se no olhar de fora, no olhar do descobridor que percorre os *Poemas da Colonização e Roteiro das Minas*. A maior parte dos poemas que compõe os *Poemas da Colonização*, ao todo quinze enxutos poemas, fragmentos de cenas e situações da *casa grande e senzala* não historicizados, tendo como centro a figura do negro escravo e suas relações com os brancos. Esses fragmentos da formação do povo brasileiro são representados nas formas reificadas do realismo e do estereótipo. O negro está sempre sendo surrado ou sendo caçado por ter fugido; as negras estão sempre grávidas de seus senhores brancos ou sendo alvo de agressão da sua senhora; os fazendeiros estão sempre tentando lucrar às custas da escravidão, mostram o quanto são poderosos ao surrar os negros ou desafiar o imperador. Esse hiperrealismo regula a feição do grotesco, da mistura entre tragicidade e comicidade, gera imagens em velocidade fílmica de animação.

negro fugido

*O Jerônimo estava numa outra fazenda
Socando pilão na cozinha
Entraram
Grudaram nele
O pilão tombou
Ele tropeçou
E caiu
Montaram nele*

O Jerônimo não é um negro qualquer, por isso ele é identificado pelo nome. Além do nome o título indica sua condição de rebeldia, coragem e enfrentamento. Ele é um negro fugido. A cena é de explícita violência, plural contra singular, *sete contra*

tebas, narrativa a que somos obrigados a simpatizar com o mais fraco, em sua desvantagem na força e na vida. A ironia semântica se sobrepõe à técnica, fazendo com que haja uma aproximação tanto do sujeito que narra, que canta, quanto do leitor. Essa aproximação deve-se à elaboração do poema em dois planos: o primeiro, frases curtas, sínteses; o segundo, pelo derramamento da violência extrema. É a técnica experimental de Quentin Tarantino em *Pulp Fiction*. Esse jogo de excessos prende o leitor na armadilha visual. O poema joga as imagens, não no simbólico, mas no hiperrealismo.

levante

*Contam que houve uma porção de enforcados
E as caveiras espetadas nos postes
Da fazenda desabitada
Miavam de noite
No vento do mato*

Os enforcados, *estranhos frutos* da escravidão, miam como o vento, assombrando o casario, expulsando os moradores. Cena de filme de terror. A ironia está em que o terror não é de assombração, mas a violência dos enforcamentos. No primeiro verso, a indeterminação da origem da história indica o grau de importância que fatos como esse tinha para os narradores da formação da Nação. Quem perpetua é a oralidade popular, por isso o verbo nessa função. A ironia é contundente com as narrativas históricas. O humor é sarcástico e cruel. Esses fragmentos da história da colonização brasileira têm como pano de fundo a composição de um cenário pitoresco com elementos da fauna e da flora – *pitangas, jabuticabas, gabiobas, coqueiros, feijão, angu, abóbora, chicória* -, e a construção de situações cotidianas, prosaicas, corriqueiras como a cozinha da fazenda, a capoeira, as conversas e o trabalho dos negros.

a roça

*Os cem negros da fazenda
Comiam feijão e angu
Abóbora chicória e cambuquira
Pegavam uma roda de carro
Nos braços*

O cenário pitoresco produz um contraste violento com as cenas de violência que transcorrem nesse cotidiano, embora o tom ameno do contador de histórias minimize esse contraste, produto do olhar armado, e faça sobressair o cenário em detrimento da cena. Ao re-encenar o passado, ele introduz uma temporalidade cultural que não pode ser mensurada ou simplesmente narrada em nome de um “povo”.

Aqui a inserção do povo negro, reconhecidamente excluído da alta literatura até o início do século XX, implica numa estratégia narrativa de caráter nacionalista, onde os fragmentos e retalhos de vida são invenções históricas arbitrárias.

Os poemas de *Roteiro de Minas* formam vinte e oito cenas pintadas a partir da viagem empreendida pelos modernistas, ciceroneando o artista suíço Blaise Cendrars, no feriado da semana santa. Nesse poemas o Brasil Colonial do barroco setecentista mineiro e as cenas das cidadezinhas históricas são as manifestações do passado histórico nacional.

paisagem

*Na atmosfera violeta
A madrugada desbota
Uma pirâmide quebra o horizonte
Torres espirram do chão ainda escuro
Pontes trazem nos pulsos rios bramindo
Entre fogos
Tudo novo se desencapotando*

A paisagem mineira é traduzida, às vezes, por uma expressão poética de contornos nitidamente líricos, onde os aspectos da natureza contracenam com elementos típicos do Brasil-Colonial numa harmonia de formas e cores que representariam esse passado colonial. Para o poeta é tudo novo, uma descoberta do país a partir do olhar deslocado de quem vê de fora. O olhar do viajante se sobrepõe ao olhar do poeta. O mundo que se fala está radicalmente separado do mundo de onde se fala. O poeta confronta-se com um problema de tradução.

O lugar de onde se instaura o discurso histórico e poético confere autoridade ao poeta para traduzir o outro a partir do mesmo. A pirâmide, as torres, as pontes da Minas histórica, somados ao espetáculo da natureza ao amanhecer configuram-se em novidade, espanto, estranhamento, dissimulação e invenção para o poeta. Nesse sentido, podemos fazer uma abordagem a partir do seguinte paradigma temático: a *urbe*

acampada em terreno estranho e hostil. Explicamos: Os viajantes urbanos ficam deslocados na Minas Colonial.⁵¹

barreiro

Estradas de rodagem
E o canto dos meninos azuis da Gameleira
A paisagem nos abraça
Pontes
Alvenaria
Ninhos
Passarinhos
A escola e a fazenda de duzentos anos

A justaposição de elementos da natureza e elementos culturais não é paralela à justaposição de elementos do Brasil-atraso e do Brasil-progresso. Aqui, todos os elementos são vistos como originais, primitivos, representantes de um Brasil que precisa ser descoberto e admirado. O poeta constrói uma alteridade “transparente” a partir da diferença temporal entre o lugar de onde vê e o lugar que está sendo visto. Quando se trata de costumes a diferença transforma-se em inversão.

imutabilidade

Moça bonita em penca
Sete-lagoas
Sabará
Caetés
O córrego que ainda tem ouro
Entre a estação e a cidade
E o mequetrefe
Vai tocar viola nas vendas
Porque a bateia está ali mesmo

⁴⁶ Em 1924 um grupo de intelectuais paulistas ligado à Semana de Arte Moderna fez uma histórica viagem às cidades coloniais mineiras. Entre os integrantes estavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que, paradoxalmente, fez o papel de mediador, através do qual os paulistas começaram a ver o Brasil com outros olhos — como matéria-prima e objeto de reflexão para a arte moderna. A viagem inicia-se em São João del-Rei, aonde o grupo chega de trem na Semana Santa. Visitam a cidade e também Tiradentes com o entusiasmo de redescobridores do Brasil colonial. Por toda parte encontram calma, simplicidade, a paisagem bucólica e no passado distante uma produção artística enraizada na cultura mineira do século XVIII. A viagem constitui um marco especialmente determinante na poesia de Oswald e na pintura de Tarsila. Visitar o passado e redescobrir Minas Gerais foi fundamental para a criação do movimento artístico pau-brasil, que tinha por objetivo desmontar a eloqüente retórica importada do século XIX e conferir à nossa arte um sentido novo e uma dimensão brasileira.

Por todas as cidades do roteiro de viagem, o poeta transcreve a imutabilidade do cenário sócio-econômico. De um lado, as moças bonitas reclamam o olhar do homem que passa, de outro lado, a economia de extração do ouro a atrair aproveitadores e bisbilhoteiros. O contraste entre a moça bonita e mequetrefe é diluído pelo olhar homogeneizante do forasteiro que opera, principalmente, através da desqualificação moral de ambos. Em outras palavras, não existe diferença entre o objeto de desejo do poeta e do mequetrefe. Nessa sintonia reside a ironia na construção da diferença entre o cosmopolita e o interiorano.

O resgate e a re-criação do passado nacional pela poesia *Pau-Brasil* toma sempre de empréstimo procedimentos de uma retórica da alteridade e o relativo distanciamento do poeta, resultando em um discurso artificial, arbitrário, incongruente com o projeto teórico que o sustenta, porque é sustentado por uma tradição discursiva conservadora. Essa tradição pressupõe que haja um momento em que as temporalidades diferenciais de histórias culturais se fundem em um presente imediatamente legível.

Oswald de Andrade usa essa estratégia discursiva para atingir um fim, um propósito sócio-político representativo de uma minoria conservadora e autoritária, dissociado temporal e culturalmente do lugar onde está o “povo”. Esse distanciamento entre as teorias que embasam a busca de uma identidade nacional autêntica e a multiplicidade cultural que compõe o universo nacional reduzem a poesia *Pau-Brasil* a uma escrita performática do passado nacional, a reconstrução geral, e a uma repetição discursiva dos anseios de inventar uma identidade nacional. A poesia de exportação é “o meio do caminho” do *bárbaro tecnicizado*. “*E hoje, quando pela técnica e pelo progresso social e político atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, os fusos trabalham sozinhos, o homem deixa a sua condição de escravo e penetra no novo limiar da idade do ócio, é o outro matriarcado que anuncia*”. A utopia oswaldiana só ficará explícita no manifesto *Antropófago* e tem dupla função: cultivar de novo todo o passado e deliberar de forma nova a respeito de todo futuro. A operação ideológica que sintetiza primitivismo e industrialização, isto é, a volta à origem do Brasil e da utopia moderna na Europa, é apontada por vários críticos como o olhar ingênuo, uma espécie de romantismo às avessas. Nega a tradição enquanto tal, embora utilizando-se e valendo-se essa mesma tradição.



Figura 7 ANTROPOFAGIA

3.2 - A IRONIA E A FÓRMULA DO DISCURSO INGÊNUO : VER O PAÍS

Tupy or not tupy. O confronto que se estabeleceu entre o civilizado e o selvagem deixou explícita a posição dos integrantes do Grupo Pau-Brasil: ao invés de valorizar o europeu na equação colono/colonizado, a tentativa de inversão desse processo re-instalaria a cozinha antropofágica, ação na qual o índio vai “comer” o civilizado. Esse processo, para OSWALD não significava uma nova edição do primitivismo, mas um retorno ao que ele chama *naturismo*, que restaura a inocência do homem, anterior à noção moralizante de pecado. *Não existe pecado do lado de baixo do equador* diz o aforismo do pastor holandês Barleus, transformado em verso por Chico Buarque (1972). A catequese jesuítica – escravizadora moral – a serviço da escravidão da economia e da política é rejeitada em prol do desejo de regressar ao estado natural de felicidade paradisíaca.

A mensagem de nacionalização da poética brasileira apresenta-se como um indianismo às avessas, que em nada se vincula ao neo-indianismo ornamental do grupo da Anta. Para OSWALD o ufanismo é um dos males da nacionalidade. O índio oswaldiano não é também o *bom selvagem* de Rousseau, acalentado pelo Romantismo. Trata-se do índio inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne, de um mau selvagem, que exerce sua devoração crítica contra as imposturas do civilizado. OSWALD parece ter feito de *Pau-Brasil* a vitrine de seu canibalismo literário e político. A estrutura dessa obra, por seu caráter parodístico, a seção *História do Brasil* representa uma síntese do todo: poesia de exportação. A descoberta do ovo de Colombo da literatura brasileira implicaria na descoberta de um universo exótico, rico e inexplorado à espera de estetização.

No entanto, o personagem que melhor representa o conceito de devoração crítica, na forma como OSWALD propôs, isto é, depois de camadas e camadas de invasão, de dominação da civilização ocidental, depois de misturar tudo e todos, retornemos ao início de onde tudo começou e resgatemos a nossa verdadeira identidade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928). Não é possível dissertar sobre a ingenuidade do indianismo antropofágico sem falar no personagem de Mário de ANDRADE. *O herói sem nenhum caráter* percorre um largo espaço do território nacional, saindo do fundo do mato virgem, do mundo primitivo, original, rumo à civilização num

movimento avesso ao movimento dos cronistas e narradores das narrativas de viagem do período colonial, ou mesmo das narrativas medievais. Esse mundo às avessas promove de imediato a estranheza, o insólito diante do mundo a ser desvendado, fazendo com que o *herói* passe por um processo surrealista de composição. Tal processo libera o personagem-viajante do compromisso com a verdade dos fatos, de um “olhar armado”, e o joga no imaginário da nacionalidade ou do desejo da totalidade da nação. Nesse sentido, podemos elaborar correlações e justaposições entre a viagem macunaímica e a viagem do turista aprendiz, onde o personagem-viajante e o escritor-viajante são dominados pelo signo da diferença, da diversidade, da perplexidade de mundos *des-conhecidos*, mas já sabidos, levando sempre em consideração o avesso do roteiro de ambos. Esse deslocamento entre imaginário e real, entre dentro e fora, entre verdade e ficção é próprio de determinados narradores de viagem, destacados por Flora SÜSSEKIND por uma *sensação de não estar de todo* (1990: 20-21). O esforço de abraçar-se em um e a composição da totalidade do “brasileiro” em outro se caracterizam pelo excesso de inventividade nesse descompasso entre real e imaginário.

O tom empolgado com que o herói descreve os progressos de São Paulo contrasta com a descrição negativa sobre os leprosos, uma avaliação equivocada do que significa progresso e modernidade. A negatividade na tradução do que é visto, deslocam o olhar do estrangeiro, e o colocam do lado de dentro. Esse procedimento provoca uma *sensação de não estar de todo*, uma ambigüidade que não consegue se desfazer. Entretanto, o que relativiza e até certo ponto resgata os atributos ruins do herói é o tratamento lúdico dado pelo narrador. Alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa que parece situá-lo num espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral. Mário de ANDRADE procurou manter-se, em geral, fiel ao modo de construção dos heróis da mitologia amazônica, acionados direta e prementemente pelos estímulos do prazer e do medo.

Assim tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e lhes não é escasso o tempo para construírem generosos hospitais, atraindo para cá todos os leprosos sulamericanos, mineiros, paraibanos, peruanos, bolivianos, chilenos, paraguaios (...) animam as estradas do Estado e as ruas da capital, em garridas comitivas eqüestres ou em maratonas soberbas que são o orgulho de nossa

raça desportiva, em cujo conspeito pulsa o sangue das heróicas bigas e quadrigas latinas! (ANDRADE, 1988: 82)

A dificuldade em definir a identidade simbólica do herói em termos de caráter brasileiro vem do cruzamento de perspectivas que enforma a rapsódia. Se, por um lado, o olhar sobre o civilizado, moderno e racional de *um* Mário de ANDRADE compõe uma figura que vale como sátira picante de todas as idealizações românticas do *ethos* nacional, por outro lado a flecha crítica também parte do olho primitivo, arcaico e mitopoético de *outro* Mário para atingir em cheio a cidade do progresso, os ridículos da burguesia paulista, com seus novos ricos e a sua cultura tida por grosseira e exibicionista. Para Macunaíma nem a cidade representa uma saída para a selva, nem a selva para a cidade. O sentido é de impasse e dor pelo impasse. A *Carta pras Icamíabas* é o ponto alto da viagem, tanto do personagem-viajante, quanto do projeto marioandrado de desrealização dos relatos de viagem. O humor paródico é o instrumento escolhido para concretizar as imagens dessacralizadoras de vários temas colocados na ordem do dia pelos modernistas: estrangeiro x nativo, primitivo x civilizado, modernidade x atraso.

O herói Macunaíma é o elemento catalisador dessas dissonâncias, desses descompassos que permeiam a visão do “brasileiro” de Mário de ANDRADE. A desqualificação do herói na análise de sua condição enquanto elemento aculturado pelo elemento estrangeiro, a sua pseudo-erudição como elemento de conservação do *status quo* causam estranheza e desconforto, uma vez que o processo de aculturação não auxilia o herói em atingir o objetivo da viagem. Esse paradoxo vivido pelo *ignoto viajante* é o mesmo paradoxo enfrentado pelo turista aprendiz Mário de Andrade. A estranheza e o desconforto do estrangeiro em terra alheia promove a necessidade de adaptação à cultura do *locus* presente. O percurso inverso das viagens empreendidas por ambos, estabelece paralelismos e correlações que diminuem os contrastes e aproximam os viajantes através dos procedimentos lingüísticos no encontro com o Outro.

Enquanto o “herói” esperava uma oportunidade para reaver a muiiraquitã , adaptava-se à vida urbana , aos costumes e à língua dos “civilizados” . Mas a espera foi longa, e então, começaram os problemas: quase é linchado, quase é preso; perdeu a aposta para o Chuvisco, é perseguido pela velha Ceici, adoece sempre, tem delírios, não consegue ir para Europa como pintor, é enganado e roubado pelo mascate, é enganado

pelo macaco e quase morre. Todos esses contratempos e sofrimentos do herói geram uma revolta e um discurso inflamado que projetam bem a ideologia da rapsódia.

*Paciência, manos! Não! Não vou na Europa não.
Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia
de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter. (ANDRADE:
1988, 114-115)*

O ápice do des-locamento é o malogro do transatlântico que o levaria para uma viagem por mar para a Europa. Agora a segurança do herói estava no valente Jiguê e no feiticeiro Maanape, que representam uma referência concreta de suas origens. A necessidade de retornar às origens e resgatar sua consciência acelera as investidas contra o inimigo número um – Venscelau Pietro Pietra.

Esta é a deixa para a viagem de volta. A morte do imigrante, comedor de gente – inversão da cultura canibal de tribos indígenas brasileiras – projeta uma viagem certa, mas um futuro incerto, vazio. Macunaíma está feliz por voltar e reencontrar o seu lugar, ao mesmo tempo em que sente saudade das aventuras pela urbe. No percurso de volta, o “herói” reencontra seu mundo, outros mundos, outros seres (frade, inventor, princesa chique / Iriqui, Mapinguari, Oibê). Os seres e os elementos do mundo original vão se transformando, desaparecendo, dando lugar a outros seres e elementos. Macunaíma fica só, melancólico, deslocado. Voltou para pegar a consciência que deixara na ilha de Marapatá, não a encontrou e tomou a consciência de um latino-americano. Aqui, tomamos consciência do inevitável deslocamento existencial e cultural do herói.

A perda de suas referências, até o séquito o abandona, até o papagaio-aprendiz desaparece, faz o herói desistir da vida – *Não vim no mundo para ser pedra* - e ir viver no céu – transformar-se na Ursa Maior. A viagem de volta percorre o mesmo roteiro da viagem de ida, entretanto tudo está diferente, tudo está mudado. Na verdade, o que realmente muda é o olhar do herói, é a consciência de que aquele lugar não é mais o seu. Macunaíma é o brasileiro desavindo consigo mesmo. Não encontrando lugar próprio nem na metrópole, nem no Uraricoera, nem na Paulicéia, ele padece em ambos.

A opção em desistir da vida, em não ser pedra apresenta uma característica, agora, constante do herói. O subtítulo da obra – *o herói sem nenhum caráter* - aponta para a composição de um ser entre humano e mítico, que desempenha certos papéis e vai em busca de um bem essencial. Apresenta, também, o brasileiro à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação.

A crítica invariavelmente analisa a figura do herói da nossa gente a partir da sua inconstância, instabilidade, volubilidade. No entanto, a consciência dessa vicissitude, faz com que o herói opte em não ser algo, para ser outro – Ursa Maior. Sendo volúvel e instável, concretiza-se em ser.

A oposição entre o signo da pedra – representada pela figura do gigante Piaimã, comedor de gente - e da estrela, representação espectral da transformação da vida em morte instaura um tom pessimista à narrativa, onde as alternativas colocam-se como negativas. A pedra por ser uma força malévola trazida pela civilização ocidental; as estrelas por serem um “brilho inútil”. A viagem final de Macunaíma é alegórica, mas conclusiva. É a resolução do impasse criado pelo encontro entre a selva e a cidade, entre o primitivo e a modernidade, entre o índio e o branco. Não foi uma solução digna de um herói, mas a diversidade, a pluralidade cultural na constatação do conceito de “brasileiro” impedem qualquer solução que não seja a total aceitação dessa heterogeneidade. A constatação da diferença do Outro no mesmo, o olhar perplexo de se ver através do Outro deixa irresolvida a tensão fundadora. Coexistem ou alternam-se, na gangorra ideológica, o otimismo e o pessimismo em face do destino do povo brasileiro.

Macunaíma é o índio às avessas do indianismo antropofágico. Sua gula na absorção de valores estrangeiros só não é maior do que sua capacidade de transformá-los em formas que se ajustam ao *pensée sauvage*. Haroldo de CAMPOS, em *Uma poética da radicalidade* (1978) descreve a construção irônica de *Pau-Brasil*, cuja abrangência de sua devoração cultural dos valores da civilização européia, patriarcal e capitalista, pode ser analisada como *uma verdadeira filosofia embrionária de cultura* (1978: 34).



Figura 8 POSTER MACUNAÍMA

Outra observação é importante: OSWALD não se exclui nesse processo de devoração crítica: o autor é ao mesmo tempo observador e protagonista da realidade observada. Essa atitude resulta no comprometimento *autocrítico* do autor, expressado às vezes pela consonância irônica de suas tiradas satíricas. OSWALD é macunaímico e expressa essa opção em sua irreverência infantil, em suas presepadas malazartianas, sua trapalhadas existenciais. Benedito NUNES, em *Antropofagia ao alcance de todos*, ensaio que acompanha os textos de *A Utopia Antropofágica*, afirma que a *Poesia Pau-Brasil* já faz uma apreciação da realidade brasileira, que só será diagnosticada no Manifesto Antropófago. Foi a radicalização do movimento da Poesia Pau-Brasil que precipitou a separação ideológica com o nacionalismo metafísico, de Graça Aranha e o nacionalismo pragmático verdeamarelo, de Menotti del Picchia e outros.



Figura 9

La revê ou Voltaire

**4 PRA QUE CHORAR, SE O SOL JÁ VAI RAIAR : MURILO
MENDES E A *HISTÓRIA DO BRASIL***

4.1 HISTORIA DO BRASIL OU A OBRA ADVERSA

Murilo MENDES, poeta de obra múltipla, em que o verso se espraia por páginas de memórias e de retratos, que já inspirou a leitura de ensaístas como José Guilherme Merquior, João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos, Júlio Castañon Guimarães, e outros. Porém, algo de inusitado acompanha a fortuna crítica de Murilo MENDES. As suas primeiras obras, aludimos às obras publicadas no início da década de 30, a saber: *Poemas* (1925-1930), o auto *Bumba-meu-poeta* (1930- 1931), *História do Brasil* (1932) não são motivo de solicitude. A questão fica mais interessante se considerarmos que nesse período foram publicados *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Essa negra fulô*, de Jorge de Lima, e *Libertinagem*, de Manuel Bandeira. Se a crítica⁵² foi em certa medida favorável ao aparecimento destas obras, não se pode dizer a mesma coisa da obra muriliana. *História do Brasil*, principalmente, é vista como pouco ajustada à personalidade do poeta, uma simples caricatura, fruto de um modismo literário passageiro e desarticulado. Esse padrão crítico tornou-se logo um lugar-comum a ponto de fazer o poeta optar pela seguinte decisão:

*Excluí as poesias que compõem a **História do Brasil**, pois a meu ver, destoam do conjunto da minha obra: sua publicação aqui desequilibraria o livro. O que se chamou de minha "fase brasileira" e "carioca" está suficientemente representado em algumas partes dos **Poemas** e em **Bumba-meu-poeta**. (MENDES, 1995)*

O poeta, na Advertência de *Poesias*, coletânea de sua obra, publicada em 1959, suprime os poemas de *História do Brasil*, um exercício esperto de elisão, para, por insistência, instigar-nos a encontrar nessa poesia demonstração transparente e manifesta de sua "fase brasileira", um espaço de subversão, de transgressão, no qual o discurso poético dialoga com o histórico para negá-lo. O discurso oficial da história do Brasil, para os modernistas em geral, é uma das possibilidades interpretativas sobre a formação da nação, favorecendo outras interpretações geradas na contra-ideologia. Apesar da bela capa de Di Cavalcanti, Murilo Mendes renegou a vida toda essa obra,

⁵² Macunaíma é uma das obras mais estudadas da Literatura Brasileira, mesmo que na época de sua publicação tenha levantado algumas polêmicas, como a encenada com Tristão de Athayde; Alguma Poesia é o marco da modernidade na poesia brasileira, assim como Libertinagem. No entanto, a tríade inicial de Murilo Mendes só recebeu piparotes até agora: Renato Mendonça em artigo de 1936, define a obra como *variação fútil*, compreendendo-se o termo fútil como divertimento, brincadeira; Mário de Andrade não poupou restrições à forma das obras;

principalmente ao organizar uma coletânea, publicada em 1959. No prefácio daquela edição, ele escreveu que aquelas poesias "destoam do conjunto da minha obra: sua publicação aqui desequilibraria o livro. O que se chamou de minha "fase brasileira" e "carioca" está suficientemente representado em algumas partes dos Poemas e em Bumba-meu-Poeta".

