

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Maria Madalena Resina

A seriedade do risível: uma análise de crônicas de Luís Fernando Veríssimo

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

São Paulo

2008

MARIA MADALENA RESINA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2008

Banca Examinadora

Dedico este trabalho a todos aqueles que – direta ou indiretamente – contribuíram para a sua realização:

Primeiramente a meu pai, Antônio, pelo exemplo de sabedoria e determinação, e a minha mãe, Djanira, pelo zelo, carinho e, sobretudo, pela incansável dedicação. De uma maneira afetuosa, ambos me proporcionaram o suporte necessário, que tornou esta jornada não menos longa, mas repleta de incentivo e compreensão. Sem dúvida, são eles referência de amor incondicional e o meu porto seguro em qualquer circunstância.

A meus professores de Língua Portuguesa do ensino médio e fundamental (incentivo e “modelos”), e do ensino superior, pela sabedoria e admiração.

Ao Veríssimo, pelo deleite e regozijo que me proporciona, cada vez que leio os seus textos.

Enfim, dedico esta prazerosa iniciação acadêmica a todos que apreciam o riso e sabem reconhecer sua relevância para uma existência mais feliz e, sobretudo, saudável.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho nunca é feito só por seu criador, pois, para que uma obra seja concluída, é necessário que muitos se tenham empenhado para torná-la possível. Por isso, é impossível chegar ao fim sem agradecer imensamente a pessoas queridas, que contribuíram de forma direta ou indireta para que esse trabalho se concretizasse.

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Fernando Segolin pela paciência, dedicação, profissionalismo e, acima de tudo, por ter permitido e me encorajado a dar continuidade ao presente trabalho. Sem dúvida, sua orientação serviu não só para este trabalho, mas para a vida toda.

À Prof.^a Dr.^a Lúcia Helena Ferraz Santagostino, por me ter recebido em sua casa, opinado e ajudado imensamente quando meu trabalho era ainda embrionário, sendo, então, uma das grandes responsáveis pelo início de tudo; encaminhou-me para a escolha certa do *corpus* da pesquisa e, ainda, aceitou o convite para a qualificação, contribuindo novamente para iluminar o caminho deste estudo.

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira, por também ter aceitado o convite da qualificação. O meu muito obrigada tanto pelas observações precisas que muito me ajudaram a guiar este trabalho, quanto pelo apoio no decorrer desta jornada, sobretudo, quando ainda cursava sua disciplina.

A meu irmão Marcos - pela presença fraterna e colaboradora - que me ajudou a lidar com as questões burocráticas, exigidas pelo curso.

Aos demais parentes, pelo incentivo e preocupação que sempre demonstraram.

Aos colegas e amigos professores (ou não), pelos esclarecimentos extremamente significativos e pertinentes, que muito contribuíram para o meu crescimento intelectual e pessoal.

À direção, à coordenação e aos funcionários da escola Cônego, pela compreensão e auxílio diante de algumas ausências necessárias para o desenvolvimento deste trabalho.

À Secretaria Estadual de Educação, pela criação do Projeto Bolsa Mestrado, que me ofereceu a oportunidade de aprofundar meus estudos e de passar por experiências transformadoras, seja na minha vida, seja na prática profissional.

Por fim, agradeço a Pedro Paulo, minha companhia, que me ajudou com suas palavras de incentivo e tanto me compreendeu nos momentos de desalento.

RESUMO

A dissertação tem por objeto de estudo a manifestação do riso e do risível, em crônicas de Luís Fernando Veríssimo, sobretudo em **Bobos I** (1982) e **Ri, Gervásio** (1987), que, analisadas à luz da teoria da comicidade e do humor, põem em evidência a ambivalência e a ambigüidade do riso, principalmente, sua face séria. Num primeiro momento, são brevemente explanadas as principais características do gênero cronístico, texto em que se manifesta o humor de Veríssimo, a fim de que se faça notar uma afinidade entre gênero e objeto de estudo. Numa segunda etapa, adentrando no universo do risível, apontamos não só as diferenças entre o cômico e o humor, apoiando-nos na obra de Pirandello (1996), mas também as imprecisões que envolvem o cômico, segundo os apontamentos de Propp (1992) e de outros teóricos, sendo que a maioria é citada por ele; expusemos alguns dos artifícios da comicidade utilizados em nosso estudo, que acabam manifestando não só um riso lúdico, mas, sobretudo, um riso reflexivo, próprio do humor. Além disso, fizemos um panorama da carreira literária de Veríssimo, destacando suas principais obras, sua escritura e estilo peculiares; analisamos as duas crônicas tomadas como *corpus* de pesquisa, aplicando os recursos de linguagem referentes à comicidade e ao humor e, por fim, procuramos apresentar a ironia não só como estratégia e fenômeno de linguagem, mas, principalmente, como arma poderosa, de que se vale o cronista, para retratar criticamente situações que põem à luz as angústias, as fraquezas e os vícios humanos, e suscitar, no leitor, uma análise reflexiva em torno de tais situações.

Palavras-chave: crônica; Luís Fernando Veríssimo; riso; humor; ironia; comicidade/seriedade.

ABSTRACT

The present dissertation aimed at studying the laughter manifestation and the risible in Luís Fernando Veríssimo's chronicles, especially in **Bobos I** (1982) and **Ri, Gervásio** (1987) which, according to the humor theory, emphasizes both, the laughter ambivalence and ambiguity, principally its serious perspective. Firstly, it is briefly explained the main characteristics of the chronicle genre, in which Veríssimo's humor it is manifested. The objective is to observe a certain relationship between genre and the object of study. Secondly, inside the risible context, it is pointed out not only the differences between the humorous and humor, based on the Pirandello's work (1996), but also the imprecisions which involve the humorous, according to Propp (1992) arguments and other authors, and the most part of them it is mentioned by him. It is exposed some of the humoristic characteristics used in the present study manifesting a ludic laughter and, above all, a reflexive laughter, which is proper of humor. Apart from that, an overview of Veríssimo's biography was developed, pointing out his mainly works, his way of writing and peculiar style. The referred chronicles which composed this research corpus were analyzed employing the language resources related to the humorous and humor. In order to conclude, anguish is presented not only as a strategy and a language phenomenon, but mainly as a powerful tool that the author makes use to critically portray situations which brings to light the anguish, the weakness and the human addictions, and also to provoke into the reader's mind a reflexive analysis on such situation.

Keywords: chronicle, Luís Fernando Veríssimo; laughter; humor; anguish; humorous/seriousness.

O humor despe as pessoas, tira fora as personas
(máscaras). Mais do que leve, é às vezes incômodo,
pois está sempre nos dizendo que
não somos o que fingimos ou pretendemos ser.

(Flávio M. Costa)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....p.10

CAPÍTULO I

1. Breve incursão no gênero cronístico.....p.17

1.1. Origem e história.....p.20

1.2. O percurso da crônica no Brasil.....p.23

CAPÍTULO II

2. Comicidade e seriedade.....p.28

2.1. Diferenças entre termos: o que é cômico e o que é humor.....p.29

2.2. A opacidade do cômico.....p.38

2.3. Os artifícios da comicidade e da seriedade.....p.46

CAPÍTULO III

3. No mosaico de Veríssimo.....p.57

3.1. Os recursos cômicos em Bobos I.....p.70

3.1.1. A figura do bufão como representante da seriedade.....p.75

3.2. Os recursos cômicos em Ri, Gervásio.....p.82

3.3. A força da ironia.....p.88

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....p.103

ANEXOS.....p.109

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p.116

INTRODUÇÃO

A principal função da comicidade “é manter viva uma idéia de irreverência (...) de que nada deve ser reverenciado, de que nada é sagrado, tudo pode ser questionado, criticado, e, sendo criticado, pode ser melhorado”. (VERÍSSIMO apud WEINHARDT, 1985, p.17).

Essa citação de Veríssimo ratifica a importância do presente estudo sobre a comicidade, o humor e o riso na crônica de Luís Fernando Veríssimo, fundamentado em teorias que trazem à luz a ambivalência e a ambigüidade do risível. Objetivamos focar essas propriedades, que consideramos basilares no riso, posto que este, com sua dimensão dúplice e híbrida, é capaz de, pelo menos, em certos momentos, proporcionar alegria e satisfação aos que deles participam, estimulando e legitimando, por outro lado, a cumplicidade do grupo. Em outros momentos, o riso busca desafiar o poder, questionar atitudes e valores, revolucionar, transgredir preceitos, denunciar injustiças, enfim invocar uma profunda reflexão sobre o homem e seu comportamento, permitindo assim uma visão ampla e crítica do contexto sócio-cultural em que o cronista e seu leitor estão inseridos.

A crônica contemporânea de Luís Fernando Veríssimo conheceu um número ínfimo de estudos no âmbito literário. A maior parte dos estudos acerca de sua obra foi realizada sob enfoque lingüístico, centrando-se, sobretudo, na descrição e análise de estratégias textuais utilizadas pelo escritor para composição de seus textos cronísticos.

Roberto Carlos da Silva Borges (2002), por exemplo, em sua dissertação de mestrado intitulada **Língua e estilo: Humor e Ironia nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo**, investigou as marcas lingüísticas, gramaticais e semânticas que compõem o estilo irônico e humorístico de Luís Fernando Veríssimo, em dezesseis crônicas, divididas em quatro unidades temáticas, apoiando-se, sobretudo, em teorias da Análise do Discurso.

Sob outra ótica, Denir Camacho Ferreira (2002), em sua dissertação intitulada **A metalinguagem: gramática e conflitos nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo**, identifica questões relevantes e/ou polêmicas acerca do código lingüístico do português, a partir de crônicas metalingüísticas de Luís Fernando Veríssimo. A metalinguagem, no caso, é usada como tema, enfocando

peculiaridades da língua portuguesa, a partir da crônica de jornal, na tentativa de evidenciar o papel da recepção na construção dos sentidos do texto. Tecem-se também considerações sobre as contribuições advindas da linguagem adotada pelo autor, permitindo maior clareza na relação língua e realidade.

A dissertação de Vera Lúcia Aparecida Rezende (2002), **A construção de estratégias textuais nas crônicas esportivas de Luís Fernando Veríssimo**, busca, por sua vez, explicitar o modo de construção de tais estratégias, definindo assim o que se pode chamar de seu estilo, com base, sobretudo, na Teoria Semiolingüística de Umberto Eco (1979). Objetiva-se mostrar assim que as expectativas de leitura de uma obra estão relacionadas com as imagens que autor e leitor fazem um do outro, como interlocutores que são nesse processo. Ainda que tais imagens possam advir tanto de leitores empíricos quanto de leitores-modelos, e sejam determinantes no processo de significação, o estudo tenta fazer, fundamentalmente, o levantamento de imagens que caracterizam o leitor-modelo.

Outro estudo, de Liège Maria Trentin, em dissertação intitulada **O cômico-sério e sua significação na crônica de Luís Fernando Veríssimo**, o trabalho cronístico do autor é analisado com base na teoria da carnavalização, de Mikhail Bakhtin, enveredando, sobretudo, para o estudo das fontes populares, com implicações que envolvem a literatura, na medida em que tais fontes se apresentam como espetáculo integrador, de caráter ritual, com diferentes variantes, de acordo com os povos e as épocas.

A crônica **Bobos I**, que faz parte de **Outras do Analista de Bagé** (1982) e **Ri, Gervásio**, presente em **Sexo na cabeça** (1987), que constituem nosso *corpus* de pesquisa, foram apenas mencionadas por Andréia Simoni Luiz Antônio (2002), em sua dissertação de mestrado intitulada **Muito riso, muito siso: a construção de tipos e caricaturas nas personagens de Luis Fernando Veríssimo**. No capítulo em que sintetiza as variações da temática de Veríssimo, ressalta, especificamente nas crônicas acima citadas, a relação do universo do riso e a versatilidade do autor com a linguagem provida de humor. Porém, nenhuma crônica, no caso, é adequadamente analisada do ponto de vista do humor, por não ser esse o objetivo de sua pesquisa.

Débora Betânia de Santana (2006), autora da dissertação **Ironia: o tempero da crônica**, analisou algumas crônicas de Veríssimo sob o ângulo teórico da ironia,

com o objetivo principal de comprovar como a ironia se adapta com sucesso e interage bem com o gênero cronístico.

Tendo em vista um número reduzido de estudos sobre a crônica veríssimiana, nossa pesquisa objetiva contribuir para sua ampliação, coincidindo com a perspectiva de alguns trabalhos apresentados, mas trilhando caminhos diferentes e apoiada em textos teóricos também distintos. Outrossim, veremos as crônicas **Bobos I** e **Ri, Gervásio** não só como textos subsidiados por recursos de linguagem, mas também como textos que questionam o próprio estatuto e a “função” do riso, buscando desenvolver, desse modo, uma espécie de incursão meta-humorística pelas crônicas.

Conforme observado, procuraremos expor, em nossa dissertação, as múltiplas faces do riso nas crônicas humorísticas de Veríssimo, fruto da seleção e da articulação de alguns instrumentos lingüísticos da comicidade. Isso porque falar em comicidade implica falar também da construção de discursos destinados a desestruturar as verdades “absolutas” e reivindicar um lugar no espaço sócio-cultural. Procuramos revelar e legitimar, sobretudo, o aspecto destronante, dessacralizador e antiopressor do riso, (características que coincidem com o parecer de Veríssimo na primeira citação desta introdução) por meio das personagens das crônicas: um bufão, em **Bobos I**, e um funcionário de uma claque de humor, em **Ri, Gervásio**. O aspecto do riso, ressaltado em nossa pesquisa, é capaz de revelar, a nosso ver, questões pouco evidentes e importantes, como: questões de ordem política, de crítica social, de comportamento humano; todas elas implícitas num discurso aparentemente desprezioso – desprezão esta articulada pela ironia e pelo humor – e revestido de ludicidade.

O humor e a comicidade guardam afinidades semânticas entre si e se relacionam intimamente com o riso, por isso, tais termos são confundidos e empregados, quase sempre, sem critérios. Em nosso trabalho, tentamos discorrer sobre suas acepções correlatas, a fim de elucidar suas principais diferenças e semelhanças. Sumariamente, podemos dizer que o cômico se refere ao prazer, ao lúdico e está mais relacionado ao divertimento. Já o humor deve ser visto como uma forma de levar o indivíduo a inferir, a comparar, a confrontar e a formular hipóteses, não se tratando simplesmente do riso pelo riso, mas daquilo que o motivou. Todo riso, por sua vez, tem como causa a elaboração de um pensamento crítico. Só ri quem consegue compreender e analisar uma dada situação e o que ela sugere.

Todavia, o riso possibilita também uma espécie de mão dupla entre essas duas manifestações, ou seja, um riso gratuito pode ocorrer antes do próprio pensamento crítico, o que se justifica pelo caráter ambíguo e contrastante do risível.

O riso, desse modo, é um tipo de ação humana que, basicamente, diferencia o homem dos animais. Rir é uma atividade intrínseca à natureza humana e, quase sempre, manifesta o senso crítico do homem, ao mesmo tempo em que o diverte.

Nossa opção por estudar as diferentes nuances do riso no discurso cômico presente na crônica literária se deu pelo fato de haver algumas afinidades entre o gênero – crônica - e o objeto de nosso estudo - o riso. Assim como a comicidade e todo o universo do risível, a crônica, apesar da aceitação do público-leitor e de sua grande circulação, ainda não é plena e satisfatoriamente contemplada pela academia, pois, quando não a ignoram, recusam-se a pesquisar suas especificidades. Tal consideração se evidencia pela carência de material crítico e teórico sobre o gênero. Quando encontrado, a maior parte está dispersa em artigos isolados de revistas ou livros. Igualmente restritivos, muitos cursos de graduação não reservam um espaço apropriado em seu currículo para o estudo do gênero. Além disso, a abordagem da crônica, tal como é feita em livros didáticos, se mostra um tanto simplista, pois não há propriedade e criticidade no lidar com tais textos, fato que não pode ser atribuído apenas às marcas de simplicidade e descompromisso que o gênero parece carregar consigo.

O cômico e suas modalidades, por sua vez, também parecem ocupar um patamar inferior no que diz respeito à eleição de objetos de estudo, pois, apesar da existência de obras e teóricos conceituados a versar sobre o assunto, observa-se que ainda são relativamente escassos os trabalhos acadêmicos que têm como objeto o cômico e diferentes vertentes do riso. Um estudo sobre esse fenômeno encontra, muitas vezes, certa resistência e, desse modo, a grande maioria dos estudiosos prefere debruçar-se sobre obras já reconhecidas pelo cânone literário e evitam os textos cronísticos e humorísticos, normalmente tidos como anti-canônicos e de reduzido valor estético.

O descrédito reservado ao cômico se deve, segundo Baêta Neves (1974), à ideologia da seriedade, que reduz o riso a um momento de fruição, de entretenimento, a uma pausa recreativa, cujo efeito se ambiciona seja leve e não cause maiores conseqüências. Rebaixando o riso, a ideologia da seriedade privilegia um campo temático nobre, pautado pelo bom-senso, pela regra e pela razão,

expressando, ainda, sentimentos e temas considerados “elevados”, a partir de gêneros que engrandecem a alma humana, como o lírico, o épico e o dramático.

Desse modo, o cômico e o riso, considerados modalidades menos importantes e menos eruditas, são negligenciados, pois expressam a ruptura, a transgressão, a inversão, uma vez que, muitas vezes, lançam mão de um repertório obscuro, escatológico, agressivo, presente na sátira, na paródia ou no chiste, pela via da ironia ou da derrisão. Essa postura, que infringe o discurso “sério”, ignora o cânone e, por isso, se revela como uma nova e ousada maneira de interpretar a realidade.

Alguns dos textos humorísticos que nos permitem essa leitura da realidade, por meio do questionamento do próprio estatuto do riso como temática da crônica, compõem o *corpus* de nossa pesquisa, e só poderiam ser de um autor como Luís Fernando Veríssimo, que escreve crônica, não porque tenha preferência maior pelo gênero, mas por sua escritura se dar de forma tão espontânea, que acaba contemplando em seu texto características próprias da crônica, tal como o humor, entre outras, por meio dos mais criativos recursos que a língua oferece.

O autor, dotado de argúcia e sensibilidade, observa o mundo e as miudezas do cotidiano, e transita, por meio de uma linguagem simples e enxuta, pelos mais inusitados temas, conseguindo, ora ser leve e simplesmente divertido, ora ser corrosivo e crítico, características estas que acabam contaminando seu discurso. Sendo assim, Veríssimo, crônica e riso formam a tríade que sustenta e justifica nosso estudo; primeiro, porque se trata de um conjunto de aspectos pouco favorecidos no debate acadêmico brasileiro; segundo, porque apresenta pontos congruentes entre si, como a leveza, a efemeridade, a aparente “despretensão” e a capacidade de suscitar o questionamento e o pensamento crítico, todos eles presentes na obra cronística do autor, despertando, deste modo, nosso interesse em estudá-la de forma criteriosa e crítica, revelando não somente a face jocosa do riso, mas, sobretudo, a séria.

Com relação à estrutura da dissertação, dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro, procuraremos fazer um breve panorama teórico-crítico e histórico sobre a crônica, enfatizando suas características e as marcas que a definem como gênero literário, mesmo que oriunda da descrição que se fazia das belas paisagens brasileiras na época do descobrimento, e mais tarde, encontrando-a ligada ao jornal ou, ainda, consideramos sua suposta falta de identidade, em virtude

da incorporação hibridizante de outros gêneros, como o ensaio e o folhetim. Estudaremos a crônica como um gênero que opera a mistura entre linguagem do cotidiano e reflexão crítica e poética, mistura que fundamenta sua sobrevivência no tempo, pois impede que sucumba diante da efemeridade da vida.

No segundo capítulo, vamos nos empenhar, de antemão, em distinguir os termos “cômico” e “humor”, a fim de explicitar por que se pode dizer que as crônicas **Bobos I e Ri, Gervásio** são, ao mesmo tempo, cômicas e humorísticas, pautando-nos, sobretudo, por teorias que julgamos pertinentes, isto é, principalmente por aquela presente na obra **O Humorismo**, de Pirandello (1996).

Em seguida, evidenciamos como é dificultoso definir a especificidade do cômico, uma vez que, segundo Propp (1992), muitos teóricos se debruçaram sobre esta questão, sem chegar a nenhuma conclusão que de fato a respondesse, o que só corrobora o caráter ambivalente, híbrido, movente que marca o universo do risível.

No terceiro capítulo, tentaremos traçar a trajetória literária de Luís Fernando Veríssimo e mencionar algumas de suas obras, desde as mais conhecidas até aquelas que, a nosso pensar, merecem destaque e reconhecimento de todos, não só por estarem imbuídas de um repertório cultural e literário muito rico, mas também por serem fortemente marcadas por um estilo e linguagem próprios desse autor singular, o que nos permite uma avaliação e uma melhor apreciação de seus textos.

Ainda no terceiro capítulo, abordaremos a crônica **Bobos I**, à luz dos recursos próprios da comicidade e do humor, sobretudo a sátira, e procuraremos nos centralizar na figura do bufão como articulador do riso e do discurso sério, que o autor implanta via personagem. A crônica **Ri, Gervásio**, analisada na seqüência, focalizará a relação dialógica entre os elementos cômico e trágico presentes no riso, a partir da situação vivida pela personagem protagonista. Ambas as crônicas permitem uma análise que envolve a crítica social, a partir, sobretudo, do comportamento do indivíduo. A análise, no caso, é construída com base no conceito de ironia, da qual exporemos as principais formas, sobretudo aquelas que se aplicam aos textos que escolhemos.

Para finalizar, sentimo-nos no dever de contribuir para o reconhecimento que deve ser dado a essa tríade (crônica - Luís Fernando Veríssimo – comicidade/humor), não só pelo público-leitor, que já a aprecia, mas principalmente pelos acadêmicos, que conhecem os critérios de validação de um determinado

objeto literário. Investigando e analisando as crônicas **Bobos I e Ri, Gervásio**, enveredamos pela teoria do riso e pelas reflexões que o fenômeno suscita. Por seu caráter ambíguo e multiforme, torna-se difícil delimitar o alcance teórico de certos termos, o que nos impede de buscar apoio em afirmações categóricas. É válido dizer, entretanto, que serão apresentadas aqui apenas algumas possibilidades de análise da trama do risível, com o objetivo de oferecer mais uma contribuição para o entendimento da produção cronística contemporânea de Veríssimo - autor que tanto contempla o riso e suas especificidades em articulação com instrumentos cômicos, como também reconhece a importância dessas instâncias – sem nunca perder de vista, porém, a dimensão efetivamente literária de suas crônicas.

CAPÍTULO I

1. Breve incursão no gênero cronístico

Julgamos relevante não nos limitarmos a versar somente acerca do riso; sobretudo, do riso na crônica, conjugando forma (a estrutura da crônica) e conteúdo (os elementos que compõem o universo do risível). Para tanto, propomo-nos a discorrer, primeiramente, acerca de uma breve e nada definitiva conceituação de gênero, para, em seguida, nos determos no gênero cronístico. E, ao falarmos sobre ele, não podemos esquecer sua gênese nem seu percurso, visto que é a partir de suas características que faremos, no momento apropriado, a vinculação com o elemento cômico, com a perspectiva séria, com os instrumentos para a instauração de ambos, e com o autor, cujos textos nos dispomos a analisar, não só por lançar mão do gênero em questão, bem como dos elementos correlatos citados.

[...] a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou singularidade insuspeitadas [...]. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1984, p.5).

No excerto acima, fica evidente a afinidade, sobretudo uma grande paixão de Candido com relação ao gênero cronístico. Ele ressalta que, como “gênero menor”¹, é mais acessível aos leitores, tanto no que diz respeito à elaboração da linguagem, leve e, quase sempre, simples, quanto à temática em si. Seu mérito está em não assumir um propósito, em não aspirar à eternidade, como acontece com outros gêneros literários, porque o seu alimento é o mesmo dos fatos e das notícias cotidianas. É um texto feito para certo tempo, para ser lido rapidamente e, na maioria das vezes, entreter e suavizar a austeridade do real. Contudo, é desse modo que humaniza, difunde saberes e aciona, por meio da compatibilização da

¹ Candido ironiza ao dizer que a crônica é gênero menor, pois, é desse modo que alguns escritores se referem ao discorrer sobre o gênero.

linguagem cronística e de um narrador, que é o próprio autor², a capacidade de compreender inúmeras questões que reverberam da sua escritura, tentando conceder ao gênero um *status* mais alto em nossa literatura.

No que diz respeito à definição e estruturação de gêneros literários, Warren e Wellek considera-os como

instituições imperativas que exercem pressão sobre o escritor e são por ele também pressionadas e modificadas; princípios de ordem e classificação, segundo os quais a literatura é dividida em tipos literários de organização e estrutura; artifícios estéticos, à disposição do escritor e inteligíveis ao leitor; convenções estéticas de que a obra participa, modelando-lhes a forma e o caráter. (apud KONZEN, 2002, p.22).

Os autores concluem, com isso, que o gênero “deve ser concebido como um agrupamento de obras literárias, baseado teoricamente tanto sobre a forma exterior (métrica ou estrutura específica), quanto sobre a forma interna (atitude, tom, propósito)”. (WARREN; WELLEK apud KONZEN, 2002, p.23). Essa concepção contrapõe-se à de Benedetto Croce, que via nos gêneros apenas um simples nome.

A partir das considerações de Warren e Wellek, a noção de gênero pode ser compreendida como um conjunto de símbolos que fornece direções para se chegar a uma imagem das estruturas narrativas registradas na tradição literária. Este conjunto procura orientar a leitura das obras literárias, isto é, fornece, tanto aos autores quanto aos leitores, parâmetros para a compreensão das estruturas narrativas.

Tais evidências não implicam necessariamente uma função normalizadora ou padrão, o que impossibilitaria, segundo Afrânio Coutinho,

as relações entre os diversos gêneros, os gêneros mistos, as obras que incluem os vários gêneros, a flexibilidade das fronteiras dos gêneros, a sua transformação e morte, o seu reaparecimento, a adequação melhor de certos gêneros a épocas estilísticas e às preferências dos autores, a sua modificação e enriquecimento por certos autores. (1978, p.29).

² Segundo Jorge de Sá (2005), o narrador da crônica é o próprio autor, visto que “o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). [...] tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem.” (p.9). Por isso, em nosso trabalho usaremos, muitas vezes, os termos “o autor” ou “o narrador-cronista” para se referir ao enunciador.

Portanto, a aceitação do gênero como dialógico, multiforme e, por isso, passível de se transformar e de se hibridizar, procura evitar uma concepção normativa e absolutista, fazendo da noção de gênero apresentada uma aliada das análises literárias e não um elemento intransponível e imutável que defina compromissos com relação aos estudos literários. Tal consideração se faz extremamente pertinente quando falamos da crônica, cujos caminhos percorridos evidenciam as diferentes nuances impressas não só em sua estruturação, bem como na sua escritura.

Em consonância com os autores, o próprio Luís Fernando Veríssimo fala da hibridização de gêneros na crônica transcrita logo abaixo, em que se estabelece um diálogo entre os pressupostos teóricos (com o humor que lhe é inerente) e a prática do fazer cronístico. Fica evidente, especialmente em entrevista à revista **Cult** (2001), que o autor adota, preferencialmente, a crônica como seu principal meio de expressão – pelo fato de constarem apenas três romances em sua trajetória como escritor –, porém também deixa claro que não faz isso intencionalmente. Como ficcionista e não teórico, contempla a liberdade que o fazer literário oferece, ao mesmo tempo em que é comum seus textos não se “amoldarem” a um ou outro gênero estabelecido por regras, limites ou convenções da teoria literária, fazendo deles bases para a concepção de outros textos.

Isso acontece, evidentemente, com outros autores que têm um modo todo peculiar de escrever seus textos. O que o autor realça, na crônica a seguir, é a liberdade do artista na tessitura de sua obra, cuja criatividade não deve ser sufocada jamais por métodos ou normas que a teoria, de modo geral, contempla:

Crônica e Ovo

A discussão sobre o que é, exatamente, crônica, é quase tão antiga quanto aquela sobre a genealogia da galinha. Se um texto é crônica, conto ou outra coisa interessa aos estudiosos da literatura, assim como se o que nasceu primeiro foi o ovo ou a galinha interessa a zoólogos, geneticistas, historiadores e (suponho) o galo, mas não deve preocupar nem o produtor nem o consumidor. Nem a mim nem a você.

Eu me coloco na posição de galinha. Sem piadas, por favor. Duvido que a galinha tenha uma teoria sobre o ovo, ou, na hora de botá-lo tenha qualquer tipo de hesitação filosófica. Se tivesse, provavelmente não botaria o ovo. É da sua natureza botar ovos, ela jamais se pergunta “Meu Deus, o que eu estou fazendo?” Da mesma forma o escritor diante do papel em branco (ou, hoje em dia, da tela limpa do computador) não pode ficar se policiando para só “botar” textos que se enquadrem em alguma definição técnica de “crônica”. O que aparecer é crônica.

Há alguma diferença entre o cronista e a galinha, além das óbvias (a galinha é menor e mais nervosa). Por uma questão funcional, o ovo tem sempre o mesmo formato, coincidentemente oval. O cronista também precisa respeitar certas convenções e limites, mas está livre para produzir seus ovos em qualquer formato. Nesta coleção existem textos que são contos, outros que são paródias, outros que são puros exercícios de estilo ou simples anedotas e até alguns que se submetem ao conceito acadêmico de crônica. Ao contrário da galinha, podemos decidir se o ovo do dia será listado, fosforescente ou quadrado.

Você, que é consumidor do ovo e do texto, só tem que saboreá-lo e decidir se é bom ou ruim, não se é crônica ou não é. Os textos estão na mesa: fritos, estrelados, quentes, mexidos... Você só precisa de um bom apetite. (VERÍSSIMO, **O nariz e outras crônicas**, 1994, p.3-4).

Portella (1979) comenta sobre os critérios que fazem de uma crônica uma obra de qualidade e diz que estes se distanciam de uma estrutura “bem-comportada”, de um padrão de escritura, e acredita no olhar que apreende o mundo e na sagacidade com que o cronista tece sua narrativa. Desse modo, ele concede ao cronista a responsabilidade de tornar o gênero “maior” ou “menor”; é ele que faz do gênero algo que deva ser rejeitado ou enaltecido.

A estrutura da crônica é uma desestrutura: a ambigüidade é a sua lei. A crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, com as três coisas simultaneamente. Os gêneros literários não se excluem: incluem-se. O que interessa é que a crônica, acusada injustamente como um desdobramento marginal o periférico do fazer literário, é o próprio fazer literário. E quando não o é, não é por causa dela, a crônica, mas por culpa dele, o cronista. Aquele que se apega à notícia, que não é capaz de construir uma existência além do cotidiano, este se perde no dia-a-dia e tem apenas a vida efêmera do jornal. Os outros, esses transcendem e permanecem. (PORTELLA, 1979).