A Murilo, importava mais as ramificações religiosas em sua obra. Sua poesia, desde a estréia, apresentava-se a Tristão de Athayde como "um dissídio constante e angustioso entre o angelismo e o demonismo", atingindo a uma "intensidade póstica nunca alcançada em nossos versos". Quando se reconverteu ao catolicismo, no momento da morte de um grande amigo, o pintor Ismael Nery, o poeta inicia sua busca de restaurar a poesia em Cristo, agravando essa luta entre o bem o mal, "entre Deus e o diabo, entre o Espírito e o Corpo". Trata-se de uma influência marcada pela religião católica essencialista.

A fineza e o equilíbrio são marcas da poesia produzida nessa época, que se caracteriza também por ser uma obra excêntrica e hermética, que foge à lógica e se desliga da realidade imediata, que se dirige ao sobrenatural e ao transcendente. Murilo Mendes emergia como um pensador apaixonado, apresentando uma aventura poética da inteligência e uma busca pelas raízes do sentimento, sem ser sentimental. Fabio LUCAS (2001: 16), excluindo, que nem o poeta, a primeira fase da obra muriliana, vista como primitiva e elementar, descreve o *sentido geral* da poesia de Murilo MENDES pelos qualificativos que Otto Maria Carpeaux atribui aos *metaphysical poets*, uma tentativa bem barroca de reunir sensualidade ardente e devoção angustiada.

O neobarroco em Murilo MENDES constitui a elaboração de uma figura de

linguagem ao mais elevado grau a que o engenho pode levar: *a tensão entre a vida e a morte, a oposição entre tempo e eternidade, o conflito entre o naturalismo cruel e a retirada para o sonho, a falta de harmonia, o estilo falso, bizarro, o mundo como labirinto* (LUCAS,2001:18). Assim são os poemas de *Tempo e Eternidade*, que Murilo assinou com o poeta também católico Jorge de Lima e em que se destaca o poema *Oração*. Em seguida, escreve *A Poesia em Pânico*, de 1937, que recebeu aplauso de Mário de Andrade. Sua produção continua com *O Visionário* (1941), *As Metamorfoses* (44) e *Mundo Enigma* (45), uma coleção de poemas dedicados à mulher, Maria da Saudade Cortesão. Finalmente, *Contemplação de Ouro Preto* (1954), em que o autor inaugura uma nova fase em sua poesia: o reencontro com a verdade aparentemente contraditória de que a tradição pode ser um atalho para o Absoluto.

Anti-elegia Nº 2

*Olho para tudo
Com o olhar ambíguo
De quem vai se despedir do mundo
Eis a última curva o último filme
Eis o último gole a última mulher
Eis o último fox-blue*

*Já estou sentindo
As violetas crescerem sobre mim.*

O poema Anti-elegia Nº 2 pertence à coletânea de *Os Quatro Elementos*, publicado em 1935. O título do poema já o inscreve numa atitude de ruptura, de descontentamento que o *tudo* do primeiro verso já define. O conflito entre o homem e o mundo que o cerca encontra abrigo no fingimento de abraçar a morte, pois o *olhar ambíguo* refluí muito mais sobre a vida, intensificando-a, do que para a morte, dentro de uma abordagem existencialista. A elegia, do grego *elegeía*, cantos de luto e tristeza, é uma forma poética clássica que tematiza os lamentos e o pranto pela morte de alguém amigo ou ilustre e identifica-se por sua feição sentenciosa, transmissora de conceitos e máximas moralizantes, que visam fornecer regras para enfrentar os infortúnios (Cf. SOARES, 1993: 32). O canto festivo, Dionisíaco ou Apolíneo, não tinha projeção elegíaca: assim é a anti-elegia. Canto de vida, da vida na sua totalidade, incluindo a morte, pois aqui ela é somente um dos aspectos dessa existência que precisa ser cantada. A ambigüidade do olhar insere o leitor no terreno do inusitado⁵³, da

⁵³ O sem-sentido; a inconformidade com as leis da coerência e da lógica; diz-se de todo o texto que não possua lógica interna e não obedeça a determinadas regras ou condições. O trabalho de desconstrução textual pode ser considerado uma tentativa de redução de um texto a um estado *ad absurdum*, pela revelação das suas contradições internas e impossibilidades lógicas, quer sejam imanentes a esse texto quer lhe sejam impostas. Falamos então dos absurdos de um texto quando nos referimos às suas proposições, idéias ou teses sem sentido.

situação-limite, do êxtase poético. O tom do discurso dos três primeiros versos é bruscamente cortado pelo tom solene da linguagem quase bíblica na despedida de paixões profanas. O contraste é contundente e carrega o poema daquele raciocínio loquaz de já falamos.

A dicção surrealista, tão decantada nas análises sobre a obra muriliana, salienta a associação harmoniosa entre a visão apocalíptica e profética e a linguagem coloquial e familiar. O clima de alucinação apocalíptica repete-se em muitos poemas, em um convívio criativo com a tendência ao *Imagismo*, movimento criado antes da primeira guerra por Ezra Pound, e o *Essencialismo*, teoria que Murilo MENDES teria assimilado de Ismael Nery, segundo a qual a essência do homem só poderia ser alcançada mediante a abstração dos conceitos de tempo e espaço: simultaneísmo espacial.

O sentimento religioso em Murilo adquire muitas facetas: ora encobre uma sugestão de fuga, ora está em íntima simbiose com a matéria. O amor carnal e erótico exerce poderosa atração sobre o poeta, que se reparte na obsessiva contemplação da morte, enriquecendo-a com a perspectiva religiosa, e na fé profunda nos desígnios de Deus, com o enlace sensual e erótico. Vejamos o fragmento do poema Estudo Nº 3, de *As Metamorfoses*, coletânea de poemas escritos entre 1938 e 1941.

(...)

*Observo a janela aberta:
Quantos braços e seios,
Quantos cabelos e torsos,
Quantas vidas obscuras a habitaram.*

Na história da filosofia, o absurdo é um conceito que remonta aos eleatas, sobretudo aos paradoxos de Zenão de Eleia que reduziram à condição de absurdo as teses pitagóricas. Diógenes de Laércio considerou inclusive Zenão de Eleia o criador da dialética, então entendida como a lógica que se reduziu ao absurdo. Este tipo de redução será ainda explorado pelos escolásticos, em dois métodos principais (que hoje podemos reconhecer, por exemplo, quer nas estratégias desconstrucionistas quer nos processos de construção de discursos parodísticos de muita literatura pós-moderna): a *probatio per absurdum* (a "prova pelo absurdo", isto é, a demonstração da verdade de uma proposição pela falsidade evidente da proposição que se lhe opõe) e a *reductio ad absurdum* (a "redução ao absurdo", um método irônico que visava ridicularizar uma doutrina adversária pela demonstração da falsidade de uma proposição levada até ao extremo das suas conseqüências). Na história da lógica até à Escolástica, vemos que o absurdo é tomado como sinônimo do falso. Contemporaneamente, o termo está relacionado com o existencialismo francês, tendo sido aplicado a muita literatura do gênero. O absurdo é o que resiste a todas as questões existenciais; é o que fica depois de perguntarmos qual o sentido da existência. Neste sentido, o ensaio de Albert Camus sobre o absurdo, *O Mito de Sísifo*, fez escola, mostrando que todo o esforço humano, representado na figura mítica de Sísifo, é inútil. A tradição racionalista que colocava o homem no centro de uma ordem social equilibrada, onde se revelava sempre ou como herói ou como indivíduo que respeita os bons costumes, sucede agora uma visão do homem como indivíduo solitário, destituído de qualquer moral, jamais possuindo qualquer verdade, e sempre angustiado perante o nada para onde terá que caminhar irremediavelmente. O universo de Camus é um mundo feito de despropósitos, onde nada tem valor ou sentido. Portanto, a existência humana que aí se observa tem ela própria uma natureza absurda. As personagens da ficção de Kafka, por exemplo, vivem muito desta condição de absurdidade, pois são empurradas para situações incompreensíveis das quais não se vislumbra nenhuma saída. Este tipo de situação tem sido explorado de forma singular no drama contemporâneo, sobretudo a partir do teatro de Beckett, constituindo inclusive um gênero autônomo conhecido por *teatro do absurdo*. Quer neste tipo de teatro quer na ficção que explora a absurdidade, o denominador comum é a crença numa condição humana desprovida de sentido, a qual só pode ser revelada por obras literárias que sejam também elas próprias, pelo menos na aparência, marcadas pelo mesmo sem sentido. A principal diferença entre os dramaturgos do absurdo e os romancistas existencialistas consiste na tentativa de explicação do real que apenas os segundos admitem ser possível. (CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. www.fcsh.unl.pt/edtl)

*Deus me dá sua fome e sede:
Não morrerei eternamente.*

Eros e Tânatos. Cristianismo agônico. O temor da morte faz com que o poeta tente minimizá-lo pela ênfase no seu contrário. Essa visão de mundo atravessa toda a sua obra desde os *Poemas* até seu *Tempo Espanhol*, de 1955-1958: *Teu coração agonístico / Tornava terrestre o céu*. Une as experiências religiosas, sensível e intelectual, no plano da expressão poética. A metáfora, a elipse, a hipérbole, o jogo sinestésico, a colagem, a superposição de planos semânticos díspares.

Murilo Mendes fez diversas viagens pela Europa, ensinando literatura brasileira em Roma, onde se fixou no fim dos anos 50. A decisão favoreceu um contato mais próximo com grandes artistas modernos como Joan Miró, Marc Chagall e Georges Braque. Pela amplitude de seus interesses e de seus relacionamentos, assim como pela ligação de seus textos com a produção contemporânea mais atualizada, Murilo Mendes adquire em seu período final uma dimensão mais cosmopolita. Ao mesmo tempo, suas obras foram traduzidas para o italiano e o espanhol por, entre outros, Giuseppe Ungaretti e Damaso Allonso. Em 1972, Murilo Mendes ganha o prêmio internacional de poesia Etna-Taormina, recebendo das mãos da atriz Monica Vitti o prêmio anteriormente atribuído a escritores como Dylan Thomas, Salvatore Quasímodo e Jorge Guillén.

Murilo Mendes foi uma mente cosmopolita, avessa ao passadismo, alerta para as conquistas formais das vanguardas européias não apenas no começo do século, mas ao longo deste. Em 1922, Murilo tinha vinte e um anos, uma idade propícia ao desenvolvimento de idéias contestatórias, de reflexões libertárias, de rebeliões sem causa explícita, incrementadas pela atmosfera de crise do após-guerra, da revolução comunista na Rússia. Além disso, Laís Correa de ARAÚJO assevera que o temperamento do poeta ao longo de sua carreira mostrou certa tendência para o testemunho histórico, *evidenciado por permanente atitude de alerta intelectual e de consciência crítica perante sua época* (2000: 68). A modernidade muriliana ultrapassa os limites da leitura programática das tendências e influências e altera o quadro seriado da literatura brasileira pela sua singularidade. Aliada às tendências destacadas como o Surrealismo, Essencialismo, Neobarroco, está a vertente humorística e satírica, que, aliás, nunca foi abandonada na trajetória de sua obra.

A autora se questiona como foi possível Murilo esperar oito anos para se manifestar poeticamente modernista em vez de ter se postado na linha de frente do movimento em 1922. Não há resposta para tal questão, apenas conjecturas. A que mais nos seduz é a hipótese de uma independência ferrenha em suas convicções, preferindo não divisar o rumo próprio e pessoal com o ruído de tantas correntes. Laís Correa de ARAÚJO avança uma hipótese singular: a de que os poemas reunidos na *História do Brasil* teriam sido escritos no ímpeto da festa modernista, do nacionalismo pragmático, da poesia antropofágica de *Pau-Brasil*.

Essa hipótese é válida se observarmos que não é só Murilo Mendes que usa a história oficial do país como matéria risível, já que OSWALD dá início à corrida da galhofa nacional com a *Poesia Pau-Brasil*, e também Cassiano Ricardo, que em 1928, em pleno festim do grupo da Anta, publica *Martim Cererê*.

Murilo MENDES tinha, já na década de 30, algo a declarar sobre o seu país, dentro daquele conceito de tempo modernista em que o passado primitivo, intocado, e o presente sempre renovado, coexistem como determinantes de um futuro já atual; o passado conhecido merece desconfiança e demolição por significar atraso e conservadorismo. É esse espírito de dissidência, essa postura plenamente moderna, ironizando a história vista apenas como a sucessão de grandes feitos na constituição de uma nação que se expressa nessa obra alijada. Nela, subverte-se aquela concepção do histórico, em que só há sublimes heróis da pátria e os movimentos libertários do povo são encarados como insucesso feliz.

O riso aberto e crítico com que o poeta trata as questões nacionais transforma-se em motor da atividade estética, fatura de mundos risíveis, metamorfoseados em discurso literário. É o monstro que toma conta do homem que o criou. *História do Brasil* não é apenas um discurso em derrisão, mas a própria derrisão e catarse nacional. É a figuração de uma opereta bufa, na qual todos riem de tudo e de todos. A opção satírica e caricatural estabelece um paralelo com a visão de mundo do brasileiro. Jogo duplo, desdobramentos históricos, desdobramentos poéticos, desdobramentos do mundo.

Tais desdobramentos propõem, numa atitude bem modernista, a destruição da lírica sentimentalista como forma fácil de sedução poética, partindo

diretamente para o real com o tom destrutivo da paródia e da sátira. Atitude perigosa uma vez que facilita a leitura que pode tornar-se mero entretenimento, chiste, inconseqüente brincadeira com as palavras. Para o poeta, essa obra constitui o *antipoético* do modernismo, pois abdica de sua função revolucionária em prol de soluções simplistas e pueris. Essa antipatia do poeta advém de sua convicção de que havia uma omissão filosófica da preocupação com a profundidade humana. Essa lacuna abrigaria o embate entre o homem e o mundo, o *choque inevitável entre o ser em busca de sua afirmação como ser (...)* (ARAÚJO, 2000: 164), as dicotomias da consciência individual e coletiva. Pensando dessa forma, é natural que o poeta tenha rejeitado toda a experiência estética e intelectual de *História do Brasil*.

No entanto, gostaria de ponderar outra forma de conduzir o pensamento: a experiência estética que o riso promove não é da ordem existencialista ou essencialista, cuja preocupação maior é a dimensão humana em relação a sua dimensão espiritual ou cósmica, mas confere a ordem da exposição do humano em sua crueza instintiva e seu polimento cultural, cujos conflitos são sanados, aliviados pelo riso. Aqui, a existência individual subsume ante a coletiva, não deixando muito espaço para as tensões absolutas. O conjunto da obra de Murilo MENDES não destoaria dessa obra principiante como diz o poeta, pelo contrário, os aspectos da brasilidade do cosmopolita, daquele que extrapola as fronteiras, do homem do mundo, perpassam por toda a sua obra como testemunha o poeta geômetra João Cabral de Melo Neto:

*Murilo Mendes cada vez
que de carro cruzava um rio (...) reverente,
tirava o chapéu e entredizia na voz surda:
Guadalete (ou que rio fosse),
o Paraibuna te saluda⁵⁴*

O sentimento local e a formação do poeta “cercado de pianos por todos os lados”, forma pela qual define Juiz de Fora, sua cidade natal, leva-nos a fazer uma leitura crítica de sua obra sob o foco de uma genealogia de uma produção literária que dá visibilidade a uma História, ora pintada com tintas fortes das imagens de sua terra, ora colorida pela ... *variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história*, conforme diz o poeta em sua Microdefinição. As

⁵⁴ *Poesias Completas (1940 – 1965)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. p. 65

dissonâncias da história são percebidas como palco ideal para o humor reduzir a realidade em pedaços, inventando o inverossímil, cortesia do imaginário, fundindo tempos e coisas díspares; é a expressão da discordância entre homem e mundo. Assim, *a História vive na vertigem da máquina construtora-destruidora do poeta contemporâneo de si mesmo, como no poema Mapa em que se apresenta como aquele que acompanha seu tempo sempre em transformação.*

(...)
*Viva eu, que inauguro no mundo o estado de
 bagunça transcendente.
 Sou a presa do homem que fui há vinte anos
 passados, dos amores raros que tive,
 vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os
 dedos do amor,*

*tudo é ritmo do cérebro do poeta.
 Não me inscrevo em nenhuma teoria,
 estou no ar,
 na alma dos criminosos, dos amantes
 desesperados,
 no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,
 no pensamento dos homens que movem o mundo,
 nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
 sempre em transformação.*

A consciência de sua historicidade em constante intersecção com a historicidade de sua produção poética, voltada sempre para o presente e para o futuro, revela o momento da criação de suas poesias satíricas e humorísticas. As formas e os temas selecionados para *História do Brasil* demonstram a necessidade do esteta-poeta em distanciar-se de seus infortúnios para alcançar o estágio de rir da situação vigente, ao mesmo tempo em que é contagiado pelo conteúdo programático da estética nacionalista de seus pares modernistas. Anos de formação. Durante quase toda a década de 20, o poeta, já instalado no Rio de Janeiro, vagueia por portos hostis, sempre avesso a uma atividade profissional fixa, aproxima-se do surrealismo e escreve inúmeros poemas modernistas, grande parte dos quais destrói. Nestes anos colabora nas primeiras revistas do modernismo, como a *Revista de Antropofagia e Verde*.

As experiências poéticas desses tempos são demonstradas nas obras publicadas no início da década de 30: *Poemas (1925-1929)*, *Bumba-meu-poeta (1930-1931)* e *História do Brasil (1932)*. Entre poemas surrealistas, a construção do humor e da sátira muriliana desvenda a verve do poeta em liberdade: o exagero, a caricatura, a

paródia, a apropriação, a ironia, o humor negro, o absurdo redimensionam o contexto pragmático do modernismo nacionalista e aproximam essa poesia da tradição pantagruélica e grotesca do riso popular. O movimento poético é dialético, uma vez que o desencontro com o mundo promove a destruição de realidades dissonantes através da agressividade do poeta e, ao mesmo tempo, projeta a matéria poética rumo à restauração da ordem do mundo.

O Herói e a frase

*Como é que poderia
Aquele almirante holandês
Na atrapalhão da hora da morte
Gritar abraçado com as ondas.
E, pior, alguém ouvir:
"O oceano é a única sepultura digna de
um almirante batavo."*

Os fatos relatados no referem-se ao episódio histórico da guerra holandesa, narrado por Brixen e frese tornada frase-feita, seriam as últimas palavras pronunciadas pelo Almirante Adrian Pater no combate naval de 12 de setembro de 1640, perto da Baía da Traição, em Pernambuco. Essas informações históricas foram pesquisadas por Luciana Stegagno Picchio para a edição da Nova Fronteira, em 1991. O humor crítico de Murilo não deixa dúvida: o sujeito questiona a história, mostrando o absurdo da elaboração narrativa, imaginária, mas que emoldura a figura histórica do Almirante. O estatuto de herói é um embuste facilmente revelado pelo exagero da construção. O questionamento recebe um acréscimo semântico no quinto verso, com o tom indignado da assertiva de que ninguém poderia ouvir tal frase. A indignação é um elemento novo, como se o sujeito perdesse a paciência com tamanho disparate. A discursividade da frase do herói contrasta com a economia dos outros versos, criando um desequilíbrio entre as partes: o discurso do sujeito e a frase. O humor crítico expõe as estratégias discursivas da história oficial, desmascara os embusteiros e purga o sentimento de indignação do sujeito. A narrativa histórica virou uma anedota.

História do Brasil é uma festa profana, dionisíaca, bálsamo contra a usura da vida cotidiana em seu mecanismo de preservação; sem ela as escórias não são eliminadas, as regras sufocam a vida, os impulsos viscerais são bloqueados. O excesso, que acompanha a festa de modo constante, não serve apenas para enterrar um passado arruinado, esmagado, que teve seu tempo, e *que deve ceder o lugar a um mundo virgem, do qual a festa é destinada a forçar o acontecimento* (CAILLOIS, 1950:

130). Nessa perspectiva analítica, *História do Brasil* articula-se no conjunto da obra pela sintonia que estabelece com *A Idade do Serrote*, resguardadas as diferenças de gênero, e de procedimentos estilísticos. No episódio “O Tribunal de Vênus”, de *A Idade do Serrote*, Murilo Mendes elabora o relato de suas memórias através do humor crítico :

*Meu colega Otacílio, olho torto, voz de futuro tribuno, era terrível. Com apenas 15 anos declarava-se ateu: provavelmente registrando falações do pai, anarquista nas horas vagas. Tinha um plano para incendiar a igreja matriz da cidade, plano que gorou devido à covardia e timidez dos seus colegas, a começar por mim. (...) Nunca soube ou pude dar murro em faca de ponta. De resto, como o elenco dos policiais é composto emboa parte de criminosos, analfabetos, malvivos ou ex, não me apetece tratar com essas sinistras **dramatis personae** que em geral só aceitam as razões do relho (1994: 967).*

A visão que o poeta tem das autoridades policiais não deixa dúvida, pois explicita os problemas de corrupção, de abuso de autoridade, de suborno, de extermínio que denigre a imagem dos defensores da lei. Essas sinistras personagens formam o ponto de contraste com a alegria do relato sobre Otacílio. Esse personagem é muito apreciado pelo narrador, apesar de suas aventuras terríveis. Otacílio, o terrível, é admirado, pois *além de frondeur, foi-me um dos primeiros reveladores da metáfora. A Idade do Serrote* é o espaço do poeta imerso em suas memórias, ciente de sua condição de estar-no-mundo, de sua função de luta contra as desigualdades, de seu trabalho de conscientizar o homem de sua condição no mundo. *História do Brasil* não é o espaço do indivíduo, mas do coletivo, uma convergência de vozes que pactua com a destruição da sociedade fundada na desigualdade social. Esta destruição é, de certo modo, a destruição da história, já que a desigualdade se identifica com ela; não obstante, se realiza por um ato eminentemente histórico: a crítica convertida em ato revolucionário.

4.1.1 FRAGMENTOS DE UM DISCURSO CORROSIVO: SOB A PENA DA GALHOFA

A crítica literária contemporânea⁵⁵ em suas leituras da obra de Murilo MENDES insiste em divulgar o desaparecimento da irreverência bem humorada, mas também satírica de sua poesia. Com exceção do estudo a quatro mãos, interessante e cuidadoso, de Leila Maria Barbosa e Marisa Timponi Rodrigues, intitulado *A trama poética de Murilo Mendes*, publicado em 2000, no qual as pesquisadoras percorrem as formas da poesia e da prosa muriliana em sua historicidade, sendo uma de suas mediações as formas da tradição picaresca e da malandragem malazartiana, no sentido dado por Antônio Cândido em seu estudo *Dialética da Malandragem* (1970) sobre a narrativa de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853).

O mérito dessa abordagem é a idéia de continuidade dessa tradição nos poemas anteriores e posteriores a *História do Brasil*, na forma do humor⁵⁶ em suas mais variadas facetas: humor irônico da crítica social e histórica; o humor de situação; o humor negro, reflexivo, dessentimentalizado, e outras formas que aproximam a obra muriliana em geral de sua *ovelha negra*. Nesse sentido, poderíamos aventar a hipótese de que o espírito malazartiano de Leonardo tenha se espreado no *Murilo menino* até o Murilo poliédrico. A pena da galhofa de *História do Brasil* ecoando pelos caminhos cosmopolitas do poeta.

Não seria delírio pensar em uma análise em que, panoramicamente, se pudesse visualizar a medida dessa continuidade, uma linha imaginária, solta, derramada

⁵⁵ Referência em particular aos ensaios de José Guilherme Merquior, *Notas para uma muriloscopia*, de Laís Correa de Araújo, *Ensaio Crítico*, Murilo Marcondes de Moura, *A poesia como totalidade*, Fabio Lucas, *Murilo Mendes, poeta e prosador*, Daniela Neves, *Murilo Mendes, o poeta das Metamorfoses*, Júlio Castanõn Guimarães, *Território/conjunções*.

⁵⁶ “Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae.” – “O humor é necessário para a vida humana.” (S. Tomás de Aquino) Através desta afirmação, inferimos que, da mesma maneira que o sono está para o repouso corporal, também o humor está para o repouso da alma. Penso que esta analogia entre o sono e o humor é bastante explícita, no que diz respeito à importância do humor na vida do Homem. É por isto, que o humor é considerado, por S. Tomás de Aquino, um bem útil. Mas, assim como este, também penso que se deve usar o humor constantemente na nossa vida, tendo em atenção que este necessita de um controle, tanto ao nível do conteúdo, que deve ser moralmente correto, como ao nível do momento, lugar e pessoas envolvidas. No entanto, S. Tomás de Aquino considera ainda que o humor pode ser um vício por excesso, ou seja, por falta de controlo e medianidade no uso deste. Aqueles que exageram no brincar tornam-se inoportunos, por quererem fazer rir constantemente, ao invés tentarem não dizer algo imoral e mesmo agressivo para com aqueles a quem a “brincadeira” é dirigida. O humor pode também ser um vício por ausência deste. Aqueles que carecem de humor, irritam-se com os que o usam e tornam-se “frios” e distantes, não deixando a sua alma repousar pelo uso do humor. Como no meio é que está a virtude, aqueles que usam convenientemente o humor, têm a capacidade de converter as coisas que se dizem ou fazem em riso. De fato, o humor provém de uma atitude do espírito que nos permite enfrentar a realidade fazendo sobressair os seus aspectos cômicos ou pitorescos. O humor revela a agilidade e a lucidez da inteligência de quem o possui, mas também a liberdade que este necessita demonstrar que possui. É por isto mesmo que o humor implica uma certa reserva. Pode ser uma defesa, pois pode ser usado pelo psiquismo para a rejeição do que o ofende ou oprime, dominando o horror, atenuando o caráter severo das coisas sagradas e reduzindo às justas proporções os acontecimentos preocupantes. O humor negro pode desempenhar, neste sentido, um papel importante. Não respeita nenhum tabu, pelo que reveste muitas vezes um caráter odioso para quem não “aprecia o seu sal”. Com este humor, o riso brota do sério, da própria inquietação moral.

sobre a obra como um novelo que tenha sido desfiado, desnovelado e enrolado de qualquer jeito. Esse aparente desleixo, na verdade, é o movimento desigual dado à feição do humor em sua obra. Murilo MENDES é um poeta em movimento, a idéia de paralisá-lo em categorias temáticas ou estilísticas é quase impossível: o humor, a sátira, a caricatura, em maior ou menor grau, procuram a convivência de sua poesia metafísica, de sua poesia surreal, de sua poesia neobarroca.

Endereço das cinco Marias

*Sou do tipo acabado de sujeito
que não arranja nada nesta vida.
Gosto de cinco Marias nesta vida.
A primeira tinha uma pinta na cara,
eu adorava aquela pinta.
Maria do Rosário jurava pela alma da mãe dela
que só havia de casar comigo
Um belo dia apareceu um tenente
que usava polainas e dançava com muito garbo.
Foi a conta:
ela fugiu pra São Paulo com o tenente
e me deixou na mão.*

*A segunda,
Maria do Carmo,
era uma pequena dos bons tempos
que a gente conversava no portão de noite,
romântica de olhos pretos não gostava de bailes.
Aquela sim,
mas apanhou um resfriado de tanto conversar comigo
no portão
e bateu a bota.*

*Lá está num cemitério de Belo Horizonte
onde tem muita paisagem.*

As três Marias restantes estão no céu.

O poema pertence à coletânea de *Poemas*, no segmento “O Jogador de Diabolô”⁵⁷, publicado em 1929. Os poemas oscilam entre o riso comedido dos temas amorosos, existenciais ou espirituais e o riso aberto, estrondoso da ridicularização. O poema “O endereço das cinco Marias” tematiza os envoltimentos amorosos do sujeito

⁵⁷ -Diabolo : (1906) de diable; d'apre ital. Diavolo). 1. Jouet comprenant une bobine formée de deux cones opposés par le sommet, et deux baguettes reliées par une ficelle que l'on tend plus ou moins sous la bobine pour la lancer et la rattraper. (Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française).

poético, cuja peculiaridade é a constante frustração e desencontro. O discurso opera em dois níveis diferentes: o primeiro, o sujeito poético canta o relacionamento amoroso frustrado; o segundo, a dicção amorosa é esvaziada e substituída por um tom de anedótico, no qual a temática sublimada pela poesia romântica e simbolista é dessentimentalizada. O humor da dessentimentalização atinge principalmente estilos poéticos dentro de uma tradição onde o sujeito poético interioriza tudo que canta.

O tom pessimista, mas coloquial demais, dos dois primeiros versos é a certeza de que o *tipo* (sujeito poético) propõe uma leitura dessentimentalizada da relação amorosa. *Não arranja nada nesta vida* pode se aplicar a qualquer atividade ou sentimento a ser analisado. O verbo *gosto* (ar) no presente atualiza as imagens que o sujeito poético quer destacar. A descrição de Maria do Rosário é metonímica pois são destacadas as partes que o sujeito atualiza na imagem, formando um mosaico quase grotesco da feição amorosa: a pinta na cara é somada ao caráter mentiroso e traiçoeiro da mulher; a figura do tenente paulista ajustando-se ao contexto histórico, atitude de galã de cinema, mas ridicularizado pelo traje.

Maria do Carmo é descrita como a namorada ideal, daquelas que se segura a mão durante a noite toda ou a sessão inteira da fita de chorar: poderia dar certo se não fosse a ironia do destino ou do discurso. Conversas à noite ao portão deram não somente amor, mas uma enfermidade que a levou para a morte. A morte é dessentimentalizada na expressão *bateu a bota*, expressão coloquial que retira o caráter dramático e solene da morte de alguém, principalmente de uma pessoa próxima. O advérbio *lá* indica o distanciamento espacial e temporal do sujeito poético: esse distanciamento atíça o imaginário a favor do humor.

O humor lírico dessentimentalizado é uma das dicções preferidas de Murilo MENDES, vertente da poesia humorística que vai se escorrer pela páginas de *História do Brasil* e outras obras posteriores. Ainda dos primeiros poemas, relacionamos o humor como crítica: aqui o sujeito poético deixa o riso comedido do humor lírico para aderir ao riso estrondoso da sátira ou ao riso amargo da ironia. Leiamos o poema “Quinze de Novembro”, de *O Jogador de Diabolô*.

*Deodoro todo nos trinques
Bate na porta de Dão Pedro Segundo.
“- Seu imperado, dê o fora*

*Que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
Mande vir os músicos”.
O imperador bocejando responde
“Pois não meus filhos não se vexem
Me deixem calçar as chinelas
Podem entrar à vontade:
Só peço que não me bulam nas obras completas de
Vítor Hugo”.*

A figura de dois homens expoentes da história do país é ridicularizada, rebaixada, para provocar o riso: Deodoro da Fonseca, o marechal da proclamação da República estabelece uma analogia com a linguagem adotada para o personagem: expressões rebaixadas da linguagem cotidiana, somadas à irreverência da situação. D. Pedro II é colocado com sendo um velho preguiçoso e desligado, preocupado unicamente com a obra de Vítor Hugo. O escritor francês não entra aqui de gaiato: é a representação metonímica do que é valorizado no tempo, isto é, a cultura francesa. O sujeito não opera somente uma crítica política, mas também uma crítica cultural.

Reflexão Nº1

*Ninguém duas vezes o mesmo sonho
Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio
Nem ama duas vezes a mesma mulher.
Deus de onde tudo deriva
E a circulação e o movimento infinito.*

*Ainda não estamos habituados com o mundo
Nascer é muito comprido.*

O poemas “Reflexão Nº 1” faz parte da obra *Os quatro elementos*, de 1935. Essa já vai apresentar poemas das mais diversas tendências temáticas e estilísticas, desde o surrealismo, passando pelo essencialismo, e também pelo existencialismo: as tensões humanas e os conflitos da alma são dimensionados de acordo com a influência recebida. Mas em todas as tendências apontadas, Murilo MENDES constrói e desconstrói o mundo através do humor: o poema acima é um exemplo do que chamamos lirismo filosófico a favor do humor.

O poema coloca em discussão o descompasso entre o homem e o mundo, entre a pequenez humana e infinitude de Deus, o que por si só já constituiria um problema existencial, dramático para qualquer pensador. No poema Murilo minimiza o problema através da repetição de conhecidas máximas filosóficas, ou lugares comuns

da experiência humana e a compreensão de que tudo é tão que o homem, que só o ato de nascer já é um problema. A linguagem infantiliza do último verso não deixa espaço para dúvidas: a tensão foi dissolvida pelo humorismo reflexivo.

Panorama

*Uma forma elástica sacode as asas no espaço
e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.
Num recanto da terra uma mulher loura
enforca-se e vem no jornal.
Uma menina de peito largo e ancas finas
sai do fundo do mar,
sai daquele navio que afundou e vira uma sereia.
A filha mais moça do vizinho
lá está estendida no caixão
na sala de visita com paisagem,
um cheiro enjoado de angélica e meus sentidos
pésames.*

*Tudo está no seu lugar
minha namorada está sozinha na janela
o sonho está dormindo na cabeça do homem
o homem está andando na cabeça de Deus,
minha mãe está no céu em êxtase,*

eu estou no meu corpo.

Neste poema, do segmento Ângulos dos *Poemas*, o riso dá os dentes ao lirismo surreal, e associados assim vão produzir um efeito, no qual tragicidade e irreverência se casam para o deleite do humor negro. As imagens trágicas vem carregadas são construídas pela livre associação, pelo vôo do imaginário para logo em seguida virem ao chão pela exploração de realismo cotidiano, adornado pela linguagem plástica e, ao mesmo tempo, extremamente coloquial e irônica. As imagens são trazidas por três “poções”: a preguiça, o amor e o sonho. O excesso do delírio trágico esbarra na atitude do sujeito que minimaliza tudo com o verso: *Tudo está no seu lugar*. Esse desequilíbrio é a chave para o funcionamento do humor. A construção das imagens oníricas acusa o nível de deslocamento do sujeito em relação ao cotidiano: a namorada, a mãe, o homem, Deus, o corpo. A dissonância entre o ser e o estar é análoga ao desequilíbrio entre a expressão e o conteúdo.

Outro poema que explora as estratégias do humor negro é *A morta viva*, de *Tempo e Eternidade*. Aqui, amor dessentimentalizado dá os braços para o humor de tom trágico e irreverente. *Tempo e Eternidade* é a obra escrita a quatro mãos junto com o amigo Jorge de Lima, cujos poemas vão tematizar principalmente as tensões do homem com Deus, os dogmas católicos, as descontinuidades temporais. O assunto ora religioso ora filosófico reveste-se de seriedade, não impedindo que em determinados poemas a irreverência salte brilhante por sobre os umbrais da gravidade.

A Morta Viva

*Maria do Rosário estendida no caixão
Toda vestida de branco aos vinte anos
Está cercada de angélicas e moscas.
Seu rosto é inviolavelmente puro e simples.
Telefonam telefonam telefonam.
(...)
Só agora sei que a amo, de um amor definitivo.
Só agora me descobri seu companheiro para sempre.
A eternidade irrompeu no tempo, violentíssima.*

O sujeito muriliano não se dá bem com as Marias do Rosário. A outra, de o *Endereço das cinco Marias* (vide p. 172), foi mentirosa e traiçoeira, fugindo com o tenente. Aqui, Maria do Rosário foge em outros braços, o da morte, aos vinte anos, sem dar tempo ao sujeito declarar seu amor: fatalidade da irreversibilidade do tempo num consórcio com a imagem fúnebre da morte no caixão, coberta de flores brancas e moscas, o resultado é o humor negro. Em *Mundo Enigma* temos o exemplo desse aproveitamento do humor negro no poema “Ana Luísa”. Vejamos um fragmento:

*Ana Luísa
Tuberculosa incomparável
Tens um farrapo de vida
Mas um corpo forte e sensual
Uma cabeça vitoriosa
Plantada num tronco largo.

Estás sendo lentamente devorada
Por seres microscópicos
Ana Luísa.
(...)*

A irreverência aliada à tragicidade chega ao extremo na visão sensual do sujeito poético. A tuberculosa é qualificada com o adjetivo *incomparável*, cujo sentido

pode estar ligado ao corpo de Ana Luísa, à gravidade da doença, ou a uma terceira opção que mais nos atrai: o corpo estonteante é o mesmo farrapo de vida. Ana Luísa é incomparável porque fascina o sujeito pela condição ambígua de sua imagem. O estrago que a doença realiza não atinge a beleza sedutora, que nessa situação limite não vale nada, pois a vida é só um farrapo: a visão da monstruosidade microscópica, aproximação natural com a poesia de Augusto dos Anjos, como contraponto da monumental beleza da tuberculosa. O tom pesaroso do discurso poético é destruído pelas imagens. O humor negro com todo vigor derramou-se pelas bordas do mundo muriliano. O riso também chega pelas bordas, bem de mansinho para não ser confundido com sadismo.

Em outro lugar, o riso do humor muriliano é corrente a partir de uma situação específica, que pode estar revestida de violações morais, de desvios de conduta, e outras formas de rupturas, como apresenta o poema “Idílio Unilateral”.

Idílio Unilateral

*Praia de Botafogo,
acácias e colunas dóricas falsificadas.
O meu namoro no ponto mais complicado da praia
é um pretexto para vir no jornal,
seção de atropelamentos.
Minha namorada já parece até mãe,
os seios dela estão crescendo dia a dia,
que ancas largas batem no meu nariz...
Hoje fui no ônibus com ela pregado na combinação
Cor-de-rosa.*

*adivinhandando a carne morena
que dia a dia vai mudando de tom.*

*Ai quando virá o espírito da destruição
acabar com a minha memória
e corromper para sempre
o corpo enxuto da filha do quitandeiro
surgindo, milagre moreno, dentre cenouras e
couves.*

*Ó saxofone do último dia
soprando a música do aniquilamento.*

A situação acontece em espaço urbano aberto e coletivo: dia de praia representa, geralmente, dia para relaxar, curtir os amigos, a namorada. O sujeito poético já inicia mandando esse significado rotineiro para o espaço. O namoro, a praia, a namorada são pretextos, isto significa que o texto é outro, mais precisamente a seção

de atropelamentos de um jornal. A incongruência dos eventos é tão absurda que o riso aqui brota muito mais fácil. A desproporção do valor dado à seção de atropelamentos só encontra similaridade com o valor dado à imagem da filha do quitandeiro: mais uma vez o sujeito poético é tomado pela visão sensual de uma mulher, que por um momento infantil confunde-se com a imagem materna, amplificando a transgressão pintada de tabu. A esses aspectos do poema, soma-se a linguagem sublimada por expressões e entonações bíblicas com a sensualidade explícita da filha do quitandeiro. Mais uma vez é a exposição da violação da regra que acentua o humor de situação.

Outra manifestação do riso na obra muriliana é construída pela apropriação da linguagem em favor do humor. O tratamento lúdico da palavra é a forma para expressar as descontinuidades do tempo no dia a dia, sabendo-se que o cotidiano e sua tirania geram a repetição quase infundável de comportamentos e atitudes de toda ordem. O humor lúdico apreende essa realidade e a metamorfoseia pelo tratamento poético, quebrando a série contínua do olhar cotidiano. O poema “Xodó”, de *O jogador de Diabolô*, apresenta uma cena de namorados usufruindo de um espaço no portão. A cena na sua simplicidade veste-se de matéria poética pela linguagem lúdica: o céu estrelado, representado pelo Cruzeiro do Sul, é o céu dos namorados, dos apaixonados; assim como o Cruzeiro permanecerá brilhando, os apaixonados ficarão “colados” até saciarem sua fome de amor. É muita elaboração para uns abraços e beijos no portão: dessa brincadeira nasce o humor.

Xodó

*O Cruzeiro do Sul não tira o pé do lugar
enquanto os dois namorados não descolam do
portão.
As formas futuras esperam pacientemente no fundo
dos corpos
porque eles evoluem em sentido vertical
misturando os cabelos e as respirações.*

*O cheiro dos jasmims bate no nariz dos dois cutuba
mas eles não sentem nada
E ficam ali a noite inteira bobos ao ar livre
matutando.*

O humor da linguagem lúdica pode atingir o riso alegre da infância através da criação de uma atmosfera burlesca. O desequilíbrio aqui ocorre pela linguagem pomposa e sublime que se dá a um fato ou assunto trivial. Essa manifestação do riso é

mais rara na obra muriliana, mas pode ser encontrada em poemas como “Biografia da Cabeleira”, de *O visionário*.

*Esta cabeleira nasceu
No corpo das nebulosas,
Depois renasceu em Eva,
Atravessou muitos túneis
De corpos grandes, morenos
Mais uma vez aparece
Neste mundo, exatamente
Na cabeleira de Dulce,
No dia cinco de abril
De mil novecentos e três.
(...)*

O poema sublima a existência de uma cabeleira pela linguagem lúdica. Na iconografia e na pintura as mulheres com grandes cabeleiras são associadas à sensualidade, à sedução, geralmente para desenvolver ações pérfidas. A figura ícone dessa imagem é Salomé. No poema de Murilo, a cabeleira tem vida própria e comanda a vida da usuária. Toda a sua existência é para provocar a discórdia, a traição, a destruição da família. *E o marido de Dulce / Matou a pobre coitada./ Mais o amante de Dulce,/ Com dois tiros de revólver.* Dulce morre, mas a cabeleira arguta e oportunista se apodera da filha de Dulce que *só tem dez anos, mas parece / Que já tem quinze (...)*. A atmosfera burlesca que percorre o poema é a estratégia para o humor atingir seu objetivo: o riso.

4.1.2- UM LUGAR AO SOL OU O DISCURSO DA FESTA PROFANA

História do Brasil é para ser lida com o sorriso e o riso com que o poeta a escreveu. Mas, como assinala Luciana S. PICCHIO, à guisa de prefácio da edição de 1991, *há tanta cultura, tanta sabedoria* por trás de cada linha, de cada verso. Versos, às vezes, inscritos com a liberdade modernistas, às vezes pausados octossílabos narrativos, endecassílabos, alexandrinos e redondilhas. *História do Brasil* apresenta sessenta poemas, cujos temas preferidos são eventos, fatos e figuras históricas, sob a

pena da galhofa e sob o olhar armado da contestação da versão oficial da história-pátria, veiculada em manuais didáticos pelas escolas do país.

Murilo MENDES, não só vai dar sua versão dos fatos da história oficial, mas vai desconstruí-la, revestindo-a de badulaques e pinduricalhos encontrados na expressão do riso pela anedota, pela paródia, pela fantasia criadora e, principalmente, pela sátira. A eficácia do texto muriliano reside no fato de que o jogo poético dos desdobramentos acaba por criar verdadeiros mitos ao revelar o lado risível de nossa história, na qual os equívocos das ações das figuras históricas produzem um efeito de confusão e rebaixamento do discurso: os descobridores nada descobrem; o imperador é um leitor apático da alta literatura e não faz nada; todos jogam no bicho.

Maria da Glória BORDINI⁵⁸ afirma que essa relação entre história e poesia se conforma esteticamente através de um verso que remonta ao verso dos romanceiros ibéricos, tanto por seu teor heróico-narrativo, como seu uso predominante da redondilha, típico desses cantares. A redondilha maior confere ao ritmo dos textos uma fluência que reforça a desenvoltura do relato, no mais das vezes veiculado pela voz do protagonista. A narração dos feitos em primeira pessoa tanto enfatiza a comicidade quanto o momento ou episódio em que o personagem que fala é grotesco, como em *O Alferes na Cadeira*.

*Antes eu fosse Dirceu,
Vivesse aos pés da mulata
Desfiando o lundu do amor,
Fazendo crochet de noite,
Do que estar como estou:
Os dentes me arrancam,
Incendeiam meu chalet;
(...)*

Esse eu narrador no poema, entretanto, abandona seu lamento negro e se torna corajoso, e vê na morte a possibilidade da eternidade através da estátua em praça pública, o nome no jornal e nos livros de história, numa atitude explicitamente cínica e provocadora. Não é o caso, portanto, de um simples romanceiro, como seria de esperar numa poesia de teor narrativo. À forma do romance ibérico sobrepõe-se a sátira pessoal característica do serventês na poesia provençal, em que não se perdoa ao senhor a avareza, (SPINA, 2003: 204), dos fabliaux na poesia francesa. Apropriados pelos galego-portugueses na forma das canções de escárnio e maldizer, tais cantares

⁵⁸ *A Representação da história na poesia: o caso Murilo Mendes. Ensaio publicado na WEB.*

adotam a versificação ora decassílabo, ora heptassílabo, o que essas formas poéticas pressupõem é uma ofensiva contra regimes tirânicos, através da demolição de suas imagens, recurso que Murilo MENDES se vale em abundância para a crítica da história oficial do Brasil.

Esse veio da poética medievalista é redimensionada, em seus poemas, pela dicção poética modernista. A partir da tradição romanesco-satírica, o poeta labora poemas com ritmos que se aproximam do popular, embora mantendo o ritmo tradicional, com torneios de frases coloquiais, e às vezes com o tom a *mise en scène* teatral, imitando inclusive os falares individuais, como no poema *Fico*

*Eu fico, pois não,
Se a todos dou bem.
Preparem as mulatas
Recheiem os p'rus
(...)*

Segundo Maria da Glória Bordini, para construir os efeitos cômico-satíricos, Murilo Mendes se vale de alguns procedimentos típicos do gênero: a) a *repetição obsessiva*, como em *Milagre de Antônio Conselheiro*; b) a *peripécia da ação* para um antecedente costumeiro; c) a *paródia*, tanto de textos poéticos ou hinos pátrios consagrados, quanto à da carta de Caminha, ou o do mito de Sumé; d) o *qüiproquó*, como em *Amostra da Ciência Local*; e) o *anacronismo*, marca do humor modernista, além de outros já apontados na análise.

A eficácia desses elementos cômicos tinge com fortes tintas de ridículo a imagem do país, em seus diversos momentos históricos, desautorizando a versão da história oficial. Entretanto, essa ridicularização, operada por estratégias de comicidade de efeitos tão irreverentes, não é sentida como falseadora da verdadeira dimensão dos fatos históricos pelo receptor do texto. Pelo contrário, o tratamento piadístico proporcionou essa necessária inversão de perspectivas para que a imagem da história do país se aproximasse não apenas do ímpeto demolidor do Modernismo, mas de algo que talvez estivesse mais próximo da verdade dos eventos.

Uma outra abordagem une-se a essa para estabelecer uma feição literária para *História do Brasil* para além das outras obras do poeta. Leila BARBOSA e Marisa RODRIGUES (2000: 59-66), pesquisadoras do Centro de Estudos Murilo Mendes, a quatro mãos, elaboram uma análise no mínimo atraente para o nosso intuito sobre a

obra de Murilo, a partir da aproximação de *História do Brasil* da estética da malandragem, no sentido dado por Antonio CÂNDIDO (1970) ao analisar o fenômeno nas *Memórias de um Sargento de Milícias*. O estatuto do malandro configura-se, paradigmaticamente, na realização do mito de Pedro Malazartes⁵⁹. O personagem é o malandro por excelência, o mais esperto, que vence sempre.

A malandragem, assim, adquire um valor identitário que prospera em surdina, nas sombras, pois é tomado como obscena e imoral, e toma conta do cenário nacional, transformando a práxis social em estética. BARBOSA & RODRIGUES estabelecem um paralelo entre a estética da malandragem no Brasil e a estética pícaro na Espanha. Chegam à conclusão que o malandro e o pícaro têm várias facetas em comum, mas repelem-se pelo distanciamento ou pela aderência ao choque brutal com uma realidade hostil, que leva ao mundo rebaixado da violência e do crime. O malandro, ao contrário do pícaro, é um otimista em busca da felicidade.

Cantiga de Malazarte

*Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
Ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
(...)
Sou o espírito que assiste à Criação
E que bole todas as almas que encontra.
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo
Nada me fixa nos caminhos do mundo.*

Em seu canto malazartiano, poema de Ângulos, Murilo Mendes toma para si a faceta caleidoscópica do mito para vivificá-lo na instabilidade e no movimento incessante de *História do Brasil*. A aproximação da atitude estética muriliana na *História do Brasil* e a estética da malandragem, tese levantada por BARBOSA & RODRIGUES, ganha força na análise expressiva das formas elementares do riso, principalmente a sátira política e a sátira de costumes.