1.1. Origem e história

Segundo o dicionário etimológico de Antenor Nascentes (1955, p.144), a palavra *crônico* é originária do grego *chronikós*, isto é, relativo ao tempo. Assim, crônica é uma das palavras que contém tal idéia em seu radical, visto inclusive que a palavra grega *chronos* significa “tempo”. Daí a definição encontrada do gênero como “narração histórica ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica” ou “texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas, fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana.” (HOLANDA, 1986, p.503). A primeira acepção refere-se a seu sentido primordial, ou seja, o registro do passado e dos fatos na ordem em que

aconteceram, a segunda, relaciona-se ao sentido mais atual de crônica, em que foca os eventos do cotidiano. Sua conceituação, no entanto, apesar das mudanças que sofreu ao longo do tempo, não perdeu vínculos com seu sentido etimológico, que lhe concedeu forma, visto que ambos são um resgate do tempo.

A matéria da crônica é o fato miúdo do cotidiano - fato esse pontuado pelo tempo cronológico, que se esvai, que se desgasta –, são as ações corriqueiras, banais, muitas vezes desprezadas pela literatura; daí a importância do cronista, que, sendo sensível e perspicaz, capta a essência desses fatos que o tempo quer apagar, buscando registrá-los e livrá-los do esquecimento. Veríssimo insiste em dizer que brinca com a morte, posto que o autor pensa a crônica como produto perecível, que é lido e logo esquecido, fazendo crer que a grandeza dela reside na sua fugacidade. Tal posição de Veríssimo faz com que nos voltemos ao conceito de crônica segundo a mitologia clássica, cuja exposição alegórica explicita-nos sobre uma característica conflitante contida no cerne do gênero: a evidente contradição entre a fugacidade da crônica (presente no mito) e a busca constante do cronista pela permanência do fato, através do seu texto:

Na mitologia clássica, o deus Cronos, filho de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra), destronou o pai e casou com a própria irmã Réia, Urano e Gaia, conhecedores do futuro, predisseram-lhe, então, que ele seria, por sua vez, destronado por um dos filhos que gerasse. Para evitar a concretização da profecia, Cronos passou a devorar todos os filhos nascidos de sua união com Réia. Até que esta, grávida mais uma vez, conseguiu enganar o marido, dando-lhe a comer uma pedra em vez da criança recém-nascida. E, assim, a profecia realizou-se: Zeus, o último da prole divina, conseguindo sobreviver, deu a Cronos uma droga que o fez vomitar todos os filhos que havia devorado. E liderou uma guerra contra o pai, que acabou sendo derrotado por ele e os irmãos.

Cronos é a personificação do tempo. E, de acordo com uma das abordagens teóricas dos mitos clássicos, sua lenda pode ser lida como uma alegoria: a de que o tempo, em sua passagem fatal, engole tudo o que é criado e tudo o que é criatura. (BENDER & LAURITO, 1993, p.10).

Esse contraste entre a condição efêmera do gênero e a busca pela perenidade por meio da descrição dos fatos, o que a vincula ao espaço multifacetado da memória, são algumas das peculiaridades que fazem da crônica um gênero de fronteiras muito tênues, que evidenciam sua ambigüidade, sem deixar de destacar, porém, sua propensão para a liberdade criativa.

Consideram-se como primeiras crônicas as escrituras medievais que se limitavam ao registro de uma seqüência de fatos organizados na ordem temporal de

sua ocorrência original. Num estudo sobre história medieval, Queiróz (1997) destaca que cronistas como Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Ruy de Pina, entre outros, procuravam desenvolver uma escrita que enaltecia a nobreza, sobretudo a figura do soberano, por meio da descrição de situações e temas relacionados, principalmente, ao paço real e aos caminhos e descaminhos da expansão ultramarina de Portugal a partir do século XIV. Esses textos assumiam uma dimensão pedagógica, visto que as ações e decisões reais se insinuavam como verdadeiros exemplos a serem seguidos.

Além da crônica medieval, que empresta, sobretudo, o nome ao gênero, outras modalidades de narrativas européias, ligadas ao surgimento da imprensa como divulgadora de textos literários, principalmente a partir do século XVIII, foram extremamente importantes para a constituição da crônica tal como é hoje.

O ensaio inglês e o folhetim francês, por exemplo, eram modalidades pertencentes ao jornal, e que vieram a influenciar a crônica, sobretudo a brasileira, considerando-se a possível fusão dessas formas de escritura: primeiro, pelo tratamento mais informal dos assuntos abordados e pelo desprezo ao rigor acadêmico, como acontece no ensaio, e, segundo, pela ficcionalização dos temas descritos nesse gênero, tal como ocorre no folhetim, que, de acordo com Portella (1998), guarda afinidades com a crônica, uma vez que ambos se destinam ao consumo imediato.

Ainda de acordo com esse teórico, a crônica se distingue do folhetim por não possuir qualquer compromisso com a sucessividade ou com o movimento diacrônico. Sendo assim, o espaço da crônica é heterogêneo e nele convivem harmoniosamente diversificados gêneros, como o ensaio, o poema em prosa, o conto, sendo esta fusão que consolida sua identidade.

É a partir dessa heterogeneidade que surgem os vários tipos de crônica, a saber: *crônica poema-em-prosa*, apresentando conteúdo lírico e a manifestação intimista do ser humano, sendo Rubem Braga um dos principais representantes dessa vertente; *crônica-comentário*, na qual se enfatizam e apreciam os acontecimentos, acumulando assuntos diferentes, como faz Machado de Assis em muitas de suas crônicas; *crônica metafísica*, que promove reflexões de conteúdo filosófico, presente, por exemplo, em **Balas de Estalo** (1985), também de Machado; *crônica narrativa*, que tem por eixo uma história ou episódio, tipicamente encontrada

em Luís Fernando Veríssimo e Fernando Sabino; *crônica-informação*, que divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros.³

Essa conceituação é apenas norteadora para o leitor, visto que a crônica não apresenta características definitivas e estanques, o que faz com que seus conceitos sejam pouco precisos.

1.2. O percurso da crônica no Brasil

A certidão de nascimento da crônica no Brasil se inscreve na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, quando, pela primeira vez, a paisagem brasileira despertou o entusiasmo de um cronista, oferecendo-lhe material para um texto. Segundo Jorge de Sá (2005), Caminha “recriou com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva” (p.5), relatando a *el-rei*, detalhes da viagem, sendo fiel às circunstâncias, o que acabou estabelecendo o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial.

Deve-se considerar a importância histórica da carta, visto que ela exerceu um papel fundamental, sobretudo o de inauguração da escrita literária no Brasil. É o marco de uma busca que começaria na linguagem dos portugueses que aqui chegaram, até que um natural das terras brasileiras fosse capaz de se inspirar e pensar a sua realidade pelo ângulo brasileiro, recriando-a por meio de uma linguagem livre dos padrões lusitanos.

No que diz respeito à escritura do gênero pelos próprios brasileiros, pode-se dizer, a priori, que a difusão da crônica está intimamente ligada ao desenvolvimento do jornal a partir da segunda metade do século XIX, quando ocorre a abertura de espaço para a publicação de textos curtos, como contos traduzidos e o *folhetim*.

Alguns autores merecem destaque por elevar o *status* da crônica à arte literária, fazendo com que alcance uma dimensão poética, tais como: José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior, Machado de Assis, Raul Pompéia, Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Lima Barreto, cada qual com seu estilo de “cronicar”.

³ KONZEN, Paulo Cezar. **Ensaios sobre a arte da palavra**. Cascavel: Edunioeste, 2002. Tais definições são de Afrânio Coutinho, explanadas no livro de Konzen. Elas podem diferir um pouco, dependendo do autor.

José de Alencar, por exemplo, destaca-se pelo esforço em mapear os caracteres que demarcam a nacionalidade, mesmo que com uma perspectiva romântica e um tom de ingenuidade, devido ao exagero de exaltação da pureza nacional, retratando a realidade brasileira presente em alguns elementos considerados mais expressivos no que se refere à verdadeira nacionalidade, como o índio personificado como herói nacional, e a descrição das relações sociais originárias da crescente urbanização e da modernização.

Alencar escrevia no tempo em que a crônica ainda era chamada de *folhetim*, ou seja, seu espaço era o jornal, mais precisamente o rodapé da primeira página, cuja peculiaridade era ser muito mais noticiosa do que propriamente literária. Desse modo, mesmo esforçando-se para conferir a seus textos elementos conexos ao universo ficcional por meio do recurso à fantasia, à subjetividade, ao devaneio e ao humor, Alencar não conseguiu inscrever a crônica como gênero literário reconhecido nos moldes acadêmicos.

Ainda no século XIX, outro mestre do fazer cronístico que merece destaque, é Machado de Assis. Segundo Faccioli (1982), a crônica machadiana “ultrapassou amplamente sua característica inicial de simples amenidade, de comentário descompromissado dos pequenos sucessos do cotidiano”. (p.139). Retomando a natureza efêmera da crônica, a brevidade com que trabalha, Drummond destaca em Machado a responsabilidade de perenizar o que escreve, fazendo com que se torne irrelevante o gênero utilizado, fazendo com que o fato narrado ganhe vida, deixando-o para a posteridade.

Crônicas escritas há mais de cem anos por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu. (ANDRADE, 1999, p.13).

Muitos dos caracteres inerentes a suas obras e pertinentes a outros gêneros também se fazem presentes em suas crônicas; cabe dizer que seu estilo é marcado pela invocação e provocação do leitor, ativo e participativo em suas obras, e também pela linguagem em tom de conversa. A esse respeito, Arrigucci Jr. (1987) menciona que é notável em suas crônicas “a arte da desconversa: refinada, alusiva, muitas

vezes maldosa e sempre irresistível. Ninguém escapa a tanta movimentação e humor”. (p.59).

O humor de Machado, que se impõe como um recurso continuamente invocado na sua crônica e que com seu aguilhão aponta as mazelas da sociedade, alia-se à ironia, que também se inscreve na crônica de Veríssimo, evidentemente com outras nuances. Considerando as disparidades no que concerne aos caminhos que os autores percorrem, aos aspectos explorados e à época de atuação, tal analogia se justifica pelo fato de ambos lançarem um olhar diferenciado sobre a realidade que os circunda e por empenhar-se na tentativa de perpetuar não somente o fato, mas, sobretudo, a interpretação que é dada ao mesmo, por meio de uma escritura singular e, acima de tudo, sutil.

Até chegarmos ao contexto atual, em que Veríssimo atua, outros cronistas conquistaram seu espaço, como é o caso de João do Rio – pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto -, que também desempenhou um papel importante na estruturação da crônica nos moldes atuais. A partir de seu texto, instaurou-se (ou recuperou-se) a concepção de “narrador-repórter”, aquele que vai atrás da matéria, concedendo a seu relato não só um toque de ficcionalidade, mas também uma nova sintaxe, assim como um aspecto mais literário, de modo a reconhecer-se na crônica uma fusão de reportagem de jornal e conto, isto é, de modo a se reafirmar seu caráter de gênero híbrido.

Outro momento marcante na história da crônica brasileira, que confirmaria a revolução da linguagem e a alteração dos temas por ela abordados a partir das primeiras décadas do século XX, é aquele correspondente ao movimento modernista. Essa estética, conhecida graças, sobretudo, à Semana de Arte Moderna de 1922, procurou incorporar à literatura elementos capazes de conceder à linguagem aspectos coloquiais, a fim de buscar uma escrita mais natural, mais solta, que, a partir de então, permitiria a expressão do regional e do popular, além de disseminar os ideais libertários e contestadores inerentes ao movimento. Todas essas mudanças influenciaram, substancialmente, em alguns traços, a escritura da crônica: “Voltada para as miudezas do cotidiano, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que ela chega a alcançar”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p.59).

Mário de Andrade, considerado um dos cronistas mais significativos do Modernismo, imprimiu em seus textos os caracteres do próprio movimento, por meio

da recuperação de seu percurso, da inserção de temas e da linguagem intimamente ligados às classes populares, permitindo a compreensão e uma releitura da realidade brasileira dessa época.

Expandindo os horizontes da literatura, tanto no que se refere à temática, quanto no que respeita aos aspectos formais do texto, a crônica desse momento contribuiu para a constituição da verdadeira “brasilidade”, por meio da revelação de elementos poucas vezes registrados pelos escritores, ou seja, o da evidente relação entre o jornal e a crônica.

Apesar dessa relação, a crônica literária não se adapta, na sua totalidade, ao discurso jornalístico, pois não é objetiva como esse. A crônica do século XX, seguindo a tendência dos autores do século XIX, tende a ser cada vez menos fugidia, menos fugaz, não é mais um simples registro dos acontecimentos, das banalidades do cotidiano, porquanto possibilita a inserção do lírico, fazendo não só do poético um aspecto contemplado, mas também do lúdico – perspectiva essa que nos levou a pensar na sua estreita relação com o gênero cronístico e na realização do presente estudo – para, então, conceder uma outra dimensão ao fato narrado e, assim, conduzir o leitor a uma profunda reflexão sobre a vida, ao mesmo tempo em que faz do gênero um candidato à permanência.

Autores contemporâneos como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Luís Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes – sendo este o primeiro da contemporaneidade a se valer do humor irreverente -, entre outros, passam a ser adeptos do gênero e suas crônicas passam a ser publicadas em livro com maior regularidade que nas décadas anteriores.

Cabe elucidar que, tanto no século XIX como no século XX principalmente, a descrição dos fatos estava aquém da intencionalidade da crônica. Da sua escritura, desde então, já emergiam qualidades capazes de invocar questões sérias destinadas a contribuir para a transmissão do conhecimento. O que mudou, no entanto, neste panorama, foi, possivelmente, a forma de divulgação das crônicas, que agora não são mais, apenas, impressas nas folhas do jornal, dividindo o espaço com suas notícias, e ainda fadadas ao esquecimento, mas, sim, organizadas em antologias e catalogadas por autor, ou segundo uma unidade temática, contribuindo para que os leitores se tornem fiéis a seus escritores preferidos.

O fato de as crônicas passarem a ser reunidas em antologias merece destaque por ser um momento extremamente importante na história do gênero,

principalmente devido à mudança de atitude do leitor. Este atua, agora, com maior liberdade sobre o texto, inferindo e extraindo dele novas possibilidades de leitura, reconhecendo, assim, a riqueza da crônica por meio de uma visão crítica suscitada a cada nova leitura, possibilitada pelo fato de poder recorrer ao livro quando quiser.

Ademais, vale ressaltar que o novo leitor é oriundo da sociedade atual, cuja concepção se apóia na praticidade, agilidade, pondo em destaque a idéia de que tudo dever ser rápido, pois não se tem muito tempo disponível. A crônica – ligada à transitoriedade do jornal – moldou-se a esse novo leitor e a essa nova concepção de sociedade. Direciona-se, inicialmente, àqueles que usufruem desse veículo de informação, cuja produção, marcada pela urgência, reflete-se na escritura do cronista, por meio de uma aparente desestruturação da sintaxe e de uma perceptível aproximação da língua escrita com a oralidade, fazendo parecer mais uma “conversa entre dois amigos do que propriamente um texto escrito”. (SÁ, 2005, p.11).

Enfatizamos, com isso, o dialogismo de base da crônica, que harmoniza o coloquial e o literário num texto rico, porém leve, que nos permite enveredar nas suas tramas por meio da espontaneidade e da sensibilidade, que, muitas vezes, lhe são peculiares, além de fazer uma ponte com o universo do risível, explorando o humor que emerge dos temas tratados em várias delas.

É válido ressaltar, inclusive, a crônica de inúmeros autores como fonte de inspiração para outras modalidades artísticas. Tanto as crônicas veiculadas pelo jornal quanto as reunidas em antologia são base para a produção de programas televisivos, teatros e filmes. Exemplo disso são as **Comédias da vida privada** (1995), de Luís Fernando Veríssimo, que teve seu programa homônimo veiculado pela rede Globo de televisão, e seu livro **As mentiras que os homens contam** (2000), que virou peça de teatro, ficando em cartaz por dois anos, devido ao imenso sucesso. O mesmo acontece com os filmes inspirados em crônicas, como **Bossa Nova, Copacabana e Pequeno dicionário amoroso**.

Vale dizer que todo esse percurso da crônica brasileira se fez necessário, para que pudéssemos associar a essa miscelânea de gêneros e estilos, a linguagem de Veríssimo, cuja escritura serviu de inspiração para este nosso estudo. Enfatiza-se também a recorrente aliança entre crônica e humor – que será explorada em nosso trabalho à luz da teoria do riso, além da elucidação do processo constitutivo da linguagem cômica.

CAPÍTULO II

2. Comicidade e seriedade

Quando falamos em comicidade e seriedade, pensamos logo em dois extremos, pois parecem, de fato, duas vertentes totalmente opostas e incompatíveis. Entretanto, em nosso estudo, elas adquirem um caráter dialético e interdependente, haja vista que o riso - “produto” da comicidade - por se tratar de um fenômeno híbrido, ambivalente, multiforme e, ao mesmo tempo, natural, clama por uma ampliação de possibilidades de significação, emergindo, daí, uma peculiar sisudez, ou seja, o caráter sério que ressoa do riso. É desse modo que notamos a afinidade entre essas vertentes, especialmente nas crônicas de Veríssimo que constituem o *corpus* de nossa pesquisa.

Não podemos afirmar que o cômico e o sério sempre coexistam numa mesma obra, mas podemos mostrar que o riso, provocado pela leitura das crônicas que iremos analisar, é fruto de uma reflexão que se inscreve na seriedade de seu discurso humorístico, expressão paradoxal que faz com que o signo ganhe potencialidade e amplitude de sentidos.

Há obras, evidentemente, em que essa reflexão parece estar ofuscada ou oculta, pois se apresentam ao leitor como simples relatos que não almejam tomar grandes proporções. Nelas, ainda assim, há uma elaborada construção da linguagem com base na seleção de certos instrumentos lingüísticos da comicidade, os quais exigem o concurso de um leitor competente e audaz para lidar com as artimanhas do discurso cômico e atribuir sentido ao texto lido.

Para podermos trabalhar com a dicotomia seriedade/comicidade, é necessário elucidar algumas questões no que se refere à terminologia, isto é, às diferenças entre o cômico e o humor, além de expor e discutir, brevemente, alguns conceitos ligados ao riso, enveredando um pouco pela História e pela Filosofia, com a finalidade de investigar suas diversas nuances e seu caráter ambivalente.

2.1. Diferenças entre termos: o que é cômico e o que é humor

Podemos chamar de risível o objeto do riso, em geral, isto é, aquilo de que se pode rir, seja a brincadeira, a piada, o jogo de palavras, a sátira, etc. Assim, risível, na maioria dos casos, corresponde ao que também recebe o nome de cômico. Segundo Verena Alberti (2002), “o riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena”. (p.12).

No que se refere à comicidade, um dos enfoques obrigatórios deve ser direcionado ao produto por ela criado, isto é, ao riso. Para tanto, consideramos necessário elucidar alguns termos pertencentes ao domínio do risível, pois estes, por serem correlatos, podem gerar incertezas e até mesmo equívocos quando se trata de um estudo mais aprofundado de tais questões. É o caso do humor e do cômico, que são vocábulos análogos semanticamente, mas que contêm na sua formação conceitual algumas características importantes que os diferenciam.

Minois, em sua obra **História do riso e do escárnio**, datada de 2003, afirma que:

[...] o humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo, ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível. (p.79).

Desse modo, dissemos que o humor é quase como que um sentido do homem, tal como o paladar ou o olfato, no entanto, esse sentido requer um olhar arguto sobre o mundo, e não é instintivo como os outros, fazendo com que se vá além e se ultrapasse o senso comum; ao passo que aqueles que são privados desse sentido, não se dão conta de que o mundo, na verdade, é uma representação. O homem vive no mundo de forma tão pragmática, sobretudo hoje, que é incapaz de assumir uma distância crítica, de se desprender, de ser livre, de refletir sobre o mundo e sobre a sua existência. A maioria, ou até mesmo todos, “agarram-se a sua representação do mundo sem perceber que se trata apenas de uma representação; desempenham seu papel com tal convicção que não vêem que é só um papel”. (MINOIS, 2003, p.79).

Compreende-se, desse modo, que o humor veio muito antes da palavra, para se tornar, segundo o teórico, “o mais belo florão do planeta cômico” (MINOIS, 2003,

p.303), posto que ele é a essência, a pureza do riso, cujo primeiro esboço de definição é tecido por Bem Jonson em 1600:

Esse nome pode, por metáfora, aplicar-se à disposição geral do caráter: por exemplo, quando uma qualidade particular se apossa de um homem a tal ponto que força seus sentimentos, seus espíritos, seus talentos, seus fluxos misturados a escoar-se todos no mesmo sentido, então, sim, pode-se dizer que existe aí um *humor*. (apud MINOIS, 2003, p.304).

Isso significa que o humor é uma disposição natural e intrínseca à natureza e ao espírito humano, a qual intercede como uma força dominadora e fluida sobre o homem.

O humor, porém, supõe certo comedimento discursivo e não é por acaso que, de início, tenha-se aclimatado bem na Inglaterra, país em cujo solo os indivíduos oscilavam entre as privações do puritanismo e a alegria de viver. Situações contrárias que, muitas vezes, atingiam o contraditório: paradoxalmente, o humor “seria um otimismo triste ou pessimismo alegre?”. (MINOIS, 2003, p.304).

Entende-se, então, o motivo de Thomas More (apud MINOIS, 2003), envolto em certa aura melancólica e pessimista, afirmar que o humor “vem da união dos contrários: um temperamento feliz, consciente da fragilidade da natureza humana”. (p.304). Para ele o humor acolhe e une, uma vez que a concordância de consciência entre as pessoas leva à cumplicidade.

A obra shakesperiana se revela um exemplo vivo da presença do humor na literatura; é ela, inclusive, que oferece dele uma das definições mais precoces: “uma brincadeira dita com ar triste?” (SHAKESPEARE apud MINOIS, 2003, p.304). Trata-se de uma premissa incompleta que corrobora uma das marcas do humor: ser indefinível, ou seja, pode-se praticar ou reconhecer o humor, mas não defini-lo.

Há, como se percebe, uma “contradição” fundamental encontrada na essência do humor, enfatizada, sobretudo, por Pirandello (1996). Tal contradição advém do desacordo entre elementos que por si só já são opostos, como por exemplo, a contradição ou a oposição entre o sentimento e o pensamento, entre a realidade e sua idealização, entre nossos desejos e nossos vícios e, principalmente, a complexidade decorrente da contradição que se assenhora do pranto e do riso; ainda, há “o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura

humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico”. (p.126).

Além dessa contradição presente na essência do humor, não podemos deixar de enfatizar, ainda, que muitos fatores foram determinantes para o estatuto e para o *status* do riso em determinadas épocas. A nosso ver, a religião foi um dos principais: dosando o riso, a instituição religiosa podia controlar o comportamento social; normatizando ritos e festas, podia censurá-lo; limitando a liberdade do indivíduo, foi-lhe ceifando, progressivamente, a alegria de viver. Dessa forma, ainda segundo More (apud MINOIS, 2003), a principal causa do humor cristão é a degradação gerada pelo pecado original – preceito disseminado pela cultura judaico-cristã – que pode ser fonte de desespero, mas também motivo de riso crítico e libertador, que a censura religiosa procura calar. O verdadeiro humor necessita de um olhar de contraste: “é um duplo olhar, sobre os acontecimentos e sobre a vida; um simples olhar só vê as aparências e produz, de maneira inevitável, tolice ou fanatismo, ou, mais freqüentemente, os dois ao mesmo tempo”. (MORE apud MINOIS, 2003, p.305).

É preciso levar em conta, ainda, a etimologia da palavra, que também amplia as possibilidades de compreensão. Destacamos as várias acepções dadas pelo dicionário:

[...] etimologicamente ligado ao termo latino *humore* – possui acepções dicionarizadas que remetem a diferentes campos de conhecimento: para a Biologia, humor é qualquer líquido que atue normalmente no corpo, principalmente dos vertebrados (bílis, sangue, linfa etc.); para a Medicina, humor é substância mórbida, líquida, formada no corpo doente, como, por exemplo, o pus; em outra acepção, a palavra designa ainda a porção líquida do globo ocular. Além disso, quando ligado ao riso, o conceito está geralmente relacionado à disposição de ânimo (bom ou mau humor) inerente àquelas pessoas que apreciam ou expressam coisas engraçadas. (MICHAELIS, 1998, p.1117 apud KONZEN, 2002, p.46).

Numa explanação um pouco mais aprofundada, temos ainda:

[...] melancolia de um espírito superior que chega a divertir-se com o que o entristece, o “tranquilo, sereno e refletido olhar sobre as coisas”, o “modo de receber os espetáculos divertidos que parecem em moderação, satisfazer o senso de ridículo e demandar perdão para o que há de pouco delicado em tal comprazimento. (RICHTER apud PIRANDELLO, 1996, p.125).

Seguindo as considerações tecidas a respeito do humor, que enfatizam um viés contrastante, podemos compreender que se trata de uma disposição de espírito que nos permite rir de tudo sob uma máscara da seriedade; o humor pode tratar, jocosamente, de coisas sérias e, seriamente, de coisas engraçadas. O humorista, desse modo, pode dizer tudo, sem efetivamente tocar o objeto do humor, o que pode inspirar certa desconfiança por parte do leitor devido à suposta falta de envolvimento do autor com o objeto. Ademais, por se tratar de uma disposição ou estado de espírito, e, ainda, por ser imanente ao ser, podemos dizer que é possível fazer uma leitura humorística de textos ou de situações desprovidas de humor.

Encontramos uma definição de Helen M. Luke (1987) que abarca e sintetiza, de maneira aclaradora, as considerações feitas até o presente momento sobre o humor:

A raiz da palavra é o *umor* latino significando “líquido, fluido”. Humor, portanto, em todos os níveis é alguma coisa que flui, semelhante à própria água, e simboliza o movimento de forças inconscientes que gradualmente se desenvolve em características básicas do ser humano individual, que se expressam no corpo, nas disposições e reações emocionais, em qualidades de sentimentos, de mente e de espírito.(p.10).

O que se faz necessário, no entanto, é nos empenharmos na tentativa de diferenciar o cômico do humor. Pirandello também tece algumas considerações no que se refere a ambos os termos. Expõe uma observação de Benedetto Croce no **Journal of Comparative Literature** (fasc. III, 1903), segundo o qual o humorismo é o espaço do indefinível, assim como os estados psicológicos. Segundo ele, a especulação dos filósofos em torno do humor surgiu especialmente quando se tentou definir, respectivamente, o cômico, o sublime, o trágico, o humorístico e o gracioso. Ademais, para Croce, tudo se converte em algo extrínseco ao estético, inclusive o processo para se chegar ao humor.

Pirandello se contrapõe a esse pensamento, ao afirmar que o humor pode ser indefinível para um filósofo, mas não para um artista, que representa os estados psicológicos por intermédio de um objeto estético. O autor considera a teoria de Croce sobre o humor, abstrata e negativa, de impossível aplicação, pois nega sua própria natureza, uma vez que a reprodução de um estado de espírito deve ser associada e imbricada à estética:

[...] a perfeita reprodução de um estado de espírito, no qual consiste precisamente a beleza estética, é um fato emocional que pode resultar somente da soma de algumas representações sentimentais, assim a análise psicológica de uma obra de poesia é o necessário fundamento de qualquer avaliação estética. (CESAREO apud PIRANDELLO, 1996, p.128).

Quando Pirandello define a obra de arte como fruto de uma criação do “livre movimento da vida interior que organiza as idéias e as imagens em uma forma harmoniosa, na qual todos os elementos se correspondem entre si e à idéia-mãe, que as coordena” (1996, p.131), está admitindo, no momento da criação da obra, a existência de um ato reflexivo, cuja atividade implica o acompanhamento de suas fases, desde sua concepção até sua conclusão. Para o artista, nada disso passa pela consciência, pois não é ela que impulsiona a criação, mas é o lugar no qual se mira o pensamento, ou seja, a consciência é o pensamento que se vê a si mesmo, assistindo ao que ele faz espontaneamente. No momento da concepção da obra, a reflexão encontra-se escondida no artista, e assim permanece, fazendo com que, para ele, isto seja uma forma de sentimento.

Porém, quando falamos de uma obra humorística, isso não se aplica, pois, nesse caso, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, não se impõe como uma forma de sentimento, mas, sim, o analisa, desligando-se dele. Desse modo, surge um outro sentimento, que Pirandello chama de *sentimento do contrário*.

Antes desse sentimento, há simplesmente uma percepção do contraste; é a consciência que sinaliza algo que pode causar um estranhamento em determinada situação ou diante de um objeto. Quando estamos ainda nesse nível, há apenas uma advertência do contrário; nesse caso, utiliza-se, preferencialmente, o termo *cômico*, pois se faz presente um riso genuíno.

O cômico, portanto, “é exatamente uma advertência do contrário” (PIRANDELLO, 1996, p.132). Porém, se a reflexão intervier conscientemente sobre tal situação ou objeto, e neles adentrar, ocasionando a passagem da advertência do contrário para o *sentimento do contrário*, há o humor; e é nesse ponto que reside toda diferença entre o cômico e o humor.

Contrariando a teoria de Pirandello, temos Lipps (apud PIRANDELLO, 1996), para quem tal sentimento (do contrário) não é aplicável para o cômico nem para o humor, pois, para ele, inscreve-se outro processo, em que valores éticos se conjugam ao prazer artístico e estético de uma obra, a fim de colocar em discussão

o valor da personalidade humana, falando também de valores e/ou aspectos positivos do ser humano e de sua negação.

Pirandello se detém no valor estético de uma obra e foge do campo da ética. Para isso, tem necessidade de saber qual o estado de espírito que a representação artística pretende despertar. Para ele, esse estado é a perplexidade, diante da qual há o desejo de rir; entretanto, é um riso perturbador, nebuloso, impedido por algo que emerge da própria representação. A partir disso, compreende-se por que, para encontrar uma explicação plausível para esse fato, não há necessidade de pôr em discussão o valor ético da personalidade humana.

O que importa para Pirandello - e para o nosso trabalho - é verificar realmente se este sentimento nasce da contradição e provoca uma atividade especial que a reflexão assume na concepção de tais obras. Por esse viés, conseguimos compreender algumas das várias características que se podem encontrar na maioria das obras humorísticas, como a interrupção da espontaneidade na exposição de idéias e de imagens, que quebra a harmonia e desequilibra o movimento contínuo e natural de um texto, por meio de decomposições e, por vezes, digressões.

Sobre uma obra de arte, dissemos que a reflexão é quase uma forma de sentimento. Logo, no que se refere a uma obra humorística, a contigüidade desse pensamento se inscreve a partir da seguinte metáfora:

[...] a reflexão é como um espelho, mas de água gelada, no qual a chama do sentimento não apenas se mira, mas mergulha e apaga-se: o frigidar da água é o riso que desperta o humorista; o vapor que dela exala é a fantasia freqüentemente um pouco fumacenta da obra humorística. (PIRANDELLO, 1996, p.139).

Dito de outro modo, o sentimento que nos envolve, na mesma hora se anula para que a reflexão tome seu lugar. Nesse momento, se um riso ressoa, é um riso turbado ou contido, e a fantasia tende a ficar opaca, pois o que importa não é seu caráter ficcional, mas sim seus efeitos.

Tomando a crônica **Bobos I**, com o fito de explicitar o conceito de humor e de cômico, a questão que surge é a seguinte: podemos dizer que a originalidade e/ou a excentricidade do bufão, configurada na apresentação artística, pode ser considerada apenas como cômica? Acreditamos que não, visto que essa excentricidade ultrapassa o cômico e se faz humorística, na medida em que

passamos a considerar a figura do bobo como veiculador da lucidez, da verdade que, ainda assim, suscita risos descomedidos.

Desse modo, mesmo travestido de palhaço, sendo o bobo da corte, ele articula um discurso sério por meio da exposição da verdade implícita no texto, mesmo se valendo dos instrumentos da comicidade. Não será essa a disposição de espírito atribuída ao humor? Falar de coisas sérias, jocosamente? Ir além do senso comum, observar coisas óbvias e revelar verdades ocultas por intermédio de uma figura imprudente, alguém alegre, espirituoso e sem relevância social?

[...]

- Majestade – continuou Serbo, preparando o seu gran finale, uma balada safada com cem variações picarescas em torno do bacalhau – responda se puder: qual é o peixe que mais agrada à mulher?

O Rei ficou sério de repente. Chamou a guarda e ordenou:

- Tranquem-no. Ele será decapitado ao amanhecer.

Para o Procurador Real, enquanto o bobo era levado para a masmorra, estupefato e arrastando seu alaúde, o Rei perguntou:

- Ele sabia que não era para criticar os arqueiros?

- Sabia.

- Pois então. Este reino é liberal. O bobo pode dizer tudo. Mas tem que respeitar as regras. Decapitem-no. E arranjem outro bobo. (VERÍSSIMO, 1982, p.56).

Pelo excerto supracitado, percebemos que a apresentação cômica toca uma questão séria, que é a possível traição da rainha com um arqueiro, questão que não poderia ser ironizada em nenhum de seus gracejos. É, desse modo, que o humor se inscreve na crônica uma vez que se ri de algo que denigre a imagem do rei e nos permite uma análise crítica frente à situação narrada.

É importante salientar que, segundo Pirandello, os eventos e sentimentos da vida humana são um terreno fértil para a criação de uma obra humorística; a melancolia, as vicissitudes, os tristes fatos e as angústias podem determinar a disposição humorística do espírito, que brota de forma espontânea e que se nutre do próprio humor escondido nas camadas ocultas desses eventos.

Os conceitos arrolados sobre o humor e o cômico são imprescindíveis para que se possam constatar, nas crônicas que compõem o *corpus* do nosso trabalho, a dialética e a coexistência dessas duas manifestações. Tanto em **Bobos I** quanto em **Ri, Gervásio**, o autor, primeiramente, faz suscitar um riso prazeroso, lúdico, de satisfação, por meio da instrumentalização dos recursos cômicos; depois, a partir da

leitura (feita por um “leitor-modelo”⁴), ocorre um processo no qual a construção de sentido decorre de uma reflexão sobre a questão focalizada. Existe, desse modo, a alegria e o prazer no ato da leitura, e depois, a anulação parcial de ambos, promovida pelo *sentimento do contrário*.

Em todo esse processo, devemos considerar a existência de uma relação de causa e consequência. Tomo um exemplo de Pirandello para elucidar essa questão: se vemos uma senhora maquiada de forma exagerada, vestida inadequadamente para sua idade e ridícula em suas atitudes, temos logo vontade de rir, pois isso é cômico. Mas, se conhecemos a história dessa senhora e sabemos que ela não sente prazer algum em agir assim, mas que faz isso simplesmente para garantir para si o amor de seu companheiro, que é bem mais jovem que ela, a mesma situação começa a adquirir um caráter mais sério e envereda por um outro caminho, que não é mais só o da comicidade. Emerge daí uma reflexão, e isso poderá causar-nos piedade, um sentimento de comiseração frente ao problema da senhora. Pode-se dizer, então, que o cômico vai se transformando em humor na medida em que se distancia do domínio da comicidade, do riso, da alegria, do prazer gratuito. É comum ao humor a hibridização e a oscilação entre elementos cômicos e trágicos, ou seja, a mistura de situações claramente alegres e situações que envolvam tristeza ou compaixão.

Como já ressaltado, a crônica **Bobos I** narra, basicamente, a seguinte situação: um bobo da corte, escolhido para entreter o rei e seus convidados, tem certa liberdade para brincar e satirizar a tudo e a todos. Porém, quando revela sem querer, em uma de suas brincadeiras, uma verdade que ofende o rei, é punido de forma drástica e irreversível, sem que lhe seja dada qualquer oportunidade de defesa. Essa é uma forma de mostrar que, se o riso, a piada, de modo geral, visassem só ao entretenimento e ao prazer, não causariam tanto receio e não haveria necessidade de punição.

Podemos também dizer, desse modo, que quando nosso olhar se restringe à apresentação do bufão, temos o cômico, e quando nos aprofundamos nos efeitos dela e, nesse caso, o ato intelectual se faz imprescindível, temos o humor, que aqui

⁴ O leitor-modelo, segundo Umberto Eco (1994), é aquele que tem competência para estabelecer uma comunicação com o autor na compreensão do texto, uma vez que se o leitor não for capaz de decifrar as relações de sentido presentes no texto, a leitura não se concretizará com sucesso. É o que acontece com o leitor de Veríssimo: se ele não perceber que, por trás da comicidade e da simplicidade discursiva, há a possibilidade de enveredar por caminhos que revelem a face séria do riso, a leitura perderá seu maior propósito.

se vincula diretamente à ironia, recurso impresso nas camadas profundas da urdidura textual, construída por meio de estratégias da linguagem (explicitadas no capítulo 3.3), em que se propõe um sentido outro que não o expresso no enunciado, sem, no entanto, esfacelar a ambigüidade da narrativa, que prevê, além da presença, a participação efetiva de um interlocutor competente para decodificar o dito irônico e, então, realizar uma leitura reflexiva em torno do tema abordado na crônica.

O mesmo ocorre com relação à crônica **Ri, Gervásio**, em que são narrados, de forma hiperbólica, os infortúnios da vida de Gervásio, funcionário de uma claque de humor, que é obrigado a rir, mesmo sem ter nenhum motivo para isso. Essa crônica revela, de uma forma prática, o que muitos teóricos do riso defendem: a interdependência e o caráter dialético presentes no cômico e no trágico, que, muitas vezes passam de um domínio para o outro, de conformidade com a recepção do público/leitor e do grau de ambigüidade que apresenta, sustentada, também no caso dessa crônica, pela ironia.

Em **Ri, Gervásio** conjugam-se, visivelmente, elementos do domínio do risível, pois se a lermos de modo superficial, não iremos além de considerá-la um simples texto cômico, com relativa relevância; entretanto, se, com um espírito mais analítico e atento, nos aprofundamos em seu sentido, perceberemos que nela se oculta um alto grau de verossimilhança com situações confrangedoras da vida humana. A essa altura, o que nos fizera rir, por ser apenas cômico e engraçado, talvez não elimine agora o nosso riso, mas fará dele um riso triste, alimentado pela compaixão por Gervásio: nasce o humor quando, da leitura, surge um sentimento contraditório, isto é, o *sentimento do contrário*.

Conforme já observado, é notório que entre o humor e a comicidade há uma linha tênue que os separa. Além disso, não há, nem seria coerente haver, uma rigidez nem barreiras intransponíveis no que se refere à definição dos termos, uma vez que o riso, fruto de ambos, se constitui num fenômeno ambíguo e multifacetado. Porém, consideramos importante elucidá-los apenas para que haja propriedade e fundamentação em nosso estudo.

Levando em conta o fato de que a crônica **Bobos I** é uma obra humorística que permite a inserção de uma apresentação cômica para provocar o riso, concordamos com Verena Alberti (1999) e Paulo César Konzen (2002) quando se referem à comicidade geralmente como ações, gestos ou expressões corporais,

intimamente ligados ao palco, em apresentações engraçadas. O espaço para elas são as cortes medievais (em que aparece a bufonaria) e certos contextos modernos, como o teatro, o circo, as ruas dos grandes centros urbanos e, mais recentemente, alguns programas televisivos.

Contudo, devemos rejeitar a idéia de que a comicidade só aparece em certas manifestações artísticas, pois, assim como esteve presente no cotidiano dos gregos, por meio de brincadeiras, nas festas, nos banquetes etc., também podemos afirmar que o cômico e o humor, notadamente, são parte do nosso cotidiano. Prova disso são as piadas, os gracejos, que põem os integrantes de uma comunidade em relação e divulgam valores sócio-culturais, contribuindo para a perpetuação da cultura de um povo. Apesar de percebemos relações entre os vários espaços de atuação da comicidade, a nossa atenção deve ser focada, evidentemente, nos recursos utilizados para provocar o riso nas produções literárias.

Na crônica **Bobos I**, por exemplo, o espaço de atuação da comicidade é uma corte européia, porém devemos deixar claro o que já nos parece óbvio: não é a situação em si o objeto de nosso estudo, mas, antes, a ação representada pela escritura de Veríssimo, na qual vale destacar o humor que lhe é peculiar e a comicidade como meio para se chegar ao riso. São os recursos de linguagem – que se fazem eficazes na construção do discurso humorístico –, portanto, que nos conduzem a uma possibilidade de análise literária, ao mesmo tempo em que se entremeiam a tais instrumentos subsídios teóricos, cuja função, nesse estudo, é promover uma significativa reflexão sobre o riso e o risível.

2.2. A opacidade do cômico

Apesar da tentativa de conceituação do cômico a partir de suas diferenças em relação ao humor, devemos ressaltar que, por se tratar de fenômenos ambíguos e dialógicos, fica extremamente difícil encontrar sua especificidade, sobretudo a do cômico.

Fato é que desde a Antiguidade até os dias atuais, o riso, o papel que desempenha e as manifestações cômicas têm sido abordados por inúmeros estudiosos, a fim de tentar aclarar certas questões e, desse modo, despertar uma reflexão mais consistente acerca desse fenômeno.

Um dos precursores, no que se refere a esses estudos, vamos encontrar na Grécia antiga. Trata-se de Aristóteles, filósofo do século IV a.C., responsável por uma proposta teórica que se refere a um dos aspectos mais evidentes do fenômeno do riso: “o homem é o único animal que ri [...] nenhum animal ri, exceto o homem”. (ARISTÓTELES apud MINOIS, 2003, p.72).

Isso significa dizer que somente ao homem é dada a capacidade de rir, sendo natural só a ele, e por isso, seu estudo é tão complexo, imbricando-se nele análises tangenciais a diversas áreas do conhecimento.

Para entendermos a ameaça que o riso representava, e representa ainda hoje, cabe destacar que Aristóteles condenou o riso arcaico, explosivo, zombeteiro e agressivo, presente nos rituais festivos de que participava a sociedade grega da antiguidade. O riso passou, então, a ser controlado, vigiado, pois só era permitido com parcimônia e em determinadas ocasiões. Para ele, só se poderia rir de uma deformidade física se ela não fosse índice de dor ou doença. Era preciso evitar o riso grosseiro e triunfante característico de tais festividades.

Porém, o próprio Aristóteles, que tendeu sempre para o recalque do riso, admitia que a sociedade grega apreciava muito figuras cômicas e engraçadas, como os palhaços e os bufões, por exemplo, pois, considerados pessoas de espírito, contagiavam pela alegria, manifesta por meio de pilhérias e gracejos (muito difundidos na antiguidade), tornando-se, assim, fonte de prazer e fruição.

É notório, desse modo, que o riso é algo vivo e presente no cotidiano das pessoas, tanto hoje quanto na Grécia antiga. O que muda é o tratamento dado a ele. A contradição que havia era entre a reflexão teórica e a prática social, uma vez que, enquanto os filósofos tentavam reprimir o riso, expressando sua profunda aversão a ele, o homem grego divertia-se, sem se preocupar com teorias e censuras.

No que se refere às teorias sobre a comicidade, Propp (1992) aponta algumas incoerências. Ele indica a inconsistência de diversas teorias surgidas até então, pois se apóiam em raciocínios expostos de maneira exageradamente complexa, e são concebidas sem a menor relação com a realidade, o que as torna incompreensíveis. O mesmo acontece com os fatos que ilustram os conceitos criados. Segundo o teórico, a solução para isso seria apoiar-se num “estudo sério e imparcial dos fatos e não em elucubrações abstratas, por mais interessantes e atraentes que elas venham a ser enquanto tais”. (p.16).

Outra falha freqüente no estudo da comicidade, ainda segundo esse autor, é o fato de não se submeter velhos conceitos, tidos como verdadeiros e absolutos, a novas análises, a fim de se constatar se os princípios básicos se mostram ainda condizentes com a época e com os estudos realizados. Um desses conceitos é o estudo isolado do cômico, do trágico e do sublime, cujas considerações, obtidas a partir do antigo estudo sobre o trágico e o sublime, são aplicadas ao cômico de forma totalmente inversa.

Falar desse conceito implica falar de Aristóteles, pois foi a partir de suas considerações sobre a tragédia e a comédia, que se estabeleceu a oposição entre o trágico e o cômico. Para o filósofo, era natural formular conceitos sobre a comédia, tomando-se a tragédia como seu oposto, uma vez que esta tinha uma relevância prioritária na consciência e na prática dos antigos gregos. A evidência de tal fato pode ser encontrada na própria **Poética**, onde não se encontra uma formulação da essência da comédia, como acontece em relação à tragédia, pois se admite que se tenha perdido no segundo livro, que tratava somente da comédia. A essa, Aristóteles se refere como se tratasse de um gênero menor, uma espécie de contraponto opositivo e inferior em relação à poesia séria:

[...] A tragédia é “uma imitação de ações sérias, completa em si mesma, de certa magnitude, numa linguagem embelezada com as várias espécies de ornamentos artísticos distribuídos pelas várias partes da peça; não mediante uma narrativa mas sob a forma de ação; e efetuando por meio de terror e compaixão, a conveniente purgação (katharsis) desses sentimentos.[...]

[...] Por seu turno, a comédia é “uma imitação de personagens de um tipo inferior, não propriamente no pleno sentido da palavra mau, visto o cômico ser apenas uma mera divisão do feio. Consiste em algum defeito ou fealdade não dolorosa e não destrutiva. Para nos servirmos dum exemplo evidente, a máscara cômica é feia e distorcida, mas não implica dor. (WILLIAM K. WIMSATT e CLEANTH BROOKS, 1980, p. 45-61).

A consequência dessa oposição resvalou em alguns problemas, como a abordagem negativa que muitos autores passaram a adotar em relação à comédia, o que fez com que esse gênero ocupasse uma posição inferior em relação aos outros. No Renascimento, por exemplo, os gêneros foram divididos em elevado, médio e baixo. Modalidades ligadas ao trágico, consideradas elevadas e nobres, eram valorizadas, enquanto a comédia e as modalidades relacionadas a ela, como a sátira e a farsa, por serem usadas freqüentemente em representações populares, eram consideradas inferiores. O mesmo ocorria na estética idealista do romantismo, que

naturalmente fundamentava qualquer teoria a partir do sublime e do belo, opondo-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime.

Contudo, Volket (apud PROPP, 1992), um dos representantes da estética positivista alemã do século XIX, expressa suas inquietações sobre tal oposição tão difundida e arraigada no pensamento literário durante os séculos anteriores. Para ele, “o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence também o trágico [...] Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério”. (p.18). Isto significa dizer que o cômico está fora do domínio do trágico.

Assim como Propp, pensamos que essa idéia de Volket, da qual muitos outros autores também passaram a compartilhar, é a mais correta e profícua, pois o cômico deve ser estudado por si mesmo, sem depender do confronto opositivo com relação a nenhuma outra manifestação, como o trágico, por exemplo.

Em que as divertidas e irônicas crônicas de Veríssimo são o oposto do trágico? Pensamos que nada, elas simplesmente não pertencem ao domínio do trágico. Observe-se que as crônicas que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, isto é, **Bobos I e Ri, Gervásio**, põem em diálogo elementos cômicos a outros que, se não estivessem contextualizados numa crônica humorística, não seriam risíveis, adquirindo uma perspectiva séria e possibilitando, desse modo, uma análise mais crítica e contundente. Isto ocorre mais claramente na crônica **Ri, Gervásio**: uma confluência de elementos cômicos com outros que, exagerados comicamente, evidenciam a tragicidade de uma vida caótica e fatídica, presente no enredo da crônica. Eis o paradoxo e a ambivalência presentes no cerne do fenômeno risível.

Devemos considerar, no entanto, a contribuição que as reflexões de Aristóteles trouxeram para o conhecimento da tragédia e da comédia, mesmo opondo uma à outra, pois é a partir do conceito de *catarse* que se abriram caminhos para discutir a relação palco-platéia e/ou texto-leitor.

Para Konzen (2003), em **Ensaio sobre a arte da palavra**, quando o receptor da obra se envolve com as personagens a ponto de se identificar com elas, tem-se uma relação de tipo grave, próprio da tragédia; porém, se o leitor ou espectador rejeita as ações das personagens, situando-se distante da história narrada, há uma relação de tipo cômico. Em ambas, porém, ocorre uma reação catártica; na tragédia, a catarse é sustentada pelo temor ou pela piedade do

espectador; na comédia ela se apóia no “distanciamento provocado pela ridicularização e pela conseqüente condenação de determinadas ações”. (p.67).

Quem compartilha desse pensamento é Northrop Frye (1957), para quem “tal como há uma catarse para a piedade e terror na tragédia, há também uma catarse das emoções cômicas correspondentes, que são simpatia e ridículo, na comédia antiga”. (p.43).

Segundo o entendimento de Furhrmann (apud ALBERTI, 2002) do *Tractatus Coislinianus* (texto pós-aristotélico), Aristóteles jamais pensou o prazer e o riso como efeitos de purificação que a comédia deveria suscitar nos espectadores. Portanto, para ele não havia catarse na representação cômica. A partir daí, o tema do cômico, que para Aristóteles não estava ligado à questão das paixões, passou a ser tratado no contexto da *poiésis*, ou seja, “da ciência da produção das obras” (p.47), em que parte da comparação entre a poesia e a crônica. Aqui, crônica refere-se à história, “coleta exaustiva de dados em sua diversidade”, termos de Dupont-Roc e Lallot. (apud ALBERTI, 2002, p.78).

Percebe-se, com isso, que mais uma vez Aristóteles (apud ALBERTI, 2002) se atém a uma visão maniqueísta, pois embasa suas análises em elementos contrários. Afirma que a poesia é uma modalidade de escrita mais filosófica e também mais nobre que a crônica, pois o cronista se prende a fatos reais e prováveis sobre um indivíduo em particular, ao passo que a poesia parte do geral e se detém no “tipo de coisa que um certo tipo de homem faz ou diz verossimilmente ou necessariamente”. (p.48).

Além da relação entre poesia e crônica, Aristóteles (apud ALBERTI, 2002) propõe uma outra: entre poesia e comédia. Para ele, a poesia coincide com a comédia, visto que os poetas cômicos desenvolvem seu enredo utilizando-se de fatos verossímeis, e além disso, atribuem às personagens nomes tomados ao acaso, enquanto, na tragédia, os poetas valem-se de nomes de personagens já conhecidos e reconhecidos. Isso significa que o caráter geral da poesia “é confirmado pela atribuição de nomes aos personagens cômicos”. (p.48). E apesar da posição privilegiada da tragédia, “é a comédia, mais do que as outras artes miméticas, portanto, que comprova o caráter filosófico da poesia”. (p.48).

Recorrendo novamente a Propp, há ainda outra imprecisão nos estudos sobre a comicidade: trata-se da falta de conceituação sobre sua especificidade, pois os conceitos que se foram formando não podem ser colocados em prática, visto não

responderem a todas, ou, pelo menos, à grande maioria dos questionamentos suscitados nesse âmbito. Filósofos antigos e modernos debruçaram-se em torno do cômico, mas, ainda assim, deixaram muitas lacunas em seus estudos.

Aristóteles (apud ALBERTI, 2002), ao definir o cômico como não-trágico, faz surgir algumas questões: o que se faz risível?, “o que faz rir?” (p.47), perguntas que não conseguiu responder, pois atribuiu à tragédia os sentimentos que provocam a catarse, como o terror e a piedade. Como para ele não havia catarse na representação cômica, fez com que surgisse um outro questionamento: que comoção, então, suscitaria a comédia? qual seria o fundamento do riso? Ao que Aristóteles responde: “o cômico é um defeito anódino que não suscita terror nem piedade”. (p.47).

Para Verena Alberti (2002), essa resposta não resolve o problema, mas o mantém, pois o filósofo diz que o que nos leva ao riso não é a emoção trágica, além de, por sua vez, não nos levar ao arrepio e ao choro. Todavia, o que procuramos é algo que nos aproxime de uma definição e não a negação total.

Percebendo a dificuldade dos autores para chegar à especificidade do cômico, pressupõe-se que seria da competência dos filósofos modernos estudá-la. Porém, segundo Propp, isso não ocorre. Schopenhauer, filósofo do século XIX, por exemplo, afirmava “que o riso surge quando, de repente, descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta não correspondem aos conceitos e às representações que dele fazemos”. (apud PROPP, 1992, p.19). Podemos pensar que esse conceito nem sempre é pertinente, porquanto pode haver casos em que os objetos não se refiram ao domínio do cômico. Por isso, para Propp (1992), “em cada caso isolado é preciso estabelecer a especificidade do cômico, é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, os traços da comicidade”. (p.19).

As considerações acerca do cômico, cujas origens estão na base do pensamento grego aristotélico, conforme já citado, expõem a tese de que são cômicos os defeitos das pessoas. O filósofo caracterizava ainda a comicidade como “defeito moral ou físico (a deformidade) que, sendo inofensivo e insignificante, se opõe ao *pathos* e à violência trágica e, por isso mesmo, não causa terror nem piedade”. (ARISTÓTELES apud ALBERTI, 2002, p.49). Essa definição constitui uma das idéias básicas referentes ao cômico e à comédia no livro I da **Poética**. A nosso

ver, trata-se de uma definição inconsistente, uma vez que já notamos que nem tudo que é deformidade inofensiva pode ser cômico e, por isso, causar o riso.

Há outras falhas, ainda, no que se refere à essência da comicidade. Trata-se de uma possível contradição entre forma e conteúdo, em que a estética se baseia para especificar o cômico. Essa idéia, segundo Propp, deve fundamentar-se em algum dado material e não em comentários ou construções apriorísticas, de modo que, se tal contradição for mesmo válida, deve-se estabelecer como ela se dá.

Outro problema referente a tais teorias é a suposta existência de dois aspectos opostos no próprio âmbito da comicidade: a comicidade de ordem inferior e a comicidade de ordem superior. Essa divisão revela e explicita certa atitude negativa e até certo desprezo pela comicidade em geral, uma vez que na definição do cômico figuram quase sempre e, somente, conceitos negativos:

o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, [...] é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc." (PROPP, 1992, p.20).

Essa atitude depreciativa é percebida com clareza em filósofos idealistas como Schopenhauer, Hegel e Vischer.

A teoria, propriamente dita, fundamentada nos dois aspectos do cômico, surge mesmo no século XIX, em que foram apartadas do cômico considerado vulgar, grosseiro e baixo, as manifestações cômicas que sugeriam o belo e, pertencentes, portanto, ao domínio da estética. Encontram-se, porém, escassas definições teóricas acerca daquilo que se costuma chamar de cômico baixo, além de, quando encontradas, revelarem-se inócuas ou pouco consistentes, pois não se consegue distinguir claramente conceitos nem elaborar definições; ao invés disso, só são dados exemplos. Prova viva desse fato é a teoria de Kierchmann (apud PROPP, 1992), que defende a presença de divisões no domínio do cômico e cria até algumas denominações diferenciadoras: cômico-fino e cômico-grosseiro. As obras são determinadas pelo grau de insensatez e de absurdo que expressam, ou seja, quanto mais absurda for determinada situação, mais se aproximam do cômico-grosseiro.

Pelo fato de não haver definições desse tipo de comicidade, ou seja, do cômico-grosseiro, Volkelt (apud PROPP, 1992), relaciona-o a tudo o que está ligado

ao corpo humano e às suas necessidades, como a gula, o suor, a defecação, a bebedeira, a cópula, enfim, tudo o que é natural ao homem. O teórico alemão relaciona, desse modo, o cômico-grosseiro à literatura popular, visto que tais temas são os preferidos e os mais abordados pelas camadas populares. Isso não implica dizer que os grandes autores não se valham de elementos pertencentes a este domínio da comicidade. Shakespeare (apud PROPP, 1992), por exemplo, freqüentemente associa a seu humor imagens licenciosas, mesclando alta literatura com a comicidade denominada “inferior”.

Alguns teóricos relacionam, ainda, o cômico-baixo ou grosseiro a manifestações como a farsa, as palhaçadas, os espetáculos circenses etc. Mas desconsiderar o estudo dessas manifestações, ou descartá-las pelo simples fato de pertencerem, segundo essa teoria, à esfera popular, seria o mesmo que desconsiderar um repertório cultural muito rico, além de se assumir uma atitude depreciativa em relação a muitas obras clássicas, visto que muitas delas guardam afinidades com o cômico-baixo, pois muitos elementos desse domínio são reatualizados em sua constituição.

Ademais, o que diferencia um domínio do outro, ou seja, o “fino” do “grosseiro”, é o aspecto social. Trata-se do público-alvo de cada um, sendo que o do cômico-fino compreende pessoas cultas, da aristocracia em geral, e o do cômico-grosseiro, o povo, a multidão. Segundo Beyer (apud PROPP, 1992), o cômico-baixo se adapta perfeitamente ao teatro popular, “onde os conceitos de decência, de decoro e de comportamento civilizado possuem limites mais amplos”. (p.23).

É, sobretudo, pelo fato de se referir ao cômico e às formas populares com palavras e expressões que, de certa forma, sugerem inferioridade e, conseqüentemente, descaso, que compreendemos por que figuras populares, como os bufões, os palhaços, os clowns, os atores de teatro popular, bem como quaisquer outras fontes ou formas populares de riso ocupam um lugar muito pequeno no âmbito dos estudos literários e por que, muitas vezes, são alvo de comentários depreciativos pela crítica. Poucos são os autores que reconhecem essas formas como o berço onde se formaram as demais manifestações cômicas e que ainda acreditam na importância de investigar as suas bases. Alguns deles, apontados por Propp (1992), são Puchkin e Tchernichévski, sendo que este último afirma ser as farsas e os elementos referentes ao popular encontráveis também em grandes autores, como Cervantes e Rabelais. Como se sabe, Bakhtin (1987) debruçou-se

intensivamente sobre a obra deste último, pelo fato de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes populares.

Para Propp, analisar uma obra a partir da teoria dos dois aspectos é tão difícil, que implica na sua invalidação, visto que a vulgaridade está presente em quase toda produção literária, inclusive, nas obras clássicas. Além disso, dividir o cômico em elevado e vulgar ou, ainda, analisar o cômico-baixo fora do domínio da estética é inviável, uma vez que “qualquer estética que se afaste da vida”, tão freqüentemente explorada pelas formas populares, “terá inevitavelmente caráter abstrato e inadequado aos fins de um verdadeiro conhecimento”. (1992, p.24). Mesmo porque, no que se refere ao cômico considerado fino, podemos dizer que é impossível ser espirituoso e fazer gracejos de bom-gosto o tempo todo, sem fazer uso de algum tipo de obscenidade, gestos grotescos ou palavras de baixo-calão. O riso está ligado, naturalmente, às excentricidades humanas, e a vida, por si só, é fecunda em fatos e situações cômicas, eliminando, assim, as barreiras que dividem um domínio do outro, ou seja, o cômico-grosseiro do cômico-fino.

Deve-se, portanto, considerar e, sobretudo, saber reconhecer criteriosamente o valor artístico e estético de uma obra cômica e os tipos de riso que suscitam, além da necessidade de pôr em realce sua estreita vinculação com as fontes populares. É desse pensamento de Propp que compartilhamos.

Ainda, para nós, as figuras populares como os bufões, os palhaços e quaisquer outras ligadas ao riso, que Veríssimo usa como personagens das crônicas que analisaremos no próximo capítulo, têm uma significação muito abrangente e rica, visto que exploram questões centrais para a nossa existência, como as de ordem religiosa, política, social, psicológica, intimamente ligadas à nossa vida. Tratadas jocosamente, de forma prazerosa e lúdica, não pesam sobre o leitor, não se mostram repetitivas e maçantes, e mesmo assim, oferecem múltiplas possibilidades de leitura, soando como críticas que se descortinam frente aos nossos olhos.

2.3. Os artifícios da comicidade e da seriedade

Reiterando a vinculação entre os elementos do presente estudo, é válido enfatizar novamente que a escolha das crônicas se deu pelo fato de contemplarem, no campo temático, o próprio riso, objeto de nossa pesquisa. Isso nos permite

visualizar uma relação entre a crônica humorística de Veríssimo e a função metalingüística ou, melhor dizendo, meta-humorística ou meta-cômica, uma vez que o cronista faz uso da comicidade com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o riso e sua ampla significação no contexto social da atualidade. Pode-se dizer também que tais crônicas, além de propiciarem uma reflexão sobre o estatuto do riso, ao mesmo tempo travam um diálogo com alguns pressupostos teóricos e características pertinentes à esfera da comicidade.

E para provocar o riso é preciso que haja, na tessitura das crônicas, a articulação de elementos do domínio do risível. Para tanto, a língua dispõe dos mais variados recursos para a instauração da comicidade.

Na primeira crônica a ser analisada - **Bobos I** -, a comicidade se constrói com base na sátira, juntamente com os artifícios necessários para instaurá-la; ela é concretizada pela personagem do bobo da corte, que ganha voz para apontar os aspectos negativos individuais e, por extensão, os coletivos, despertando nas demais personagens o riso de zombaria, o que também nos permite enveredar por esse tipo de riso.