Roberto SCHWARZ (1987), no ensaio *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem*, ao valorizar as idéias do mestre Antônio Cândido, acrescenta que a linhagem do malandro vem da época do Brasil Colônia, trazendo Pedro Malazartes, Gregório de Matos, a imprensa cômica e satírica da Regência, um veio da

⁵⁹ Câmara Cascudo em seis historietas conforma a figura de Pedro Malazartes: ele é esperto, transforma as desvantagens em vantagens, sendo herói de espaços intersticiais e ambíguos, vence o patrão, mas não toma o seu lugar, pois prefere a vida das andanças, logros e aventuras – uma existência social individualizada. (1986: 167-172).

literatura culta do século XIX, e vai culminar no século XX com Macunaíma e Serafim Ponte Grande. Essa abordagem se coaduna com as idéias de Roberto DaMATTA, em que a figura do malandro *povoava tanto a cultura popular quanto as páginas de nossa ficção, tendo sido mesmo tomado como ponto inicial de nossa literatura* (1983: 211).

Poderíamos acrescentar a todas essas abordagens a face antropofágica de *História do Brasil*, um desdobramento das diabruras vingativas de Pedro Malazartes, realizadas no discurso poético de *Embarque do Papagaio Real*, desdobramento do discurso do jeitinho brasileiro, assumidamente na crítica sócio-política em *Teorema das Compensações*, da malandragem oficializada na máxima *Homo Brasiliensis*. Murilo MENDES assume a sua feição brasileira, a sua porção malandra e constrói sob a pena da galhofa a nossa história do Brasil.

4.2 O REALISMO SATÍRICO DA POESIA MURILIANA E A DESSACRALIZAÇÃO DO DISCURSO HISTÓRICO

História do Brasil já inicia, como se diz no linguajar popular, “chutando o pau da barraca”, com o poema *Prefácio de Pizón*, no qual o desbravador espanhol reclama do equívoco histórico de se ter dado a fama da descoberta da “fazenda” para os portugueses. A causa desse equívoco foi a compra de jornalistas pelos portugueses. *Mas como sempre acontece / Nós tomamos na cabeça/ pois não tínhamos jornal*. Já nesse primeiro poema, a sátira volta-se para a carta de Caminha, enquanto registro de uma apropriação indébita. Em outras palavras, os portugueses ludibriaram os espanhóis, atitude malazartiana de tal grandeza que mudou os rumos de todos nós. A idéia de que somos filhos de um passado histórico de desonestidade e malogro é o desnudamento que a sátira provoca.

O poema final, *O Avô Príncipe*, narra a história da família Pitangueira, cuja ruína econômica a faz vender as molduras dos retratos dos antepassados a um alemão para poder comprar, pelo menos, o “confetti” do carnaval. As telas, sem nenhum valor, ficam abandonadas no fundo de uma gaveta por pouco tempo, pois ganham vida e entram no carnaval, desfilando pelo bairro com muito garbo; arrecadam muitos níqueis e pagam as molduras de volta ao comprador. Negócio descoberto, negócio certo: ficam de olho grande, à espera do próximo carnaval. A sátira atinge aqui o descaso para com a própria história, na alegoria dos Pitangueiras, que vêem nos antepassados apenas fonte de renda. Os retratos, buscando recuperar a dignidade das molduras, são apenas motivos de folia.

A história do Brasil, vista desses dois extremos, apresenta-se como uma série de trambicagens dos portugueses e de seus sucessores no poder. O uso da sátira nesses casos não passa nenhum conteúdo moralizador, pelo contrário, deixa explícita a postura demolidora do olhar poético sobre a matéria. O distanciamento temporal entre o fato histórico e o poema, em *Prefácio de Pizón*, é presentificado pelo deslocamento da voz poética, imprimida ao lado mais fraco, ao perdedor, ao reclamante, identificada

com a visão dissidente e contestatória do poeta ante a historiografia oficial brasileira sobre a formação do país. A reprovação aberta da *belle époque* arruinada do Rio de Janeiro, em *O Avô Príncipe*, é assumida pela voz do eu poético numa crônica narrada em linguagem amena e pitoresca em completa dissonância com o sentido revelado. A futilidade e a nulidade da família Pitanguera é o recorte metonímico de um país entregue ao desvario econômico do capital estrangeiro, vivendo de migalhas providenciais evocadas pelo “jeitinho brasileiro”.

A partir da compreensão desses dois poemas, a análise dá visibilidade ao *locus* da voz poética, lugar de várias vozes que questionam a formação da nação, como Sergio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, e ponto de encontro de uma tradição poética que subverte o *status quo* para dar espaço a vozes caladas e excluídas.

A atitude satírica é atenuada quando se trata da história dessas vozes caladas e excluídas. No poema *1500*, nota-se que as simpatias da voz poética estão com os nativos da terra. Através da aproximação de tempos díspares, mistura cenas típicas do Rio de Janeiro dos anos 30, com seus carros e maiôs, com os primeiros habitantes índios.

(...)
*Chega um índio na piroga,
 Tira uma gaita do cinto,
 Desfia um lundu tão bom
 Que uma índia sai da onda,
 Suspende o corpo no mar.
 Nasce ali mesmo um garoto
 (...)
 De repente uma fragata
 Brotou do chão da baía,
 Sai um velho de tamancos,
 (...)
 No mesmo instante o garoto
 Lhe respondeu: “Sai, azar!”
 Despede uma flecha no velho (...)⁶⁰*

⁶⁰ Todos os poemas e fragmentos de Murilo Mendes foram retirados da seguinte edição: *Poesia Completa e Prosa*. Org. e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

Nesses fragmentos, a fantasia imperiosa do poeta imagina um indiozinho, nascido de uma índia embalada por um lundu em meio às ondas, expulsa Pedro Álvares Cabral com uma flechada de volta para Lisboa. O cenário original de nascimento do indiozinho rebelde vem salpicado por dados culturais de outras épocas, como o lundu de origem africana e os carros e maiôs, numa apropriação histórica organizada pela associação livre. A sátira atinge somente a figura histórica de Pedro Álvares Cabral, representado como um velho bobo, de tamancas, que se acovarda na primeira dificuldade que encontra. A ironia da cena se estabelece pela diferenças entre o nativo e o invasor: o índio guerreiro, defensor de sua terra, é designado pelo diminutivo “indiozinho”, pelo substantivo “garoto”, tendo arma apenas o arco e flecha, enquanto o invasor, numa fragata (geralmente um navio de guerra), velho e caduco. O poema narra a história *que poderia ter sido e que não foi*.

Por isso, o poema seguinte *O Farrista* é uma sátira gostosa com a figura do anjo da guarda dos índios, que sempre está ausente nos momentos que eles mais precisaram: a chegada do invasor branco, primeiro com os portugueses, depois com os holandeses. Na visão do poeta, o anjo da guarda acaba por perder a memória e não volta mais para casa. A perda da memória, na verdade, traduz o processo violento de aculturação que os nativos sofreram com a colonização.

No poema *Testamento de Sumé* são narradas as aventuras de Sumé, entidade sobrenatural, entre os índios para ensinar-lhes a agricultura, no caso, o plantio de mandioca. Sumé testemunha o desprezo com que foi tratado, os maltratos recebidos, o auxílio de Tupã na hora limite. Por fim, abandona o país com uma constatação e uma advertência:

*O país é mesmo agrícola,
Não tenham dúvida não:
Antes de fazerem a máquina
Para a mandioca moer,
Tratem de plantar mandioca,
Senão acaba a fazenda.
Adeus, vão plantar batatas.*

Sumé foi interpretado pelos jesuítas como S. Tomé. O processo de aculturação imposto faz com que o nativo despreze os seus valores religiosos e culturais, para abraçar valores do colonizador. O que está em jogo é a perda de

identidade, matriz da cópia, do inautêntico, da dependência, daí a advertência em relação à cultura extrativista que consome o que está ao alcance sem repor o que foi tirado. Aqui não existe lugar para a sátira, a representação da perda de identidade do indígena, e por contigüidade, do povo brasileiro é muito uma constatação do que uma contestação. Sumé não tem outra saída senão abandonar o país.

A série principal de poemas tematiza episódios conhecidos da história brasileira: a invasão dos holandeses; a carta de Caminha; os feitos de Caramuru; a divisão das capitanias; os poemas de Anchieta; a resistência a Nassau, com a traição de Calabar; o episódio de Felipe Camarão; a revolta de Palmares; as entradas e bandeiras; a rebelião emboaba; a Guerra dos Mascates; a expulsão dos jesuítas por Pombal; a morte de Tiradentes; a arte do Aleijadinho; a vinda de D. João VI; o episódio de Domingos José Martins; de Frei Caneca; o “fico” de D. Pedro I; a proclamação da Independência; a regência de Feijó; o reinado de D. Pedro II; a Guerra do Paraguai; o episódio de Marcílio Dias; a retirada de Laguna; a proclamação da República; o governo de Floriano Peixoto; a Guerra de Canudos; o episódio de João Cândido; o feito de Santos Dumont; a influência político-religiosa de Pe. Cícero; o episódio do Águia de Haia; a marcha da Coluna Prestes; o episódio de Lampião; a revolução de 30; a batalha de Itararé.

Embarque do Papagaio Real

*Je suis pobre, pobre, pobre,
Je m'em vais d'aqui
Esse tal de Napoleão
Vem tomar conta de minha quinta,
Vem tomar minhas pipas de vinho,
Vem tomar meus p'rus,
Meus frangos,
Minhas galinhas d'Angola.
To fraco, to fraco, to fraco.
(.....)*

O poema é uma sátira à figura histórica de D. João VI. A técnica é simples, porém eficaz. O poeta sobrepõe a amplificação do comilão, bebedor, à idéia do fraco, frouxo, lasso, somado ainda à poluição de aves no poema e temos uma sátira. Além disso, os recursos sonoros auxiliam à caricatura pois apontam para o desequilíbrio entre a cantiga de roda e a figura do rei. A desqualificação se completa pela sugestão de ignorância na dicção do francês macarrônico misturado ao português. O riso satírico, quase prazeroso do receptor ao reconhecer a figura histórica e a sua deformação. É a *vindita* de que fala OSWALD de Andrade (1992: 70).

Nesse conjunto, que acompanha o desenrolar histórico do país desde a colonização, a constituição do Império, a implantação da República até a Revolução de 30, destacam-se pelo enfoque positivo os episódios dedicados àqueles heróis oriundos das classes populares, sejam eles defensores de uma idéia de Brasil independente ou simplesmente menos injusto. Com exceção de Tiradentes, todos recebem um tratamento entre respeitoso e folgazão. É assim com

- Felipe Camarão em *O Índio invisível*:

*Camarão sumiu no escuro
Ninguém o pega, não vê.
Sumiu debaixo da terra.*

*Depois Camarão morreu,
Desaparece no escuro,
Mas já está acostumado,
Sumiu, sumiu para sempre,
Ninguém viu ele morrer.*

D. Antonio Felipe Camarão, nome recebido com o batismo em homenagem ao rei de Espanha. Índio brasileiro do Rio Grande do Norte que distinguiu na guerra contra os holandeses, tendo morrido pelos ferimentos recebidos nas Batalhas de Montes Guararapes, em 1648. Irmão de Iracema, é personagem do romance homônimo de José de Alencar, com o nome de Poti.⁶¹ No poema, o guerreiro é positivamente valorizado pela habilidade de fazer tocaias para os inimigos sem ser percebido; tal invisibilidade amedronta o adversário que não sabe de onde vem o perigo, assim como traduz sua morte envolta em mistério.

- Frei Caneca em *Relíquias de Frei Caneca*:

*O frade caiu no chão.
Da mão esquerda do frade
Surge a bandeira vermelha
Da confederação do Equador,
Da mão direita do frade
Um retratinho da Virgem,
Desses de 1\$500.*

Frei Caneca, revolucionário pernambucano, chefiou em 1824, com outros, a Revolução da Confederação do Equador, que pretendia criar uma república

⁶¹ Essas informações históricas sobre os personagens cantados por Murilo Mendes foram recolhidas das notas explicativas elaboradas por Luciana Stegagno Picchio para a edição da *Nova Fronteira*, de 1991.

federativa, tomando como modelo os Estados Unidos, no Nordeste do Brasil. Foi preso e condenado à morte por enforcamento. Não houve quem se dispusesse a servir de carrasco, sendo fuzilado por um pelotão. O humor com que Murilo Mendes trata a cena fica por conta da intervenção da Virgem Maria, tentando seduzir o carrasco para que não cumpra a sentença com uma piscada d'olhos e pelo duplo papel do condenado: a política e a religião, cujo valor não pode ser medido pelo custo do retratinho da Virgem. É caracteristicamente um humor de situação, mas fortemente marcado por conotações políticas.

- Antonio Conselheiro em *Milagre de Antônio Conselheiro*:

*O homem não sai
De dentro da igreja.
Há mais de seis meses
Que ele está ali.
(...)
Não sai nem a pau.
-Demônio de home,
Está com o demônio. –*

A triste epopéia de Canudos teve seu historiador em Euclides da Cunha (*Os Sertões*, 1902). Antônio Conselheiro é cantado em verso e prosa por toda literatura popular nordestina. Aqui, é cantado por Murilo Mendes por sua resistência às forças governamentais, ao todo quatro, enviadas para destruir o Arraial de Canudos. Para Murilo Mendes, esse herói popular torna-se símbolo da resistência pela repetição excessiva do verso *O homem não sai* e variantes. O humor recai sobre a figura dos soldados, cuja única explicação para tamanha força só pode ser a intervenção do Demônio.

Os fatos relacionados com o governo, entretanto, recebem o impacto da sátira impiedosa através da ironia sardônica, da caricatura, do grotesco, do ridículo. A Revolução de 30 é vista como *um pic-nic de carabinas*, com o bicho-papão posto abaixo pelo cardeal, fugindo para a Suíça e indo *arejar o cavaignac* no poema 1930. O presidente Washington Luís, deposto por Getúlio Vargas, é o papão, representação do medo no imaginário infantil por seu governo repressor, conservador e truculento.

O poema-piada *Proclamação de Deodoro* satiriza a proclamação da República com uma ironia mordaz, *Ó que belo movimento! / Ouro-Preto não estrilou. / Foi tudo feito com rosas/ E salva de 21 tiros*. A forma do poema é a intenção declarada em mostrar que o movimento que derrubou a monarquia no país não teve

características revolucionárias e, muito menos, violentas repercussões. A única oposição veio por conta do Barão do Ladário, último ministro da marinha da monarquia, e foi ferido no dia da Proclamação. A convivência de todos os setores governamentais com a mudança de regime implica a interpretação de que a mudança foi superficial como demonstra o caráter teatral das rosas e da salva de 21 tiros.

A resposta de D. Pedro II ao movimento militar para derrubar a monarquia mereceu duas sátiras: *Soneto do dia 15* e *Elegia do dia 16*. São duas formas poéticas que se põem ao serviço da caricatura e do humor para atingir a sátira. No primeiro, o soneto começa por uma expressão cotidiana usada quando o banheiro está ocupado. *Seu Deodoro, tem gente / Mas já sai agora mesmo*. A trivialidade do imperador, quase subserviência, é o mote para o monólogo em heptassílabos com as justificativas dos fatos: o sangue frio do imperador é sinônimo de covardia, a recusa em receber a pensão proposta, e verve literária acima de tudo – está a escrever um soneto. A urgência em ceder o lugar a Deodoro está na falta de mais papel e na escrita do último verso. A representação do imperador tem como referência o imaginário popular, onde é sempre visto como desleixado, preguiçoso, mas erudito.

A *Elegia* do dia seguinte assume a forma de um discurso de despedido feito pelo imperador deposto, mas sem nenhuma preocupação de ordem social. Pelo contrário, o imperador agradece por o terem expulsado, - *Me tiraram duma encrenca* – pois acha que o Brasil está perdido e não dá mais nada em função da abolição da escravatura. Aqui, a sátira mostra o total descompromisso e desinteresse da monarquia com as questões sociais, por isso Murilo Mendes acentua a caricatura do imperador. O grotesco e o paródico são as armas usadas por Murilo Mendes para representar D. Pedro I por ocasião da Independência do país no poema *A Pescaria*.

*Foi nas margens do Ipiranga,
Em meio a uma pescaria.
Sentindo-se mal, D. Pedro
- Comera demais cuscuz -
Desaperta a barriguilha
E grita roxo de raiva:
"Ou me livro d'esta cólica
Ou morro logo d'ua vez!"
Sai no caminho cantado:
"Já me sinto independente
(...)"*

O famoso grito do Ipiranga, marca física da autonomia brasileira das garras de Portugal, transforma-se no grito de uma dor de barriga violenta causada pelo excesso. A exploração do escatológico subverte a ordem do mundo, carnavaliza a ação dos poderosos e instaura um mundo às avessas. A paródia do refrão do hino da Independência é outro artifício para alcançar o efeito satírico. D. Pedro I transforma-se num pândego de primeira grandeza, caricatura recorrente no imaginário popular pela característica de mulherengo, principalmente as mulatas, a preferência pelos ritmos populares, como o maxixe, representação expandida para toda colônia que *toma a direção da farra*.

Com essa mesma impiedade satírica apresenta o pai, D. João VI, como um medroso acometido pela gula e pela displicência no trato da coisa pública, no poema *Embarque do papagaio real*. Através da paródia de uma cantiga infantil, o papagaio real embarca para o Brasil, fugindo de Napoleão – *je suis pobre, pobre, pobre, / Je m'em vais d'aquí* - a lamentação na cantiga se dá, menos por ter que deixar Portugal, por ter que se separar de seus vinhos, perus, galinhas, frangos. O Brasil oferece compensações a tal perda: laranjas, papas e o pijama.

Além desses poemas diretamente referidos a fatos históricos, em que os governantes são ridicularizados, há uma série dedicada a entranhados costumes nacionais: o ceticismo do povo em relação ao governo, como mostra o poema *O neto do Marquês de Maricá*; a mamata dos deputados, no poema *Hino do Deputado*; as campanhas contra a seca do Nordeste, no poema *A máquina d'água*; o exército vaidoso em suas farpelas, que não quer nada com a guerra, no poema *Canção do Soldado*; as campanhas educacionais governistas, como no poema-piada *Linhas Paralelas*. Esse conjunto não só satiriza o modo de ser do brasileiro, como assinala as trivialidades da vida nacional, os descaminhos da esfera política e o desdém do povo ante o poder ou a idéia de patriotismo. A visão do cotidiano brasileiro não é menos cruel com os que estão em posição de mando. Na esfera do povo, há um sentimento de pouco caso ante a obrigação cívica de participar da história, que se traduz bem pela definição do poema-piada:

Homo Brasiliensis

O homem

É o único animal que joga no bicho.

A jogatina e o carnaval, secundados pelo gosto pela boa vida e pelos prazeres dos ritmos musicais e do corpo conformam esse retrato pouco lisonjeiro dos brasileiros, que só se sublevam em momentos críticos, quando a pressão econômica sobre a vida ordinária se torna insuportável, principalmente através de impostos abusivos. Dessa forma, a história brasileira aparece como um desfile de desmandos, matanças, com os poderosos mostrados em momentos de vulgaridade, decidindo o destino do povo, e a população levando a vida em bem-aventurança, mesmo com tais descalabros, porque a “fazenda” é fértil, há comida, mulatas, folia e música.

5 A TRADIÇÃO POÉTICA BRASILEIRA E O MUNDO DO RISO

5.1- O DISCURSO POÉTICO NÃO RI À TOA: POR UMA ÉTICA DAS ESCRITAS

A poesia é conhecimento (PAZ: 1982,15). Esta frase-síntese que se encontra no começo de *O Arco e a Lira* não deixa lugar a dúvidas sobre o pensamento de PAZ. Sabe-se que a acepção original de *Poiesis* evoca justamente de idéia de *fazer*, a criação dos objetos que conformam o mundo. O que aqui se enfatiza é a natureza peculiar do conhecimento poético, suas diferenças em relação ao conhecimento conceptual.

As imagens criadas pela metáfora não são invenções irreais fabricadas pelos poetas, mas trata dos objetos cotidianos e imediatos que definem o horizonte do homem, sendo colocadas pela intervenção da poesia sob o foco de uma nova luz. A poética constitui um campo de conhecimento dos aspectos da realidade que têm sido abandonados pela ciência e pela filosofia. A poesia revela fenômenos inapreensíveis pelo raciocínio lógico e que são de vital importância para o homem. *Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade* (PAZ:1982, 319).

O poeta se refere à linguagem como um ato relacionado com a produção de imagens. Há no exercício da palavra, elementos de ordem imaginária e cênica que são anteriores ao simples processo de comunicação de mensagens. Falar não é só comunicar: é atuar, insinuar, manifestar. O homem se mostra em sua fala e o discurso lhe devolve sua própria imagem. *Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um querer dizer* (PAZ: 1982,133).

O poeta, igual ao homem ordinário em seu falar cotidiano, apóia-se nos aspectos lúdicos, rítmicos e imaginários da linguagem. A língua se apresenta como uma realidade complexa e contraditória: sistema de símbolos que reduz, por um lado, a equivalências a heterogeneidade de cada coisa concreta e, por outro lado, instiga o homem a servir-se de símbolos gerais. A linguagem é então a tentativa de reduzir a distância que separa o homem das coisas mediante a intervenção de um mediador simbólico.

O caráter mediador das palavras significa que elas são meras alusões, que não coincidem plenamente com as coisas que querem designar. Há assim em cada frase uma pluralidade de sentidos possíveis, dentro da qual as palavras originais são somente signos de partida. É nesse jogo de fixação e dispersão de sentido que o trabalho do poeta se desenvolve; o escritor explora e constrói o mundo usando como instrumento a palavra capaz de conter a surpreendente multiplicidade do real. O uso da palavra é um exercício de constituição de sentido. Dessa maneira, a criação literária implica assumir uma atitude ética frente a esse poder de configuração da realidade que a linguagem possui.

As formas literárias trazem em sua estrutura a assinatura de uma escolha de um tom, de um ethos, e são essas escolhas lingüísticas, retóricas, estilísticas e estruturais que individualizam um escritor e o comprometem no ato de comunicação. A escolha de uma escrita é uma escolha de consciência, não de eficácia, nos assegura BARTHES, isto é, é uma maneira de pensar a Literatura. Esse movimento do escritor nasce sob a pressão da História e da tradição, revelando o seu compromisso entre a liberdade do gesto e a memória das escritas precedentes.

A multiplicação das escritas é um facto moderno que obriga o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita. A todas as dimensões que traçavam a criação literária, acrescenta-se agora uma nova profundidade, constituindo a forma por si só uma espécie de mecanismo parasitário da função intelectual (BARTHES: 1984, 71).

A linguagem da poesia e da prosa clássica é construída a partir das relações que as palavras estabelecem entre si: a palavra é sempre signo de alguma coisa, é muito mais um instrumento de ligação. Essa estrutural relacional não sobrevive na poesia moderna. Aqui a literatura adquire o caráter de uma escrita, cuja assinatura acusa uma escolha, uma opção do escritor diante do seu tempo. A poesia moderna valoriza as palavras como fato de escritura: o poema se apóia no texto, e a linguagem

regressa à poesia como conseqüência do empobrecimento semântico do mundo moderno. A língua cotidiana se encontra reduzida aos aspectos mais convencionais e está desprovida do poder de aclarar a realidade. A *forma* é elevada a uma categoria estética superior e torna-se um parasita da função intelectual. É sintomático que a noção mesma de linguagem tenha se degradado sob a forma de sistemas de codificação e de aparatos de cálculo sem nenhuma relação com a função expressiva primordial.

A linguagem descritiva e as definições puramente operacionais da ciência contribuíram para este empobrecimento do poder significante das palavras. É o fim do nominalismo científico e o ponto de extrema separação entre as palavras e as coisas. A linguagem moderna não se interessa mais em descobrir os objetos, em decifrar suas particularidades e diferenças, mas se limita a reduzir o inventário do mundo a alguns valores utilitários. Os objetos desaparecem sob sua significação social e as palavras são somente códigos abstratos e provisórios.

A abordagem sobre o desaparecimento do poder das palavras, podemos dizer, funciona muito mais nas produções da “ideologia do sério”, no sentido estabelecido por Lucia HELENA, uma vez que a busca de novas linguagens e o encontro com novas tecnologias instigam os escritores a combater formas precedentes, numa amostragem do sentido revolucionário, apocalíptico, catastrófico do fazer literário. Essa postura iconoclasta reveste as produções literárias de um acento grave do que lúdico. Embora Cícero tenha dito que as fontes do pensamento grave e do risível sejam as mesmas, gostaríamos de estabelecer uma diferença de grau: a poesia moderna expõe a passagem da crítica e da ironia para o jogo estético, embora tal procedimento seja reduzido a um formalismo, muitas vezes extremo, transformando o jogo, o lúdico em suicídio da linguagem.

Por outro lado, as produções do mundo do riso e suas formas de expressão optam, quase sempre pelo derramamento semântico, mesmo que tais formas se apresentem sintática ou morfológicamente enxutas, ou seja, mesmo que o escritor tenha optado por uma escrita de desintegração da linguagem, como a telegrafia de OSWALD, a ironia e a estrutural relacional estabelecem significações a partir dessas formas. Os produtos do mundo do riso, não raro, são acusados de fórmulas simples para complexos problemas existenciais ou sociais, quando na verdade são uma necessidade em ver o mundo de outra maneira, uma forma de medicina do espírito, parafraseando a máxima

quem ri seus males espanta, uma forma de conhecimento do mundo e do homem, e por fim, uma forma de intervenção social. No século XX, se o riso não encontrou na literatura a sua casa preferida, o cinema, a televisão e as histórias em quadrinho não se pouparam: abraçaram o riso nas suas mais variadas manifestações, desde o riso sardônico, macarrônico, diabólico, pantagruélico, sutil, mordaz.

Hoje, assistimos ao excesso de caricatura, facilmente identificável na literatura (por exemplo, nos contos de *Novela Nada Exemplares*, de Dalton Trevisan, ou *O Cobrador*, de Rubem Fonseca), ou no cinema (por exemplo, *Trainspotting*, de Danny Boyle). Neste filme, Renton safa-se com um saco cheio de dinheiro e assegura-nos: *Agora vou ser como vocês...* A ironia que esta frase final esconde faz deste filme um paradigma do tipo de cinema que podemos classificar como pós-moderno. Para além do excesso de deformação e da aliança com a ironia, a caricatura usa também o simulacro, que se revela através da máscara (tal como na paródia). O cinema de Tim Burton pode ilustrar as potencialidades desta estratégia. De *Beatlejuice* a *Marte Ataca*, Burton dá-nos uma guerra dos mundos muito diferente da *Guerra* de Orson Wells: não prevalece qualquer ética, não há nenhuma guerra imediata entre “bons” e “maus” (a base da argumentação mais antiga na história do cinema) - o que se instala é uma guerra semiótica, de signos contra signos⁶². Esta é uma faceta distinta no cinema pós-moderno de simulacro que se serve da caricatura.

No Brasil, a televisão abraça algumas formas do riso e propaga estilos que se repetem de tempos em tempos, como é o caso dos programas populares *A Praça é nossa*, *A escolinha do professor Raimundo*, *Viva o Gordo* nos quais os quadros são dinamizados por personagens diferentes, às vezes apenas um é permanente, e essa multiplicidade de personagens facilita ou deveria facilitar a sátira, o humor de situação, o humor negro, o cômico de erros, etc. Os programas abusam da caricatura, da sátira e da crítica de costumes, atirando para todos os lados, uma espécie de *Boca do Inferno* visual, sem as convenções da linguagem barroca, somente o disparate pelo

⁶² Esta é hoje uma guerra semiótica que põe cores contra cores, mitos contra mitos, símbolos contra símbolos, formas contra formas, corpos contra corpos, heróis (canonizados) contra heróis (canonizados), etc. Este novo confronto é um exercício complexo de auto-reflexividade, que, acima de todos, o filme *Marte Ataca* ilustra na perfeição. Quando se consegue aliar este mecanismo semiótico auto-reflexivo aos mecanismos da caricatura mais corrosiva, estamos certamente perante uma obra-prima do pós-modernismo, que conterà, da mesma forma, o antídoto para esta classificação gratuita: nenhuma obra pode estar isenta de caricatura, por isso *Marte Ataca* não poupa os símbolos mais estimados da democracia norte-americana, por exemplo: o Congresso, que é destruído pelos marcianos, um busto de Kennedy, que se parte, e o Presidente, que é assassinado. A caricatura pode ser, assim, tão crítica como a paródia. A possibilidade de criticar uma figura modelar aos olhos da sociedade pode combinar as duas formas de expressão sem que uma anule a outra, obrigatoriamente.

disparate. A TV apresenta também o estereótipo como centro da argumentação: a doméstica, a faxineira, o mané, o crente, o gostosão, e outros.

As obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes aos vários gêneros das artes, apesar de tudo o que as distingue, são, por sua natureza, unidades de comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes, e as fronteiras, mesmo guardando sua nitidez externa, adquirem uma característica interna particular pelo fato de que o sujeito falante manifesta sua individualidade, sua visão de mundo.

Mikhail BAKHTIN entende, nesse sentido, que toda obra visa a resposta do outro, *uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, suscitar sua apreciação crítica, etc* (2000, 298). A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal, pois se relaciona com as outras obras-enunciados e, ao mesmo tempo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes.

A época, o meio social, o micromundo – o da família, dos amigos e conhecidos – sempre possui seus enunciados que servem de norma: são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apóiam e às quais se referem, que são citadas, imitadas, servem de inspiração. É por isso que a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro.

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos (BAKHTIN: 2000, 314).

O enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo objeto de sentido e pela expressividade, ou seja, pela valoração que o locutor estabelece com o enunciado. Um enunciado absolutamente neutro é impossível. A relação valorativa com o objeto do discurso também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. A emoção, o juízo de valor, a expressão

são coisas alheias à palavra dentro da língua, e só nascem graças ao processo de sua utilização ativa no enunciado concreto.

Tanto as produções da ideologia do sério, quanto as produções do mundo do riso visam à recepção, à resposta do leitor/ espectador: as produções da ideologia do sério, por seu caráter performático e hermético, causam estranheza e tendem a afastar o receptor comum, exigindo um receptor atento e experiente; já as produções do mundo do riso seduzem o receptor com uma pretensa intimidade compartilhada que resulta na expressão pueril, zombeteira ou diabólica do riso. A atitude responsiva em graus diferentes estabelece um paralelo com a opção de escrita adotada pelo escritor, pelo artista, enfatizando dessa maneira o seu compromisso com a arte. A poesia, em particular a poesia moderna⁶³, é uma escrita que exige um compromisso do escritor com ele mesmo e com a sua recepção. Ser ou não ser dialógica: eis a questão.

A poesia é monológica, afirma o teórico russo, a interação contínua do discurso é interrompida pelo fechamento que a natureza do gênero impõe. BAKHTIN (1988, 93) entende que nos gêneros poéticos o processo dialógico do discurso não pode ser utilizado literariamente sob pena do poeta destruir o estilo poético, vertendo-o ao modo da prosa. Para o autor, o discurso poético satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer olhar para o discurso alheio. Não concordamos com essa abordagem.

⁶³ O discurso poético da modernidade, como o entendemos, manifesta-se numa vasta tipologia de discursos particulares, cuja diversidade compõe uma estrutura giratória em torno de um eixo de convergência: a desmontagem ou a destruição do discurso, entendido quer numa acepção restrita, benvenistiana, de toda a enunciação supondo um locutor e um auditor, quer numa acepção intermédia de operação regular de encadeamento de enunciados, quer ainda numa acepção geral de totalidade de significação com modos específicos de organização. Resta saber se o que a modernidade põe em causa, no limite, é o discurso em si mesmo, alguns mecanismos do seu aparelho formal, o caráter imperativo de suas regras, ou, simplesmente, determinados esquemas discursivos de conotação literária. Os dois momentos decisivos da colisão da modernidade com as matrizes convencionais do discurso são protagonizados por Rimbaud e Mallarmé, que provocam uma alteração radical no estatuto da enunciação poética, com repercussões arrasadoras em todos os quadrantes do processo modernista. Para Rimbaud, *je est un autre*, eu é um outro: o sujeito desagrega-se na objetividade da sua alteridade radical. Para Mallarmé, a obra implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras. Mas, cada um à sua maneira, Mallarmé e Rimbaud propõem outras condições de possibilidade do discurso. Rimbaud eleva à categoria de princípio poético organizador a regra fundamental da descontinuidade, eliminando com frequência os elementos de ligação lógico-discursiva. O processo de justaposição daí derivado confere ao nível lexical uma função dominante no processo semiopoético. É certo que, como salienta Benveniste, o sentido emerge da integração das formas mais simples em unidades de nível superior, neste caso o da frase (BENVENISTE: 1989,229-230). Mas o trabalho poético de Rimbaud não está livre desse movimento integrativo, apenas tende a enfraquecer a pressão semiótica dos fatores sintáticos, dando lugar ao contato mais ou menos direto das unidades lexicais, *grasso modo* as palavras. Já Mallarmé, que se definiu a si mesmo como *syntaxier*, faz repousar a sua gramática da sugestão – o processo significante do poema – na existência de uma estrutura sintática que funcione como garantia de inteligibilidade, enquanto explora até ao limite as múltiplas possibilidades distributivas dos elementos sintagmáticos e dos próprios sintagmas.

Com o advento das vanguardas, a semiose literária envereda pelos caminhos tortuosos da semioclastia. A escrita passa a ser concebida como combate às formas que se destroem mutuamente. Primeiro, no final da primeira década do século XX, com as proclamações futuristas, os manifestos de Marinetti promovem a instauração de novos tópicos semânticos, a destruição da sintaxe, a imaginação sem fios e as palavras em liberdade: a disposição aleatória dos substantivos, o emprego exclusivo dos verbos no infinito, a abolição de partes do discurso como o adjetivo, o advérbio e as conjunções, a supressão da pontuação e a utilização de sinais matemáticos e musicais, a libertação ortográfica e as acumulações de neologismos sem marcas sintáticas visíveis, a substituição das instâncias da subjetividade pela «obsessão lírica da matéria».

Depois, durante a Primeira Guerra Mundial, o radicalismo dadaísta de Tzara e tantos outros, cuja atitude heteróclita, negativa e dissolvente não se conforma perante nenhum tipo de código, lógico ou moral, filosófico ou estético, e recusa liminarmente toda e qualquer hierarquia discursiva. O discurso vive a sua própria ruína por entre os escombros da literatura. O retorno da sintaxe não deixa de ocorrer no mesmo ciclo vanguardista, com os poetas surrealistas nascidos das cinzas de Dada. Nos manifestos de Breton, ou nas suas realizações poéticas, o surrealismo não restitui ao sujeito a sua unidade perdida, de tal modo ele se desintegra e pulveriza a cada explosão do inconsciente. A linguagem assume uma ação libertadora, por meio de processos como a escrita automática, as associações instantâneas ou as experiências de sono hipnótico, mas o funcionamento das estruturas sintáticas segue uma obediência estrita aos cânones convencionais.

Nada sofreu, neste domínio, especiais supressões, nada concorreu para criar efeitos de ambigüidade através de operações sintagmáticas, nada simulou um ato de destruição. Nem o mais leve rasto de Rimbaud ou Mallarmé, Marinetti ou Tzara. Tudo se passa no nível semântico da linguagem, onde as associações insólitas das imagens subvertem a lógica racionalista e as leis da coerência discursiva. O surrealismo realiza de fato uma libertação da linguagem – mas trata-se de uma libertação semântica, no plano dos conteúdos articulados, demolindo o discurso apenas nas suas acepções restrita e geral. A poesia moderna representa o esforço em devolver à linguagem o poder de aclarar e definir as coisas e os valores. As palavras do poema buscam pela função nominativa que se esgotou nas definições filosóficas. BARTHES conclui que “sob

cada palavra da poesia moderna jaz uma espécie de geologia existencial, em que se reúne o conteúdo total do Nome, e já não o seu conteúdo electivo, como na prosa e na poesia clássica” (1984, 43).

A afirmação da poesia como linguagem verdadeira tem dois sentidos distintos. Em primeiro lugar, pode ser aplicável à criação poética de todas as épocas e escolas. O poema é linguagem verdadeira na medida em que é também expressão verbal controlada e consciente. A poesia é a forma de linguagem que melhor pode expressar o universo de significações e de sentimentos que determinam a expressão: sua riqueza brota de sua ambigüidade, das variadas possibilidades de sua leitura. Em segundo lugar, PAZ coincide com BARTHES quando limita a fórmula da linguagem verdadeira à poesia moderna. Aqui, ao contrário da épica e da lírica clássica, onde a linguagem era vista como meio de expressão, a poesia converte a palavra em seu objeto. Na modernidade forma e conteúdo se confundem em uma mesma investigação da linguagem.

A tradição da ruptura, empregada por Octavio PAZ, reveste-se hoje de uma importância particular. A arte moderna fez da ruptura uma tradição, transformando-a em seu valor principal. Ruptura com os preceitos estéticos da arte tradicional, ruptura das fronteiras entre os gêneros. Essa aceleração conceitual converte-se em problema teórico-crítico: a experiência criativa se delinea como atividade privilegiada na realização da diferença e da mudança.

O que distingue a nossa modernidade das de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, ainda que isso também conte, mas por ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não só é a filha da idade crítica, mas também o crítico de si mesmo (PAZ: 1998,20).

A novidade, a diferença, etc., introduzem uma distância constante entre a obra e sua crítica, deixando ao artista o impulso de sua própria criatividade. No entanto, a dimensão estética reaparece sempre por trás das transformações; é a continuidade do espírito de criação sob a forma da ruptura. Só que agora se trata de várias estéticas que se cruzam e se afastam uma das outras. Vivemos a dispersão de gêneros e estilos. A vontade de busca e ruptura carrega a criação literária a um desenvolvimento mais rápido que o da crítica, a ultrapassá-la em todos os casos. Este movimento pode levar à desconfiança recíproca e ao esgotamento dos recursos da crítica. É comum perceber

somente os signos da decadência e da desintegração nessas mudanças de caráter artístico.

A experimentação poética indica um estado de espírito de rebeldia no momento da criação, é como uma grande figura retórica que atua em vários níveis do discurso, inclusive na sua totalidade (TELLES:1985, 76). Dentro desse espírito de ruptura e renovação da linguagem nasce o modernismo brasileiro. A Semana de Arte Moderna foi uma *koinê* literária, na qual se fundiram as diversas linguagens vanguardistas. Elementos das mais diferentes tendências européias se juntaram com elementos propriamente nacionais e constituíram a linguagem comum dessa linha de frente, de vanguarda.

Essas abordagens da linguagem literária e, em particular, da linguagem poética revelam pontos de vistas convergentes com a abordagem sobre as modalidades de expressão do mundo do riso. A abordagem que esta tese faz é a de que a linguagem do mundo do riso se nutre de duas maneiras:

a) da realidade contingente, elaborando uma matriz discursiva que reverbera outras matrizes arquetípicas do mundo do riso, enfatizando-as em detrimento dos procedimentos retóricos e estilísticos *per se*, cujo objetivo é a produção do riso. Tal perspectiva pressupõe uma linguagem carregada de experiências compartilhadas, não se estabelecendo nenhuma diferença *a priori* entre o emissor do discurso e o receptor. A linguagem é simplesmente a mediadora entre a visão de mundo e suas formas de expressão, entre o homem e o reconhecimento de seu mundo. As formas elementares de expressão do mundo do riso, como a ruptura, o grotesco, as aberrações, o bestiário, o escárnio, o escatológico transformam-se em objeto do discurso literário elaborado de forma especial para que atinja a finalidade primeira: o riso. Aqui, ele é gesto social.

b) da própria linguagem literária, numa espécie de duplicação da realidade discursiva, desdobramento semântico, metacrítica, metalinguagem. Na poesia moderna, a linguagem opta por desdobrar-se através de técnicas experimentais, de tecnologias emergentes, provocando o enclausuramento⁶⁴ da palavra em camadas cada vez mais

⁶⁴ O conceito de enclausuramento da linguagem poética refere-se às correntes formalista e construtivista que dominaram o cenário poético no século XX, desde o advento das Vanguardas na Europa até o Concretismo Brasileiro: o construtivismo, foi o nome de um movimento artístico da vanguarda russa surgido em 1915, dirigido pelos artistas Naum Gabo e Vladimir Tlatin, cujas premissas eram a inserção da arte nas linguagens técnicas e industriais da época. Depois passou a dar nome a toda uma linhagem da arte

densas de significação, uma espécie de Palavra-Enciclopédia, cuja natureza é absoluta e contém todas as possibilidades possíveis, longe dos conteúdos eletivos da poesia e da prosa clássica. Essa prisão comporta, principalmente, o significante que só consegue ser libertado por um receptor experiente. Tanto o emissor como o receptor possuem códigos diferentes na elaboração do discurso, e desse desencontro nasce a ironia. A ironia é o recurso retórico e a estrutura de pensamento recorrente nessa modalidade de expressão do riso. O mundo é um enigma e a linguagem é hermética, indecifrável.⁶⁵ O mundo do riso tornou-se um enigma de linguagem e é preciso decifrá-lo. Mas a elaboração da linguagem afasta o receptor, através do estranhamento, do insólito, e fragmenta o discurso de tal maneira que poderíamos chamar de gagueira discursiva. Roland BARTHES (1984: 63) descreve esse fenômeno como *agrafia terminal* referindo-se à poesia de Rimbaud e Mallarmé, nas quais *a desintegração da linguagem só pode conduzir a um silêncio da escrita*.

A ética do escritor encontra aqui um obstáculo: a tentação de deixar-se levar pela magia da palavra, descuidando-se dos aspectos negativos desse poder. Octávio PAZ (1984), dissertando sobre o compromisso do escritor, diz que o silêncio vai nascer da reserva do escritor diante da impotência da linguagem, assim como da necessidade de alcançar uma forma superior de expressão. O silêncio se transforma em prova da presença das coisas e se aciona na contemplação dessa presença. A tensão entre a palavra e o silêncio é o centro das reflexões de PAZ sobre o ato poético. A negação da linguagem poética é, na verdade, a negação do poema como linguagem.

O questionamento e redimensionamento da estética tradicional possibilitam o surgimento de novos campos de criação no cruzamento de antigos gêneros e na incorporação de novas técnicas. Aparecem disciplinas que não eram compreendidas

contemporânea baseada na racionalidade do projeto, no uso de materiais industriais e nas formas geométricas. No Cubismo e no Futurismo italiano os artistas renegam o passado e a tradição e tentam criar um novo homem e um novo mundo através da linguagem performática e visual do experimentalismo.

⁶⁵ A análise de uma poesia moderna se vê obrigada a demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas em função do distanciamento entre sujeito e técnica artística. Segundo Hugo FRIEDRICH (1978, 150), o ápice da obra e seu efeito reside precisamente nesta técnica. As energias se concentram quase por completo no estilo. Este é a realização na linguagem e, portanto, o fenômeno mais imediato da grande transformação do real e do normal. Não se pode mais esquecer, como na poesia antiga, o modo de expressão pela coisa expressa. *A discordância entre signo e significado é uma lei da lírica moderna, a mesma que da arte moderna*. O estilo da poesia moderna veda aos conteúdos o direito a um valor próprio e a uma coerência, nutre-se de suas próprias pretensões ditatoriais e se encontra numa dramaticidade insolúvel entre estas e seus conteúdos. É preciso discutir algumas peculiaridades desta “nova linguagem”. Na poesia moderna a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com combinações insólitas. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. A comparação e a metáfora são aplicadas de uma nova maneira que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.

pelas teorias estéticas de outras épocas: cinema, fotografia, artes gráficas. Por outro lado, há uma renovação dos materiais e das técnicas das disciplinas tradicionais: escultura cinética, música eletrônica, etc.⁶⁶ No caso da poesia encontramos também as múltiplas possibilidades expressivas e a diversificação das linguagens.

A separação da arte e da atividade produtiva se faz acompanhar também de uma fratura do tempo na cotidianidade social. De um lado, o tempo da rotina e do esforço; o tempo do trabalho e da produção. De outro, o tempo lúdico e marginal do lazer e da arte. Assim, o fenômeno poético aparece em si mesmo como a suspensão do transcorrer do tempo ordinário. O poema, mediante a fixação de imagens, quer ser a consagração do instante que transcende a linguagem que o expressa. A imagem poética permanece ativa para além do tempo e da sociedade na qual surgiu. Evidentemente, a crítica da história pelo poema se entende como busca de um compromisso com a vida. O poeta quer compreender para assim poder superar as determinações que reduzem sua palavra a um fenômeno puramente superestrutural.⁶⁷

Para Bertolt BRECHT, perante a crescente barbárie só há um aliado: o povo. Assim, os procedimentos do caráter popular da arte e do realismo associam-se naturalmente (1978, 109). O realismo brechtiano não se limita às formas do romance histórico, tampouco à chamada escrita sensorial (em que se pode cheirar, saborear, tatear, etc.), mas, sobretudo, valoriza as formas e discursos artísticos que revelam o complexo de causalidade social, desmascaram as opiniões dominantes, e escrevem do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais

⁶⁶ A separação entre ciência e arte pressupõe a supervalorização da primeira no contexto de uma sociedade tecnológica utilitária. Essa hipertrofia da racionalidade científica está ligada à idéia de progresso, idéia-limite da sociedade. A lógica e a analítica são atualmente os métodos privilegiados da relação do homem com o mundo. Uma das principais conseqüências da promoção do conhecimento técnico é a multiplicação de discursos que fracionam a visão de mundo em uma multiplicidade de aproximações departamentais: a proliferação de disciplinas, a tendência à especialização, a busca de resultados imediatos acarretam uma verdadeira dispersão da realidade. Para o aprofundamento do assunto, sugerimos a leitura dos ensaios *Pequena História da Fotografia* (1931) e *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica* (1935 – 1936), de Walter BENJAMIN.

⁶⁷ No ensaio *Discurso sobre lírica e sociedade*, T. ADORNO quer fazer com que a análise sociológica da lírica ajude a penetrar mais em sua natureza sem se afastar do social, que aparenta ser-lhe antinômico, pois a lírica é tradicionalmente vista como expressão do individual íntimo, livre e oposto à práxis – o que, para o teórico, só ocorre quando expressa também o geral, que não é, todavia, entendido como vontade de todos nem como comunicação (1979, 235). O paradoxo básico da lírica – ser subjetividade objetivada – corresponde ao duplo caráter da linguagem que a objetiva: expressão do individual subjetivo e meio dos conceitos. O caráter autônomo do poema, sua constituição por leis internas próprias, é entendido por ADORNO, como hermetismo e como protesto contra a coisificação do mundo. Nesse sentido, a relação do *eu* com a sociedade é tanto mais perfeita quanto menos tematizada pelo poema: o não-social do poema acaba sendo o seu social; a linguagem lírica se caracteriza pela oposição à linguagem comunicativa. A concepção adorniana das relações entre lírica e sociedade vai de encontro à concepção realista da literatura, onde dizer a verdade apresenta-se como tarefa urgente ante as estratégias enganosas e falaciosas das classes dominantes.

urgentes com que a sociedade humana se debate, acentuam o fator da evolução, são concretas e abrem possibilidades de abstração.

Nesse sentido, as técnicas e os procedimentos literários estabelecem propriedades de concretização das representações realistas e devem ter a capacidade de ajustar-se às alterações sócio-históricas da realidade. No entanto, não se pode encarcerar a poesia em suas possibilidades pragmáticas e utilitárias. O realismo, engajado ou não, nos acostumou à idéia de que a literatura espelha a aparência sensível da realidade, a camada factual e empírica do processo histórico. O mundo do riso com sua escrita derramada e discursiva tende a se acomodar muitas vezes no seio do realismo, uma opção possível para a sua finalidade. O realismo da sátira é uma convenção literária e um gesto social.

5.2 – A TRADIÇÃO POÉTICA E AS FORMAS ELEMENTARES: PROLEGÔMENOS PARA UMA POÉTICA DO RISO

O livro é lido para eternizar a memória

Os experimentalismos formais que marcaram a literatura do século XX, no Brasil salientamos o movimento modernista dos anos 20 e o movimento da poesia concreta nos anos cinquenta, representam um esforço de libertação de estratégias discursivas secularizadas pela memória e pela experiência, ao mesmo tempo em que atuam como se tivessem zerado o tempo da tradição e estabelecido uma nova leitura da realidade e do homem. Nesta assertiva estão implicados a ética literária, o lugar do escritor e do leitor, e, principalmente, o dogma da forma. A representação da experiência narrada, cantada, fundamento da literatura “realista” do fingimento, sobrevive em função do acordo tácito sempre existente entre o escritor e o leitor. O reconhecimento de uma estratégia discursiva, cuja natureza vai além de um procedimento literário e percorre os caminhos da infância da palavra escrita, ou seja, estratégias discursivas rememoradas pela oralidade, pela experiência, pela vivência fazem com que continuemos a perseguir a idéia de que o mundo do riso e suas manifestações carregam em si as experiências e vivências de todos os tempos.