Na crônica **Ri, Gervásio**, o autor se vale do exagero cômico instaurado pela hipérbole, revelando o caráter dialético presente no cômico e no trágico. O tipo de riso expresso na crônica, por intermédio da personagem protagonista, é o riso forçado, imposto, realçando, também, alguns aspectos relevantes da sociedade atual.

Já para a instauração do humor, a nosso pensar, a principal arma do cronista é a ironia, visto que ela funciona como um fio que costura a história, com o objetivo de reiterar a veia cômica e demonstrar a face séria contida no discurso humorístico.

São alguns desses elementos, portanto, que serão sumariamente teorizados no presente capítulo, e retomados e analisados no próximo.

Principiamos pela zombaria, uma vez que ela é o único aspecto do riso que está permanentemente ligado à esfera do cômico, isto porque a comicidade “costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso”. (PROPP, 1992, p.171), e está também diretamente ligada à sátira (sendo “produto” dela), recurso muito utilizado desde a antigüidade para denunciar os vícios humanos, despir a máscara da hipocrisia e, em alguns casos, corrigir distorções. Desse modo, estudá-la é importantíssimo para a

compreensão de inúmeros textos literários, uma vez que se trata de um dos aspectos do riso mais presentes na vida e na arte.

É preciso analisar mais precisamente, na medida do possível, o que pode ser objeto de riso, quais as causas que o suscitam, do que riem as pessoas e o que é ridículo para elas. Propp afirma que se pode “rir do homem em quase todas as suas manifestações” (PROPP, 1992, p.29), exceto aquelas que se referem ao sofrimento humano, aquelas ligadas à dor, como já falava Aristóteles. Bergson (2004) complementa: “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”. (p.02). Isso significa que rimos daquilo ou para aquilo que apresenta expressão humana; usando também um exemplo seu: não gracejamos de um chapéu ou de uma paisagem, nem com eles; no máximo, olhamos com extrema admiração para a forma que lhe deram.

Propp diz também que pode ser motivo de zombaria a forma física de uma pessoa, compreendendo seu rosto, seu modo de se comportar, seus movimentos, seu corpo - ou alguma parte dele -, sua vida moral e intelectual, seu modo de pensar, seus raciocínios - ou a falta deles -, seus desejos, ambições, objetivos e, ainda, seu caráter, isto é, suas atitudes perante a sociedade, que muitas vezes se contrapõem ao que realmente se espera dela. Entende-se, desse modo, que “esse riso nasce do desnudamento repentino de defeitos. Ele é possível como uma explosão e é de curta duração”. (1992, p.182).

- Posso fazer piada sobre tudo?
- Pode.
- A cara do Rei? O cavalo do Rei?
- Tudo.
- Dizer que o Rei é gato, burro, porco, cachorro?
- Pode até chamá-lo de animal. O bobo pode dizer tudo para o Rei. Na cara. (VERÍSSIMO, 1982, p.54)

No excerto acima, retirado da crônica **Bobos I**, fica evidente que qualquer ser humano ou qualquer traço ou marca do humano pode despertar no outro o riso de zombaria. Pode-se dizer que o homem é espelho para o próprio homem. Ele próprio fornece a matéria para o riso, posto que, como já observado, ele é o único animal que ri, que ri do outro, que ri para o outro e que ri de si mesmo. Desse modo, pelo excerto supracitado, observa-se que o cômico articula-se de diversas maneiras, com diversos atributos e em diversas situações, criando a necessidade de derrisão, mesmo que rebaixando o objeto de riso, pois a palavra proferida não é questionada

nem levada a sério, uma vez que a comicidade é o meio para se chegar a um outro aspecto do real que se procura ocultar ou que se desconhece, e que precisa ser desvelado para que o riso iluminador seja deflagrado.

Percebe-se, com isso, que, nas obras cômicas, o objeto de escárnio é desvelado, sobretudo naqueles aspectos que são objeto de zombaria também na vida. É preciso, no entanto, descobrir e realçar o que tal ou tal aspecto tem de engraçado. Para tanto, são necessários alguns recursos e/ou meios para expor e ridicularizar certo pormenor. A sátira é um deles, posto que se baseia no riso de zombaria para se instaurar.

A sátira origina-se das *saturae*, que significam “desafios” mordazes, com métrica, gênero e formas precisas, que grupos de jovens faziam uns aos outros, como réplica, em divertimentos pastorais. A *satura* designava, ainda, a oferenda de vários frutos a *Ceres*, a deusa das sementeiras, como prova de gratidão pela abundância de alimentos.

Pode-se dizer que, apesar de os gregos já terem nas suas composições elementos do gênero satírico, presentes nas comédias, nos rituais dionisíacos e nas diatribes (crítica social severa e exaltada, desenvolvida pelos cínicos nas discussões entre mestres e alunos), é com os latinos que o gênero tomou forma e se fixou. A sátira, em princípio, se compunha de prosa mesclada à poesia, mas com o tempo passou a ser expressa somente em versos.

O riso e a sátira são as marcas específicas do riso romano, oriundos do sarcasmo, da “causticidade” camponesa de origem latina, como define Minois (2003), uma vez que em todas as ocasiões festivas, que aliam o riso ao culto da fecundidade, dá-se o riso desenfreado, a licenciosidade, a vivacidade agressiva; é o espírito da devassidão, da obscenidade, que permite ofensas, agressões verbais das mais impetuosas, “uma orgia de grosserias cômicas à qual alguns conferem valor encantatório” (p.84). Essas formas rústicas de manifestações dramáticas é que mais tarde teriam sido transferidas para a comédia latina.

Um dos mais significativos representantes do gênero satírico, primeiramente na Grécia, foi Luciano de Samósata, nascido aproximadamente no ano 120, numa região modesta e helenizada da Ásia menor. Pode-se dizer que Luciano deu continuidade à ironia socrática, uma vez que Sócrates concebeu a “ironia como sabedoria, como estilo de vida, a ironia que dissipa as miragens, a ironia que nos torna lúcidos e destrói falsas verdades”. (MINOIS, 2003, p.65). Além disto, sua ironia

encerra uma lição: mostra-nos o quanto nos iludimos quando julgamos que sabemos das coisas, quando, na verdade, não sabemos nada, e ainda permite que os preconceitos que nos são impostos, as convenções sociais e as crenças infundadas possam ser alvo de questionamento e, por conseguinte, de descrédito.

Porém, como Luciano era “a besta-fera de todos os dogmáticos, de todos os possuidores da verdade, religiosos ou humanos” (MINOIS, 2003, p.65), acabou por levar a limites extremos os preceitos de Sócrates e zombou de tudo e de todos, sobretudo por meio do seu personagem-filósofo Menipo de Gadara, cuja sabedoria se exprime pelo riso derrisório.

Por intermédio de um porta-voz, Luciano satirizou o discurso sério, como o da religião e o da filosofia, sobretudo quando inverteu o método socrático e parodiou o diálogo platônico, colocando, desse modo, o sério a serviço do cômico. Agindo assim, desierarquizou posições e abalou construtos e valores “sedimentados”.

Luciano também se voltou contra os cristãos, chamando-os de “crédulos ingênuos”, que, por sua vez, passaram a vê-lo como uma encarnação do diabo que ri e zomba de Deus. Sobre isso, Bakhtin, em seu livro clássico sobre *Rabelais*, não deixa de revelar, na obra de Luciano, “o vínculo do riso com os infernos e com a morte, com a liberdade do espírito e da palavra” (apud MINOIS, 2003, p.69), que para ele é resultado de toda uma corrente do pensamento grego.

Quem introduziu em Roma a agressividade do gênero, tal como era na Grécia, foi Varrão (116-27 a.C), que a misturou ao gênero local e cultivou as *Sátiras menipéias*. Elas geralmente se expressam em prosa e caracterizam-se pela variedade de temas e pelo interesse na exposição de idéias. Alguns exemplos de sátira menipéia são **O Satíricon**, de Petrónio, **Gargântua e Pantagruel**, de Rabelais e as **Viagens de Gulliver**, de Swift.⁵ A diferença é que, enquanto as diatribes praticadas na Grécia se limitavam a uma escola filosófica, a sátira atingiu uma dimensão muito maior, fazendo com que todos tivessem acesso a ela.

Na Idade Média, a sátira continuou sendo incorporada às festividades e por isso legitimadas – porém controladas - pela esfera dominante. Nelas, a obscenidade e a depravação subvertiam a ordem social, como ocorria no carnaval, em que as pessoas pertencentes a classes sociais distintas expressavam-se segundo seus impulsos, através da liberdade da palavra e da audácia dos gestos. Outro traço

⁵ Essas informações foram retiradas do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, 2º Ed., Nova Fronteira, 1986, na parte relativa ao termo *sátira*.

marcante da manifestação carnavalesca é o rebaixamento através de uma abordagem jocosa dos temas sexuais, escatológicos e da satisfação das necessidades corporais. Esse rebaixamento, na literatura carnavalesca, visa a aproximar o que é superior – o céu ou o rosto – ao que é inferior – a terra, os órgãos genitais, o ventre – simbolicamente, para dar lugar a um novo começo.

Essa idéia de comunhão regeneradora entre o que é “baixo” e “alto” contrapõe-se aos procedimentos da sátira moderna, cujo rebaixamento consiste na degradação, tratamento pejorativo concedido ao homem, destituindo-o de qualquer representação de dignidade.

Por esses motivos, a sátira, considerada baixa e vulgar, tornou-se repudiada e foi sendo desvalorizada pelos representantes dos gêneros literários considerados “elevados”. Desse modo, o autor da sátira passa a ser visto de forma negativa, pois é rotulado como alguém subversivo e intransigente, que inverte o discurso sério, desafia a legitimidade da esfera que detém o poder e revela que pode ser possível tocar em questões sérias zombando delas.

Quando a sátira se desvirtua em relação aos valores da religião, a Igreja também começa a ser alvo de derrisão, através da crítica ao comportamento hipócrita e antitético dos bispos, padres, freis, monges, que o satirista desmascara, destituindo-os de todo prestígio social. Com isso, podemos entender por que tantas figuras de significância social nunca concordaram em legitimar o valor da sátira, uma vez que ela se configura como uma ameaça à estabilidade do convívio social, ao revelar as angústias interiores, os vícios e os impulsos fisiológicos do homem, igualando-o a animais e exibindo suas humanas fraquezas. Ainda quando direciona sua crítica à política, às classes sociais e às instituições que detêm o poder, a sátira questiona-lhes a hegemonia, denuncia a fragilidade da organização social e os costumes dos homens.

Percebemos, com tudo isso, que a sátira moderna também explora o poder da palavra, que denuncia vícios e revela a decadência moral e social dos grupos e dos indivíduos. Destaque-se também a flexibilidade da sátira e a possibilidade de se inscrever nos mais variados gêneros, como a narrativa cronística, por exemplo. Essa capacidade de se flexibilizar está ligada a uma característica enfatizada por Hansen (1989), que considera a sátira um gênero misto, uma vez que o teórico diz ser impossível defini-la por meio de formas ou procedimentos inflexíveis. Isso se justifica

pelo fato de conter em sua etimologia a idéia de intensidade, mistura, contida no radical *sat*, que significa *muito, bastante*, afora a miscelânea de temas que aborda.

Sobre os elementos constituintes da sátira, Frye (1957) diz que a fantasia (ficção) deve estar conjugada a uma questão moral, deflagrando com essa imbricação um caráter de denúncia. A sátira propõe, ainda, uma inversão de conteúdo ou uma tentativa de mostrar uma idéia contrária àquela que normalmente se tem do objeto de escárnio, ou seja, daquilo que se pretende atacar ou criticar, uma vez que é mostrando a dissonância entre real e ideal, e ainda julgando e zombando é que a sátira se põe a serviço do homem e do seu grupo social, modificando, corrigindo e resgatando o ideal perdido.

Por isso, podemos dizer que a sátira, motivada pela indignação e pela revolta (expressas pela exposição do ridículo), tem uma finalidade moral, posto que intenciona devolver à sociedade os princípios e as regras de boa conduta, por meio de um riso “corretor” e regenerador.

Para tanto, deve-se considerar importante a participação do leitor no processo de significação, visto que, se o satirista se compromete com os problemas do mundo, por meio da observação atenta da realidade e das mazelas sociais, ele espera que seu leitor faça o mesmo. Faz-se necessário, no entanto, um conhecimento prévio da temática abordada e dos efeitos do discurso cômico para se poder reconhecer as alusões satíricas, atualizar a obra a partir da conjunção dos elementos ficcionais e reais, e então atribuir sentido ao texto.

Por isso, a recepção do leitor é imprescindível para que a sátira cumpra seu papel de denúncia. Vale ressaltar, no entanto, que, em alguns casos, ela conta com muito pouco tempo para isso, visto que sua matéria pode ser algo fugaz, comezinho, como um ato falho do poder, um acontecimento escandaloso, ou costumes já arraigados e valores já consagrados pela sociedade, presentes em algum fato que cause repercussão. O que importa é destacar, portanto, seu caráter efêmero, justificado pela transitoriedade e pela capacidade de mudança do objeto da sátira; é quando ela perde, então, sentido (ou parte dele) ao cumprir seu objetivo.

No entanto, pode acontecer também a reatualização de possíveis elementos pontuais, como eventos e datas, transferindo-os para o tempo presente e adequando o motivo da sátira para o quadro social do momento, provando, desta forma, que a sátira apresenta, outrossim, um caráter universal e atemporal. Nesse caso, a passagem do tempo não é empecilho ao seu processo de significação. Além

disso, podemos dizer que a sátira pode não só apontar para elementos mais genéricos, bem como se restringir a situações particulares e/ou individuais. De qualquer forma, nos dois casos, a sátira cumpre seu papel ridicularizador, depreciador e punitivo.

Jolles (1976) considera a sátira “uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho”. (p.211). Tomamos distância do objeto que reprovamos e negamos qualquer aspecto comum a ele, colocando-nos contra ele com veemência.

Na crônica **Bobos I**, temos a sátira como instrumento de lucidez e de conscientização, posto que o bobo da corte, representante dos oprimidos, tem liberdade para satirizar o rei, representante da arbitrariedade, de forma que, com isso, faz-se uma crítica à tirania, à estupidez, à vilania, enfim, às injustiças cometidas pelos detentores do poder. Os poderosos, por serem figuras existentes em qualquer época, sempre serão alvo do gênero satírico, que pode ser visto como atemporal não apenas por isso, mas também porque o riso que suscita tem sempre o mesmo objetivo: o de humilhar a pessoa satirizada, e o de recusar-lhe qualquer atributo de superioridade.

Nem sempre, porém, a sátira está ligada ao cômico e provoca o riso. Já sabemos que o cômico está ligado ao prazer, à ludicidade, ao passo que a sátira, na maioria das vezes, maldiz seu objeto, e em virtude de seu caráter corrosivo promove-lhe a degradação, mesmo que com objetivo de mudança. Nas situações em que se aponta uma torpeza do ser humano, ou quando são abordados vícios repugnantes que causam sentimento de horror, a sátira não desperta o riso, contrapondo-se, desse modo, ao cômico. Ademais, pode haver na sátira a confluência de elementos trágicos, enfatizando-se, com isso, como são imprecisos e fluidos os atributos que caracterizam o riso humano, sobretudo por meio da sátira, que pode passar de um domínio ao outro, dependendo da forma como é construída.

Seguindo as considerações de Propp (1992), podemos dizer que ao cômico são reservados a fraqueza humana, os vícios menores e o ridículo, ao passo que à sátira é permitido todo e qualquer tipo de referência derrisória, sendo até mesmo a dor e o sofrimento humanos abordados por ela sem ressalvas nem compaixão. Fato esse que nos faz revisitar a **Poética** de Aristóteles, já que ele considera a comédia como “a imitação de homens de qualidade inferior, não em toda espécie de vício, mas no domínio do ridículo, que é uma parte do feio” (apud Hansen, 1990, p.07), o

autor vê como pertencentes ao espaço do cômico os vícios menores. Seguindo essa delimitação, baseada na gradação do defeito apresentado, vale reiterar que a fraqueza deflagraria o riso, já a força o horror; o ridículo seria o conteúdo apropriado para o cômico, enquanto o horrível para a sátira.

Propp apresenta uma distinção entre os temas do cômico e da sátira semelhante às considerações de Hansen (1990), que, como vimos, diz que os defeitos menores (“inofensivos”) adéquam-se melhor ao domínio do cômico, enquanto os “extremos” e violentos são apropriados à vertente satírica. De acordo com Propp, os grandes defeitos – assassinatos, crimes, violência, tortura -, também nunca poderão ser objetos da representação cômica, uma vez que esta aborda apenas pequenos defeitos – inveja, exibicionismo, vaidade etc., caso contrário, teríamos o repulsivo ao invés do risível, a dor e o sentimento ultrapassando o prazer.

Tanto Propp (1996), como Bergson (2004) e muitos outros teóricos não divergem no que diz respeito à insensibilidade e à indiferença que acompanha o riso. Bergson institui a emoção como a maior oponente do risível, que por ser um fenômeno destinado à inteligência pura, silencia-se diante da sensibilidade, da dor ou de qualquer outra ressonância afetiva.

É por isso que associamos o cômico à inteligência e o trágico à emoção. “Para produzir efeito pleno, a comicidade exige, enfim, algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura”. (BERGSON, 2004, p.04).

Pode-se excluir desse postulado o riso bom, adjetivado ainda como riso alegre, pois é caracterizado como aquele que não tem intenção derrisória, de escárnio, ou desprezo, e por isso não exige o breve amortecimento da emoção, já que “este tipo de riso elimina qualquer emoção negativa e a torna impossível; ele apaga a cólera e a ira, vence a perturbação e eleva as forças vitais, o desejo de viver e de tomar parte na vida”. (PROPP, 1992, p.163).

A insensibilidade, usualmente característica do riso, presente em nosso trabalho, e as distinções entre os temas da sátira e do cômico serão retomadas no decorrer das análises; entretanto, já podemos antecipar que, na crônica **Bobos I**, a verve satírica, manipulada pela voz do bobo durante sua apresentação, e o efeito risível suscitado não se apartam, mas atuam em conjunto, fustigando as imperfeições humanas e sociais.

O mesmo ocorre em **Ri, Gervásio**, com a diferença de que não é a sátira e o cômico que estão conjugados, mas sim o cômico e o trágico, lançando-se mão da

hipérbole para conceder o efeito risível, mas contando com a ironia para expor as cicatrizes humanas mais profundas, inibindo o riso e fazendo-nos experimentar certa emotividade, o que confirma, aqui, o caráter dialético presente no cômico e no trágico, a ambivalência e ambigüidade do riso.

Dando continuidade aos apontamentos de Bergson, para apresentar os artifícios da comicidade e, por conseqüência, do riso, temos de levar em conta a condição primordial para a sua existência: a oposição estabelecida entre o mecânico e o vivo. Essa relação nasce do automatismo dos hábitos adquiridos pela sociedade, que, satisfeita com o percurso da vida, pauta sua conduta segundo uma rigidez estereotipada e imposta, dando a impressão de um acordo prévio entre os indivíduos. As atividades diárias, por serem automáticas, sinalizam um adormecimento, uma acomodação de atitude, de isolamento, que, por isso, começa a ser suspeita para a própria sociedade. A resposta para essa “suspeita” seria o riso, que se impõe como uma espécie de *gesto social*, uma vez que não é coerente nem oportuno intervir com qualquer repressão, visto que a sociedade não está sendo afetada diretamente.

Dizemos, então, que tudo o que é mecânico, rígido, contradiz o que é flexível, móvel, vivo, gerando, desse modo, o riso. Quando manipuladas artisticamente, as contradições e oposições, entendidas como desvios com relação a determinadas normas, podem ser instrumentalizadas para a instauração de imagens que despertem o riso no leitor.

Além de o riso ser uma manifestação humana e, na maioria das vezes, insensível, ele só se efetiva quando há a possibilidade de ser ouvido, ou seja, é um ato dialógico que clama por um ou vários interlocutores (como já visto no riso, fruto da sátira). É necessário um grupo. E é nesse sentido que Bergson (2004) define o riso como manifestação social. Melhor dizendo, uma manifestação de cumplicidade social, pois há nela uma segunda intenção de entendimento por parte dos que compartilham desse riso.

Para compreendermos o riso, é preciso considerá-lo em seu meio natural, no meio em que é suscitado; é preciso, inclusive, determinar sua função social, sua significação num determinado contexto.

E quanto a essa função do riso, no contexto das crônicas, dizemos que tanto em **Bobos I**, quanto em **Ri, Gervásio**, há uma apresentação artística, em que a primeira se vale da figura do bufão para entreter um determinado público. Esta

platéia é a representação de um segmento social que carrega consigo os valores e os costumes da época e de determinado lugar. É válido dizer que não há um sentimento de estranhamento a priori, haja vista que todos coexistem num ambiente, havendo, por isso, uma cumplicidade tácita entre público e artista. Ressalte-se, no entanto, a subserviência deste, no sentido de cumprir o que lhe é devido. Compreende-se, portanto, que, mesmo com uma dose de coerção, o cômico (representado pelas atitudes do bufão) assume, aqui, um papel social, pois, envolto em teatralidade, desmascara a realidade, aponta os defeitos alheios e, conseqüentemente, os da sociedade a que o indivíduo pertence, além de estabelecer a ordem pela expurgação que só o riso oferece.

Em **Ri, Gervásio**, o riso é um elemento indispensável para que haja o programa de humor relatado no enredo. Deste modo, o riso mensura e reitera o grau de comicidade do programa e o da própria narrativa. Trata-se, portanto, de um riso coletivizado, não com as nuances do riso coletivo, presente na Idade Média, por exemplo, mas é um riso de cumplicidade social entre pessoas que compartilham dos mesmos desejos, dos mesmos receios e das mesmas necessidades (no caso, a principal necessidade era o dinheiro; por isso trabalhavam numa claque de humor).

CAPÍTULO III

3. No mosaico de Veríssimo

Filho do também escritor Érico Veríssimo, Luís Fernando Veríssimo, nascido em Porto Alegre, principiou seu percurso literário em 1967, no **Jornal Zero Hora**, onde desempenhou funções variadas. No entanto, foi como cronista que se firmou na carreira. A partir de 1973, publicou seus primeiros livros, projetando-se nacionalmente. Sua produção é vasta e constituída de mais de quarenta obras, compreendendo romances, contos, piadas, críticas, reflexões e, especialmente, crônicas. Seu traço fundamental é o humor irreverente, que, como já ressaltado, é conduzido, sobretudo, pelo fio da ironia, a fim de problematizar questões reveladoras de uma faceta séria.

Veríssimo nutria um grande desejo de ser músico, visto que tocava e ainda toca saxofone muito bem; entretanto, apesar de tentar outros caminhos no campo artístico, não conseguiu fugir das palavras. Seu talento inato o convenceu a mergulhar no mundo da ficção, em que opera com liberdade, criatividade, sutileza e mestria. Nas palavras de Ana Maria Machado, na introdução ao livro **O Santinho** (2001), o cronista que estamos estudando é considerado “um dos mais bem-sucedidos autores brasileiros contemporâneos, tão amado por seus leitores fiéis, sempre com alguns livros nas listas dos mais vendidos da semana”. (p.12).

Flávia Fontes (2005), que o apresenta como “estandarte da boa prosa de jornal”, afirma que “sua percepção sobre a classe média, a política, os relacionamentos, o futebol, entre tantos outros assuntos, é precisa, sagaz, pois ele tem perícia em olhar o mundo”. (p.28-33).

Um dos exemplos que ratifica o comentário de Fontes é a coletânea intitulada **Comédias da Vida Privada**, que saiu em primeira edição em 1995 e na qual o autor, através de uma atenta observação dos hábitos da classe média, realiza uma síntese da vida humana, com todos os seus encontros e desencontros, coincidências e contradições. Nela, encontramos um *flash* da vida familiar, as brigas conjugais, os relacionamentos amorosos, a conversa dos amigos, as convenções da sociedade, ao mesmo tempo em que, por meio de seus relatos, nos identificamos com sua postura sobre o cotidiano e rimos de situações inusitadas.

Leiamos a crônica abaixo:

A classe média é uma terra estranha.

A Mirtes não se agüentou e contou para Lurdes:

- Viram teu marido entrando num motel.

A Lurdes abriu a boca e arregalou os olhos. Ficou assim, uma estátua do espanto, durante um minuto e meio. Depois pediu detalhes. Quando? Onde? Com quem? [...]

Quando o Carlos Alberto chegou em casa, a Lurdes anunciou que iria deixá-lo. E contou por quê.

- Mas que história é essa, Lurdes? Você sabe quem era a mulher que estava comigo no motel. Era você.

- Pois é. Maldita hora em que aceitei ir. Discretíssimu's! Toda a cidade ficou sabendo. Ainda bem que não me identificaram.

- Pois então?

- Pois então que eu tenho que deixar você. Não vê? É o que todas as minhas amigas esperam que eu faça. Não sou mulher de ser enganada pelo marido e não reagir.

- Mas você não foi enganada. Quem estava comigo era você!

- Mas elas não sabem disso!

- Eu não acredito, Lurdes. Você vai desmanchar nosso casamento por isso? Por uma convenção?

- Vou.[...] (VERÍSSIMO, "Convenções", In: **O melhor das comédias da vida privada**, 2004, p.26-27)

A crônica acima retrata uma dessas situações em que se configura o conservadorismo de uma classe, assentado em hábitos herdados e transferidos pela tradição. O efeito risível se dá pelos contornos exagerados, levando uma situação ao seu extremo, em nome de uma imagem puramente convencional e que não pode ser desfeita.

Em outra coletânea de crônicas chamada **Comédias da Vida Pública** (1996), Veríssimo, num tom mais sério e informativo, se vale da História oficial do país para revisar alguns acontecimentos político-sociais, sobretudo aqueles que vão de 1968 até 1995. Trata-se de uma visão crítica da História, que se faz risível, nesse caso, pela escolha pertinente de fatos e de personalidades marcantes de uma época.

Dessa mesma vertente, tem-se, ainda, **A velhinha de Taubaté** (1983), personagem que, identificada somente pela cidade onde mora, foi muito bem explorada por Andréia Simoni Luiz Antonio, em sua dissertação de mestrado. Trata-se de

uma narrativa que invade os limites da História, acrescentando informações, omitindo dados, esvaziando a seriedade a partir do riso suscitado pela personagem e pelos comentários irônicos do narrador, que compartilha conhecimentos com o leitor, alertando-o para a necessidade de uma leitura atenta do texto que, embora dialogue com a História, é criação, tessitura irônica, jogo e arte. (2002, p.264).

A velhinha, representante do oprimido povo brasileiro, é inserida num contexto próprio de sua faixa etária, e veste com propriedade a máscara dos ingênuos, visto que, por vinte e dois anos – desde 1983 -, ela é a única a acreditar nas investidas políticas do governo. Isso fez com que viesse a ser conhecida como o “último bastião da credulidade”; confrontando, desse modo, a sua imagem com o retrato que a crônica imprime, ou seja, os acontecimentos catastróficos do período militar. Sua morte foi declarada oficialmente pelo autor no dia 25 de agosto de 2005, e a causa foi, naturalmente, “descrédito súbito”, esclarece o autor (apud SANTANA, 2006, p.52).

O riso inscrito na obra se dá por meio da sátira – que aqui se encontra vinculada à caricatura -, ampliando, assim, os defeitos dos representantes do povo. É, porém, uma sátira com grau derrisório não muito intenso, pois a ironia aparece diluída no texto, o que faz com que a sátira se atenua e garanta a simpatia e a cumplicidade do leitor frente à posição crítica do autor em relação à bandalheira nacional. Notam-se, também, artimanhas para tentar criar um universo fictício para a velhinha: o noticiário da TV dirige-se exclusivamente a ela, insinuando-se assim a tese irônica de que, se nem a velhinha acreditar no governo, tudo se “desmoronará” e o caos tomará conta do país.

O trecho abaixo se refere ao dia em que um agente do governo se disfarçou em divulgadora de produtos de beleza para vender um grampo (termo que no contexto é usado no duplo sentido) à velhinha, a fim de vigiá-la intensivamente, controlar e proteger sua saúde:

[...] Há uma convicção generalizada de que, quando a velhinha se for, tudo desmoronará. A boa saúde da velhinha interessa tanto ao governo quanto à oposição responsável. Se ela morrer – ou deixar de acreditar -, teremos o caos, que não convém ao projeto político de nenhum dos lados. Quando o Tancredo e o Figueiredo se encontrarem e um perguntar como vai a saúde, não estará se referindo nem ao outro, nem ao Aureliano. Estará falando da velhinha de Taubaté. Só a velhinha de Taubaté nos separa das trevas.

Por isto, segundo o Correio Braziliense, o SNI decidiu intensificar sua vigilância sobre a velhinha [...]

- Estamos lançando uma linha de grampos para o cabelo e queremos que a senhora seja uma das primeiras a experimentar.[...]

A velhinha está usando os grampos o tempo inteiro, menos no banho, e todas as suas reações estão sendo gravadas e mandadas para Brasília, para análise. Houve um momento de suspense quando a velhinha, em conversa com um gato, expressou algumas dúvidas sobre o caso Capemi. Mas as dúvidas passaram e a velhinha voltou a acreditar na versão oficial. Sua pulsação é firme. Sua digestão é boa. Fora uma pequena artrite, nada ameaça sua saúde. Ainda temos algum tempo antes do caos. (VERÍSSIMO, “O grampo da velhinha”, In: **A velhinha de Taubaté**, 1983, p.33-35).

Para Luís Fernando Veríssimo, a sátira (revestida pela ironia, como acontece na narrativa acima), representa uma arma de defesa e vingança, pois, ao tornar objeto de riso as injustiças, a corrupção, a violência, as arbitrariedades do governo e, principalmente, a opressão, cria a impressão de que as pessoas que assim agem são dominadas e, por alguns instantes, vencidas. O autor se coloca do lado dos mais fracos, que chegam a sentir alegria e prazer ao ver o mal rebaixado e punido através do riso.

Há obras também em que o autor toca o mundo infantil, fazendo da inocência, da sinceridade e da esperteza pueril seus principais ingredientes. Nesse caso, o humor é leve, pois não há crítica, mas inversão e quebra de expectativas, inscritas na figura do adulto que se vê desorientado diante da fala infantil.

O Rodrigo não entendia por que precisava aprender matemática, já que a sua minicalculadora faria todas as contas por ele, pelo resto da vida, e então a professora resolveu contar uma história. Contou a história do Super Computador.

Um dia, disse a professora, todos os computadores do mundo serão unificados num único sistema, e o centro do sistema será em alguma cidade do Japão. Todas as casas do mundo, todos os lugares do mundo terão terminais do Super Computador. As pessoas usarão o Super Computador para [...] tudo.

[...] Tudo que alguém quiser saber sobre qualquer coisa estará na memória do Super Computador, ao alcance de qualquer um. [...]