A experiência narrativa que envolve o narrador, a coisa narrada e o ouvinte, pressupõe, não a utilização de materiais técnicos, mas o uso de materiais oriundos das possibilidades de manifestação comunicativa do próprio corpo: a voz, os gestos, o timbre, o ritmo, as expressões faciais. Paul ZUMTHOR, em seu estudo sobre os discursos poéticos vocalizados (historicidade de uma voz, seu uso) e suas sucessivas perdas em função da escrita e da técnica, enfatiza a relação entre o espaço do corpo e o discurso poético. As narrações de histórias de horror, de assombração requerem um tratamento expressivo do corpo para que o receptor receba na integridade a carga semântica do grotesco, do diabólico. Quando o narrador utiliza apropriadamente

tais recursos, o resultado é uma espécie de histeria coletiva, gritos misturados com risos e uma sensação de alívio porque a narração terminou. O horror é tão ambíguo quanto o riso nervoso e sádico do grotesco.

Os registros sensoriais, visuais e táteis (que havia séculos mal eram dissociáveis na experiência vivida da maioria) distinguem-se, separam-se: primeiro entre os letrados, depois em toda a parte, na medida da difusão da escrita à proporção que se afastam uma das outras as 'artes' e as 'ciências'. As atividades culturais se diversificam, ao mesmo tempo nas funções que elas preenchem, nos sujeitos que as operam e no público a que visam.(...) Encolhe-se o campo, até então muito grande, da mobilidade das formas poéticas: instaura-se a idéia de uma fixidez do texto (1993, 28).

Ao se colocar contra a escrita, a poesia oral, como quer Zumthor, a poesia vocal organiza suas formas também contra a linearidade, contra o discurso concludente e contra a filosofia dentro da poesia. É a recuperação da voz, da narração da experiência, enquanto fonte de expressão básica do poema, acima ou ao largo da palavra. A voz comunicaria, então, em cada poema, as próprias formas do corpo, os gestos, os sentidos sensoriais e a sensualidade.

Está implícita também nessa teoria a recuperação de um passado às vezes pré-civilizatório, mas certamente anterior à difusão técnica da escrita – que coincide com o advento da modernidade no âmbito mais amplo adotado nesta pesquisa – e, portanto, se põe enquanto uma arte pré-moderna, apresentando características peculiares se compararmos com a tecnologia da escrita: orações aditivas no lugar das subordinativas; frases agregativas em lugar das analíticas; redundância ou copiosidade; tom agonístico; participação ativa do ouvinte; situacional mais que abstrata. O tom recitativo e o apelo sinestésico do poema de Álvares de Azevedo por si só já seria suficiente para encontrar nele traços da vocalidade poética com que ZUMTHOR qualifica o discurso. Sem, considerar, é claro, o tom zombeteiro e irônico do sujeito poético ao fazer sua apologia à preguiça.

SONETO

*Ao sol do meio-dia eu vi dormindo
Na calçada da rua um marinheiro,
Roncava a todo o pano o tal brejeiro
Do vinho nos vapores se expandindo!*

*Além um Espanhol eu vi sorrindo
Saboreando um cigarro feiticeiro,
Enchia de fumaça o quarto inteiro.
Parecia de gosto se esvaindo!*

*Mais longe estava um pobretão careca
De uma esquina lodosa no retiro
Enlevado tocando uma rabeça!*

*Venturosa indolência! não deliro
Se morro de preguiça.... o mais é seca!
D'esta vida o que mais vale um suspiro?*

Para o ouvinte o importante é assegurar a possibilidade de reprodução. A *memória é a mais épica de todas as faculdades* (BENJAMIN,1986:211). Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. A tese de Benjamin sobre o relato historiográfico, enquanto registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência, qualifica-o como uma zona de *indiferenciação criadora* com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora em relação às diversas formas métricas), pois sua forma mais antiga, a epopéia propriamente dita, contém em si a narrativa e o romance. Então, quando o romance se impõe como gênero, para BENJAMIN, a musa épica – a reminiscência – aparece sob outra forma que na narrativa.

É certo que nem todos concordam com a totalidade dessa tese, uma vez que o gênero romance necessariamente não evoluiu da epopéia. Mas o interessante aqui é a função da memória na fixação da história e da cultura de uma coletividade. Nesse sentido, a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Nenhuma frase é a primeira. Toda frase, toda palavra é aí virtualmente citação. A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um *arquétipo*⁶⁸. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. A tradição, quando a memória é o seu modo e a voz seu instrumento, é também, por natureza o domínio da mutabilidade, daquilo que ZUMTHOR denomina *movência de textos* (1993: 144).

A amplitude da movência aparece de forma diferenciada de gênero poético para gênero poético⁶⁹, de texto para texto, e até de século para século. Todo

⁶⁸ Conceituação derivada dos estudos de Paul Zumthor: refere-se ao eixo vertical, à hierarquia dos textos; designa o conjunto de virtualidades preexistente a toda produção textual.

⁶⁹ A noção de discurso literário abrange na sua totalidade todos os gêneros da literatura; a de *discurso poético*, por sua vez, compreende os textos produzidos com a intenção de poesia e não de prosa, isto é, de discurso narrativo. É certo que, às vezes, há narrativas de discurso poético, mas é inegável que no século XX a lírica procurou desativar esse procedimento. Tanto a prosa como a poesia visa a uma *presentificação*, ou seja, a uma realidade estética. No entanto, elas diferem nas suas estruturas e, logicamente, nos seus efeitos

texto registrado pela escritura, como o lemos, ocupou, pelo menos, um lugar preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas; uma *intervocalidade*, como uma intertextualidade, polifonia percebida pelos ouvintes de uma poesia comunicada, quaisquer que sejam as modalidades e o estilo de performance, pela voz.

Para além do espaço-tempo de cada texto, desenvolve-se outro, que o engloba e no bojo do qual ele gravita com outros textos e outros espaços-tempos; movimento perpétuo feito de colisões, de interferências, de transformações, de trocas e de rupturas. Entretanto, nada dessa existência móvel é então percebido como história, nem o será antes do século XVII. (...) O dizer poético se desenrola e gira sobre si mesmo, como se na ausência de gravidade (ZUMTHOR, 1993: 150).

No pequeno ensaio “*Experiência e Pobreza*”, Walter BENJAMIN (1986,114) nos fala da *experiência* como uma temporalidade comum a várias gerações. Ela concebe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho. Em outro ensaio muito conhecido, “*O Narrador*” (1986, 197), o filósofo opõe os conceitos de experiência e temporalidade nas sociedades artesanais ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. (...) ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (1986, 198).

As duas formas de narração descritas por Benjamin não raro são as fontes das literaturas nacionais para fixar e cristalizar sua efígie cultural. A homogeneidade do povo de cada país é construída. O sentido de pertencimento, a identificação se produz mediante mecanismos, processos que permitem uma atitude de familiaridade diante de uma imagem representada. Esta familiaridade real ou inventada afasta a atitude de manter-se estrangeiro. As coisas novas precisam estar relacionadas à experiência

estéticos. No discurso poético o referente nos dá a impressão de que aparece e ao mesmo tempo desaparece, como se o significado semântico e o literário se manifestassem independentes e, ao mesmo tempo, juntos. Mas o discurso narrativo (o conto, o romance e a novela), originariamente ligado ao discurso histórico, está totalmente preso ao estatuto da *verossimilhança*.

anterior para que sejam aceitas como fatos verdadeiros. A veracidade se obtém pela associação do novo com imagens já existentes no arquivo da experiência.

O processo de identificação liga experiências novas a experiências antigas, produz familiaridade e/ou estranhamentos e distinções por meio da linguagem oral, escrita, visual. Assim, as identificações são dominadas pela semelhança versus diferença, e pela igualdade versus hierarquia. A nação é uma das formas de construção de identidade, como o lugar de origem, a família, a religião, a etnia.

O signo da *Viagem* constrói-se a partir do discurso ficcional das narrativas de fundação, sustenta-se enquanto estratégia narrativa ratificadora de processos de dominação, onde a identificação e a representação da nação são definidas como algo imanente, homogêneo, numa tentativa de minimizar ou, até mesmo, descartar as diferenças. Até o início do século XX, essas *narrativas de fundação* preenchem nas Américas o relativo vazio de estruturas sócio-políticas de nações ainda em gestação.

As narrativas de viagem atestam: o encontro com a alteridade gera sempre fraturas. A constante movimentação, o constante ir e vir promovem o encontro do Narrador com o Outro, com a diferença num processo contínuo de recepção e troca de hábitos e costumes, de “falas” e “frases”. Os movimentos são determinados pela necessidade do narrador em estabelecer um perfil em que se reconheça, ter referências que o identifiquem como um ser culturalmente reconhecível; por outro lado, os movimentos determinam o percurso da viagem geográfica e cultural, na qual o processo de contaminação, de perdas das referências, do deslocamento cultural e existencial se acelera e se transforma em algo em que ele não se reconhece mais. A autoridade do passado ressurgue no discurso presente como tradição e pode ser desvelada através da repetição, re colocação ou tradução de um signo que não precisa, necessariamente, ser fiel à história.

A segunda forma de narração descrita por Benjamin é a que mais nos interessa. Um homem comum, que não detém nenhum conhecimento especial, é o narrador das histórias e tradições da coletividade. Este narrador, para além de suas limitações sócio-documentais, é o fundamento, o alicerce do narrador literário. Walter BENJAMIN constrói a tese do desaparecimento da arte de narrar em função do

recrudescimento evolutivo das forças produtivas. No lugar, surge o romancista e o romance.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (1986, 201). A idéia de que a narrativa se forja num ambiente artesanal – no campo, no mar e na cidade – reforça o seu caráter artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o *puro em si* da coisa narrada, mas ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Essa visão da narrativa como um trabalho manual, envolvendo o narrador, a coisa narrada e o ouvinte, acentua as diferenças em relação à técnica industrial.

Outro aspecto que deve ser salientado no processo narrativo baseado na experiência do narrador e do ouvinte é o caráter da autoridade que se interpõe à visão do narrador como testemunha ocular. Essa autoridade é resultado do reconhecimento e aceitação da coisa narrada pelo ouvinte, ao mesmo tempo em que aponta os recursos retóricos e lingüísticos usados pelo narrador para provocar o reconhecimento e a aceitação do ouvinte. Esse estatuto do narrador leva W. BENJAMIN a diferenciar o historiador e narrador da História⁷⁰. Para ele, o cronista é o narrador da história, enquanto que o historiador escreve a história. O historiador é obrigado a explicar de

⁷⁰ As relações entre Literatura e História têm seu começo na discussão promovida por Aristóteles, em sua *Poética*, sobre as diferenças e similitudes entre o fazer literário e o fazer histórico, isto é, entre o poeta e o historiador. “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa, (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (...) o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, IX, 1451b). Os conceitos de verossimilhança e necessidade norteiam teorias e teoremas da literatura sobre os processos de criação da arte literária em detrimento dos conceitos de real, realidade. Assim, as relações entre Literatura e História têm como base inicial o signo da oposição. No entanto, essa oposição não é absoluta se considerarmos que a construção do discurso histórico e do discurso literário pressupõe uma série de variáveis conceituais e de artifícios lingüísticos e retóricos, cuja aplicação ou uso são determinados por variantes sociais, políticas e estéticas. O primeiro conceito a ser observado, e que se constitui como uma questão epistemológica do discurso, é o de *representação*. Paul RICOEUR em sua obra *Temps et Récit* problematiza as relações do discurso, tanto da ficção quanto da história, com a realidade, a partir do conceito de “*refiguration du temps*”. Estabelece certo *paralelismo* entre a representação do passado histórico e sua transferência do mundo fictício do texto ao mundo efetivo do leitor. Através desse paralelismo, o discurso ficcional e o discurso histórico operam com mecanismos lingüísticos e retóricos semelhantes revelados no ato da leitura. A análise da concretização desses mecanismos de confluência entre o discurso histórico e o discurso ficcional resulta na tese do entrecruzamento da história e da ficção, isto é, na *ficcionalização da história* e na *historização da ficção* (RICOEUR: 264-279). O entrecruzamento entre história e ficção na “*refiguration*” do tempo repousa sobre essa invasão recíproca, o momento quase histórico da ficção, inconstante, com o momento quase fictício da história. Este momento quase histórico da ficção apresenta certos instrumentos do pensamento de organização temporal tais como as datas, o calendário, a idéia de gerações, dos predecessores e sucessores, enfim e sobretudo pelos recursos dos arquivos, dos documentos e das pistas. Estes instrumentos do pensamento são importantes à medida que representam o papel de conectores entre o tempo específico e o tempo universal. Além disso, atestam a função poética da história, e trabalham para a solução dos conflitos conceituais sobre tempo. De forma análoga, isto é, usando os mesmos procedimentos.

uma ou de outra maneira os episódios de que trata, e não pode de forma nenhuma se contentar em representá-los como *modelo da história do mundo*. Por outro lado, é isso que faz o cronista ao alicerçar sua narração, sua historiografia em bases absolutas e indevassáveis em seus desígnios, libertas de qualquer verificação ou explicação. No narrador, *o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado* (1986: 209).

O pensamento estético de BENJAMIN é generoso porque nos trouxe a possibilidade de realizar uma leitura da tradição do narrador movido pelas experiências na literatura brasileira e latino-americana, considerando que essas sociedades se formam a partir de outras, várias, cuja mistura resulta no movimento caleidoscópico de cores, formas, sons e costumes. Para além da razão limitada sobre obra do filósofo, as sociedades americanas, pela sua formação, respondem de forma diferenciada às demandas impostas pelas forças produtivas, e onde a construção do conhecimento sempre foi, até hoje, gestada de forma artesanal em determinadas comunidades⁷¹.

Nesse sentido, poderíamos considerar que em determinadas situações, principalmente as formuladas dentro de uma cultura popular, a figura do narrador experiente permaneça atuante, embora deslocado por sua representação dissonante com a técnica na sociedade industrial, mas em quem se reconheça o estatuto do narrador benjaminiano e seja inspiração de criações de personagens literários como o narrador Riobaldo Tatarana, de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa ou o Sargento Getúlio, da obra homônima de João Ubaldo Ribeiro. Se considerarmos esse fato literário uma possibilidade viável não considerada pelo pensamento de BENJAMIN, que não chegou a conhecer a cultura e as sociedades brasileira/latino-americanas, então também é possível a sugestão de que os narradores, cantadores do mundo do riso tenham referências arquetípicas, formas elementares de que derivam todas as manifestações do mundo do riso, seja na experiência vivida, seja na forma da escrita literária, e que se estendem no tempo-espaco de maneira diversa, gerando focos dessa tradição.

⁷¹ Para melhor compreender a construção do conhecimento em sociedades artesanais lemos: *Namoros com a Medicina*, de Mário de Andrade; *A casa e a rua*, de Roberto DaMatta; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Casa Grande e Senzala e Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre. Além desses pensadores brasileiros, recomendamos a leitura de *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss.

Essa tradição não representa somente uma ordem religiosa ou poética, mas deságua, inevitavelmente, numa prática comum, numa formação válida para todos os indivíduos de uma mesma comunidade. A práxis comunitária é a expressão original das formas arquetípicas do mundo do riso, nas mais variadas manifestações discursivas como as cantigas de escárnio e maledicências, a anedota, o chiste, o aforismo, o trocadilho, o qüiproquó. As formas elementares do mundo do riso concorrem, em maior ou menor grau, para determinada manifestação discursiva, em função da época, da organização social, etc. Geralmente se configuram como obras menores em relação às obras da ideologia do sério, outras vezes o riso é perseguido e proibido, e a saída é falar dele, isto é, adota a expressão do ensaio.

O princípio da apresentação das manifestações discursivas das formas elementares indica o seu caráter coletivo e artesanal, uma vez que são criados para serem recitadas, dramatizadas, ensinadas, implicando o uso da voz, dos gestos, da maquiagem forte e extravagante, das máscaras, etc. Para que a narração de uma anedota funcione é necessário que todos os participantes reconheçam os elementos que a estruturam. Se houver o desconhecimento de um dos elementos da narração, a anedota não funciona e o riso não é atingido. O resultado contrário faz com que o receptor se transforme imediatamente em narrador e compartilhe a experiência com outrem. Essa narração contagiante de textos em movimento é a constatação mais concreta dos procedimentos adotados pelas obras literárias do mundo do riso: sátira menipéia, paródia, apropriação, caricatura e outros procedimentos cuja natureza é a do desdobramento.

Desde antes do século XVII, praticamente todo o período renascentista, a crise da escritura medieval somada ao desaparecimento lento de determinados valores da moral católica e ao aparecimento das cidades corroboram extremamente para a desvalorização da voz, da experiência vivida, relegadas a um segundo plano. O campo assume paulatinamente um valor depreciativo, de atraso cultural, outras vezes ressurgindo como imagem de um paraíso pré-moderno. Ao contrário da temporalidade circular adotada pela religião, delineia-se no pensamento da época uma noção de tempo como fenômeno linear e contínuo, o que produz a consciência crítica frente à mutação da história.

Na literatura, encontram-se diversos exemplos que testemunham o período de surgimento da primeira modernidade, da história moderna, como momento ainda de confronto entre passado e presente, em que a própria escritura cambiante do período se espreme entre o fim de uma linguagem medieval antiga e o advento de uma linguagem sedimentada nos novos valores. Nesse momento, as artes em geral buscam sua fonte de alimentação no cotidiano e nas novas formas escriturais que aí brotam.

É sob a influência desse cotidiano, que o riso se põe como elemento fundante das grandes obras do período, representando antes de tudo o prazer físico contra o ascetismo embutido na seriedade das cerimônias religiosas e palacianas. O aproveitamento total desses elementos gerou obras como o *Decameron*, de Boccaccio, *Gargântua*, de Rabelais, e *Dom Quixote*, de Cervantes. No Renascimento explicita-se o choque produzido pela consciência do tempo. Formam-se duas visões que apontam para soluções distintas, quanto à questão do abandono dos modos de expressão tipificadores de uma época que se percebe ultrapassada. Formulam-se dois novos processos criativos e escriturais inerentes e subjacentes à nova fase histórica.

Se o princípio de imitação dos clássicos foi o principal procedimento encontrado pela maioria dos artistas, filósofos, cientistas, pode-se dizer que um outro grupo se baseou especialmente numa observação do presente e das potencialidades expressivas absolutamente novas ali oferecidas, o que não excluía a retomada de um passado recente, mas desconhecido das camadas de alta cultura. Nesse sentido, observamos a presença da tradição clássica de um Racine, de um Camões, convivendo com as rupturas e os conflitos formais de Rabelais e Cervantes, fundadores da nova tradição, como quer Haroldo de Campos, uma antitradição. No Brasil, essa tradição antinormativa do mundo do riso espraia-se de maneira irregular no espaço-tempo, desde o advento do primeiro colonizador até hoje.

5.3- A ANTITRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA: UMA POÉTICA DO RISO

O riso na literatura brasileira apresenta-se, não raro, em toda a sua plenitude: retumbante, escandaloso, terrífico. Essas qualidades atribuídas ao nosso riso literário se formaram a partir de uma cultura heteróclita, híbrida, miscigenada, para usar alguns termos comuns aos estudos antropológicos e sociológicos na análise da formação do povo brasileiro. No Brasil, as raízes pagãs de nossa cultura que se mantêm geralmente latentes no dia a dia, são revividas durante o carnaval, instauração do paraíso perdido nas densas camadas da civilização e do catolicismo, período de três dias onde os homens se travestem de mulheres, símbolo da inversão da ordem, do desequilíbrio no seio da sociedade patriarcal.

Os próprios modernistas não souberam como se desviar da questão, formulada pela crítica do romantismo brasileiro e sintetizada em personagens fundadores como *Iracema*, de José de Alencar, *Xica da Silva*, personagem histórica imagetivamente fixada na narrativa fílmica de Carlos Diegues, mas souberam dar um outro acento à questão, pintando-a com a pena da galhofa, e buscaram na cultura popular elementos que representassem nossa singularidade, além de delinearem o perfil étnico do brasileiro, exemplaridade da composição fenomenal de *Macunaíma*, de Mário de ANDRADE. O riso estrondoso que acompanha *Macunaíma* é o mesmo riso malicioso que alcança *Leonardo*, malandro fundador na literatura brasileira. Não seria inadequado agora aproximar sincronicamente o riso de ambos os personagens com o riso vivaz e esperto de Jeca Tatu, o caipira de Monteiro Lobato, cuja forma rendeu muitos personagens criados no cinema para Mazaroppi.

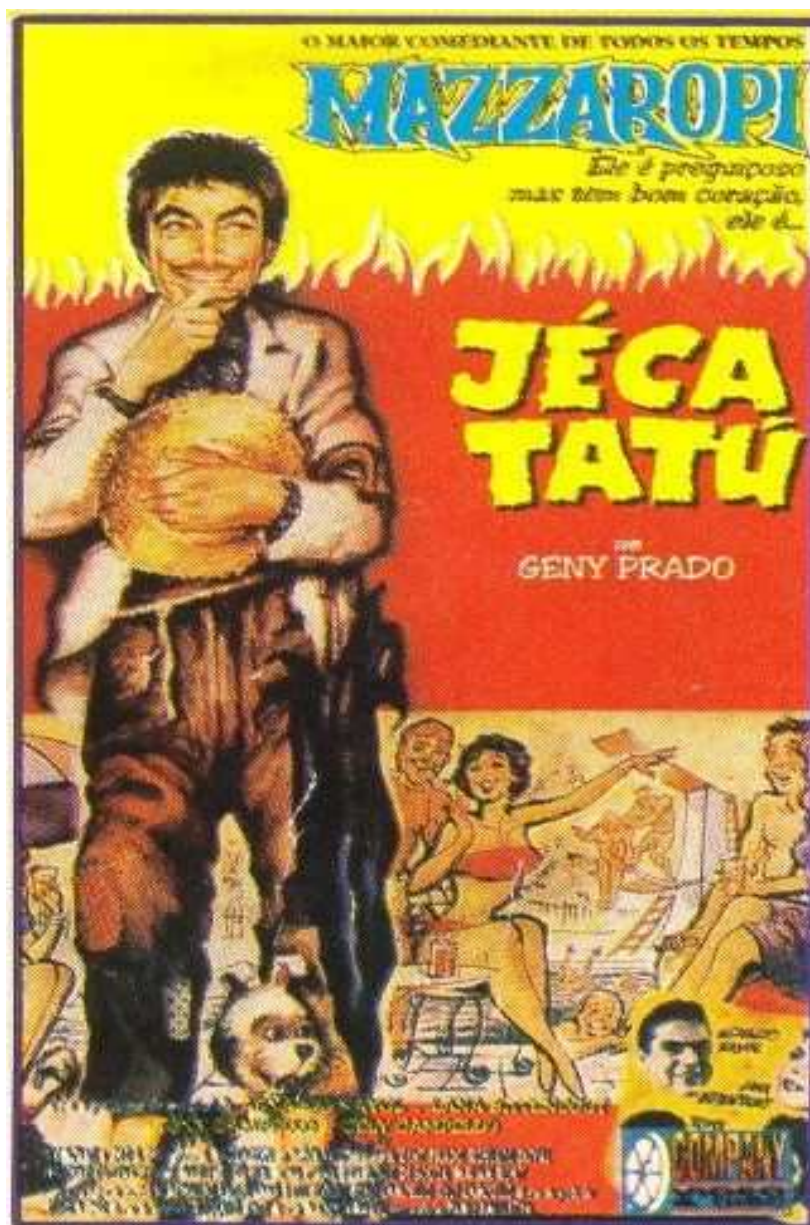


Figura 10 POSTER DE JECA TATU

Essas sincronias resolvem a questão da antitradição como uma tradição em aberto na literatura e na arte brasileira, uma vez que as formas elementares do riso e suas manifestações discursivas definem os caminhos do riso na literatura brasileira, que podem ser descritos a partir das seguintes conclusões:

- a) A literatura brasileira, desde a sua fundação até os nossos dias, tem optado pela exploração das formas elementares do riso na poesia, na prosa epistolar, no poema herói cômico, na prosa de ficção, na comédia de costumes, na paródia literária, na poesia anfiguri, na novela de costumes, na ficção do fantástico, no

teatro do absurdo, na narrativa gótica, no anedotário nacional, na crônica jornalística, na telenovela, na narrativa filmica.