Um dia um garoto perguntará ao pai:

- Pai, quanto é dois mais dois?

- Não pergunte a mim – dirá o pai -, pergunte a Ele.

[...] - Como é que sei que a resposta é certa?

- Porque Ele disse que é certa – responderá o pai.

- E se Ele estiver errado?

- Ele nunca erra.

- Mas se estiver?

- Sempre podemos contar nos dedos.

- O quê?

- Contar nos dedos, como faziam os antigos. Levante dois dedos. Agora mais dois. Viu? Um, dois, três, quatro. O computador está certo.

- Mas, pai, e 362 vezes 17? Não dá pra contar nos dedos. A não ser reunindo muita gente e usando os dedos das mãos e dos pés. Como saber se a resposta d'Ele está certa?

Aí o pai suspirou e disse:

- Jamais saberemos...

O Rodrigo gostou da história, mas disse que, quando ninguém mais soubesse matemática e não pudesse pôr o Computador à prova, então não faria diferença se o Computador estava certo ou não, já que a sua resposta seria a única disponível e, portanto, a certa, mesmo que estivesse errada, e...

Aí foi a vez de a professora suspirar. (VERÍSSIMO, “Dois mais dois”, In: **O Santinho**, 2001, p.25-27).

Não podemos deixar de citar uma das personagens de Veríssimo que alcançou grande repercussão e admiração popular: o analista de Bagé, protagonista da obra homônima (editada pela primeira vez em 1981), e também pormenorizadamente analisada por Andréia Simoni Luiz Antônio (2002) em sua dissertação de mestrado. Segundo os próprios editores, a obra foi o maior sucesso dos últimos tempos, visto que nunca um livro de ficção vendeu tanto em tão pouco tempo: alcançou 80 edições em menos de dois anos. **Outras do Analista de Bagé** (1982) atingiu cerca de 40 edições em um ano. É uma obra consagrada pela crítica e pelo público.

Essas obras de Veríssimo são abrangentes e exploram as mais variadas vertentes que marcam seu estilo. Fazendo uma incursão no universo gaúcho, através da construção de uma personagem caricaturesca (pela ampliação risível de traços comportamentais) e tipo (pela generalidade de sua profissão – psicanalista e dos referidos traços), o cronista revela as peculiaridades que fazem desse universo sulino um espaço pitoresco, por meio do retrato dos costumes, dos objetos utilizados no cotidiano do povo gaúcho, das vestimentas, das expressões regionalistas e dos valores aí arraigados.

Ao explorar comicamente as características e as novas tendências da modernidade, fazendo uso, por exemplo, da psicanálise – no caso, a psicanálise freudiana ortodoxa –, o cronista exagera nos traços dessa doutrina, tornando-os visíveis e, sobretudo, risíveis para o leitor. Devemos perceber que o analista bageense, além de ser um personagem que lança mão da sátira, também se revela um personagem de contrastes, visto que o riso deflagrado nasce sempre de uma situação opositiva, como bem coloca Andréia (2002), em seu estudo sobre a personagem. Isso acontece por meio de uma retomada hiperbólica de aspectos que caracterizam o mundo gaúcho: o machismo, a virilidade, a rusticidade, o telurismo, que se fazem destoantes da sutileza, da polidez e, sobretudo, da seriedade e rigor científico do discurso pertencente à psicanálise. Desse modo, a performance do analista, junção de rudeza e impaciência, fala-nos de perto da realidade do homem sulino, - contrapondo-se, completamente ao universo da psicanálise:

[...] Contou que estava tratando de um complexo de Édipo “mais entravado que carteira em bolso de sovina”. Ou como disse, “*the wallet in the pocket of the hard Bread*”. O índio gostava da mãe uma barbaridade. O analista de Bagé sabe que durante uma sessão de análise deve falar o menos possível

mas não se conteve nas bombachas. Tentou convencer o cliente a abandonar aquela sua obsessão. Era um amor sem futuro.

- Pra começar, ela já é casada e tem um filho da tua idade.[...]

Com o tempo, e ouvindo argumentos como estes, o cliente foi deixando de falar da mãe. Até que ficou uma sessão inteira sem tocar uma vez no nome dela. Foi quando o analista de Bagé, lhe passando a cuia de chimarrão, anunciou:

- Pos acho que te curei, tchê.

- Sim, mãe – disse o cliente.

- Que disse?

- Eu disse “sim, mãe”.

Era a transferência. O analista de Bagé ainda tentou lhe chamar à razão:

- Tê fresqueia!

Mas não adiantou. Por mais que o analista insistisse que não era sua mãe, que mãe não usava costeleta e bigode, o cliente não se convencia. Continuava tentando sentar no seu colo.

E sempre que chegava no consultório dava dois beijos no analista. Mas um dia chegou e foi recebido com um cascudo na cabeça.[...]

Levou outro cascudo pra aprender a não responder. Daí em diante, recebia cascudo por qualquer coisinha.[...]

O homem finalmente desistiu. Ficou curado também da transferência. Hoje odeia a mãe e leva uma vida normal. Para os psicanalistas reunidos no congresso, o analista anunciou que filho se tratava a croque. E diante da platéia boquiaberta, mostrou o instrumento terapêutico, o punho cerrado com um dos dedos mais saliente do que os outros:

- *Look: the crock.* (VERÍSSIMO, “Outra do analista de Bagé”, In: **Outras do Analista de Bagé**, 1982, p.32-33).

Algumas crônicas pertencentes à coletânea **O Analista de Bagé** dialogam com a História do Brasil, na medida em que fazem algumas referências satíricas à censura, aos atentados à bomba e, principalmente, ao desejo megalomaniaco dos políticos pelo poder (governo Figueiredo – 1979 a 1985), já que a maioria deles se preocupava em satisfazer suas próprias aspirações, pouco se importando com o destino e os problemas do país.

Essa obra de Veríssimo serve ainda para desmistificar alguns conceitos e idéias sedimentadas pela tradição regionalista sulina, a que o autor imprime vitalidade e um novo valor, sempre de forma lúdica, com humor e ironia. A figura tradicional do gaúcho, tal como a conhecemos, constituída por clichês, como a masculinidade exacerbada, a valentia, a honra, é revista e invertida por Veríssimo, evidenciando o desajuste do tipo convencional com a nova realidade do povo rio-grandense-do-sul. A política autoritária do Estado também é revisitada por meio da ridicularização das figuras políticas que, sustentadas pelo tom crítico que permeia toda a narrativa, fazem com que os donos do poder passem a ser desacreditados e destituídos de confiabilidade.

É válido enfatizar que, não só por meio das personagens do analista, bem como da velhinha, assim como de várias outras, que Veríssimo invade a História e

infringe-lhe seu discurso, concedendo-lhe uma nova aparência, a partir de uma aura cômica, em que são acrescentadas informações. Por vezes, suprime, ao invés de acrescentar informações, dados e características das personagens, dramatizando comicamente os fatos e rebaixando satiricamente as personalidades políticas, a fim de que nós, leitores, as conheçamos em sua verdadeira realidade.

Manuel da Costa Pinto (2001), em matéria feita para a **Revista Cult**, afirma que Veríssimo é um mestre na arte de iludir seus leitores, porque quer nos fazer acreditar que seus textos são apenas exercícios de humor e estilo, que podem ser lidos sem compromisso algum e logo esquecidos. Ao contrário, para o mesmo crítico, há algo extremamente sério e reflexivo que emerge de suas obras, embora Veríssimo sempre declare para a imprensa que suas crônicas são puro entretenimento.

Prova da presença desse caráter reflexivo em suas obras é o fato de o autor transitar pelos mais variados temas e incursionar por espaços insólitos, em que aborda o místico, o mítico, o universo filosófico ou metafísico, o psicológico, explorando, desse modo, a alma humana e investigando suas inquietações. Algumas obras mais recentes do autor, reunidas em volumes temáticos editadas pela editora Objetiva, comprovam essa estratégia, como é o caso, dentre outras, de: **Histórias brasileiras de Verão** (1999); **Aquele dia estranho que nunca chega** (1999); **A eterna privação do zagueiro absoluto** (1999); **As mentiras que os homens contam** (2000); **Comédias para se ler na escola** (2001).

A crônica **E se um asteróide...** (VERÍSSIMO, 2004) exemplifica essa vertente reflexiva de Veríssimo, porque, além de questionar a nossa existência fugaz aqui na Terra, faz uma abordagem antropológica, na medida em que incita o homem a pensar acerca de seus instintos e de seu *status* de “ser civilizado”. A crítica feita por Veríssimo se constrói em torno das possíveis respostas a suas perguntas, que, por meio de um acordo tácito, levam o leitor a concordar com sua posição, ou seja, com o fato de que a humanidade pouco progrediu em relação ao seu estado primitivo, visto que o homem sempre foi, e sempre será, movido por seus interesses.

E se um asteróide fosse se chocar com a Terra, e não houvesse nada a fazer para evitar o nosso fim? Como nos comportaríamos?

Nos convenceríamos, finalmente, de que somos uma única espécie frágil num planeta precário e viveríamos nossos últimos anos em fraternidade e paz, ou reverteríamos ao nosso cerne básico e calhorda, agora sem qualquer disfarce? Nos tribalizaríamos ainda mais ou descobriríamos

nossa humanidade comum, e como eram ridículas as nossas diferenças? Jogaríamos nosso dinheiro fora, pensando na remota possibilidade de comprar um lugar no último foguete americano a deixar a Terra antes do impacto? Perderíamos todos os interesses nos prazeres da carne e trataríamos de salvar a nossa alma ou, pelo contrário, nos entregaríamos à lascívia, ao deboche e à gula, ultrapassando, às gargalhadas, todos os nossos limites orçamentários? [...]. (VERÍSSIMO, **O melhor das comédias da vida privada**, 2004, p.265).

Em muitas de suas crônicas, Veríssimo narra metalinguisticamente, pois toma a palavra em vários momentos como alicerce de seu texto, a fim de que o leitor lance um olhar diferenciado para sua linguagem e atente para o palavreado não usual e para alguns termos insólitos da nossa língua, os quais, muitas vezes, passam despercebidos. Inclusive, intitula de *De olho na linguagem* uma subdivisão contida em uma de suas coletâneas mais lidas, **Comédias para se ler na escola**:

A americana estava há pouco tempo no Brasil. Queria aprender o português depressa, por isto prestava muita atenção em tudo que os outros diziam. [...] Achava curioso, por exemplo, o “pois é”. Volta e meia, quando falava com brasileiros, ouvia o “pois é”. Era uma maneira tipicamente brasileira de não ficar quieta e ao mesmo tempo não dizer nada. Quando não sabia o que dizer, ou sabia, mas tinha preguiça, o brasileiro dizia “pois é”. Ela não agüentava mais o “pois é”.

[...] Mas o que ela não entendia mesmo era o “pá, pá, pá”.

- Qual o significado exato de “pá, pá, pá”.

- Como é?

[..] - Funciona como reticências – sugeri eu. – Significa, na verdade, três pontinhos. “Ponto, ponto, ponto”.

- Mas por que “pá” e não “pó”? Ou “pi” ou “pu”? Ou “etcétera”?

[...] - É uma expressão utilitária – intervim. – Substitui várias palavras [...] por apenas três. É um símbolo de garrulice vazia, que não merece ser reproduzida. São palavras que...

- Mas não são palavras. Só barulhos. “Pá, pá, pá”.

- Pois é – disse eu.

Ela foi embora, com a cabeça alta. Obviamente desistira dos brasileiros. Eu fui para o outro lado. [...]. (VERÍSSIMO, “Pá, pá, pá”, In: **Comédias para se ler na escola**, 2001, p.55-58)

Com esse lastro, o autor, por meio de *Exercícios de Estilo*, outra subdivisão dessa mesma coletânea, olha profundamente para a linguagem e provoca o riso, fazendo, desta vez, uso de recursos como a rima, o jogo de palavras, a inversão sintática, as figuras de linguagem, os trocadilhos, o chiste etc.

Logo, por meio de novas acepções que confere às palavras, dos contrastes que utiliza, dos desvios lingüísticos que cria a partir das ousadias de sua escritura, Veríssimo aposta numa linguagem renovada, recriada e cativante que contempla a liberdade.

Não é por acaso que Martha Batalha (2001) diz que ele é “hoje nosso melhor cronista”, pois se trata de “uma das inteligências mais agudas da literatura brasileira contemporânea”. (p.4-7). Como já dissemos, Veríssimo, de fato, consegue explorar os múltiplos ângulos da existência humana a fim de compor suas narrativas. Para tanto, constrói, laboriosamente, uma linguagem “seca”, econômica, objetiva, que elimina os excessos, extraíndo a grandeza e a potência da palavra com uma aparente simplicidade. O fato de se valer, em muitos de seus textos, de uma linguagem coloquial e simples, facilita a leitura e, principalmente, o exercício humorístico, além de adequar, com perfeição, o conteúdo à forma de narrar a história, tocando-nos de maneira imediata e sedutora.

Um exemplo disso é seu “mini-conto” intitulado **Preguiçosos** (VERÍSSIMO, 2001), em que sintetiza a preguiça, sem descrevê-la nem teorizá-la, mas retratando-a no próprio ato da leitura; começamos a ler o conto e, em menos de um minuto, já concluimos, o que torna a leitura prazerosa, fácil e fluente, até para quem tem preguiça de ler. A economia nas palavras, o essencial e, somente, o indispensável, inscrevem e concretizam a idéia de preguiça.

Dois preguiçosos estão sentados, cada um na sua cadeira de balanço, sem vontade nem de balançar. Um deles diz:

- Será que está chovendo?

O outro:

- Acho que está.

- Será?

- Não sei.

- Vai lá fora ver.

- Eu não. Vai você.

- Eu não.

- Chama o cachorro.

- Chama você.

- Tupi!

O cachorro entra da rua e senta entre os dois preguiçosos.

- E então?

- O cachorro tá seco... (VERÍSSIMO, In: **O Santinho**, 2001, p.31)

Outro recurso do autor é jogar com as palavras, explorar sua dubiedade, valer-se da concisão, da originalidade e da inversão da lógica. Veríssimo, assim, desperta no leitor um impulso prazeroso, gerado no próprio instante da leitura, proporcionando a eclosão de um riso espontâneo e imediato. Vale lembrar que esse impulso é algo que não conseguimos reprimir. Esse mesmo riso, seguido ou não da reflexão, dependendo do texto, também pode ser considerado uma válvula de escape para as nossas tensões diárias.

Tom Badilho e seus Caribe Serenaders são os empregados mais antigos da ilha. Tocam no mesmo navio – o Brasil Metafórico – desde os tempos em que ele, em vez de cruzeiros, fazia mil-réis.

- Sou tão antigo que o meu *summer* virou *winter* – brinca o velho Tom, dedilhando as teclas do piano, amarelecidas como a sua peruca. Realmente, seu paletó parece o “antes” num comercial de detergente. O muito antes.

[...] Sal Moura, o contrabaixista, intervém:

- *Eu* sou tão antigo que não dou mais acorde, só dou “durma”...

[...] - O *Brasil* não é mais o mesmo...

[...] - Acho que o *Brasil nunca* foi o mesmo.

- Como assim? – quer saber Benê (Mil dedos) Plácito, o Filósofo do Acordeom.

- A gente fala de bons tempos, mas era tudo mentira. Eram bons aqui nos *decks* de cima. No Salão Tropical. No Netuno’s Bar. No Golden Room. Fazíamos nossos *shows* para uma platéia seleta e a nave singrava, qual cisne branco em noite de lua, mares sempre azuis. Não atravessávamos o Equador, era o Equador que nos atravessava, nem os lustres tremiam. E em todas essas, nos nossos porões infectos, tinha gente sendo atirada nas caldeiras para tocar o barco. [...] (VERÍSSIMO, “E *la nave va*”, In: **O marido do doutor Pompeu**, 1987, p.22).

Na crônica acima, observamos que os jogos de palavras têm a função de engajá-la no período da ditadura militar e revelam, por isso, uma certa seriedade. As nostálgicas personagens revivem na lembrança os bons tempos em que tocavam a bordo de um luxuoso navio. Esse navio, porém, escondia no seu subterrâneo as mazelas do período, fazendo com que aqueles que viviam em seu convés, se esquecessem da existência de uma face obscura da realidade brasileira, e criassem a ilusão de que o luxo, a beleza e a felicidade eram predominantes naquele ambiente, pondo em evidência, assim, a alienação das personagens.

Comprova-se, portanto, que o autor, ao trabalhar o lúdico, nos faz rir, sendo este riso resultado do impulso prazeroso, que, por sua vez, funciona como um dispositivo imediato de extravasamento e desafogo. O autor, contudo, não deixa de reiterar o valor estético de sua obra, fazendo com que se consuma também uma leitura crítica e reflexiva, que, na verdade, é muito mais do que se espera de uma obra cômica.

Outra nuance da obra verissimiana toca diretamente o leitor. Em certos momentos da narrativa, o autor provoca e instiga seus receptores, propondo-lhes questões e anulando a possibilidade de uma leitura passiva e descomprometida; ao contrário, faz com que o leitor se sinta capaz de decifrar os enigmas presentes em seus textos e de perceber as ambigüidades de sua linguagem. É o que ocorre, por exemplo, em algumas narrativas em que a voz do cronista convoca a participação do leitor, como se quisesse conferir sua presença, sua participação efetiva no

processo de construção do texto; é como se o autor quisesse mostrar que, sem a participação decisiva do leitor, suas tramas e armadilhas textuais não fariam sentido:

[...] A mesa está ficando animada, isso é o que importa. São cinco amigos. Eu disse que eram cinco à mesa? Pois eram cinco à mesa. [...]. (VERÍSSIMO, “Dezesseis chopes”, In: **O melhor das comédias da vida privada**, 2004, p.237).

De fato, esse é um recurso outrora utilizado por autores como Machado de Assis, por exemplo, que provocou acaloradas discussões crítico-teóricas acerca da ocorrência ou não de uma possível voz autoral inscrita no texto. Não é nosso intuito tratar dessa questão. O que vale destacar aqui é que, apesar de Veríssimo e Machado estarem separados por décadas, cada qual marcado por estímulos de seu respectivo meio social e de sua época, ambos empregam recursos análogos na constituição da escritura, comprovando, dessa forma, a versatilidade e a atemporalidade de certas estratégias lingüísticas, que se revelam como fonte inesgotável de possibilidades de articulação da palavra. Machado, inovador em seu tempo, já previa o leitor como elemento integrante da obra. Veríssimo, inovador na atualidade, reatualiza o mecanismo, também investindo na figura do leitor, entre outros elementos, para conferir irreverência, vivacidade e dinamismo a suas obras.

Em relação à produção mais atual de Veríssimo - além das reedições - Manuel da Costa Pinto (2001), na mesma revista **Cult** já citada, afirma que o autor parece ter chegado a um pleno domínio da escrita, manifesta por meio de sua linguagem que transcende o factual, comprovada, sobretudo, no seu último romance intitulado **Borges e os orangotangos eternos** (2001), para a série “Literatura ou morte”, cuja trama se vale da ficção policial. Nele, o autor projeta os processos criativos de Jorge Luís Borges, apropriando-se de seus recursos ficcionais e parodiando os contos de mistério de Edgar Allan Poe.

O enredo policial tem seu início num momento de tensão gerado por um assassinato ocorrido em Buenos Aires, num encontro de especialistas na obra de Poe. Uma das personagens, um professor de literatura de Porto Alegre, judeu alemão, cuja mãe morreu num campo de concentração nazista, tenta, juntamente com Jorge Luís Borges, que também estava no encontro, desvendar esse mistério.

Veríssimo conjuga, nesta obra, erudição e estilo aliados ao prazer de uma leitura fácil e fluente, num gênero difundido e atraente para as massas populares. A

narrativa estimula uma postura dedutiva e inferencial, com o objetivo de captar sentidos e significações.

Sobre essa obra de Veríssimo, Manuel da Costa Pinto, afirma que

seu jogo especular de citações e recriações, suas apropriações de narrativas alheias e a identidade cambiante de suas personagens – que mimetizam a identidade instável de um mundo borgeanamente permeado por narrativas incompatíveis, porém possíveis – são dignas da melhor literatura daquilo que, reverencialmente, chamamos de pós-modernidade. (2001, p.5).

O crítico também fala da capacidade de Veríssimo em conferir magnitude a fatos e/ou eventos corriqueiros e simples que, relacionados à temática popular, ganham contornos dramáticos ou épicos devido à sua verve cômica. Isso acontece quando aborda o tema futebol, por exemplo, uma vez que, sendo torcedor fanático do Internacional, sente-se à vontade em transitar por esse universo intensamente simbólico em seus rituais que mobilizam multidões, mesmo porque os estádios tornam-se espaços de extravasamento e de manifestação dos instintos, dos sentidos e do imaginário das pessoas. As obras que abordam essa temática são: **América** (1994), sobre a vitória brasileira na Copa do Mundo de 94; **A eterna privação do zagueiro absoluto** (1999), cujo contexto é a Copa do Mundo de 98, e o recente **Internacional: Autobiografia de uma paixão** (2004), em que o autor rememora a infância e a primeira adolescência, a partir de relatos dos acontecimentos insubstituíveis e fundadores da sua própria vida.

Não obstante, Veríssimo não é só história; ele também dá vazão ao poético e, em 2002, publica seu primeiro livro de poesias intitulado **Poesia numa hora dessas?!**, em que reúne algumas preciosidades guardadas havia mais de vinte anos. Na obra, o autor não abandona nem nega a sua essência, evidente no sarcasmo e na ironia presentes também em alguns de seus poemas. Predomina, porém, o lirismo, com que traduz o cotidiano e as experiências do ser humano.

Além do lirismo, Veríssimo se mostra um autor estreitamente relacionado com a arte e a cultura eruditas, uma vez que recorre, freqüentemente, a ambas para compor suas obras. Prova disso é sua coletânea de crônicas chamada **Banquete com os deuses** (2002), em que o autor oferece ao leitor uma mescla do que há de melhor no cinema, na música, nas artes visuais e na literatura. Ficam evidentes o deslumbramento do autor com a grande tela, seu rigor crítico e um gosto apurado na

escolha de autores e de obras mais apreciadas ao longo de suas aventuras no campo artístico. No rol dos grandes nomes citados estão Truffaut, Fellini, Chaplin, Flaubert, Marquês de Sade, Miles Davis, Cartola, Chico Buarque, Chet Baker e Salvador Dalí.

Tendo em vista os aspectos observados, podemos dizer também que a obra de Veríssimo trabalha com uma inversão, processo que consiste na desconstrução de paradigmas para a construção e ampliação de múltiplos sentidos. Sob uma fachada de descompromisso e total simplicidade, Veríssimo revela propriedade no que fala, propiciando, inevitavelmente, uma reflexão acerca dos temas abordados, mesmo em meio à efemeridade - aspecto inerente à crônica - e ao humor - aspecto presente especialmente em sua crônica.

Apesar de já termos comprovado que a singularidade de Veríssimo está nas doses equilibradas e harmônicas de sarcasmo e ironia, na incomum economia da frase, na percepção atenta do cotidiano, entre outros aspectos, podemos acrescentar que seus textos, considerados apenas exercícios de escrita, fazem um movimento inverso, visto que retornam a um estado primitivo - de simplicidade -, que impede o autor de sentir-se acima do leitor, destituindo as imponências por meio desse olhar compreensivo que tem sobre o mundo.

É, pois, graças a suas personagens caricaturescas, à incursão que faz na História, no cotidiano, no âmago do ser humano e, ainda, à mescla de gêneros, à linguagem concisa e laboriosa, à releitura paródica de várias obras, que Veríssimo envereda nas tramas da literatura e nos leva junto com ele, povoando nosso imaginário e proporcionando um riso prazeroso, contestador e, sobretudo, reflexivo.

Arrolada aqui grande parte do campo temático e estilístico de Veríssimo, a fim de corroborar a excelência do autor, cabe perguntar: por que, apesar disso e da grande vendagem de suas obras, seu trabalho ainda é pouco prestigiado no âmbito acadêmico? O fato se evidencia pela “modesta” fortuna crítica encontrada acerca do autor, se comparada a de tantos outros autores da nossa literatura do mesmo período.

Buscando respostas para essa questão, nos deparamos com os motivos elencados por Luiz Carlos Santos Simon (1998). Para o ensaísta, talvez isso se deva ao fato de a pós-modernidade, esfera de ação de Luís Fernando Veríssimo, se encontrar cercada de estigmas - principalmente no Brasil: de um lado, por ter sido criada em terra estrangeira, o que, para alguns, inviabilizaria uma apropriação para

discutir nossas produções culturais, ou representaria uma importação equivocada; e de outro pelo estigma que carrega da vulgarização: o termo pós-modernidade aparece na mídia com frequência e sem critérios, despontando, muitas vezes, em meio a comentários irônicos e depreciativos. Outro fator que dificulta uma aproximação analítica, ainda pela visão de Simon, é o espaço de atuação do autor: “as gargalhadas que ele nos proporciona em seus artigos de jornais e revistas e em suas adaptações para televisão, parecem vulgarizá-lo, colocando-o à margem do circuito acadêmico”. (apud KONZEN, 2002, p.12). E é por esses motivos que nos dedicamos a estudar suas crônicas no presente trabalho, visando resgatá-lo, pelo menos em parte, dessa espécie de mal entendido que envolve sua obra.

3.1. Os recursos cômicos em Bobos I

Após termos exposto, mesmo que sumariamente, os caminhos e as principais nuances da sátira e da zombaria (como “produto” da sátira), no capítulo anterior, retomamos agora o *corpus* de nossa pesquisa para analisar como ela se aplica e se constrói na crônica **Bobos I**.

Se for possível mensurar a sátira, dizemos que ela “parece” se apresentar, nessa crônica, com certa leveza, uma vez que temos a impressão de que não estão expostos plenamente seus graus de derrisão mais altos e intensos, como aqueles praticados por Luciano, na Grécia antiga, por exemplo. Primeiro, por ela ter sido arquitetada num gênero como a crônica, que carrega estigmas como a concisão e a superficialidade, e que, por isso, parece ser narrada sem muito envolvimento e densidade (devido também a extensão do texto cronístico), pois, segundo Sá (2005), “o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários” (p.9) ou relatos; segundo, pela leveza e “aparente” despreensão da apresentação cômica, que ainda assim, estava sob vigilância. Assim, o bobo faz uso da sátira única e exclusivamente para fazer rir seu público, sem dar-se conta, no entanto, de que é um importante veículo de denúncia:

Nunca o rei foi tão insultado.
O bobo chamou o Rei de tudo. Falou mal dos seus ministros, um por um [...]. (VERÍSSIMO, 1982, p.55).

No decorrer da construção cronística, observamos que a sátira vai se manifestando de variadas formas, para tanto, o autor dispõe de uma série de recursos e estratégias oferecidas pela língua. A *redução* é a técnica basilar da sátira, e compreende a *comparação*, a *paródia*, o *desmascaramento*, a *mímica*, o *chiste*, a *repetição* etc.; no campo estilístico, esses recursos se apóiam nas *figuras de linguagem*, no *trocadilho*, no *jogo de palavras*, nas *polissemias* etc., todos eles estruturados e entrelaçados pela ironia, que terá um subitem dedicado a ela, por seu poder verbal e argumentativo. Deter-nos-emos, nesse momento, em alguns dos recursos utilizados pelo autor.

A *redução* visa a desvalorizar a pessoa satirizada. No caso, o rei, sendo alvo de ridicularização, é despojado de todos os traços que simbolizam riqueza e distinção social por meio de pilhérias proferidas pelo bobo, que, no texto, adquirem contornos irônicos, rebaixando, dessa forma, a dignidade do soberano, sem se fazer perceber. A crônica nos leva a crer que é irônico o fato de serem reveladas, em tom de brincadeira, verdades que sempre se encontram camufladas e/ou cingidas.

No exemplo abaixo, o narrador-cronista explicita a intenção da personagem, uma vez que, por meio de sua onisciência expressa no discurso indireto, nos permite visualizar o momento em que o rei é destituído de toda a sua vaidade e é rebaixado:

Nunca o rei fora tão insultado. [...]
O bobo chamou o rei de tudo [...]. (VERÍSSIMO, 1982, p.55).

Tomamos a idéia desse excerto para dizer que não existe hierarquia quando se trabalha com a comicidade, pois se trata de um “mundo às avessas”, conceito de Mikhail Bakhtin (1987), que se refere à idéia de inversão social e subversão simbólica do poder estabelecido. Assim, como forma de redução, usa-se a *comparação*, retirando-se do satirizado atributos que o identificam como humano, colocando-o, desse modo, em um nível inferior, sendo o mundo animalesco, muitas vezes, o escolhido para satirizar sua condição de animal racional, de ser pensante e, por isso, em posição privilegiada em relação aos demais seres.

A denúncia satírica das carências e defeitos humanos serve para destituir o homem de sua racionalidade e de sua pretensa superioridade, o que justifica a freqüente comparação do homem com animais, como burros, porcos, cavalos, cachorros, asnos etc. Enfim, apresenta o homem como um ser boçal, primitivo:

- Posso fazer piada sobre tudo? [...]
- Dizer que o Rei é gato, burro, porco, cachorro? (VERÍSSIMO, 1982, p.54).

A *mímica*, ou imitação, é outra técnica satírica de redução, pois questiona a idéia de que todo homem é um ser único e inimitável. Segundo Andréia (2002), de modo geral, a imitação consiste em fazer lembrar as características da pessoa imitada para que o espectador a reconheça. Para que se consuma a sátira, é preciso suscitar uma distorção ridícula, desvelando gestos inconscientes de forma exagerada. Os pormenores, que se destacam, são extremamente fecundos para o cômico e, por conseguinte, para provocar o riso.

Na crônica **Bobos I**, o bufão, para agradar ao rei, faz imitações das mais variadas, por isso, no excerto abaixo, não há uma sátira direta ao soberano, pois a mímica serve para representar o rebaixamento do bobo, ressaltando a subserviência deste para com alguém que se coloca como superior e, desse modo, a situação adquire contornos insólitos e inversivos:

- O que é que você faz ? – perguntou o Procurador Real.
- Tudo. Só não engulo espada.
- Imitações?
- Faço uma galinha imitando um homem.
- Isso é diferente...
- Também canto, danço, faço mágica e me atiro de cabeça na parede [...]. (VERÍSSIMO, 1982, p.54).

O bufão, ao relatar sua representação inusitada - “faço uma galinha imitando um homem” -, imagina-se inovador, porém nada há de novo na imitação, uma vez que representar uma galinha imitando um homem é mostrar o próprio homem em seu estado natural. Esse excerto é extremamente irônico, pois se trata de uma crítica bem-humorada à sociedade, que sempre vê necessidade de inovação, e nessa busca incessante, nada faz de novo, só repete e/ou inverte velhos conceitos e idéias.