Essa argumentação se sustenta pela constatação de formas discursivas que dialogam entre si e com outras formas para além da literatura brasileira. As formas elementares do riso cultivadas nos poemas erótico-satíricos de Gregório de Matos viajam no tempo e no espaço e se concretizam no diálogo aberto com as formas dos poemas eróticos de Bernardo Guimarães, e com as formas dos poemas de Bocage. O riso funciona através da exposição grotesca e escatológica das funções corpóreas relacionadas à atividade sexual e/ou digestiva. As imagens são construídas a partir da ampliação da realidade, através de vocábulos que exprimam exagero e extravagância, chegando ao palavreado de baixo calão, escancarando os tabus e as fissuras na moral cristã.

A origem do Mênstruo
(fragmento)

*Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
perpétuas comichões,
e não aches quem jamais nele queira
vazar os seus colhões...*

*Em negra podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica
e à vista dela sintam-se banzeira
a mais valente pica!*

(Bernardo Guimarães)

Ó meu pai, tu qu'és que eu morra?
(fragmento)

*Fretei uma negra mina
E, fodendo-a todo dia,
A coitada não podia.
Porém era uma puta fina:*

*A porra nela se inclina.
Inclino com toda a força
E forcejando a cachorra,
Ela me disse: espera!*

(Gregório de Matos)

O escatológico e o grotesco forçam o riso pela conduta grosseira e chula do sujeito poético, pela linguagem abusiva em signos condenáveis pela moral e os bons costumes, pela visão animalesca das relações sexuais, provocando o rebaixamento, não do ser humano, mas da visão que a sociedade tem dos humanos em relação aos outros animais. Essa ideologia do riso assenta-se em densas camadas de experiências literárias e experiências populares anteriores, passando pelas bacantes dionisíacas, ecoando pelas saturnais romanas, o carnaval medieval, o Decameron de G. Boccaccio, abrigando-se na escrita maneirista de Rabelais. A comida, a bebida, a sexualidade assumem enorme importância nas festas populares, como o *charivari*, quando se apresentam de forma exagerada, hipertrofiada e na literatura satírica. Essas

imagens hipertrofiadas relativas ao princípio material e corporal são herança da cultura cômica popular e de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia das culturas dos séculos posteriores, à qual Bakhtin dá o nome de realismo grotesco.

O grotesco vai se associar ao absurdo para provocar o riso demoníaco na literatura gótica, devendo ao nosso maior representante, o poeta Álvares de Azevedo, uma das melhores páginas do conto de horror em sua *Noite na Taverna*. Quando o grotesco se alia à loucura enveredamos pelas sendas do cômico-fantástico como atestam as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e as peças do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, *Mateus e Mateusa*, *As relações naturais*. Qorpo Santo utilizou todos os recursos do grotesco e construiu cenas marcadas por agressões físicas, algo inimaginável na época. As transgressões são múltiplas: em *Eu Sou Vida*, *Eu não Sou Morte*, Japegão, o marido, dá um coice na cara de Lindo, o amante de sua mulher; no final de *Um Credor da Fazenda Nacional*, toca-se fogo na repartição pública enquanto os funcionários se atropelam; em *Um Assovio*, Fernando Noronha bate no traseiro de Gabriel Galdino, que está grávido de seis meses; em *A Separação de Dois Esposos*, a dupla homossexual Tamanduá e Tatu troca socos por não chegar a um acordo sobre a melhor forma de levar sua relação.

A forma de construção das peças também não seguia a tradicional: os atos não são atos, as cenas não são cenas e o fim não é exatamente um ponto final da ação desencadeada, mas uma interrupção arbitrária do autor, que declara seu desinteresse pelo ato da escrita. Outro ponto revelador é a liberdade verbal dos personagens, que começam a discorrer sobre determinado assunto e, aos poucos, sem maiores explicações, dele se afastam e se entregam a uma série de temas alternativos, perturbando a compreensão do público. A máscara social do louco ou marginal é a que se presta à mesma função que a máscara teatral. Qorpo Santo funde a máscara de artista e a de louco em uma só. A obra de Qorpo Santo e sua história confundem-se. A relação entre o grotesco e a loucura é uma das manifestações mais expressivas do riso torto do esquizofrênico, do riso demente de Dom Quixote em busca de sua Dulcinéia.

Os cantos dessa tradição do riso do grotesco e do absurdo se fará ecoar na escrita surrealista, onde o poeta desfruta da fantasia criadora de imagens irreais, acolhendo seus conteúdos dos estratos profundos do sonho, dormindo ou em vigília,

sem ordená-los. É uma atitude intelectual contra as prisões formais do esteticismo ou do formalismo.

Delírio divino

*O lirismo de Deus aumenta súbito
Oscila o infinito nas bases
Metafísica da física
Brota uma violeta nos anéis de Saturno
Alguém desfolha um ciclone
Os aeromoços corteses
Penteiam a cabeleira das filhas do demônio
Deus com fome
Mata um homem e come.*

O poema de Murilo MENDES exemplifica sobremaneira esta condição do risível, uma espécie de humor reflexivo e surreal que sugere imagens absurdas, produto do delírio, da demência, da loucura. A escrita automática do surrealismo é formalmente construída a partir da fala desconexa da loucura. O mundo é visto a partir de suas disparidades, nas quais a cortesia forjada dos aeromoços chega ao toilette das filhas do demônio, e Deus, sublime criador, expõe sua faceta antropofágica, privando-se do ritual, e adotando o canibalismo como forma de saciar uma vontade fisiológica. É a imagem grotesca do canibal, e absolutamente absurda quando ela é atribuída a Deus. Podemos inferir que o humor surreal adotado por Murilo MENDES ao longo de sua obra é uma das dobras do tecido do riso do grotesco aliado à loucura. É Brás Cubas montado no hipopótamo rumo à origem dos séculos, é Rubião distribuindo comendas e medalhas ao seu “exército francês”, vestindo a pele de Napoleão, é Simão Bacamarte, ilustre demente da nossa literatura.

O grotesco também aparece associado ao bestiário, ao monstruoso, principalmente, na sátira social e política. No bestiário grego, a baleia representa a rameira dos *Provérbios*, no bestiário anglo-saxão, o Diabo, o Mal. Segundo BORGES, em sua obra conjunta com Margarita Guerrero, *O livro dos seres imaginários*, a baleia guardará esse valor simbólico em *Moby Dick*, escrito dez séculos depois. Na metáfora de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, o sentido é submetido a uma inversão, pois é o nome de um outro animal, reconhecido pelo senso comum como o *melhor amigo do homem*. No *Roman de Renart*, que é do século XIII, o cavaleiro, o cruzado e o bispo se rebaixam na forma de animais selvagens ou domesticados: são leões, são lobos, são raposas. O caminho percorrido pelo bestiário medieval é longo, no qual vão se agregando novos elementos, suprimindo outros, até o ponto em que acontece a

substituição do animal pela metáfora ou metonímia desses animais. Personagens são caricaturizados por sua associação ou semelhança com animais, adquirindo, no século XIX, ares de ciência denominada fisiognomonia. Balzac se interessou pelo tema em seu *Fisiologia do casamento* (1824). O riso provocado pela ridicularização de pessoas públicas e históricas apela para o bestialógico, para a despersonalização, e adere à zoomorfização.

Assim como a ideologia do sério faz o aproveitamento dessas associações⁷², as manifestações do riso sempre as buscaram com o intuito de ridicularizar: os deuses olímpicos são ridicularizados por Homero na sua *Bratacomiomaquia*, paródia exemplar que viaja no tempo, perde-se na multiplicidade alegórica dos monstros infernais, ícones da moral cristã medieval, abriga-se no seio do realismo grotesco de Rabelais, para depois se dispersar na sátira social e política da Ilustração: O fanfarrão Minésio, personagem das *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga, é descrito como *gordo rocinante escarranchado* (2000:53).

As Pombigna

P'ra aviadore chi pigô o tombo

*Vai a primiéira pombigna dispertada,
I maise outra vai disposa da primiéira;
I outra maise, i maise outra, i assi dista maniéra,
Vai s'imbora tutta pombarada.*

(.....)

*Assi també , o Cícero avua,
Sobi nu spaço, molto alê da lua,
Fica piqueno uguali d'un sabiá.*

*Ma tuttós dia avua, alegre, os pombo!...
Inveiz chi o Muque, desdi aquillo tombo,
Nunga mais quis sabê di avuá.*

Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, em *La Divina Incrensa* (1924), publicado no furor do movimento modernista, traz essa paródia do poema de Raimundo Correa, *As Pombas*, na qual a subversão do sentido fica por conta da associação entre o vôo bem sucedido das pombas e o mal sucedido do Muque. O aproveitamento do homem-pássaro é valorizado no encontro da expressão

⁷² Referimo-nos aos romances realistas-naturalistas do final do século XIX, em especial, ao *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, no qual os personagens estão sempre associados a um perfil animalesco, como Leônia, cujas atitudes são descritas com a tinta da zoomorfização: “ao passo que a outra, por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando.”

parodística e da invenção da língua macarrônica do imigrante italiano. Além disso, o riso vai se alimentar de eventos do cotidiano, não deixando espaço para a migração das idéias, pois como diz a dedicatória, o endereço do discurso é certo e, provavelmente, do conhecimento de todos. Ao parodiar a alta literatura aproxima o alto e o baixo, transforma o imutável, numa verdadeira carnavalização. A paródia carnavalizante de Juó Bananére vai encontrar par com os poemas-piadas e satíricos de Murilo MENDES, na *História do Brasil*, como na máxima *Homo Brasiliensis*

*O homem
É o único animal que joga no bicho.*

A brincadeira de Murilo não tem nada de inocente, pois a anedota rasga o tecido da ética brasileira, das leis brasileiras e impõe o ritmo do carnaval, do mundo às avessas; uma premissa crítica que encerra o comportamento do brasileiro, sua natureza no mundo do riso: animal que joga, que brinca com animal, racionalidade e irracionalidade, esta última levando vantagem pelas estratégias do riso. A estratégia da irracionalidade percorre todas as vivências de *Macunaíma*, personagem antropófago de Mario de ANDRADE, cuja lógica pressupõe a natureza metamorfoseante de todas as coisas, sendo que tudo um dia já foi animal: *E todas essas pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e cunhas e cunhatãs e até as graças das cunhas e cunhatãs...*(1988: 54). O riso escala as escarpas do grotesco fisiológico, do bestiário, do irracional para ser paródia, sátira e anedota.

A sátira, podemos afirmar pelo grau de ocorrência, é a manifestação mais expressiva do riso na literatura. No Brasil, o riso satírico foi cultivado em todas as épocas, em todos os espaços literários. Consideramos para essa estatística os poemas satíricos de Gregório de Matos, o poema herói cômico, a sátira epistolar nas *Cartas Chilenas*, a sátira crítica e mordaz dos costumes das *Memórias de um Sargento de Milícias*, a sátira filosófica de *Quincas Borba*, a sátira sócio-política em *Os Bruzundangas*, de Lima BARRETO, ou a sátira histórica em *Antonio Chimango*, de Amaro Juvenal, a sátira debochada de Emílio de MENEZES, a sátira paródica de Juó Bananére, a sátira aberta à *História do Brasil*, de Murilo MENDES, a sátira caricatural de *Macunaíma*, a sátira jornalística do *Barão de Itararé*, pseudônimo do jornalista Aparício Torelly, a quem são devedores muitos humoristas do jornalismo brasileiro, desde Sergio Porto até a turma do Casseta&Planeta.

O riso satírico surge essencialmente da crítica sócio-política, mas pode surgir da crítica aos costumes, a indivíduos públicos, aos discursos da história oficial, a si mesmo. *E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição.(...) Nela o oprimido se sente justiçador. É a revanche, a descarga, a vingança* (O. ANDRADE, 1992:69-70). Portanto, muitas vezes a sátira é a finalidade do riso, e não procedimento, e, em outras, o riso é a finalidade da sátira. Desde a Comédia Antiga, a Sátira Menipéia, a sátira romana até os nossos dias o riso dialoga com crítica: entende-se por crítica a ruptura com os padrões e normas vigentes, com sistemas políticos, religiosos, artísticos, científicos e educacionais. As rupturas implicam em uma escolha e nas conseqüências que ela acarreta. Não raro escritores têm sido recolocados no cenário literário a partir da margem desse espaço. A visão crítica do mundo é colocada como um brasão da ideologia do sério, que não ser maculado ou profanado por “soluções fáceis” do mundo do riso.

Oswald de ANDRADE, mesmo correndo o risco de se indispor com seus pares literários, não poupou a ninguém de sua verve crítica. O espírito de oposição de OSWALD fez com que ele comprasse boas pugnas com Tristão de Athayde e, mais tarde, com Menotti del Picchia, chamando-os respectivamente de “Cristão de Ataúde” e “Pinóquio del Michia”, em uma das dentições, já citada, da *Revista de Antropofagia*. A sátira e o deboche oswaldianos se abastecem de ironia para construir/destruir conceitos, pessoas, imagens e instituições, não simplesmente pelo prazer, mas pelo profundo compromisso social que o poeta revela em seus escritos e compromisso com a literatura, pela qual travou batalhas teórico-críticas, não em vão, pois o resultado é o aproveitamento sem igual de seu estético na literatura de poetas e prosadores posteriores.

A *Poesia Pau-Brasil* como um monolito é a própria sátira, uma visão de mundo, um caminho. É uma finalidade em si mesma, não um instrumento. A ironia, a paródia, os estranhamentos, deslocamentos semânticos, completam a atitude revisionista proposta pela visão de mundo satírica. Quando a sátira se alia à caricatura percebemos que a linguagem literária torna-se muito mais plástica e sinestésica, necessidade de fornecer ao receptor os instrumentos necessários para a visualização do objeto ou pessoa caricaturizada. Os personagens satirizados nos poemas de Gregório de Matos, assim como os das *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, a caricatura, por sua amplificação ou desqualificação, foi um dos recursos mais usados

nas produções modernistas. Murilo MENDES, na *História do Brasil*, abusa do recurso para desqualificar figuras históricas como Dom João VI: chamado de papagaio real, é descrito como um comilão e beberrão, que só se importa com a própria barriga, ao mesmo tempo submisso à figura da mulher, Carlota Joaquina. É um frouxo, lasso no espírito.

Quando a sátira extrapola os limites da caricatura e da crítica cai na maledicência. O escárnio e o maldizer são aspectos da sátira mais raros na literatura brasileira. Aparecem, não de forma gratuita, em discursos responsivos a um primeiro ataque: Oswald ao fazer o trocadilho com o nome de Tristão de Athayde para Cristão de Ataúde foi uma maldade, mesmo que ele só tenha respondido à altura as críticas pessoais feitas pelo adversário público. Gregório de Matos também respondia a um ataque com todas as armas que possuía. Alguns de seus poemas erótico-satíricos beiram à voragem da insanidade, pois o veneno escorre violentamente a ponto de envenená-lo. Não podemos confundir a maledicência com a deformação satírica, a diferença está no grau, na intensidade do discurso, sabendo-se sempre que o escárnio não é gratuito.

O riso também se manifesta através do humor, o humor irônico do olhar do viajante Oswald, o humor crítico do olhar armado de Murilo Mendes; o humor que desmistifica a poesia de derramamento amoroso, uma forma de dessentimentalização, muito característico na poesia de Manuel Bandeira, o primeiro Carlos Drummond; o humor negro, no qual se mistura irreverência e tragicidade, muito apreciado por Murilo Mendes e Manuel Bandeira; o lúdico da linguagem, conhecer e poder brincar com as palavras, simples e inventivo como Carlos DRUMMOND em *Alguma Poesia*, seu livro de estréia, faz tão bem.

Toada do Amor

E o amor segue sempre nessa toada:

Briga perdoa perdoa briga.

(...)

Mas, se não fosse ele, também

Que graça que a vida tinha?

Mariquita, dá cá o pito,

No teu pito está o infinito.

O humor reside principalmente no sentimento do oposto, isto é, no jogo lúdico com as palavras, o poeta coloca em discussão a violação de boa conduta, do que se espera do relacionamento amoroso; a norma que foi violada precisa do humor

enquanto a voz crítica, consciente e explícita. O receptor não se sente superior nem distante em relação à questão exposta: a dialética da relação amorosa é o motivo e a regra. Todas essas formas de humor pairam no inconsciente coletivo do brasileiro que, e apesar de tudo, tem prazer em rir de tudo.

- b) O riso no modernismo brasileiro tem manifestações similares, mas a partir de formas elementares diferentes e, que, por isso mesmo vai estabelecer diferenças fundamentais nas produções modernistas, ou seja, o riso de OSWALD é construído a partir de fontes diferentes do riso muriliano, o que até agora tem sido homogeneizado pela crítica brasileira.

O riso de Oswald de Andrade na *Poesia Pau-Brasil* é uma amostra de sua afinação com a poesia moderna; o riso de Murilo Mendes na *História do Brasil* é um racoconto da história brasileira vista a partir de uma visão profundamente insatisfeita com o presente. A visão de Oswald é otimista; a de Murilo é negativa. Explicamos melhor.

Oswald de Andrade é um intelectual criativo, pois busca novas técnicas e procedimentos formais para a literatura brasileira, um vigor e um esforço de modernizar as formas literárias e qualificar a literatura brasileira em relação à literatura europeia. A influência da Vanguarda Histórica vai marcar a obra do “dragão”, tanto a poesia quanto a prosa de ficção e o teatro, propondo uma nova literatura e, ao mesmo tempo, um novo leitor. Não é fácil ler Oswald de Andrade. Não é fácil esquecer Oswald de Andrade. Sua obra exige um leitor preparado para investigar, para penetrar em camadas densas de significação, e experiente para decodificar a nova linguagem.

O riso de Oswald pode se aliar à crítica, à paródia, às técnicas experimentais na linguagem, mas é a ironia a dona do salão. A ironia, não é simplesmente uma figura de retórica, mas uma visão de mundo permeada pelo desencanto e pelo encantamento da palavra. A literatura é uma forma de ver o mundo. Essa simbiose entre técnica e encantamento, entre ironia e otimismo, vai produzir alguns dos melhores versos da literatura brasileira.

3 de maio

*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi*

O poema faz parte do segmento “rp1” da *Poesia Pau-Brasil*. O sujeito poético aponta a origem de sua poesia: o olhar da descoberta, o olhar infantil e livre das crianças, o encantamento com o desconhecido, com o futuro. Oswald de Andrade era um idealista, seu pensamento estético espalhado por sua poesia, por seus escritos, por seus manifestos atestam a sua busca pelo futuro. Para alcançar a idéia de futuro, o matriarcado de Pindorama, o bárbaro tecnizado, a antropofagia cultural foi preciso mergulhar no passado. Essa submersão foi feita sob a pena irônica do poeta. A paródia é uma manifestação válida para presentificar o discurso histórico sobre a formação da nação e do povo brasileiro. É válida para destruir discursos literários vistos, no calor da hora, como representantes dessa falsa História.

O riso preenchido pela ironia, na verdade, esvazia não só o passado, mas também o presente, porque dialeticamente é também passado. Esse esvaziamento de sentido pela ironia, não é preenchido de forma imediata pelo futuro. O futuro ainda está longe. Por isso percebemos o desequilíbrio entre a forma e a matéria de que o poema se nutre. O riso irônico é lento e amargo. Essa compreensão do riso na obra *Pau-Brasil* implica a afirmação de que o riso irônico se aproxima, em muitos pontos, com a visão de mundo irônica do narrador machadiano, mas com a alegria otimista de Laurence Sterne. Enquanto a ironia em Machado é adornada pelo pessimismo de Schopenhauer, a ironia em Oswald de Andrade é invadida pelo otimismo do olhar macunaímico, infantil do bárbaro tecnizado. Esse riso vai se alimentar principalmente da própria literatura, um esforço de redundar, elaborar desdobramentos, como na paródia literária e na metacrítica⁷³.

⁷³ A arte moderna se fundamenta no desejo de descobrir a essência de cada prática artística, isto é, de afirmar a identidade estética e material dessa prática. Se tal ponto de vista teórico diz que a essência (por exemplo) da arquitetura, constitui-se em linhas e massas organizadas no espaço; e, que a pintura reproduz linhas e formas organizadas numa superfície plana; por analogia, diríamos que a literatura é a materialidade da linguagem, ou seja: formas na página e sons no ar. Esta vertente modernista estaria no futurismo de Marinetti, no princípio da literariedade dos formalistas russos e na supremacia do significante defendida pela teoria literária pós-estruturalista francesa das décadas de sessenta e setenta. Além disso, o modernismo literário promoveria também o relativismo subjetivista que apreende uma noção de mundo na qual este só poderia ser apreendido e vivido através da consciência individual. Neste sentido, Virgínia Woolf nos fala de um "invólucro semi-transparente da consciência e da necessidade de encontrar uma linguagem narrativa que traduza as oscilantes intensidades da vida subjetiva"(1). Ironicamente, para T. S. Eliot esse subjetivismo anuncia o fim da subjetividade individual, através da defesa da impessoalidade artística(2), que em James Joyce, se dá através da estética do desapego autoral. Desta oposição (subjetivismo/impessoalidade) sobrevive um princípio de autocompletude da obra de arte modernista, que é a sua integridade formal. Já não basta mais à literatura "a tarefa de retratar o mundo nem como conformidade a um corpo de preceitos estéticos"(3). Produzir o texto literário requer agora o conhecimento ou o autodomínio artístico. As primeiras manifestações sobre o enfoque formal cuidam de uma escrita baseada antes na experiência do que na forma. Depois aponta para o preenchimento de uma lacuna deixada pela idéia da integridade formal, fincada no distanciamento entre a chamada cultura superior (erudita) e a cultura de massa. Por esta apreensão crítica, o modernismo mantém-se como tentativa de purgação ou repúdio às formas de cultura de massa (faroeste, história de amor, romance policial) através de recursos estilísticos como a paródia.

noturno

*Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano*

O riso irônico de Oswald de Andrade nunca pretendeu a gargalhada nacional, pretendeu a reflexão sobre o nacional. Sem ser filosófico, a ironia nos poemas de *Pau-Brasil* leva à reflexão e à descoberta do Brasil. Aqui, se o riso não sai fácil, o tom irreverente traz conhecimento. Conhecer *as coisas que nunca vi*. A *Poesia Pau-Brasil* é o trem que divide o Brasil literário, no projeto modernista.

O riso muriliano, por outro lado, brota de raízes seculares através da sátira, da paródia, da ridicularização, da caricatura, da pena da galhofa. É um riso alegre, festivo, aberto como todo riso frouxo, prolongado, o riso dos ataques de riso. Murilo MENDES considerou *História do Brasil* a única obra indigna de sua obra. A negação da obra neste grau de veemência instiga à investigação. Encontramos uma de mundo carnavalizada, no sentido de as formais mentais são análogas às formas de expressão. Murilo captou muito bem esse aspecto da psicologia coletiva do povo brasileiro, forma de pensamento e visão de mundo que já produziram inúmeras obras literárias. Essa afinação com o inconsciente coletivo, caótico, simbólico introduz *História do Brasil* no rol daquelas obras lembradas por todos, esquecida pela crítica.

O Farrista

*Quando o almirante Cabral
Pôs as patas no Brasil
O anjo da guarda dos índios
Estava passeando em Paris.
(...)*

O riso muriliano é a expressão do reconhecimento do leitor sobre sua própria maneira de pensar. As figuras históricas nos poemas são arrancadas das páginas oficiais para receberem nova roupagem, novas “qualidades”. O leitor na prática da leitura participa na confecção dessas novas indumentárias. Os poemas, no entanto, não operam somente pelo viés da sátira, da caricatura; as figuras históricas que tiveram

algum envolvimento em movimentos populares são descritos com a pena da fantasia criadora e do imaginário simbólico. O caráter ambivalente da obra estabelece analogias com as ambivalências históricas, com as fissuras no discurso da história oficial, por onde o questionamento, as problematizações e o riso penetram.

Homenagem ao gênio francês

*Santos Dumont contornou
A torre Eiffel de avião.
O povo francês lhe rende
Homenagens especiais,
Até uma estátua lhe ergueu.
Mas comeu gato por lebre,
Inda até hoje eles pensam
Que Santos Dumont é francês.*

O riso muriliano vai buscar força e ênfase em quase todas as formas elementares do mundo do riso, bebendo da experiência de toda literatura anterior a ele, não somente os modernos, mas principalmente o riso homérico, ou o riso da comédia luciânica, e o riso que brota das entranhas de Pantagruel. Nos poemas satíricos e caricaturais o riso é fácil, quase estridente, catártico, purgação de muitas ofensas; os poemas guiados pela fantasia criadora e pelo simbólico marcam o riso do contentamento, parafraseando o verso da canção “tudo está no seu lugar”, é o riso da concordância entre o leitor e a pena do escritor. Ambos os risos ressaltam o caráter de descontentamento com o presente: rir do passado, aqui, é uma tentativa desesperada de mudar o presente. Essa atitude não é inaugural na literatura. A diferença é que em muitas obras o escritor se evade criando novos mundos, ou ele ri muito para poder suportar o cotidiano. O pessimismo muriliano vai encontrar redenção nos braços do cristianismo.