O *chiste* é outra técnica que se identifica com a sátira e com elementos do universo do riso em geral (ironia, paródia, caricatura), pois se refere à exposição daquilo que repreende ou reprova e, ainda, como fonte de relaxamento das tensões internas do ser humano. Como um instrumento do discurso satírico, o chiste põe em evidência as fraquezas e defeitos do ser humano, para convertê-los, mediante uma ação moralizadora, em valores positivos. Parte do jogo lingüístico, do “desvio do

pensamento normal” (aproximação entre elementos aparentemente dissociados) para colocar em foco regras, costumes e convivências sociais.

Na crônica, o chiste associa-se ao recurso formal do *trocadilho*, que, por sinal, é muito usado pelo bufão. Sobre esse recurso, Propp (1992) afirma ser um dos principais elementos da comicidade e da zombaria. Na teoria alemã, esse recurso é chamado de *Witz*, podendo ser compreendido como “argúcia em geral”, (p.120), enquanto que, na teoria russa, aparece como *Kalambur*, proveniente do francês *calembour*, entendido como “um caso particular de argúcia”. (p.120).

Segundo Boriév (apud PROPP, 1992), o *trocadilho* é caracterizado como “um jogo de palavras. O calembur é um dos tipos de argúcia. É uma argúcia que nasce do emprego de instrumentos propriamente lingüísticos”. (p.129). Mesmo que não especifique quais são esses instrumentos, podemos concordar com tal consideração, uma vez que o *trocadilho* nasce a partir de uma construção lingüística trocada, que, como no exemplo abaixo, relaciona elementos do mesmo campo semântico:

- O povo quer ver sua caveira, majestade.
- O quê?
- Para terem certeza de que os ossos são fortes e vossa majestade viverá muito. (VERÍSSIMO, 1982, p.55).

Assim, a presença dos vocábulos caveira e ossos, que se relacionam semanticamente, reforçam a idéia de força, princípio basilar para a longevidade do rei. Esse processo acontece a partir da quebra de expectativa provocada pela organização semântica, edificando-se, desse modo, a comicidade.

Schérbina (apud PROPP, 1992) vê como características amplas do *trocadilho*: a naturalidade, a transparência na intenção e a franqueza nos pensamentos que se deseja propagar. Essa definição nos faz compreender que o *trocadilho*, ou o *calembur*, não é algo nebuloso, não compete a ele ocultar significados, nem necessita de uma agudeza de sentidos, ou de alguma capacidade superior para ser decifrado. Nele se inscreve primordialmente a simplicidade. Não é como a ironia, que prevê uma leitura essencialmente dialógica e mais complexa.

Podemos considerar, com isso, que Veríssimo mascara seu discurso sério com artifícios e artífices (o bobo), que operam com (aparente) espontaneidade, comprovada pelo uso de recursos elementares, como o *trocadilho*, fazendo-nos

acreditar, desse modo, que se trata de uma fala irrelevante, sem intenção, ou até mesmo simplista, pelo fato de seu discurso ser construído com *alicerce* cômico, de fácil compreensão.

O *calembur* desperta o riso “quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, ‘literal’ ”. (PROPP, 1992, p.121). A definição de Propp se adapta perfeitamente ao excerto supracitado, pois parte-se do sentido geral ou, nesse caso, do sentido figurado, que a palavra *caveira* enseja, para um sentido literal, que deveria ser levado em consideração naquele determinado momento. O rei, a priori, pensou na caveira com significação pejorativa, expressão que dá a entender que os outros desejam vê-lo pelas costas, ou vê-lo morto, mas a palavra se volta para seu sentido primário, o sentido literal, isto é, seus próprios ossos, sendo explorada, desse modo, a polissemia das palavras.

Vimos também que o *trocadilho* pode ser um simples jogo de palavras, ressaltando, dessa forma, a simplicidade, que contesta a tese bastante comum de que a linguagem literária tende a ser refinada e até hermética.

O jogo trocadilhesco presente na crônica está expresso também neste excerto:

Foi uma charada em forma de verso que o bobo propôs: “Se o erro de um bobo é bobeada, o erro de um Papa é..” [...] “...impossível”. (VERÍSSIMO, 1982, p.55).

Na sua apresentação ao rei, o bobo foi advertido a não mencionar três assuntos que soariam como uma ofensa ao soberano: arqueiros, insinuações e a papada da rainha. Sendo assim, ao criar um jogo de palavras, provoca um momento de grande tensão, que logo se resolve. A charada não foi completada como se esperava, ou seja, não se falou em “papada” e, por isso, a comicidade se dá pela quebra de expectativa e pela inversão da lógica, recursos freqüentemente usados na construção do discurso cômico.

O *desmascaramento* (também presente na ironia, no diálogo paródico, na mímica e, sobretudo, na comparação degradante) é uma forma de redução que rebaixa aquele que se coloca como distinto, suprimindo do universo do satirizado todos os símbolos que representem ostentação, riqueza ou honra. Devido a essa característica do desmascaramento, que põe à mostra o mundo baixo e corrompido,

outrora oculto nas distinções pessoais e de classe, algumas das sátiras mais antigas eram denominadas “anatomias”. Operavam como uma espécie de dissecação da “vítima”, esmiuçando os seus defeitos por meio de palavras ofensivas.

O discurso satírico não só degrada o sublime ou que é sério e grave, mas, ao compor um universo, muitas vezes caracterizado pela inversão, também engrandece o vulgar. Subvertendo as regras, a sátira demonstra que não é obediente a qualquer hierarquia ou autoridade, rebaixando os poderosos pela presença da obscenidade, do escatológico etc., elementos esses que nos igualam e, por conseguinte, promovem a desierarquização.

Portanto, ao xingar, imitar, apontar as torpezas e zombar desmedidamente, em alguns momentos ou, ainda, ao ser sutil e espirituoso em outros, o bufão, põe em evidência o óbvio: o fato de que qualquer pessoa, seja ela integrante da corte ou não, deve ser vista na sua essência e ser tratada como outra qualquer, uma vez que todos são passíveis de erros e sujeitos a situações desmoralizantes, assim como o rei.

3.1.1. A figura do bufão como representante da seriedade

No exemplo que tomamos, isto é, a crônica **Bobos I**, o riso se impõe como elemento configurador da realidade por intermédio do bufão, figura emblemática que “deve sua existência à necessidade de evocar alguma coisa que precisa ser recalçada”. (MINOIS, 2003, p.563). Em nosso estudo, essa personagem exerce um papel fundamental, pois se trata de uma figura que representa a dialética do riso, que transgride a barreira cômica e mostra suas múltiplas performances, sobretudo sua faceta séria.

Ao fazer um panorama histórico e analítico do riso, da cultura e da sociedade no medievo, José Rivair Macedo (2000) evidencia a imagem do bufão como significativa no processo de construção da identidade cultural dessa época. Destacando o bobo como um dos articuladores do riso, o autor mostra que ele tem um papel muito mais importante do que apenas aquele referente ao entretenimento, pois revela o riso em sua face grave.

A Idade Média, além de realçar esse caráter ambivalente do riso, também é o período que melhor explica a origem e as peculiaridades da figura do bufão, pois é nessa época que

o riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. Por meio da paródia e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecendo do bode expiatório e humilhando o desencaminhado. O riso é, nessa época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina. (MINOIS, 2003, p.174).

Para justificar o comportamento do bufão nas cortes, devemos ter conhecimento do comportamento de alguns representantes do clero, que, ao contrário do que se imagina, não se comportavam grave e seriamente; havia uma aura cômica, criativa e, até mesmo, indecente pairando sobre o meio eclesiástico:

Litanias, hinos, preces, ofícios canônicos, desviados de seu sentido sagrado, são uma mina de pilhérias aberta à verve de brincalhões [...], esses clérigos-estudantes vagabundos, de má reputação [...] Os ofícios religiosos [...] são verdadeiras barafundas onde se conversa, brinca-se, discutem-se negócios, cortejam-se as mulheres.[...] Nem mesmo a decoração dos livros litúrgicos é sempre séria: nas margens dos breviários aparecem personagens grotescos, diabretes galhofeiros, cabeças de bobos com seus chapéus com guizos. (MINOIS, 2003, p.174-175).

Relaciona-se, desse modo, o comportamento indecente e libertário do bobo ao comportamento clerical, mostrando a influência que este exerce sobre aquele e, ainda, que o riso profano e o sagrado confluem para um único riso. Fica evidente que, nessa época, a tolerância e, até mesmo, as bênçãos das mais altas autoridades religiosas vêm para confirmar as dissonâncias presentes no riso do medievo.

Os excessos cometidos nas festas só cabiam ao riso, mas devemos atentar para as demonstrações de protesto social por meio da subversão da hierarquia e da troca das posições sociais, o que envolve as manifestações da figura bufonesca, atestando a força da cultura medieval, sem ameaça, porém, à ordem coletiva:

A festa dos bobos demonstrou que uma cultura podia, periodicamente, zombar de suas práticas religiosas e reais as mais sagradas, imaginar, ao menos, de vez em quando, uma espécie de mundo inteiramente diferente, em que o último seria o primeiro, os valores aceitos seriam invertidos, os bobos se tornariam reis, em que as crianças do coro fossem os preladados. (MINOIS, 2003, p.179).

Desse modo, a personagem da crônica de Veríssimo é figura central da nossa análise, pois ele é o elemento que representa a dicotomia entre o riso direto, expresso nas suas performances, e a função que acaba desempenhando. Por meio da violação das regras de conduta e do bom senso, e da transgressão do discurso

sério, o bobo se torna porta-voz de pessoas de destaque social, visto que estas não podiam nem deviam se pronunciar, para continuar preservando uma imagem sensata (séria) perante a sociedade. Assim, para regular o comportamento social, restabelecer a ordem e a disciplina, o bufão tomava a palavra, que só podia ser proferida por ele no lugar de tais pessoas, fazendo, deste modo, com que elas rissem e se regozijassem por alguns momentos, sem maior responsabilidade ou comprometimento.

Na visão de Macedo (2000), o papel do louco, do ridículo, era muito bem representado pelo bobo, figura simbólica, repleta de misticismo e sabedoria, que assim mantinha viva a crença de que personagens como ele “eram capazes de revelar as verdades ocultas e mistérios escondidos sob a aparência do óbvio”. (p.135).

Ainda, segundo esse teórico, o bobo era capaz de enxergar o que os outros não conseguiam e, além disso, sabia verbalizar o futuro e conhecia antecipadamente o destino dos homens. Como uma espécie de “profeta” às avessas, o bobo e suas atitudes revelam um comportamento antitético, porém a ele tudo era permitido e incentivado. Se algum dos atingidos por suas piadas e acusações reagisse “a sério”, estaria denunciando-se.

No caso, o bobo de Veríssimo não via o que os outros podiam ver, mas, sem a intenção, revela uma verdade oculta e expõe o rei ao ridículo, fazendo com que este reaja “a sério”, denunciando e punindo o bobo com a morte, numa tentativa de reprimir a verdade.

Essa passagem da crônica leva-nos a uma discussão sobre a validade do comentário de Baêta Neves (1974) sobre a neutralidade do bobo nas cortes. O teórico compara a figura do bufão ao coringa das cartas de baralho, uma vez que este pode ocupar todas as posições e entrar em quase todos os jogos, sem destruir a hierarquia nem contestá-la. Isso quer dizer que

o riso suscitado pelo bobo, por mais agressivo que pudesse parecer, acabava sendo gratuito e inofensivo, pois tinha a sua origem em alguém ridículo: o signo da loucura neutraliza o potencial subversivo da palavra permitida”. (MACEDO, 2000, p.136).

Veríssimo, porém, anula essa condição neutra do bobo, que, mesmo sendo o louco da corte, o ridículo por excelência, teve sua palavra vetada e punida, pois, no

caso, ousou pôr a nu índices da verdade, exibindo distorções sociais que não deviam ser reveladas. Sua voz, castigada pela atribuição de um sentido inesperado e proibido, mostrou-nos a importância e a seriedade da revelação feita em forma de piada. Voz, aliás, universal, visto que, embora cingida pelo tempo-espaço da crônica, disse (e mais diria) verdades que superam tais circunstâncias, porque reatualizáveis.

É evidente que, na maioria dos casos, quando os defeitos são desnudados pelo bobo, não há com que se preocupar, pois sua imagem não é temida, e a ele só cabe o descrédito. Sua função é entreter, seu meio é a comicidade, que não é nem pode ser levada a sério.

Este descrédito reservado ao cômico é fruto de uma ideologia da seriedade, que diz que a comicidade e/ou o humor deve provocar apenas um riso leve, não estimulador de qualquer tipo de questionamento.

Limitando o riso a um momento inconseqüente e menor, a uma situação engraçada que, logo após seu efeito, é esquecida, a ideologia do sério nega o ato de pensar. Assim, considera o universo do riso (chiste, caricatura, sátira, paródia) irrelevante, uma distração apenas, uma pausa recreativa momentânea e lúdica, nunca pertinente à idade adulta, caracterizada pela sisudez e maturidade. Isso se deve ao caráter subversivo do riso que, por isso, representa constante ameaça; não legitimá-lo, portanto, seria mais prudente. A narrativa de Veríssimo reconhece o poder do riso, e prova até o que parece irrelevante, expõe simulacros da verdade, isso porque a seriedade, manifesta pelo pensamento crítico, jamais deve ser apartada do riso, mesmo porque para apreciar uma situação risível, se exige uma operação mental, motivada, nesse caso, pelo humor.

A história do riso passou por inúmeros estágios e por muitas adversidades. Houve épocas em que ele foi recalçado, controlado, em outras se ouviu um riso ensurdecador, derrisório, como na Renascença e, mesmo na Idade Média; apesar das alternâncias, uma coisa era certa: segundo Minois (2003), “o riso é aliado do rei [...] não importa de que tipo: um riso policiado, submisso, disciplinado, ou um riso cortesão, que adula os gostos e as vontades do Soberano”. (p.406).

Mesmo aliado do rei, o bufão, como já dito anteriormente, era livre não só para satirizá-lo, bem como a todos os presentes. Valendo-se da sátira, ele verbalizava sua percepção diante do ridículo. A corte real qualificava o bobo como o mais ridículo de todos, porém ele subvertia esta crença e provocava uma inversão,

visto que era ele quem apontava os defeitos alheios e os satirizava por meio de trocadilhos e piadas, proporcionando a zombaria e a derrisão generalizada.

Retomando o enredo da crônica, constatamos, logo na primeira frase, o poder real, que reverbera autoritarismo e opressão. O soberano ordenara a execução do bufão anterior ao novo candidato, simplesmente porque fora incapaz de fazê-lo rir: “O bobo daquela corte tivera um acidente de trabalho – o rei não entendera uma piada e mandara executá-lo – e o posto estava vago” (VERÍSSIMO, 1982, p.53). É visível a ínfima inteligência do rei, e o preço por ter sido desafiado intelectualmente perante a corte custou a vida do bufão. Inscreve-se, já nesse excerto, a ironia extrema, marca do fazer humorístico do autor, pois a vida e a morte são banalizadas, ou seja, coisas sérias e importantes são tratadas como insignificantes por um rei cego pelo poder.

A monarquia, sistema de governo mencionado no texto, define a marca temporal da narrativa, posto que o fato de haver um rei na história, juntamente com outros elementos do mesmo universo temático, nos leva a crer que as cenas se passam na Idade Média. Porém, o que mais importa em nossa análise não é o tempo real, cronológico, mas o tempo a que alude, isto é, a atualidade.

As marcas do presente são inscritas no texto por meio do uso da terminologia referente ao capitalismo: “mercado de bobos”, “acidente de trabalho”, “estágio” (VERÍSSIMO, 1982, p.53), que são cômicas devido à dissonância entre o tempo relatado e o tempo aludido. A crítica dirige-se, então, sutilmente, à sociedade capitalista, que, na sua essência, guarda afinidades com o sistema monárquico, autoritário e opressor por excelência, cujo poder continua sendo abusivo, mesmo não estando mais concentrado nas mãos de um déspota, mas, sim, nas de quem possui muito dinheiro.

Na seqüência, quando é relatado que um monarca de outro reino queria piadas novas sobre chulé e flatulência, nota-se a ocorrência de temas que se relacionam à vida material e corporal do homem, ambos relacionados com o mau cheiro produzido, respectivamente, pelo suor abafado e pela presença da comida e bebida em abundância - muito comum nessas festas. Tais temas são contíguos a outros, como imagens licenciosas do corpo, necessidades escatológicas, vida sexual, além das palavras grosseiras e xingamentos freqüentemente pronunciados em bufonarias; o pronome indefinido “tudo”, repetido várias vezes no texto, permite-nos deduzir que todas essas manifestações foram suscitadas na referida festa bufa.

Essas imagens remetem à teoria da carnavalização de Bakhtin (1987), que põe em realce, como uma das características do mundo carnavalesco, a valorização do obsceno, do vulgar, do *non-sense*, como expressão da capacidade criadora do povo. Além disso, põe em evidência sua força vital, geradora de um tipo especial de riso festivo e, sobretudo, coletivo. Quando focaliza a vida corpórea, que compreende a cópula, o nascimento, a defecação etc., o carnaval oferece uma interrupção provisória da proibição de toda e qualquer norma, “transferindo tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material, para a esfera da terra e do corpo”. (STAM, 1992, p.43).

Tais imagens, que surgem no final da Idade Média e que atravessam toda a Renascença, fazem com que o carnaval desempenhe

um papel simbólico fundamental na vida das pessoas, pois durante a festa as pessoas penetravam brevemente na esfera da liberdade utópica. O carnaval representava muito mais, naquela época, do que a mera cessação do trabalho produtivo; representava uma cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas. O princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe. (STAM, 1992, p.43).

O bufão de Veríssimo, desse modo, cumpre a função de universalizar o caráter carnavalesco da festa. Segundo Laura Makarius, este é o papel dos palhaços rituais: “satisfazer as necessidades e os desejos da coletividade, violando os tabus e os interditos pelo riso, pela brincadeira e pela farsa”. (apud Minois, 2003, p.563). (Lembrando sempre que as pessoas tinham seus desejos reprimidos e, por intermédio das brincadeiras do bufão, podiam fazer ecoar um riso desenfreado, descomedido, que zombasse de tudo e todos, sem sentimento de culpa).

Esse tipo de riso revela um rei dono de uma postura frívola, vazia e excêntrica, uma vez que, ao valorizar as vulgaridades e se preocupar demais com pormenores irrelevantes, não exercia o poder com sabedoria e justiça em benefício do povo. Trata-se de uma crítica impiedosa à alienação da sociedade capitalista, provocada pela ausência de reflexão, sobretudo dos governantes, tal como acontece atualmente.

Retomando a linearidade do enredo, na seqüência, depois de os criados do rei muito pensarem sobre algum substituto, um foi, enfim, localizado e trazido para o teste. Em menos de dois meses, já se apresentava para o procurador real. O bobo poderia fazer tudo para alegrar o rei, porém com algumas ressalvas: foi advertido de que não deveria falar da papada da rainha nem falar mal de arqueiros, tampouco ser sutil. Percebe-se que a apresentação cômica estava sob vigilância, dando a falsa idéia de que seu papel era o de promover um clima de entretenimento leve, em que vícios ou defeitos seriam ironizados, sem qualquer propósito (mas o que ocorre é exatamente o contrário). Limitar a liberdade do bobo equivale a ceifar a liberdade do indivíduo, por meio do controle do riso e da inibição da verdade que ele deflagraria.

Se o bobo agradasse ao rei, seria incorporado à corte, ganharia comida, bebida e um canto só seu no canil. Assim, valendo-se do humor, Veríssimo faz uma crítica incisiva à sociedade, à degradação do ser, visto que o bufão é zoomorfizado e/ou nivelado a alguém desprovido de sentimento e racionalidade. Reiterando esse tratamento desprezível dado ao bobo, Minois (2003) ressalta que o bufão, muitas vezes, era convidado para as festas apenas em troca de comida. Outrora, eram louvados por seu talento para a sátira e a mímica. Mais tarde, passaram a ser tratados como pobres loucos, sobretudo no final da Idade Média.

Na crônica que estamos estudando, no final do espetáculo, ao tentar concluir uma adivinhação, o bobo, mal interpretado pelo rei, foi mandado para a masmorra, onde deveria passar a noite até ser decapitado ao amanhecer. A ironia, instrumentalizada sem intencionalidade pelo bobo, era algo que aquela sociedade, pautada na aparência, simplesmente não suportava. Deste modo, a única maneira de eliminar qualquer manifestação irônica, que pudesse representar ameaça, implicava a eliminação do bobo. Isso acontecia porque sua figura cômica tinha um grande poder de desmascaramento, uma vez que trazia à luz uma verdade inconveniente. Se a comicidade, cujo fruto é um riso aberto, contagiante, era permitida e incentivada, ao contrário, o riso, “produto” da ironia, insinuante e ambígua, representava perigo.

Podemos entender a atitude do monarca como uma metáfora da própria comicidade e do comportamento dos teóricos que evitam estudá-la; por meio da morte do bufão, o rei recalca o humor, inibindo seu poder de denúncia e conscientização.

É a partir desse desfecho que devemos reconhecer a reflexão do autor sobre o poder revelador do riso e o senso crítico veiculado pelo discurso humorístico. Nada melhor para comprovar o empenho da sociedade em controlar o riso do que a figura do bobo da corte. Assim, verdades que não podiam ser desveladas, apareciam nas palavras e nas graças do bufão, que representava o papel do louco, do ridículo, do não-sério. No entanto, mesmo não agindo com prudência, suas insinuações jocosas, controladas pelo poder real, acabaram atingindo o rei, que entendeu como reveladora da verdade uma afirmação apenas engraçada e despretensiosa, possivelmente por haver alguma relação entre algum arqueiro e a rainha. Dessa forma, o rei puniu o bufão, matando-o, e evitou que a verdade, que se queria esconder, viesse à tona e se espalhasse por todo o reino.

Ainda, com seu “bobo mal interpretado”, Veríssimo demonstra que, se não fosse séria e sensata a piada e também o riso por ela provocado, os bobos, de modo geral, não suscitariam tanto receio e rejeição. Com uma aparência de irrelevância e fantasia, sua crônica exhibe uma leitura desmascaradora da vida.

3.2. Os recursos cômicos em *Ri, Gervásio*

Na crônica **Ri, Gervásio**, o principal recurso para se instaurar a comicidade é o exagero cômico. E, para ser cômico, o exagero necessita revelar um defeito (ou, no caso da crônica, vários), de tal maneira que, “se este não existe, já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame de três formas fundamentais do exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco”. (PROPP, 1992, p.88).

Na crônica, a comicidade ocorre por meio da sucessão de infortúnios na vida da personagem protagonista, os quais, ampliados, contrastam com o real, destacando-se e, assim, tornando-se cômicos. A situação que chamamos de incongruente está no fato de a personagem rir (pois seu trabalho a obriga), quando, na verdade, não tem nenhum motivo para isso.

Predominantemente, a figura de linguagem que exerce a função de exagerar é a *hipérbole*, que consiste em dar ênfase a um fato ou objeto, atribuindo a ele maior expressividade e significância.

Propp considera a *hipérbole* como uma variedade da *caricatura*, pois enquanto esta exagera um pormenor, aquela amplia o todo, como ocorre com a personagem da crônica:

Gervásio não estava com problemas em casa porque não tinha mais casa. Fora destruída num incêndio, junto com todos os seus bens, inclusive a mãe de 80 anos [...]. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

Um dos consensos entre os teóricos do riso se refere à potencialidade cômica da *hipérbole*. O exercício de aumentar extraordinariamente as dimensões dos elementos ou das situações (no caso da crônica), impressionando o espectador pela estranheza, constitui um dos procedimentos mais tradicionais da comédia ou de qualquer obra que se vale da comicidade.

O engrandecimento de proporções, característica da *hipérbole*, pode ser transposto: à sátira visando à degradação; à paródia, tornando perceptível a diferença em relação ao “modelo”; à ironia, que a utiliza, freqüentemente, como um processo de caracterização moral de personagens, ou mesmo, com um propósito exclusivamente cômico, gerando o riso pelo contraste entre a dimensão normal do objeto ou da situação, (como é o caso da crônica), e a sua ampliação hiperbólica. Assim, mesmo restrita ao cômico, a *hipérbole* intensifica e apresenta todo o vigor e expressividade que a palavra busca comportar.

O enredo inicia-se quando o produtor da claque de humor, a que Gervásio pertencia, nota que havia algo diferente nas risadas, pois elas não eram mais contagiantes como as de outrora. O assistente vai verificar se o quadro de funcionários era o mesmo e, num primeiro momento, nota que eram os mesmos de sempre: “Gente aposentada atrás de um dinheiro extra”. (VERÍSSIMO, 1987, p.51). Pode-se reconhecer nessa frase uma idéia camuflada: o desprezo que envolve a atividade do humorista, uma vez que se trata de um emprego informal, sem importância, de irrelevante significação social, uma atividade extra, para quem precisa de dinheiro e que a exerce simplesmente por falta de opção. Nota-se o contraste entre a vida difícil dessas personagens e o riso (forçado), pois, apesar de não terem motivos para regozijar-se, eram obrigadas a rir, reiterando, desse modo, a ambivalência do riso, através de sua imposição a pessoas que não tinham nenhuma razão para rir.

Na seqüência, é constatada a falta de Gervásio, um velho funcionário que, segundo Amelita, tinha uma excelente risada. Amelita era a funcionária mais antiga da claqué e demonstrava conhecimento de causa: “Tinha uma grande risada [...] Uma das melhores que já ouvi”. (VERÍSSIMO, 1987, p.52). Ela acreditava tanto no riso aberto e contagiante de Gervásio que sente prazer em detalhar (teorizar) seu riso:

- Ele ria por baixo – explicou - Uma boa claqué ri em três níveis. O baixo, o médio e o alto. O riso baixo é o mais importante. É o que sustenta os outros dois. Sem um bom baixo a claqué perde consistência. Perde ritmo. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

Desse modo, todos se convencem da importância de Gervásio e mandam chamá-lo a qualquer custo; pois precisavam dele para dar consistência à claqué de humor, já que era ele que proporcionava a harmonia ao grupo (com seu riso baixo) e, assim, garantia o sucesso da “instituição do riso”.

No entanto, a vida pessoal de Gervásio se encontrava repleta de problemas, o que o tinha levado a perder o ânimo e o entusiasmo:

Gervásio não estava com problemas em casa porque não tinha mais casa. Fora destruída em um incêndio, junto com todos os seus bens, inclusive a mãe de 80 anos. A mulher de Gervásio fugira do incêndio para a casa do vizinho, pelo qual desenvolveu uma paixão súbita e ardente que nem os bombeiros – mesmo que tivessem chegado a tempo – conseguiriam apagar. A filha mais velha de Gervásio casara com um estivador inativo que, para não perder a forma, jogava a filha mais velha de Gervásio como um fardo para cima do telhado e a pegava na volta, às vezes. O filho de Gervásio se envolvia com traficantes de tóxico e estava jurado de morte por três delegacias. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

A sucessão de acontecimentos trágicos na vida da personagem torna-se risível pela arte do exagero, expresso comicamente pela hipérbole. Há, no entanto, a inserção de elementos trágicos, que não anulam os contornos cômicos e hiperbólicos, visto que realçam somente os aspectos mais negativos da vida da personagem, compondo um retrato de vida inverossímil, se considerarmos o encadeamento e a simultaneidade de “desgraças” que atingem a personagem.

Não se pode negar, com isso, uma dialética entre o trágico e o cômico, uma vez que constatamos ser possível rir daquilo que é trágico. Essa dialética é responsável pela origem do gênero tragicômico, modalidade em que se misturam

elementos trágicos e cômicos, e que, originalmente, significava a mistura do real com o imaginário.

Por conta da dimensão trágica, a consciência e a emotividade, que fazem o elo com a pungente realidade da personagem, ficam amortecidas por algum tempo, o que acentua a tragicidade do excerto:

- Ânimo, rapaz. O teu valor foi reconhecido. A produção quer você de volta no programa de qualquer jeito.
Gervásio estava com o olhar parado. Não dizia nada.
- A claque decaiu muito sem você. Você precisa voltar, Gervásio.
Gervásio parecia não estar ouvindo. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

Há, porém, a retomada de consciência quando percebe a dimensão da gravidade dos fatos:

- Você precisa voltar a rir, Gervásio.
Gervásio começou a chorar. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

Rir e chorar são ações que revelam a ambivalência do riso e o caráter antitético de que se vale o cronista para desvelar as duas faces de uma mesma realidade. Gervásio precisava voltar a rir em virtude do trabalho, de uma necessidade, como algo imposto, quando sua única vontade – na vida - era chorar. A postura da personagem (rir e chorar) mostra a sua consciência dos fatos, mas revela, principalmente sua impotência diante da sucessão de eventos trágicos que a atingem.

É válido – porém difícil – visualizarmos como se dá essa conjunção do cômico e do trágico e, sobretudo, o ponto em que se encontra um domínio e outro, para que se perceba como são tênues seus limites. Para Propp (1996) e Bergson (2004), o riso é manifestação da inteligência, uma vez que quando se expressa emoção, se anula o riso. Quando, então, numa primeira leitura, um riso lúdico e prazeroso é suscitado, a inteligência é acionada, sem, portanto, manter qualquer vínculo sensitivo ou afetivo com o objeto do riso (aqui, a vida de Gervásio), já que é preciso tão somente realizar uma operação mental, a fim de decodificar o discurso cômico. Mas, justamente quando o leitor se dá conta da problemática vivida pela personagem, é que começa a ser ativado e trabalhado nele a reflexão, e então, desconstrói-se aquela primeira imagem, o riso se vai inibindo, e o que antes era só uma advertência do contrário (cômico), passa a se manifestar como *sentimento do*

contrário. E porque a crônica contrasta com elementos que enveredam para o trágico, sente-se compaixão da personagem (sentimento esse que sustenta a catarse), e, por isso, deixamos de manifestar um riso alegre, lembrando a tese de Propp e Bergson, isto é: quando a emoção é suscitada, o riso se anula, ou ao menos, nesse caso, se turba.

Tal consideração, desse modo, confirma nossas impressões: o cômico não se opõe ao trágico, mas ambos caminham lado a lado, tanto que a hibridização dos elementos dos dois gêneros resulta em outro, a tragicomédia - modalidade essa já citada mais acima. É importante retomá-la para destacar a confluência das características da comédia e da tragédia, tal como acontece na crônica que estamos analisando, pois nela há tanto a representação de fatos trágicos que inspiram piedade, quanto a representação de fatos inspirados na vida e no sentimento comum, de riso fácil, que critica os costumes e o comportamento humanos.