Há alguma convergência entre Oswald de Andrade e Murilo Mendes? Podemos dizer que o ponto de encontro dos dois poetas é o olhar sobre o passado nacional. Imbuídos do caráter nacionalista da cartilha do movimento, Oswald e Murilo vão buscar respostas para a questão que persegue todo crítico brasileiro: quem somos nós, brasileiros? A falta de ineditismo da questão funde-se com a perspectiva de respondê-la com a pena da galhofa, já que as outras respostas foram tentativas da ideologia do sério, os românticos, os Afonsos Celsos da vida. O que é realmente inédito é a fusão da pena da galhofa, da busca da identidade nacional com a poesia.

As formas elementares do riso na literatura brasileira procuram as mais variadas manifestações para se expressar. O poema satírico gregoriano é construído com dois dos elementos da tríade: a pena da galhofa e a poesia. Nele não há a preocupação com a questão nacional, até porque ela não era uma questão para a sociedade baiana seiscentista. O poema herói-cômico, exemplificamos com *O Desertor*, de Silva Alvarenga, tem sua estrutura bastante definida e apesar do gênero ter o nome de poema, na verdade o ritmo é o da continuidade da prosa narrativa, processo parecido com o da narrativa epistolar nas *Cartas Chilenas*. Os poemas anfiguri e grotescos de Bernardo Guimarães mostram uma preocupação muito maior com as convenções literárias do romantismo, do que a busca da identidade nacional, posição ocupada por José de Alencar e Gonçalves Dias.

Portanto, podemos dizer que o princípio da composição do riso de Oswald e Murilo, ao sobrepor e estabelecer relações entre as formas elementares do riso, nascidas do espírito iconoclasta dos primeiros modernistas, a busca de valores representativos de nossa nacionalidade, para além do simples vocabulário pitoresco, e as formas tradicionais ou experimentais da poesia formam um lastro de originalidade que precisa ser valorizado. Por essa e outras questões levantadas, rendemos nossa homenagem ao "menino" Murilo e ao *enfant terrible* Oswald.

REFERÊNCIAS

I- OBRAS LITERÁRIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Porto Alegre, L&PM, 1997.

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O Desertor*. Poema herói-cômico. Edição preparada por Ronald Polito. Notas de Joaci Pereira Furtado, Ronaldo Polito. Campinas, Editora Unicamp, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião. 10 livros de poesia*. 9ª ed., Introd. De Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. Crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dès Caraïbes et africaine du XX siècle; Brasília: CNPq, 1988.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas. Poesias Reunidas*. 5ª. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas – 2. Memórias Sentimentais de João Miramar* [4ª. ed.]& *Serafim Ponte Grande* [3ª. ed.]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. 3ª ed., Introd. Benedito Nunes. São Paulo, Globo, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens da mamãe*. 2ª. ed. São Paulo, Globo / SEC, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. 2ª. ed. Entrevistas, pesquisas, org. int. e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990b.

ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo, Globo / SEC, 1991.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo, Globo, 1991b.

- ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992.
- ARISTÓFANES. *Obras Completas*. Trad. Federico Baraibar y Zermárraga. Buenos Ayres, El Ateneo Ed., 1958.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Porto Alegre, L&PM, 2001.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. 9ªed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna e Poemas escolhidos*. 2ª ed., São Paulo, Moderna, 2005.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre, L&PM, 1998.
- BANANERE, Juó. *La divina Increnca*. Reprodução integral da 1ª. edição de 1915. São Paulo, Editora 34, 2001.
- BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. Porto Alegre, L&PM, 1998.
- BARRETO, Lima . *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 8ª. ed. , São Paulo, Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 5ª ed., Trad. Carmem Vera Cirne Lima, Rio de Janeiro, Globo, s/d.
- CASTRO, Silvio (org.). *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre, L&PM, 2003.
- CICERÓN. *El orador*. Madrid, Alianza, 2001.
- GONZAGA, Tomás Antonio. *Cartas Chilenas*. Organização Joaci Pereira Furtado. 2ª. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Organização Duda Machado, Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- HOMERO. "Margites". In: *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*. Introd., trad., y notas Alberto Barnabé Pajares. Madrid, Gredos, 1983.
- JUVENAL, Décio Júnio. *Sátiras*. Trad. Francisco Antônio Bastos. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

LUCIANO DE SAMÓSSATA. *Diálogos de los dioses, Diálogos de los muertos, Diálogos de cortesanas*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

MARTINS PENA. *Comédias*. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

MATOS, Gregório. *Crônicas do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado. Salvador, Janaína, 1968. 7v.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas José Miguel Wisnik. São Paulo, Cultrix, 1976.

MATOS, Gregório. *Poemas do Boca do Inferno*. Introd. e Sel. de José Emílio M. Neto. São Paulo, Princípio Editora, 1993.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

MENDES, Murilo. *Poesias (1925 – 1955)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Organização e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesias Completas (1940- 1965)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. e Introd. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1978.

PLATÃO. *Diálogos III. A República*. Trad, Leonel Vallandro. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

PLAUTO E TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. Seleção e Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d. (Col. Universidade).

RABELAIS, François. *Gargântua*. São Paulo, Hucitec, 1986.

TÁCITO, Hilário. *Madame Pomery*. 5ª ed. Campinas, Unicamp, 1997.

II. SOBRE OSWALD DE ANDRADE:

ANDRADE, Carlos Drummond de. "O antropófago". IN: *Fala, amendoeira*. Obra Completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª. ed. São Paulo, Martins, 1974.

ANDRADE, Mário. "Oswaldo de Andrade". IN: BATISTA, Marta R. et al. *Primeiro Tempo Modernista [1917-1929]* Documentação, São Paulo, IEB- USP, 1972.

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. Estética e Política*. Org., Introd., e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, 1992.

ANTELO, Raúl. "Histórias do Brasil". IN: *Revista da ABRALIC*, No. 01, Niterói, março, 1991. pp. 76-86.

BARBOSA, J. Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo, Iluminuras, 1990.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo, Edusp / Duas Cidades, 1997.

BOPP, Raul. *Vida e morte em antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: *Temas de Ciências Humanas*, n.6. São Paulo, Liv. Editora Ciências Humanas, 1979.

CAMPOS, Haroldo. "Uma poética da radicalidade". IN: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas. Poesias Reunidas*. 5ª. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

CAMPOS, Haroldo. "Miramar na mira". IN: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - 2. Memórias Sentimentais de João Miramar* [4ª. ed.]& *Serafim Ponte Grande* [3ª. ed.]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

CAMPOS, Haroldo. "Serafim – um grande não-livro". IN: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - 2. Memórias Sentimentais de João Miramar* [4ª. ed.]& *Serafim Ponte Grande* [3ª. ed.]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

CAMPOS, Haroldo. "Réquiem para *Miss Ciclone*, musa dialógica de pré-história textual oswaldiana". IN: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª. ed. São Paulo, Perspectiva, 1992b.

CÂNDIDO, Antônio. "Estouro e Libertação", "Oswald Viajante", "Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade". IN: *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972.

CÂNDIDO, Antonio. "Oswald, Oswaldo, Oswald", "Prefácio Inútil". IN: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão Sob as ordens da mamãe*. 2ª. ed. São Paulo Globo, 1990.

CHAMIE, Mário. Palestra sobre Oswald de Andrade no simpósio *BRASIL – Psicanálise e Modernismo*. São Paulo, MASP, 07 de outubro de 2000.

CUNHA, Eneida Leal. "A antropofagia, antes e depois de Oswald". IN: TELLES, Gilberto M. (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1992. pp. 49-58.

FREITAS, Onofre. *O olhar devorador de Oswald de Andrade*. Belo Horizonte, PUC, 1989. (Dissertação de Mestrado).

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. 2ª. ed. Fortaleza, UFC, 1983.

HELENA, Lucia. *Totens e Tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria em Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, CEUFF / Tempo Brasileiro, 1985.

HELENA, Lucia. "Um caminho percorrido". IN: TELLES, Gilberto M. (org). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1995. pp. 17-26.

LIMA, Luiz Costa. *Antropofagia e Controle do Imaginário*. IN: Revista da ABRALIC, No. 01, Niterói, março, 1991. pp. 62-75.

MELLO E SOUZA, Gilda. "Vanguarda e Nacionalismo na década de vinte". IN: *Almanaque 6. Cadernos de Literatura e Ensaio*. São Paulo, Brasiliense, 1978.

MENDONÇA, Antonio Sérgio. "Oswald de Andrade: para uma (re)leitura". IN: *Revista Cultura Vozes*, V. 66, No. 01, Jan./Fev. de 1972.

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos". IN: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3ª ed., São Paulo, Globo, 2001.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. "Tempo: invenção e inversão". IN: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão Sob as ordens da mamãe*. 2ª. ed. São Paulo Globo, 1990.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo, No. 1, maio de 1928. IN: Reedição fac-símile de José Mindlin da primeira e segunda edições. São Paulo, Abril/Metal Leve, 1975. (IEB / BNRJ).

RICARDO, Cassiano. *Viagem no Tempo e no Espaço*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

SANTIAGO, Silvano. *A permanência do discurso da tradição no modernismo*. In: Nas malhas da letra. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, EdUSP / Iluminuras/ FAPESP, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 8.ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Estudos de Poesia Brasileira*. Coimbra, Almedina, 1985b.

TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1995.

III. SOBRE MURILO MENDES:

ANDRADE, Mário. "A Poesia em Pânico". IN: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins, 1972. pp. 45-53.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes. Ensaio crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI Jr., Davi. "Arquitetura da memória". IN: *O cacto e as ruínas*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. "Apresentação da poesia brasileira". IN: *Poesia Completa & Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985.

BARBOSA, J. Alexandre. "Convergência poética de Murilo Mendes". IN: *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa T. Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2000.

BORDINI, Maria da Glória. "A representação da história na poesia: o caso Murilo Mendes". IN: www.unicamp.br/iel/histlist/murilo.htm. Documento na WEB. Acessado em 28/02/2001.

CAMPOS, Haroldo de. "Murilo e o mundo Substantivo". IN: *Metalinguagem e outras metas*. 4^a. ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. "Pastor pianista / Pianista pastor". IN: *Na sala de Aula. Caderno de análise literária*. 2^a. ed. São Paulo, Ática, 1986.

CÂNDIDO, Antonio. "Poesia e Ficção na Autobiografia". IN: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3^a. ed. São Paulo, Ática, 2000. pp. 51-69.

CARVALHO, Raimundo. *Murilo Mendes, o olhar vertical*. Vitória, EDUFES/CCHN, 2001.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro, 7 Letras; Juiz de Fora, CEMM-UFJF, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo, Imago, 1986.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios /Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, Imago, 1993.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora, Centro de Estudos Murilo Mendes; UFJF, 2001.

LINS, Álvaro. "Murilo Mendes: O positivo e o negativo na originalidade". IN: *Os Mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. p.46-50.

LUCAS, Fabio. *Murilo Mendes: poeta e prosador*. São Paulo, EDUC, 2001.

MAIA, Gleidys. "Murilo Mendes e a obra adversa: História do Brasil". IN: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901 / 2001)*. Porto Alegre, Uniprom, 2002.

MENDES, Murilo. "Não quero ser popular". Entrevista. IN: *Revista Veja*, v.209, Abril, 1972. pp. 03-05.

MERQUIOR, José Guilherme. "A pulga parabólica". IN: *A astúcia da mimese. Ensaios sobre lírica*. 2^a.ed., Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. "Notas para uma Murilosopia". IN: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. "À beira do antiuniverso debruçado, ou a introdução livre à poesia de Murilo Mendes". *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. "Murilo Mendes ou a poética do visionário". IN: *Razão do poema*. 2^a. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

MORICONI, Ítalo. "Murilo Mendes e cânone". IN: RIBEIRO, Gilvan P. & NEVES, José Alberto (org.). *Murilo Mendes: O Visionário*. Juiz de Fora, EdUFJF, 1997. p. 59-70.

MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes. A poesia como totalidade*. São Paulo, EdUSP, 1995.

PAES, José Paulo. "O Surrealismo na Literatura Brasileira". IN: *Gregos e Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985. pp. 99-114.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Pequena História da História do Brasil de Murilo Mendes", "Notas". IN: MENDES, Murilo. *História do Brasil (1932)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Bakhtin, Murilo, prosa / poesia". IN: *Estudos avançados*, São Paulo, EdUSP, vol.12, n 32, jan / abril, 1998.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes – Orfeu transubstanciado*. Viçosa, Ed UFV, 2000.

IV. SOBRE O RISO E O CÔMICO NA ARTE:

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor & Ed, Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALMEIDA, Fernando Afonso de. *Linguagem e humor. Comicidade em Lês Frustres de Claire Bretácher*. Niterói. EdUFF, 1999.

ARISTÓTELES. *Metafísica, livros 1 e 2; Ética a Nicômaco; Poética*. Traduções de Vincenzo Cocco et al., São Paulo, Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores).

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngüe. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poetica, 1992.

ARNOULD, Colette. *Le satire, une histoire dans l'histoire*. Paris, PUF, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, HUCITEC/ UnB, 1987.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações. Ensaio sobre a lenda das formas*. Trad. Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. "Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas". *Escritos sobre arte*. Organização e Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo, Imaginário, 1998.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: SP, Editora UNICAMP, 1996.

BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. São Paulo/Rio de Janeiro, Record, 2000.

BRITO, Mário da Silva. "O humorismo". IN: *Cartola de mágico*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. pp. 40-48.

BURKE, Peter. "Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália Moderna". IN: BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. São Paulo / Rio, Record, 2000.

CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares. Poesia e Humor Românticos*. São Paulo, EdUSP/FAPESP, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da Malandragem". IN: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Nº 8, São Paulo, USP, 1970. pp.67-89.

CHARPENTREAU, Jacques. *Le rire des poètes*. Paris, Hachette, 1998.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. 4ª. ed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

ECO, Umberto. "O Cômico e a Regra". In: *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. 4ª. ed. Trad. De Aurora Bernadini & Homero F. De Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris, PUF, 1994.

- FONSECA, Cristina. *Juó Bananere. O abuso em blague*. São Paulo, Editora 34, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo. "O riso romântico: nota sobre o cômico nas poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos". *Remate de Males*, Campinas, n. 7, 1987.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relacion con lo inconsciente*. Trad. Luis López B. y de Torres. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- HANSEN, João Adolpho. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. rev. São Paulo, Ateliê Editorial; Campinas, Ed. UNICAMP, 2004.
- HELENA, Lúcia. A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira. *Tempo Brasileiro*, No. 62, Rio de Janeiro, julho – setembro de 1980. pp.71-88.
- HUIZANGA, Johan. *Homo Ludens*. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Edições 70, 1989.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Ironie*. Paris, Champs Flammarion, 1964.
- JOUBERT, Laurent. *Traité du ris suivi d'un dialogue sur la cacographie française*. Genebra, Slatkine Reprints, 1973. (Reimpressão da edição de Paris de 1579).
- JOUËT-PASTRÉ, E. et alii. *Le rire des anciens. Actes du Colloque International de Rouen et Paris*. Paris, 1998.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- LE GOFF, Jacques. "O riso na Idade Média". IN: BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. São Paulo/Rio de Janeiro. Record. 2000.
- MACEDO, José Rivair de. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre / São Paulo, UFRGS/ UNESP, 2000.
- MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo, Perspectiva, 1988. (coleção Estudos).
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- MÉNARD, Philippe. *Les fabliaux, contes à rire du Moyen Age*. Paris, PUF, 1983.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena Assumpção. São Paulo, Ed. Unesp, 2003.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora F. Bernardini & Homero F. de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.

SAINT-DENIS, E. *Essais sur le rire et le sourire des latins*. Paris, les Belles Letres, 1965.

SAREIL, Jean. *L'Écriture Comique*. Paris, PUF, 1985.

SCARRON, Paul. *Le roman comique*. Paris, Hachette, 1994.

SODRÉ, Muniz. "O riso imaginário e simbólico: é possível rir ideologicamente". *Revista de Cultura Vozes* 1, ano 68, vol. LXVIII, 1974. pp. 31-34.

V. CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA:

ADORNO, Theodor. "Engagement", "Parataxis". IN: *Notas de Literatura*. Tempo Brasileiro, 36, Rio de Janeiro, 1973.

ADORNO, Theodor. *Discurso sobre lírica e sociedade*. IN: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*. 3ª. ed. São Paulo, Livraria Martins, 1972.

ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1999.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3ª. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira et al. São Paulo, Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo, HUCITEC / UNESP, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira. Poesia Completa & Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985.

BARBOSA, J. Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1983.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 3^a. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de Lingüística Geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et alii. Campinas, Pontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger M. da Silva et alii. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2^a.ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa & Hemerson Baptista. 3^a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Filho & José Carlos M. Barbosa. 5^a.ed. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo, Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3^a. ed., São Paulo, Cultrix, 1984.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 1996.

BRECHT, Bertolt et alii. *Realismo, materialismo, utopia*. Sel., Introd., e notas de João Barrento. Lisboa, Moraes Editores, 1978.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. 2^a. ed. Organización de Werner Hecht. Barcelona, Ediciones Península, 1984.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard, 1950.

CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo, Fundo Estadual da Cultura, 1970.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador, FCJA, 1989.

CAMPOS, Maria do Carmo. "Sob o signo da impureza: a fatura do poema entre modernismo e modernidade".In: *A matéria prismada. O Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre, Mercado Aberto / Edusp, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*. 2 vol. 8ª.ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro, Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3ª. ed. São Paulo, Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo, Humanitas / FFLCH, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia / EDUSP, 1986.

CASTRO, Silvio. *Teoria e Política do modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1979.

CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo; a contribuição européia: crítica e história literária*. São Paulo, EDUSP, 1978.

CHAMIE, Mário. A Poesia de Machado de Assis. *Ciclo de Conferências “Machado de Assis: Cronista e Poeta”*. Anais da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2000.

COHEN, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

DEAN, W. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo, Difel, 1971. parte II.

ECO, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano, Fabri-Bompiani, 1980.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1988.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 50ª ed., Edição Comemorativa. São Paulo, Global Editora, 2005.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio S. Ramos. São Paulo, Cultrix, 1988.

FRYE, Northrop. “Novas direções do passado”. IN: *Fábulas de Identidade: Estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo, Nova Alexandria, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento de fora*. São Paulo, Princípio Ed., 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva, 1999.

GRUPPO 63. *Crítica e teoria*. Milano, Feltrinelli, 1976.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

HANSEN, João Adolpho. *Alegoria. Construção e Interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Trad. Magda França. São Paulo, Perspectiva/ EdUSP, 1976.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, s/d.

JAEGER, Werner. *Paidéia. A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, s/d?.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo, Cultrix, 1976.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo, Ática, 1978.

LAFETÁ, J. Luís. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

LAHUERTA, Milton. "Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização". In: DE LORENZO, Helena Carvalho & COSTA, Wilma Pires da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo, Ed. da UNESP, 1997.

LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, UNICAMP, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira. Mário, Drummond, Cabral*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília, Coordenada, 1969.

MAGALHÃES, Célia. *Os Monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

MARTINS, Luciano. "A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil, 1920 – 1945". IN: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. V. 2, n. 4, jun. 1987.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira – O Modernismo*. Vol. VI. São Paulo, Cultrix, 1977.

MARX & ENGELS. *Sobre Literatura e Arte*. Trad. Albano Lima. São Paulo, Ed. Mandacaru, 1989.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado. Modernidade, Vanguarda, Metamodernidade*. 2^a. ed. São Paulo, Experimento, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. "O modernismo e três dos seus poetas"; "Comportamento da musa: a poesia desde 22". IN: *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme. "O romance carnavalesco de Machado". ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. 3^a. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996a.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema*. 2^a. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996b.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese. Ensaio sobre lírica*. 2^a.ed., Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira. Romantismo*. Vol. II. 9^a ed. São Paulo, Cultrix, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo*. Trad. Edson Bini & Marcio Pugliesi. São Paulo, HEMUS, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo, Círculo do Livro, 1989.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. 2^a. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio . *A outra voz*. Trad. Wladimir Dupont. São Paulo, Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio . *Los hijos del limo*. Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1998.

PAULILLO, Maria Célia Rua. *Tradição e modernidade – Afonso Schimidt e a Literatura Paulista (1906 – 1928)*. São Paulo, Annablume, 2002.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa. Literatura e cultura Latino-Americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação Econômica do Brasil*. 26^a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.

RICOUER, Paul. "Princípio de prazer e princípio de realidade". IN: *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Imago, 1977. pp. 219-233.

RICOEUR, Paul . *Temps et Récit*. Tome III. Paris, Éditions du Seuil, 1985.

ROLAND, Ana Maria. *Fronteiras da palavra; Fronteiras da História*. Brasília, EdUNB, 1997.

ROUANET, Sergio Paulo. "As minas Iluminadas. A Ilustração e a Inconfidência". IN: NOVAES, Aduato (Org.). *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992. pp. 329-345.

SANSEVERINO, Antônio et alii. *Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira*. Porto Alegre, Sagra : DC Luzzatto, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. 2^a. ed. São Paulo, Ática, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano. "Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento". IN: Ávila, Affonso (org.). *Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

SANTIAGO, Silviano. "Modernidade e Tradição Popular". IN: *Revista da Abralic*, No. 01, Niterói, março, 1991. pp. 41-51.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo, Contraponto, 2001.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração". IN: *Tradição/ contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar / FUNARTE, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3^a. ed., São Paulo, Duas Cidades, 1988.

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética de Malandragem'. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987. pp. 129-155.

SCHÜLER, Donaldo. *Literatura Grega*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo, Ática, 1993. Série Princípios.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2^a ed. rev. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 2^a. ed. Rio de Janeiro, Grifo : São Paulo, Edusp, 1972.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

TELLES, Gilberto Mendonça. "O discurso histórico-literário". In: *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo, Cultrix; Brasília, INL, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Lisboa, Edições 70, 1981.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Trad. Líbero Rangel de Tarso. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis, Ed. UFSC, 1997.

WHITE, Hayden V. *Metahistory – the historical imagination in nineteenth-century*. Baltimore, Johns Hopkins University, 1975.

WHITE, Hayden V. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2ª. ed. Trad. Alípio Correia Neto. São Paulo, EdUSP, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro & Jerusa Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

VI. OBRAS DE REFERÊNCIA

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Edição e Organização Carlos Ceia. Documento na WEB. www.fcsh.unl.pt/edt/. Acessado em 22/12/2005.

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL MULTIMÉDIA ON-LINE. Documento na WEB. www.universal.pt/hlp. Acessado em 23/12/2005.

NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Coordenação e Organização Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 1ª Ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.

DUBOIS, Jean et alii. *DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA*. São Paulo, Cultrix, 1978.

VII. DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

AMARAL, Tarsila do. *A Caipirinha* (1923). Óleo sobre tela, 60 x 81 cm. Coleção Particular. São Paulo.

AMARAL, Tarsila do. *Antropofagia* (1929). Óleo sobre tela, 126 x 142 cm, Acervo Fundação José e Paulina Nemirovski. São Paulo.

BOSCH. *Le Nef des fous ou Satire de noucers débauchés* (1491). Óleo sobre tela, 0,58m x 0,33m, Acervo do Museu do Louvre, Paris.

BOSCH. Tentações de Santo Antão. Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Óleo sobre madeira (painel). 131.5 x 119 cm. Lisboa.

COYPEL, Antoine. Demócrite (1692). Óleo sobre tela, 0,69m x 0,57m. Acervo do Museu do Louvre, Paris.

DA VINCI, Leonardo. Saint Jean-Baptiste (1513-1516). Coleção Louis XIV. 0,69m x 0,57m, Acervo Museu do Louvre, Paris.

DI CAVALCANTE. *Onde eu estaria feliz*. Óleo sobre tela, 98 x 130 cm, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1965.

POSTER JECA TATU. Peça cinematográfica de Milton Amaral, 1959.

POSTER MACUNAÍMA. Peça cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

SAINT-AUBIN, Gabriel de. Le revê ou Voltaire composant "La Pucelle". Óleo sobre tela, 0,33m x 0,25m, Acervo Museu do Louvre, Paris. s/d.