No caso, a crônica de Veríssimo alude a uma tragicomédia contemporânea, já que, nela, há o registro de situações (trágicas e cômicas) mais relacionadas à realidade diária de todos nós: a morte da mãe, o casamento mal-sucedido da filha, a profissão do genro, o envolvimento do filho com drogas, a fuga da esposa; tudo hiperbolicamente expresso com comicidade contrastante, tendo como mola propulsora a claque do riso e a ausência de Gervásio.

Há, na seqüência do enredo, uma tentativa frustrada de substituir Gervásio, o que revela a importância de seu riso e, principalmente, uma situação incongruente, pois o riso de que necessitam vem justamente de alguém que não tem nenhum motivo para isso. Mas o assistente, movido pela necessidade do riso profissional (riso falso e imposto), insiste para que ele volte:

Desta vez, foi o assistente em pessoa. Encontrou Gervásio no enterro do genro. A filha mais velha de Gervásio caíra fora do telhado na cabeça do marido, quebrando o seu pescoço. Fora um acidente, mas a família do marido prometera vingança. Queria uma indenização. Gervásio não tinha dinheiro. O que escapara do incêndio a mulher levava. E ainda por cima o filho foragido de Gervásio aparecera no enterro, arriscando-se a ser baleado de três lados. O assistente teve dificuldade em prender a atenção de Gervásio, que olhava nervosamente para todos os lados.

- Você tem que voltar, Gervásio.

Surgiu uma briga [...]

- Você é indispensável, Gervásio[...]. (VERÍSSIMO, 1987, p.53).

No excerto acima, o efeito risível se dá pelo encadeamento de cenas trágicas apresentadas ao leitor em *flashes* de imagens, ora focando o assistente, que pede

para Gervásio voltar, ora os acontecimentos trágicos que ocorrem simultaneamente à oferta de trabalho.

É interessante destacar ainda que os acontecimentos trágicos se desenvolvem numa espécie de efeito dominó, numa reação em cadeia de novos eventos desastrosos ao longo da narrativa, mostrando vários momentos tensivos da história. No entanto, são todos esses eventos que fazem a personagem voltar para a claque, mas exigindo um salário maior, visto que necessitava dele para que a situação de sua família não se agravasse ainda mais:

Combinaram que, por um aumento de salário, Gervásio voltaria para a claque. Precisava de dinheiro para sustentar a filha viúva, subornar os policiais que caçavam o seu filho e pagar o enterro do genro. Mas a mulher o esperava na saída do estúdio e levava todo o dinheiro. Gervásio pedia mais dinheiro. A verba para a claque era limitada, mas o Gervásio valia tudo que pedisse. (VERÍSSIMO, 1987, p.54).

Ao final, quando Gervásio volta a trabalhar na claque, solta um riso desenfreado e, mormente, desesperado, o riso imposto, evidente, sobretudo, no título da crônica **Ri, Gervásio**, em que o imperativo do verbo rir destaca a ação como obrigação e não como prazer. O riso, no caso, pode ser considerado ainda uma “válvula de escape”, uma fuga do real, um momento de breve alienação, uma vez que enfrentar a situação real seria demasiadamente doloroso, desesperador. Tal possibilidade de análise nos permite tomar, da tradição antiga, uma premissa presente na consideração feita pelo filósofo Demócrito a Hipócrates, segundo a qual o riso era o melhor antídoto contra a melancolia, ou na frase de Rabelais, inscrita no prólogo de seu livro **Gargantua**, que diz que não há como o riso para espantar o luto: “Vendo o luto que vos mina e consome/É melhor de risos que de lágrimas escrever/Pois rir é próprio do homem”. (apud ROUANET, 2007). O último riso de Gervásio funciona, aqui, como uma reação a toda tristeza, ou até mesmo à sua própria loucura, frente aos infortúnios de uma vida sem sorte.

Ainda, é necessário que se atente para a indiferença dos funcionários da claque, que tinham como único interesse os efeitos do riso contagiante, que só Gervásio era capaz de manifestar, e que garantiam o sucesso da claque:

Segundo a Amelita, estava rindo como nunca na sua carreira. Um riso, aberto, contagiante. O produtor estava satisfeito. - Isso é que é risada! E o Gervásio ria, ria de bater o pé. Um profissional, murmurava a Amelita. Um verdadeiro profissional. (VERÍSSIMO, 1987, p.54).

Todo o processo destinado a despertar a emotividade do leitor, que tem a vida dramática de Gervásio como motivação, enseja uma análise crítica sobre a nossa própria vida, e especialmente, sobre o significado da existência humana a ponto de suscitar questionamentos filosóficos em torno do pragmatismo, que congela as relações humanas, mecaniza e estanca a sensibilidade do homem. Enfim, a crônica lembra-nos que a alegria e a tristeza são faces complementares do mesmo rosto; mantendo-se, desse modo, uma relação dialética.

3.3. A força da ironia

Se estamos certos de que “não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos” (ORLANDI, 2000, p.9), muito menos poderá haver em textos, como o do nosso *corpus*, que têm a ironia e o humor como marcas profundas. Tais instrumentos, articulados pela linguagem de modo a suscitar o riso, constituem um enunciado que possibilita também uma análise sob uma perspectiva séria, resultando numa interpretação que consideramos fulcral em nosso estudo, uma vez que confirma o caráter ambíguo desse fenômeno.

Reconhecemos, então, que a ironia pode ser um recurso válido para a instauração da comicidade. Porém, nas crônicas selecionadas, ela é antes um elemento deflagrador da faceta séria presente no humor, do que um recurso destinado a provocar o riso, isso porque a ironia não é necessariamente cômica.

Na obra de Antonio Martins (1988), intitulada **Arthur Azevedo: A palavra e o riso**, estão elencados os vários tipos de ironia propostos por Muecke (1995), agrupados de acordo com as afinidades existentes entre elas. A ironia cômica é agrupada ao lado da trágica, da dramática e da sofocleana; ao lado da ironia verbal, a situacional e a dramática; ao lado da ironia prática, a verbal e a dialética; e ainda, a ironia de modo, a de personagem e a de auto-exposição inconsciente. O autor caracteriza também vários tipos de ironia, como a impessoal, a de automenosprezo, a ingênua, a de autotraição, a de simples incongruência, a filosófica, a de acontecimento e a geral.

Concordamos com o autor acima citado, quando declara que todas essas classificações e subclassificações têm por meta enfatizar a singularidade da ironia entre as demais categorias estéticas capazes de provocar o riso, e, a nosso pensar,

possibilitar interpretações que enfatizam, sobretudo, a seriedade contida na essência do risível.

Beth Brait (1996), em sua obra **Ironia em perspectiva polifônica**, reconhece a ironia como estratégia e fenômeno de linguagem, dimensionando-a no nível do discurso. Porém, também discorre sobre as duas grandes concepções que põem em campos opostos a ironia como atitude e a ironia como procedimento verbal.

Também chamada de referencial, de mundo, não-verbal e situacional, a ironia como atitude se estrutura sob uma perspectiva filosófica diante do objeto e, por isso, é constituída a partir de uma situação ou traço de caráter ou de personalidade que caracterizam certos indivíduos, e não a partir da construção de linguagem. Mas, mesmo parecendo independentes, esses dois tipos de ironia se vinculam e mantêm relação, uma vez que a contradição, o contraste que se instaura na ironia como atitude, ou referencial, também se encontra no cerne da ironia verbal, isto é, no plano da linguagem: “Ironia referencial = contradição entre dois fatos contíguos; Ironia verbal = contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma seqüência significativa”. (KERBRAT-ORECCHIONI apud BRAIT, 1996, p.61).

Tanto na crônica **Bobos I** quanto em **Ri, Gervásio**, o autor apresenta dois níveis semânticos: o discurso (explícito), isto é, o primeiro nível, e a mensagem subentendida, segundo nível, que o autor pretende que seja entendida de forma mais abrangente, ampla e, portanto, completa.

É válido enfatizar não só como se concretiza o processo de estruturação da ironia, bem como o modo como se relacionam seus componentes, para entendermos por que a ironia verbal é, no mínimo, mais completa, já que reitera e subsidia a dialogicidade do processo comunicacional. Na ironia referencial, articulam-se dois elementos apenas, sendo o primeiro a base da ironia, isto é, uma situação ou uma atitude, e o segundo, o observador que percebe essa atitude como irônica, no caso, o observador ideal. Já na ironia verbal são três os elementos componentes em seu processo de construção: o primeiro é o locutor, que direciona um discurso irônico a um receptor - sendo este o segundo elemento -, a fim de troçar de um terceiro - que constitui o terceiro elemento, isto é, o alvo da ironia.

Analisamos, no capítulo 3.1, a crônica **Bobos I**, com base na articulação do trio de elementos que constrói a ironia verbal, isto é: o primeiro elemento é o narrador-cronista, que dirige um enunciado irônico ao leitor da crônica, segundo elemento, com quem espera estabelecer uma relação de cumplicidade; o terceiro

elemento é o alvo, ou seja, a sociedade, de modo geral, e, sobretudo, a contemporânea, ainda opressora, mesquinha, arbitrária e frívola. Eis um quadro comparativo a partir da descrição de uma sociedade monárquica, segundo o qual tais características são marcas do ser humano, independentemente da organização social em que o indivíduo está inserido, uma vez que ambas as sociedades são pautadas na individualidade e apontam para um homem primordialmente egocêntrico.

Em **Ri, Gervásio**, os três elementos coincidem com os que encontramos na crônica **Bobos I**, sendo o alvo igualmente a sociedade, porém, por meio do destaque dado à indiferença e à insensibilidade do ser humano frente aos problemas do outro, decorrentes também da postura individualista que caracteriza as organizações sociais da atualidade.

É desse modo que, por meio da ironia como forma indireta de argumentação, se promove uma reflexão sobre um episódio aparentemente banal, sem importância: o enunciador do texto, que no caso da crônica é o narrador-cronista, estabelece uma relação conivente com o destinatário, também no sentido de ambigüizar o texto e abrir possibilidades, ainda que jocosamente colocadas, para várias leituras em torno do mesmo fato.

O riso está presente em ambas as crônicas: na primeira, ele se mostra como um elemento deflagrador, e na segunda, se mostra como um elemento hibridizado, evidenciando que pode haver no cômico traços trágicos, e que o riso, sustentado pela ironia, exerce a função de máscara, transmitindo a idéia de que nem sempre onde está o riso, há, de fato, o sentimento de alegria.

Segundo Brait,

a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. É possível, assim, abandonar a série caracterizada como sendo a das figuras de linguagem, da frase de efeito que compõem um texto, e mesmo da comicidade, delineando-se o horizonte de uma outra perspectiva. Esta, concebendo a ironia como uma forma de discurso, pode compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade [...] como mecanismos que participam, ao mesmo tempo ou não, da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia. (1996, p.58).

Nas crônicas de Veríssimo, a ironia, como uma argumentação indiretamente estruturada, é articulada de modo tão sutil (porque essa é a propriedade basilar da ironia) e com tal fluidez, que quase nem se percebe o poder de seu agulhão, pois essa argumentação, subentendida no texto, que se instaura graças à integração dos elementos envolvidos no processo irônico, acaba dominada pela comicidade e pelo riso fácil.

Com isso, o autor nos mostra que um assunto sério pode ser tratado jocosamente, de forma a reproduzir um universo o mais próximo possível do verossímil, por meio de personagens revestidos de certa ingenuidade, o que os torna cômicos e, sobretudo, mais próximos de nós, leitores.

Outro motivo para que a ironia se encontre diluída no tecido narrativo e faça com que o texto seja também cômico é o fato de estar edificada num gênero como a crônica, que tem como marca a brevidade e certa “despretensão”, uma vez que sua matéria é o fato pequeno, cotidiano, abordado de forma leve, narrado com simplicidade e informalidade, para um leitor que procura a crônica, sobretudo como um espaço de repouso das tensões diárias.

Segundo Maingueneau,

a ironia configura-se como uma voz que expressa um ponto de vista insustentável. É uma voz diferente da do locutor, é a subversão entre o que é assumido e o que não é assumido por este. Ele assume as palavras, mas não o ponto de vista que elas representam. (1977, p.77).

No caso das crônicas que constituem nosso *corpus*, observamos um ponto de vista na fala do narrador-cronista: uma sutil inclinação em divergir da posição e/ou do caráter das personagens, confirmando, ainda, umas das formas da ironia, que consiste em dizer “em tom de brincadeira algo que se pensa a sério”. (KIERKEGAARD, 1991, p.216). Assim, a ironia é que implanta o tom de seriedade nas crônicas **Bobos I e Ri, Gervásio**, em cujos textos ela não exerce só uma função lúdica, mas, fundamentalmente, elucidativa, desmascaradora da vida.

Ao mesmo tempo em que o cronista nos diverte com seu discurso cômico, ele nos leva a uma reflexão sobre o próprio fenômeno do risível, ao que já ousamos chamar, em nosso trabalho, de meta-humor. Então, quase que simultaneamente ao riso, cujo momento é de fruição, reconhecemos a ironia e somos (ou deveríamos ser) capazes de identificar não só a seriedade que envolve esse fenômeno, mas

também seu poder de lucidez, assim como a possibilidade de reconhecer situações pouco comuns e/ou absurdas, portanto, cômicas.

Pode-se ainda identificar, no interlocutor, uma inclinação melancólica gerada por uma leitura atenta (e não ingênua) das crônicas, sobretudo, em **Ri, Gervásio**. Tal melancolia é promovida pela especial atividade de reflexão presente no *sentimento do contrário* (apontado por Pirandello e já mencionado em nosso trabalho), levando o leitor a uma análise mais profunda sobre o texto, do qual reverberam alguns questionamentos (já mencionados no capítulo anterior). É válido ressaltar que, na crônica citada, o riso aflora em muitos momentos do texto, porém o conjunto aponta também para a tragicidade instaurada a partir de um confronto entre a vida ideal e a vida real, fatídica, caótica, vivida pela personagem Gervásio. Desse modo, a dimensão da ironia, no caso desta crônica, que reforça o vínculo com a seriedade, envereda por dois caminhos que se entrecruzam: o cômico e o trágico, conforme já observado.

Esse sentimento de comiseração, que pode acometer o leitor numa leitura em que se substitui a ingenuidade pelo senso crítico, se aprofunda por meio de pistas deixadas pelo narrador-cronista ao relatar os fatos conturbados da vida da personagem, percebidas, sobretudo, pela entonação da voz enunciativa na descrição minuciosa (e emotiva) da reação da personagem, conseguindo nos tocar e invocar o sentimento contraditório:

Gervásio estava com o olhar parado. Não dizia nada [...] Gervásio começou a chorar. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

Também se observa a indignação do enunciador diante da descrição em que enfatiza as desgraças na vida da personagem, o que também admite uma interpretação cômica, confirmando a ambigüidade do texto:

Gervásio não estava com problemas em casa porque não tinha mais casa. Fora destruída num incêndio. (VERÍSSIMO, 1987, p.52).

Em **Bobos I**, fica evidente a arbitrariedade do rei em relação ao riso (manda seu súdito decapitar o bobo por causa de uma piada que o ofende), atitude que o locutor desaprova ou, ao menos, lamenta:

Condenado por um erro de interpretação. [...] Mas era tarde. A porta se fechou. (VERÍSSIMO, 1982, p.56).

O que fica claro, tanto em uma crônica quanto em outra, é que o ponto de vista do narrador-cronista exige muito da percepção do leitor, autônomo, imprescindível e decisivo para a construção de sentido do enunciado irônico. Essa tomada de posição do narrador é, de certa forma, implícita, mas não deve, de maneira alguma, passar despercebida; isso confirma, então, as características da ironia, ou seja, o fato de se tratar de uma voz que revela um ponto de vista por meio de um locutor, que, muitas vezes, assume as palavras, porque narra uma dada situação, mas não concorda com ela.

Ainda, segundo Lélia Parreira Duarte (1994), o autor da ironia espera apoio de seus interlocutores, pois, se ele critica, ataca, nega ou defende valores e comportamentos, é porque sabe que alguém o perceberá e não apoiará a infração cometida por alguém. Comprovamos, com isso, que a ironia é um fenômeno muito sutil e produto laborioso da inteligência, uma vez que pressupõe a existência de um destinatário hábil para desvendá-la e de um locutor que se permite fugir às normas de coerência impostas pela argumentação.

Caso o receptor da mensagem irônica não seja capaz de decodificá-la como tal, a mesma perde o sentido, como Brait mencionou, utilizando Freud:

A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não pode deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. (1996, p.44).

Brait (1996) ainda cita Assoun, ratificando o que já dissemos: “O percurso em direção à verdade é feito pela contramão, mas que o locutor conta com a sintonia do seu interlocutor”. (p.165).

Veríssimo espera essa sintonia e habilidade do leitor para desvendar a mensagem implícita e, assim, atribuir um significado ao texto. Assim como todo ironista, vai em busca da verdade, porém subvertendo a forma de expressá-la, visto que profere o contrário ou o diferente do que, de fato, intenciona dizer.

Porque aquilo que repetiremos é básico para a análise das crônicas de Veríssimo, reiteramos que a capacidade de recepção, mais do que em textos predominantemente literais, deve ser considerada a chave para a compreensão das

relações de sentido e para a efetivação da leitura, visto que, se o leitor não for capaz de compreender as significações articuladas pela ironia, a leitura não se concretizará com sucesso. Isto é, se o interlocutor de Veríssimo não perceber que, por trás da comicidade e da aparente despreensão do discurso (simples), há possibilidade de enveredar por caminhos, cuja significação se faz mais elucidativa e profunda, revelando, assim, a faceta séria do humor e do riso, a leitura de tais textos perderá, a nosso ver, seu real propósito.

E a valorização do leitor tem sua história. Ela é conseqüência de uma postura preconizada pelo Romantismo, cujos valores elegiam o indivíduo como ponto de referência, em torno do qual as relações sociais deveriam girar: momento em que se manifestou a rebeldia do subjetivo contra o objetivo. Essa postura acarretou a autonomia do autor diante de seu texto, passando a ser representado por meio de um narrador nele implicado. A presença de um “eu” enunciador acabou por conclamar a presença de um receptor que se constituiu como um complemento na estrutura comunicativa.

Desde então, o receptor, ou interlocutor, é reconhecido e previsto no plano “macrotextual”, ou seja, no texto como um todo, fazendo com que o autor não seja mais figura una no processo de construção textual. Deste modo:

O autor literário parece abdicar, assim, de sua posição de autoridade que sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação e que deve, portanto ser conquistado, seduzido, convencido, objetivos para os quais se presta à maravilha a arte de persuasão em que constitui a ironia, no seu aspecto retórico. (DUARTE, 1994, p.9).

Ainda segundo Duarte (1994), a ironia é definida, tradicionalmente, como figura de retórica em que se diz o contrário do que se quer dizer, tendo que se reconhecer a mentira, ou fingimento, como atitudes potenciais no processo de instauração da ironia. Basicamente, tal processo consiste em falar por antífrases, tendo que se ampliar o “conceito de “contrário” para “diferente”, e se considerar que a ironia “expressa” muito mais do que diz”. (p.9).

Na sua constituição verbal, Maria Helena Paiva (1961) acrescenta que a ironia retórica corresponde ao “nível microcósmico” de interpretação, restrito à análise de frases isoladas, isso porque é sustentada por uma função semântica, sinalizada por Freud (1996).

Por sua vez, Linda Hutcheon (1981) constata que mais que uma antífrase, responsável pelo contraste semântico entre o que é afirmado e o que é sugerido, a ironia também possui uma função pragmática, encarregada de sinalizar uma avaliação. Essa avaliação sim é que estabelece contraste de sentidos, julga, questiona e, muitas vezes, revela a atitude do enunciador perante o texto, conclamando a participação do enunciatário na interpretação e na avaliação do que leu.

Lélia compartilha desse conceito e acrescenta que a ironia se apresenta como uma estrutura comunicativa consumada pela consciência de que nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal, função esta que tem o ironista como articulador da linguagem e das idéias subsidiadas pelo propósito irônico, que só se completa numa recepção capaz de captar a duplicidade de sentido e a inversão ou, somente, o contraste existente entre a mensagem enviada e a, de fato, pretendida; assim se constitui a função pragmática, pertencente ao domínio “macrocósmico” (textual), conforme mencionado mais acima.

Notamos desse modo, o cruzamento de informações advindo de vários autores, que vão delineando a ironia, ora com o acréscimo de novas observações, ora com a divergência de um ponto de vista ou outro. Isso, porque a ironia é um fenômeno que permite várias organizações conceituais.

Na crônica **Bobos I**, ao ser narrada a curta trajetória de um bobo na corte, cujo rei tem como marca a arbitrariedade, pretende-se mostrar que, apesar de a crônica se referir à Idade Média ou a qualquer época que tenha como forma de governo a soberania, o que evidencia a concentração de poder, a situação é arquetípica e facilmente identificável em qualquer época, confirmando a atemporalidade e a universalidade desse tipo de comportamento humano, isto é, o fato de que qualquer pessoa detentora do poder, quando se vê com total autonomia, acaba fazendo uso abusivo dela, sobretudo ao se ver ridicularizada, como acontece com o rei da crônica. Com isso, percebemos que a ironia, aqui, não consiste em mostrar o contrário do que traduz o enunciado, mas, simplesmente, o sentido na sua complexidade, na sua profundidade, tomando uma proporção maior no texto, que permite identificar a seriedade do dito quando se ultrapassa o sentido puramente cômico.

Reconhece-se, assim, o humor e a ironia como reveladores de verdades normalmente censuráveis, mas ao mesmo tempo bastante presentes na vida

humana. É a partir do reconhecimento da ambivalência do riso que observamos seu papel destronante, uma vez que tem a capacidade de rebaixar qualquer um, independentemente da posição que ocupa.

Na crônica **Ri, Gervásio**, também se deve ir além do expresso no enunciado, não focando somente o antagonismo da mensagem que se faz explícita, mas é necessário perceber sua amplitude de significações, suas ramificações de sentido presentes na dicotomia alegria/tristeza e riso/choro, pois são essas as emoções que são suscitadas na história, sobretudo quando se parte da tragicidade da vida da personagem, relatada de forma cômica. A narração, desse modo, possibilita análises advindas de várias perspectivas, e cada uma delas vem acompanhada de uma reação diferente: na perspectiva do leitor, que faz uma leitura superficial, a reação é basicamente um riso prazeroso, de regozijo; na perspectiva do leitor-modelo, que percebe as estratégias traçadas pela ironia, sendo capaz de atribuir valor ao texto, a reação, num primeiro momento, é rir também, mas logo após (ou juntamente com) o riso, manifesta-se o *sentimento do contrário*, ou seja, a melancolia acompanhada de reflexão, que faz com que sobrevenha a esse leitor-modelo a alteridade, isto é, o ato de se ver através do olhar do outro, ou por meio de uma situação vivida pelo outro, no caso, no lugar da personagem dramatizada comicamente, que, por sua vez, sob sua perspectiva, reage com o choro e com o riso (forçado).

Conforme se pode notar, é sensato afirmar que mais de um tipo de ironia pode ser aplicado às crônicas que constituem nosso *corpus*. Desse modo, após termos tomado, brevemente, os conceitos da ironia verbal e um pouco dos conceitos de outros teóricos, a fim de elucidar como se constitui o discurso até o presente momento, vamos agora, basicamente, nos guiar pela visão de Lélia Parreira Duarte (1996), com o objetivo de discorrer sobre os conceitos acerca da ironia romântica, chamada assim porque ganhou foros de cidadania no final do século XVIII.

Concordamos com o ponto de vista da estudiosa, que de forma bem didática e aclaradora, elucida tais conceitos, propondo a ironia como um dos artifícios utilizados para consolidar o caráter fictício ou, como ela melhor coloca, o fingimento na literatura, como forma de conquistar e prender o leitor.

Esse fingimento pode manifestar-se de várias maneiras, e uma delas é pelo uso da ironia retórica, já citada anteriormente. É uma ironia de fingida inclinação monológica, pois, “colocada a serviço das ideologias, finge ignorar o aspecto filosófico da linguagem, a sua constituição fluida e o deslizamento de sentido

resultante da impossibilidade de fixar significantes a significados”. (DUARTE, 1994, p.9). Além disso, objetiva salientar “verdades” e criticar irregularidades de normas sociais ou estéticas, segundo a visão dessa autora.

A ironia romântica, por sua vez, “coloca em crise a literatura como representação e/ou crítica da realidade, como busca de resposta a questões e como tentativa de atingir o absoluto”. (DUARTE, 1994, p.10). Ela amplia e aprofunda o fingimento existente na ironia retórica, uma vez que é acrescentada a auto-ironia, ou seja, a plena consciência do autor em assumir o seu texto como produto de construção lingüística e ficcional, e não mais como mero objeto mimético. Com a ironia romântica, o discurso se expõe como construção laboriosa da linguagem, mostrando os recursos dos quais se vale para a sua plena efetivação. Ainda, o reconhecimento do eu e da opinião individual implica a valorização do outro e, sobretudo, a busca do dialogismo, base da ironia, que se manifesta no texto a partir de contradições e/ou contrapontos e distanciamento. Porém, não se trata apenas de expressões incompatíveis entre si pelo uso de antífrases, por exemplo, mas, principalmente, de uma atitude crítica que permeia todo o texto, concedendo uma nuance especial a ele.

Através da ironia, o Romantismo deixa de ver a obra como imitação, para vê-la como invenção da realidade: o eu se apresenta dramatizado e dividido, manifestando-se através de um redimensionamento do tempo, da consciência da representação, da duplicidade e/ou da ambigüidade entre afirmação e negação. (DUARTE, 1994, p.11).

A ironia romântica usa também o humor, chamado ainda de *ironia humoresque* ou de segundo grau, cuja intenção é sustentar o caráter ambíguo do discurso, a fim de confirmar a impossibilidade de estabelecer um sentido claro, definitivo e único ao texto. A ironia romântica fundamenta-se ainda, certamente, na socrática, que usa o método maiêutico para induzir o interlocutor ao pensamento e à aquisição do conhecimento, por meio de um artifício que destrói qualquer opinião isolada, por colocá-la em contato com um contexto mais amplo ou estranho e por apresentar sucessivas indagações que não encontram respostas, mas sim, vazios. Ao negar as plenitudes e as verdades consideradas “absolutas”, esse tipo de ato irônico possibilita a existência de lacunas conceituais impossíveis de preencher, criando espaço para outro sujeito, isto é, para o interlocutor.

Desse modo, o interlocutor de Veríssimo deve realizar uma leitura que vai sendo decodificada, em cujo término ele poderá ficar sem reação ou por não captar e não alcançar, de imediato, um sentido pleno e amplo, que exige contextualização, ou por considerar o texto simples e breve demais para conter nele algo relevante do ponto de vista analítico. Vê-se, desse modo, que as lacunas, só podem ser preenchidas por meio de um olhar inferencial e arguto sobre o enunciado irônico, a fim de que a mensagem implícita seja efetivamente reconhecida e validada em seus múltiplos sentidos, desde que autorizados pelos indícios da linguagem.

O cômico, o riso e o humor, ainda segundo Duarte (1994), são modalidades que reagem como respostas a um mundo fragmentado, inacabado, caótico, do qual o homem toma consciência, e, no caso do autor, faz com que o leitor reflita sobre sua escritura, através da destruição de uma espontaneidade ilusória sobre o ato da criação, com o objetivo de revelar o trabalho e o empenho do criador frente ao seu texto, a partir de uma voz enunciativa autônoma e consciente. É em meio a esse processo que o autor se encontra entre duas posições, uma cética e outra entusiasmada, o que impede o leitor de tomar aquilo que lhe é apresentado como verdade, mas, que é relativo e inacabado, dependente de um receptor para ganhar vida. Entendemos, desse modo, que a ironia romântica expõe “o caráter de representação do texto: uma representação cuja produção fica evidente diante do leitor ou do expectador”. (p.12).

Reconstitui-se, com isso, o conceito de inspiração, a qual não é mais pensada como divina, oriunda de um plano transcendental, mas, sim, como engenho e arte, em que artifício, trama e construção são os princípios básicos do processo que, de fato, materializa uma obra artística.

Em relação à auto-ironia, pode-se dizer que ela é sinônima de humor, já que, para alguns autores, “o humor consiste exatamente numa ironia em que o objeto é o próprio eu que enuncia, ou a ele se refere”. (DUARTE, 1994, p.12). Além disto, o humor se preocupa mais com o discurso, com o significado, com a enunciação, enquanto a ironia explora mais o enunciado, a diegese, além de ter sempre um objetivo a alcançar.

O que também diferencia a ironia do humor é a perspectiva de que cada um desses comportamentos assume, com respeito às relações de poder existentes na enunciação e no enunciado, em uma determinada obra.

Na ironia, o poder ou o desejo de poder está no fato de o ironista se valorizar, demonstrando uma suposta superioridade e se colocando como figura central do discurso. Isso acontece ao depreciar ou mesmo elogiar exageradamente o alvo de sua ironia. Valorizando o autor, a ironia reconhece a autoridade deste, por estar supostamente comprometido com a verdade, que serve para a confirmação e o estabelecimento dos valores e, conseqüentemente, das ideologias.

O humor busca questionar e subverter essa pretensa superioridade e autoridade. Ao invés de depreciar ou elogiar e fazer rir do outro, o homem, por meio do humor, se mostra capaz de rir de si mesmo, valendo-se dos mesmos recursos que a ironia emprega, como a antífrase, o oxímoro, a inversão da lógica. Porém, o humor vai mais além, pois “desamarra as referências ao rir também delas”. (DUARTE, 1994, p.13).

Além de o humor assumir-se como representação, ou seja, como fingimento, também exhibe os elementos que emprega em sua edificação, revelando os artifícios da construção textual e buscando com isso uma demonstração não de superioridade, de dominação, nem de ludíbrio do leitor, mas o estabelecimento de relações comunicativas entre seres humanos que têm os mesmos problemas existenciais, os mesmos desejos e os mesmos medos.

Veríssimo faz humor no sentido de expor seu processo de construção textual de forma prosaica, sobretudo em **Bobos I**, na qual exhibe os recursos utilizados para instaurar a comicidade e suscitar o riso no leitor, recursos que são, igualmente, os meios pelos quais o bufão se vale para fazer rir o rei e sua corte. Desdobra-se, desse modo, a nosso pensar, a figura do narrador-cronista, que aqui pode estar camuflado como personagem, porque assim como o bufão, também tem o propósito de fazer rir, gerando a ambigüidade. Talvez seja esta, de fato, a intenção de Veríssimo, isto é, a de se colocar como um bufão, um articulador do riso, que, por meio do discurso cômico, quer, na verdade, deixar pistas que possibilitem ao seu interlocutor o desvelamento da seriedade implícita em sua escritura:

- O que é que você faz? – perguntou o Procurador Real.
 - Tudo. Só não engulo espada.
 - Imitações?
 - Faço uma galinha imitando um homem.[...]
 - Também canto, danço, faço mágica e me atiro de cabeça na parede. [...]
- Foi uma charada em forma de verso que o bobo propôs: “Se o erro de um bobo é bobeada, o erro de um papa é..” A Rainha ficou tesa no trono e o Rei quase levantou. Mas o bobo completou: “...Impossível”. Todos

respiraram aliviados. O resto da apresentação foi um sucesso. Nunca o rei foi tão insultado.

O bobo chamou o Rei de tudo. Falou mal dos seus ministros, um por um. Criticou as orelhas de um, o bigode de outro, a barriga de um terceiro. O Rei dava gargalhadas. Todos davam gargalhadas. (VERÍSSIMO, 1982, p.54-55).

Há, no humor, conforme observado, uma separação de vozes que se dá no plano da linguagem, visto que o eu é transferido do mundo concreto, empírico, para um mundo organizado na e pela linguagem, cujo poder está em diferenciar ou modificar o homem do contexto de que faz parte. Isto porque a linguagem divide o homem em um “empírico self” (DUARTE, 1994, p.14), influenciado por uma cultura e nela inserido, e um “self” (p.14) que consegue perceber essa influência e finge tomar distância desse mundo que o individualiza, numa tentativa de distinção e auto-definição.

Enquanto “self” inserido no mundo, o sujeito também está submetido à tradição e à cultura de seu meio, passando a ser simplesmente representante e expressão dessa cultura; “ao tomar consciência dessa sujeição, ele pode, entretanto, fingir que tem autonomia e assim fazer um exercício de liberdade, através do humor”. (DUARTE, 1994, p.14). Assim procedem os humoristas (ou cronistas que se valem do humor) como Veríssimo, pois este se liberta das mordanças impostas pelas normas por meio do texto literário, em que faz críticas ao indivíduo e à sociedade, sem ser acusado ou punido por isso, sentindo-se sujeito plenamente livre pelo exercício da linguagem, sobretudo pelo uso das artimanhas que o discurso cômico e humorístico oferecem.

Enquanto inserido no contexto social, o autor literário geralmente se vale da ironia e com ela faz sátira, isto é, critica qualquer desvio em relação às normas de organização social. Na crônica **Bobos I**, essa atitude é concretizada na voz do bufão, que ridiculariza o rei e seus convidados, a fim de provocar o riso. Desse modo, os amigos do rei, representantes do poder, são satirizados por seu comportamento banal, frívolo e vazio, e por algum outro pormenor que atraia a atenção.

Compreende-se, assim, que, tanto a ironia quanto o humor, constroem-se em meio às normas culturais e sociais, e são influenciados por elas; porém, “enquanto o humor simula ignorá-las ou afrontá-las, a ironia acata-as e as observa”. (DUARTE, 1994, p.14). O humor exhibe sua intenção de causar contradições, fingindo ser capaz

de se opor às normas interiorizadas pelo sujeito que as produz, e que se sabe amordaçado e conduzido pela linguagem.

Veríssimo é, desse modo, ironista e humorista, pois, ao mesmo tempo em que critica desvios das normas sociais interiorizadas pela sátira, também revela uma postura de oposição e subversão em relação a tais normas, destacando as incoerências e as injustiças provindas de sistemas sociais impostos, presentes nas regras que os representantes desses sistemas geram e no comportamento que assumem. Em **Bobos I**, o bufão, figura emblemática explorada pelo cronista, ganha voz para tecer uma crítica a toda e qualquer arbitrariedade e autoritarismo presentes nos grupos sociais. É, portanto, por meio de uma crítica sustentada pelo cômico que são afrontados os preceitos e valores da tradição, da cultura vigente e até da própria linguagem. O fingimento, próprio da ficção, sustentado pelo cômico, deixa o tom da crônica menos grave; ao contrário, torna-a mais leve e fácil de digerir.

Em relação a **Ri, Gervásio**, a crítica está na incongruência a partir da dicotomia trágico/cômico, a qual ganha relevo pelo uso do humor imbricado e sustentado pela ironia, que permite um diagnóstico do modo como a sociedade induz e modela seus indivíduos e suas ações. Trata-se de uma sociedade que, segundo a crônica, leva as pessoas a fazer coisas que não querem e, desse modo, muitas vezes se vêem desarticuladas e deslocadas de seus grupos, sobretudo porque não mais expressam a satisfação, o regozijo, a alegria de viver, e/ou as habilidades e reações que delas se esperam. Reações que não devem comprometer a estrutura social, cujas ações devem ser pautadas no bom-senso, na sensatez, no respeito e no cumprimento dos preceitos hierárquicos.

Na crônica, a claqué de humor, como acontece em grande parte dos programas cômicos, tem o intuito de tornar o mundo uma grande festa, anulando a lucidez crítica, oriunda da auto-consciência e da plena consciência dos problemas que afligem as pessoas, e também a profundidade psicológica que as envolve. A impressão que se tem é de que tudo deve ser feito para mostrar o lado festivo e alegre da vida, a fim de tornar os indivíduos, pelo menos, aparentemente mais satisfeitos e felizes. Essa garantia, porém, de satisfação coletiva implica a indiferença em relação ao drama vivido pela personagem que melhor ri e que mais faz rir, como acontece com a personagem Gervásio.

Compreendemos, ainda, que o humor envolve uma espécie de jogo lúdico, uma armadilha textual, que incidirá sobre o receptor, mas que exige dele capacidade

para percebê-la e decodificá-la. Portanto, trata-se de um jogo consciente de auto-esquecimento ou fingimento, realizado, sobretudo, no campo da metalinguagem. O leitor, iludido com a idéia de ingenuidade do autor, sente-se superior, mostrando que também há no humor uma relação de poder. Assim, o leitor enreda-se na armadilha textual criada por seu próprio sentimento (fingido) de superioridade.

No entanto, a voz que se faz ouvir, de início, não é a de alguém consciente da armadilha e do jogo textual de que participa, mas a voz da linguagem consciente de si mesma. Deste modo, a voz consciente da ironia tradicional é superada pela voz do texto auto-consciente, revelador dos elementos constitutivos da estrutura do discurso, da organização da linguagem que se volta para si mesma, fazendo alusões e confessando fazê-las, ou seja, “identificando para o receptor interessado os códigos utilizados na sua construção”. (DUARTE, 1994, p.15).

A voz enunciadora, que vez ou outra se desdobra sob várias perspectivas, reconhece e admite uma sujeição às normas culturais e sociais, fingindo ser superior a elas e assumindo, assim, o exercício da linguagem. Dessa forma, o enunciador anula certezas, faz do discurso uma expressão livre, transgressora e subversiva, pois, ao instrumentalizar recursos de inversão jocosa, de ruptura, de descontinuidade, permite o inesperado e a ausência, valorizando a ambigüidade na comunicação. Tais recursos imprimem não só um novo olhar à realidade, bem como um questionamento crítico frente a conceitos e figuras normativas e preservadoras da linguagem.

Tudo isso nos leva a pensar que o jogo literário afasta-se de e hostiliza a objetividade, impondo sua fisionomia ficcional e, sobretudo, artística que, rompendo com qualquer pragmatismo e livrando-se (ou fingindo livrar-se), na medida do possível, das mordaças da língua, tenta, ludicamente, libertar o homem da opressão inerente à condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência de vários tipos de riso, como o desbragado, o corrosivo, o contido e reflexivo, o lúdico etc., corroboram a complexidade que marca tal fenômeno. Foi, no entanto, exatamente essa complexidade que nos estimulou a realizar o presente estudo, no qual há que se destacar o desejo de compreender um pouco mais sobre as questões relativas ao riso e ao risível, mesmo que por caminhos incertos ou tortuosos, uma vez que a teoria nem sempre consegue definir, conceituar ou responder aos problemas que circundam esse objeto, como se tentou demonstrar nesta dissertação. Procuramos, então, apresentar o riso de forma a ressaltar sua dialogicidade e suas múltiplas formas, performances e faces, sobretudo nas duas crônicas de Luís Fernando Veríssimo selecionadas para compor o *corpus* desta pesquisa.

Qualquer riso é fruto de situações risíveis. Tais situações compreendem gestos, fatos, formas, falas etc.; desse modo, pode-se concluir que qualquer ser humano e/ou vivo pode servir de objeto do riso. Em nosso trabalho, estudamos o risível na arquitetura do texto cronístico, ou seja, construído na e pela linguagem, o que dependeu da análise de diversos recursos destinados a tecer o discurso cômico e humorístico, para só então, concedermos maior abrangência ao riso, no que concerne a sua significação nos vários contextos suscitados pelas crônicas.

Esse discurso cômico e humorístico, por sua vez, se manifestou, em nosso trabalho, não só por meio da sátira, articulada pela voz do bufão, na crônica **Bobos I**, mas também por meio da confluência de diferentes elementos, como o cômico e o trágico, na crônica **Ri, Gervásio**. Todos eles sustentados e interligados pelo fio condutor da ironia, que permitiu a vinculação da comicidade com a perspectiva séria, ressonante de um certo tipo de riso, isto é, aquele suscitado pelo humor reflexivo de Luís Fernando Veríssimo.

Optamos, intencionalmente, por abordar o riso no gênero cronístico, porque observamos e defendemos uma recorrente aliança entre a crônica e o universo do risível, sobretudo, o humor, justificada pelo fato de o cronista recorrer com freqüência a ele, a fim de captar as minudências do cotidiano e tecer seus comentários subjetivos sobre as mesmas, consciente de que esse humor revela a grandeza do fato pequeno - retratado principalmente na crônica - por meio da

exploração da potencialidade criativa das palavras, ao mesmo tempo em que se ajusta à leveza do texto cronístico. Ainda, o tom humorístico da crônica leva o leitor a recuperar seu senso crítico enquanto se diverte; daí a abordagem da seriedade do riso, enfoque do presente trabalho. A aproximação torna-se, ainda, interessante, em virtude das características salientes da crônica, já que a narrativa curta, a inclinação para a brevidade e o hibridismo são também traços típicos do humor e do riso.

O surgimento da imprensa, que fez do jornal o primeiro veículo da crônica, estreitou a relação desta com as características do jornal, reiterando, desse modo, o hibridismo presente no gênero, pois transita entre a referencialidade e o comentário subjetivo, estando, quase sempre, no limite do real e do imaginário, entre a literatura e o factual, hibridização essa que é o resultado da transformação de um fato real numa verdade inventada, ou então, de um discurso de invenção em realidade.

Isso não significa que a crônica possa ser entendida como gênero menor. Tentou-se ressaltar, ao contrário, que, apesar dessa relação com o jornal (que tende a anular um compromisso maior com o futuro), da aparente despreensão, do laconismo, de uma intencional desestruturação da sintaxe e da freqüente abordagem de temas pouco relevantes do ponto de vista crítico, apontados no decorrer do nosso trabalho, a crônica literária - depois de uma primeira leitura, em que deixamos de ser leitores ingênuos - é arte e manha, e o responsável por eternizá-la ou fadá-la ao esquecimento é o cronista, que revisita e percorre os meandros da existência humana com o que tem de mais subjetivo, isto é, sua vivência, resgatada, sobretudo, por meio da escritura e estilo próprios.

Com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. (SÁ, 2005, p.11).

Talvez seja por essa condição simples assumida pela crônica, que os textos desse gênero ficam mais perto de nós, leitores, como postula Antonio Candido, no primeiro capítulo desta dissertação. Veríssimo, que também assume – ou finge assumir - uma postura descomprometida diante de seu texto, confere à crônica um valor literário que exige certa habilidade do leitor, uma vez que o meio para fazer da vida um retrato, seja ele verossímil ou insólito, é o humor, que sustentado sobretudo pela ironia, necessita de argúcia para que a mensagem seja decodificada.

Como visto, nosso trabalho tentou evidenciar não só um aspecto unificador (pois o riso e a crônica se mostram zonas de tensão, que carregam como marcas a hibridização, o dialogismo, a ambivalência e a ambigüidade), mas também tangencial em relação a outras áreas do conhecimento, isso porque procuramos investigar as principais características do riso não só pelo viés literário, mas também por um prisma histórico e filosófico, devido a sua complexidade, o que exigiu uma distância crítica e um olhar de contraste; olhar este que nos impeliu a fazer distinção, embora sucinta, entre o cômico e o humor, fundamentada sobretudo na obra **O humorismo** de Pirandello (1996). Mesmo assim, observou-se, principalmente a partir da leitura da obra **A comicidade e o riso** de Propp (2002), o quanto é dificultosa a conceituação do cômico no âmbito da literatura, pois, mesmo enveredando por diversos campos de estudo, torna-se difícil demarcar, definir, conceituar ou mesmo explicar a exata dimensão da comicidade, cuja complexidade, parece-nos evidente, sobretudo, no capítulo 2.2, *A opacidade do cômico*, em que fica salientado seu caráter de terreno movediço, portanto, passível de hibridização e sujeito à ambigüidade.

No capítulo 2.3, apresentamos alguns dos artifícios utilizados para suscitar o riso, não só em nós, leitores da crônica humorística, mas também nas próprias personagens da narrativa, que vivenciam situações habitualmente risíveis, isto é, uma claque de humor em **Ri, Gervásio** e uma bufonaria em **Bobos I**. Por esse motivo, observamos e ressaltamos, em nosso estudo, uma função meta-cômica e meta-humorística.

Além disso, essa abordagem do riso no próprio enredo da narrativa nos permitiu refletir sobre uma condição conflitante e paradoxal sobre ele, que se encontra em toda trama textual, e que se confirma, em nosso trabalho, sobretudo no capítulo de análise (capítulo 3), isto é: a evidente seriedade que abarca o fenômeno do risível. Diante disto, surgiu a seguinte questão: como o cômico, ou aquilo de que se pode rir, é capaz de enveredar para a circunspeção? Nossa análise tentou respondê-la, na medida do possível, clareando os caminhos que indicam como isso pode acontecer.

Um dos recursos explanados, que tem caráter derrisório, mas também apresenta uma face grave, é a sátira, que, na crônica **Bobos I**, encontra-se estreitamente vinculada à ironia e ao humor, ambos impressos de forma indelével,

na escritura de Veríssimo, de modo a consolidar uma das marcas principais de seu fazer cronístico.

É válido reiterar que a sátira, no geral, implica distanciamento crítico, julgamentos de valor, e ainda tem, como estratégia retórica, a ironia. O prazer irônico provém da cumplicidade com o leitor, que, participando de um jogo intertextual, poderá interpretar e avaliar conjuntamente com o produtor do texto. Notamos que o riso desdenhoso ou irônico, próprio da sátira, humilha as suas vítimas, hostilizando qualquer atributo de superioridade, tal como acontece com o rei em **Bobos I**. Destacamos, neste caso, Frye (1973), que conceitua a sátira como “ironia militante”, cuja repreensão abrupta, censura direta aos defeitos ou, uso de uma tendência irônica mais maliciosa, sempre manifestam uma atitude moralizante: “rir para corrigir”, lembrando o preceito latino do “ridendo castigat mores”.

Desse modo, camuflado de entretenimento gratuito, o ataque satírico influencia a conduta humana, almejando a correção das anomalias, injustiças, desatinos e contradições da sociedade.

[...] como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar [...] age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência. (HANSEN, 2004, p.48-49).

O alcance crítico e demonstrativo da sátira (acompanhado pelo esgar irônico do riso) conquista a simpatia do leitor, que sente prazer em visualizar pessoas sendo alvo de diatribes de toda ordem, vícios sendo extintos, instituições sendo demolidas, abrindo um sorriso de acolhida à liberdade do satirista, ou manifestando um riso debochado de cumplicidade, tal como acontece na relação público/bufão.

Portanto, deformando e rebaixando por meio de seus vários recursos, a sátira, como demonstração que amplifica os vícios, corrige (ou ao menos intenciona corrigir) os males e revela as carências, exhibe a desproporção, para que o leitor compare o que vê com o que sabe, manifestada no ensinamento, no prazer e na surpresa, que suscitam a reflexão.

Corroborar-se a ambigüidade e a ambivalência do riso, também e, sobretudo, na crônica **Ri, Gervásio**, em que se dá a confluência do elemento trágico e do cômico. Mesmo revestida de comicidade, a crônica envereda por um caminho que nos induz à essência contrastante do humor, isto é, certa melancolia gerada pelo *sentimento do contrário*. Com isso, Veríssimo nos mostra que não se pode colocar a

alegria e tristeza em campos antagônicos, mas promover uma interação pacífica entre ambos.

No capítulo 3.3, o último da dissertação, dedicado à ironia, tentou-se sistematizar esse poderoso recurso argumentativo, estilístico e também ideológico, primeiro como procedimento verbal, apontado por Beth Brait (1996), depois por meio de uma vertente, explicitada por Lélia Parreira Duarte (1994), que nomeia a ironia de romântica, cuja característica mais marcante está em se reconhecer como construção de linguagem. A ressonância de diversas vozes na crônica é prova de que a ironia é um processo discursivo que, cujo aspecto crítico, seja ele de cunho social ou existencial/filosófico, conta com a cumplicidade de um leitor ideal, que, ao decodificar o dito irônico, por meio da percepção do caráter subversivo presente no cerne da ironia e de pistas deixadas pelo autor, garante o sucesso da intenção irônica.

Percebe-se com tudo isso, que o riso, seja irônico, sarcástico ou lúdico, não conhece terrenos proibidos, pois aborda, sob enfoque dessacralizador, diversas áreas do conhecimento; brinca com o poder de Deus e dos homens; invade a privacidade humana; ridiculariza os detentores do poder; vira o mundo “ao avesso”; enfim, faz uma leitura crítica – e lúdica - da realidade, não podendo, assim, apartá-lo do pensamento nem daquilo que se considera sério.

Por isso, em muitos períodos da história, o riso foi condenado à marginalidade e/ou considerado como um elemento negativo: os pensadores da antiguidade clássica, como Platão e Sócrates, por exemplo, entendiam o efeito risível como uma espécie de prazer falso, o momento do irrelevante, experimentado por homens medíocres, privados da razão. Foi também (e principalmente) a partir dos preceitos de Aristóteles que a comédia e, conseqüentemente, o riso adquiriram aspectos negativos, em falas como: a comédia “quer representar os homens inferiores”, a tragédia “quer representá-los superiores aos homens da realidade”; “Aquele que realmente agrada é o que não se permite tudo[...]”. (MINOIS, 2003, p.73). Note-se que Aristóteles valoriza a atitude daqueles que, em suas brincadeiras, permanecem pessoas alegres, que se revelam capazes de provocar um riso contido, mostrando-se indivíduos de espírito refinado. Essa marca de bom gosto e equilíbrio é o resultado da domesticação do riso, necessária para a harmonia e equilíbrio sociais.

Necessidade esta que pairava também sobre a Idade Média, uma vez que os rituais coletivizados, em que gracejo e seriedade se conjugavam, numa sucessão de

lamentos, lágrimas e riso, sem qualquer repúdio ou interpretação contraditória, simbolizavam a ocasião própria para a expurgação e o extravasamento, a fim de garantir a ordem nos demais momentos da vida social. A natureza ambígua do riso era manifestada, portanto, em certas festividades, em que o riso coletivo não impunha uma separação rígida entre sisudez e hilaridade.

Tal confluência entre pólos opostos é explicada como decorrência do pensamento do período, fundamentado em um riso mais coletivo, ritualizado, sedimentador de identidades sócio-culturais.

Oposta a estas nuances carnavalescas, centradas em ideais coletivos, anti-aristocráticos e revigorantes, a modernidade seria a responsável pela existência de critérios de separação entre o risível e a seriedade. Apoiados na razão e em princípios morais perpassados pelo individualismo, os aspectos do mundo moderno, segundo Macedo (2000), seriam os elementos motivadores do descrédito ou do pouco mérito reservado ao riso:

[...] O riso medieval é coletivo, ritualizado, dando conta de realidades sociais e culturais orientadas por condutas próprias e específicas. O riso moderno, codificado e expurgado de suas conotações grosseiras e obscenas, valoriza atitudes individuais e fustiga comportamentos não condizentes com a lógica e o bom senso. (MACEDO, 2000, p.254).

De qualquer maneira, seja o desprestígio atribuído ao cômico uma consequência da visão de mundo de pensadores da antiguidade ou da racionalidade e lógica do período moderno, procuramos enfatizar, ao longo desta dissertação, como explicita o próprio título do trabalho – **A seriedade do risível** -, que, sendo como é – uma forma de conscientização -, o riso não pode ser considerado como irrelevante, pois se associa ao pensamento lúcido e crítico, revelando as incoerências das organizações sociais, contestando e abalando preceitos sedimentados, o que resulta na desconstrução de paradigmas e até na correção das falhas humanas, na tentativa de ajudar a todos a apreender o mundo de um ponto de vista risível e epifânico. Portanto, o riso é fonte de relaxamento, de prazer, mas também de captação e aquisição de saberes com sabor.

ANEXOS

BOBOS I

O bobo daquela corte tivera um acidente de trabalho – o Rei não entendera uma piada e mandara executá-lo – e o posto estava vago. O Procurador Real foi encarregado de procurar um novo bobo. Reuniu-se com seus assessores para fazer um levantamento do mercado de bobos.

- Quem é que está disponível?

- Bem... Tem o Gros.

- Ele não estava com o rei da Saxônia?

- Foi despedido. O rei queria piadas novas sobre chulé e flatulência e ele estava se repetindo.

- Hmmm. Decadente. Não se consegue o Gubio?

- Acho difícil. Está fazendo grande sucesso na Lombardia. É o reino mais divertido da Europa, atualmente. Eles não o largam.

- E o velho Pim?

- Muito trocadilho, imitação de galinha... Ninguém mais agüenta.

- Tem um cara novo... – interveio um dos assessores.

- Quem?

- Serbo, o Croata.

- Onde é que ele já trabalhou?

- Fez um teste na corte da Bulgária. Bom material. Fino. Inteligente. Não aprovou porque o rei dormiu.

- Não sei...

- Quem sabe a gente conversa com ele? Sem compromisso.

- Mandem buscá-lo.

•

Serbo, o Croata, foi localizado numa caravana de saltimbancos na Bavária. Foi chamado com urgência e em menos de dois meses apresentava-se ao Procurador Real, com seu alaúde e seu baú de truques. Era moço e entusiasmado.

- O que é que você faz? – perguntou o Procurador Real.

- Tudo. Só não engulo espada.

- Imitações?

- Faço uma galinha imitando um homem.
- Isso é diferente...
- Também canto, danço, faço mágica e me atiro de cabeça na parede. Com bom gosto, é claro.

Ficou combinado que Serbo ficaria em experiência durante um mês. Se agradasse ao Rei, seria incorporado à Corte. Ganharia comida, bebida e um canto só seu no canil. Antes de começar, quis saber:

- Há algum assunto proibido?
- Nenhum. Fora a papada da Rainha, nenhum.
- Posso fazer piada sobre tudo?
- Pode.
- A cara do Rei? O cavalo do Rei?
- Tudo.
- Dizer que o Rei é gato, burro, porco, cachorro?
- Pode até chamá-lo de animal. O bobo pode dizer tudo para o Rei. Na cara.

O Rei só não gosta de sutileza.

- Como, sutileza?
- Sugestão. Insinuação. Aí ele manda cortar a sua cabeça.
- Serbo, o Croata, engoliu em seco. Apalpou a cabeça e comentou:
- Seria uma pena. Somos muito ligados...
- Outra coisa – disse o Procurador Real.
- O quê?
- Não fale mal de arqueiros.
- Arqueiros?

O Rei pertence à Excelsia Irmandade dos Arqueiros Reais. Não admite piada sobre arqueiros. Tudo menos arqueiros. Agora vá se preparar para a sua primeira apresentação.

O bobo saiu enumerado nos dedos, para não esquecer, as três coisas proibidas. Papada, sutileza, arqueiros. Papada, sutileza, arqueiros...

No começo da apresentação de estréia de Serbo, o Croata, houve um momento difícil. Foi uma charada em forma de piada que o bobo propôs: “Se o erro de um bobo é bobeadada, o erro de um Papa é..” A Rainha ficou tesa no trono e o Rei quase levantou. Mas o bobo completou: “...impossível”. Todos respiraram aliviados. O resto da apresentação foi um sucesso. Nunca o rei foi tão insultado.

O bobo chamou o Rei de tudo. Falou mal dos seus ministros, um por um. Criticou as orelhas de um, o bigode de outro, a barriga de um terceiro. O Rei dava gargalhadas. Todos davam gargalhadas.

- O que é que o povo diz às minhas costas, bobo? – perguntou o Rei.

- Não querem ser injustos, majestade. Querem vê-lo pelas costas antes de dizerem qualquer coisa.

Mais risadas.

- O povo quer ver a sua caveira, majestade.

- O quê?

- Para terem certeza de que os ossos são fortes e vossa majestade viverá muito.

- Ah...

- Majestade – continuou Serbo, preparando o seu gran finale, uma balada safada com cem variações picarescas em torno do bacalhau – responda se puder: qual é o peixe que mais agrada à mulher?

O Rei ficou sério de repente. Chamou a guarda e ordenou:

- Tranquem-no. Ele será decapitado ao amanhecer.

Para o Procurador Real, enquanto o bobo era levado para a masmorra, estupefato e arrastando seu alaúde, o Rei perguntou:

- Ele sabia que não era para criticar os arqueiros?

- Sabia.

- Pois então. Este reino é liberal. O bobo pode dizer tudo. Mas tem que respeitar as regras. Decapitem-no. E arranjem outro bobo.

•

O Procurador Real foi procurar o bobo na masmorra. Falou:

- Eu disse que não era para ser sutil...

- Mas o que foi que eu fiz?

- Criticou os arqueiros.

- Como? Eu ia falar em bacalhau!

- Bacalhau? O Rei pensou que fosse namorado.

O bobo sacudiu a cabeça. Condenado por um erro de interpretação. Só quando o Procurador Real já estava saindo pela porta da masmorra é que ele se lembrou de perguntar;

- E namorado, o que é que tem que ver com arqueiro?

Mas era tarde. A porta se fechou.

RI, GERVÁSIO

O produtor sacudiu a cabeça.

- Não estou gostando das risadas...

- As risadas?

O assistente esperava tudo menos aquilo. Esperava que o produtor criticasse os quadros do show, o texto, as interpretações, a qualidade da gravação – mas as risadas?

- É. As risadas. Não sei. Estão diferentes.

- Mas é a mesma claque de sempre.

- Tem certeza de que não mudou ninguém?

O assistente foi se informar com o encarregado da claque. Era a mesma de sempre. Gente aposentada atrás de um dinheiro extra.

Alguns eram veteranos de rádio. Outros tinham começado com a televisão. Ganhavam pouco mas se divertiam.

- Só quem saiu foi o Gervásio.

- E o Gervásio fazia alguma diferença?

- Bem. Tinha uma risada boa...

- Tinha uma grande risada – opinou Amelita, a mais antiga da claque. – Uma das melhores que já ouvi.

Amelita, segundo a lenda, nascera na fileira de trás de um auditório de rádio. Já nascera aplaudindo. Era a alma da claque. E agora estava dizendo que Gervásio era dos grandes.

- Ele ria por baixo – explicou. – Uma boa claque ri em três níveis. O baixo, o médio e o alto. O riso baixo é o mais importante. É o que sustenta os outros dois. Sem um bom baixo a claque perde consistência. Perde ritmo.

- Por que foi que o Gervásio saiu? – quis saber o assistente.

- Acho que estava com problemas em casa.

- Traga ele de volta – ordenou o assistente ao encarregado da claque.

Gervásio não estava com problemas em casa porque não tinha mais casa. Fora destruída num incêndio, junto com todos os seus bens, inclusive a mãe de 80 anos. A mulher de Gervásio fugira do incêndio para a casa do vizinho, pelo qual desenvolvera uma paixão súbita e ardente que nem os bombeiros – mesmo que

tivessem chegado a tempo – conseguiriam apagar. A filha mais velha de Gervásio casara com um estivador inativo que, para não perder a forma, jogava a filha mais velha de Gervásio como um fardo para cima do telhado e a pegava na volta, às vezes. O filho de Gervásio se envolvera com traficantes de tóxico e estava jurado de morte por três delegacias. O encarregado da claque comentou que o Gervásio parecia triste.

- Ânimo, rapaz. O teu valor foi reconhecido. A produção quer você de volta no programa de qualquer jeito.

Gervásio estava com o olhar parado. Não dizia nada.

- A claque decaiu muito sem você. Não precisa voltar, Gervásio.

Gervásio parecia não estar ouvindo.

- Você precisa voltar a rir, Gervásio.

Gervásio começou a chorar.

- Ninguém é indispensável – sentenciou o assistente. E mandou contratarem um substituto para o Gervásio. Alguém da claque recomendou um parente.

- Garantido? – perguntou o assistente.

- Garantido. Ri à toa.

O novo contratado foi um fracasso, no entanto. Ria na hora errada. Dava gargalhadas quando era hora de risinho. Risinho quando era hora de silêncio. E não era baixo. Amelita, a alma da claque, resmungou que como o Gervásio não encontrariam ninguém. Gervásio era um profissional. Sem ele a claque não era a mesma. As risadas não soavam sinceras. Não havia mais espontaneidade. Uma tristeza.

Desta vez, foi o assistente em pessoa. Encontrou Gervásio no enterro do genro. A filha mais velha de Gervásio caíra do telhado na cabeça do marido, quebrando o seu pescoço. Fora um acidente, mas a família do marido prometera vingança. Queria uma indenização. Gervásio não tinha dinheiro. O que escapara do incêndio a mulher levava. E ainda por cima o filho foragido de Gervásio aparecera no enterro, arriscando-se a ser baleado de três lados. O assistente teve dificuldade em prender a atenção de Gervásio, que olhava nervosamente para todos os lados.

- Você tem que voltar, Gervásio.

Surgiu uma briga. Quem pagaria o enterro? A família do morto insistia que a responsabilidade era do Gervásio.

- Você é indispensável, Gervásio – insistiu o assistente.

Vieram avisar que a polícia estava chegando para prender o filho de Gervásio.

- Sem a sua risada, a claque não é mais a mesma. Volta, Gervásio. O filho de Gervásio tentou desalojar o corpo do cunhado para poder se esconder da polícia dentro do caixão, o que só aumenta a revolta.

- O que você sabe fazer é rir, Gervásio. Volta.

Foram todos parar na delegacia. Sentado num banco, Gervásio escondia o rosto com as mãos. Ao seu lado, o assistente insistia.

- Volta, Gervásio. Aquilo lá, sem você, é uma tristeza!

Combinaram que, por um aumento de salário, Gervásio voltaria para a claque. Precisava de dinheiro para sustentar a filha viúva, subornar os policiais que caçavam o seu filho e pagar o enterro do genro. Mas a mulher o esperava na saída do estúdio e levava todo o dinheiro. Gervásio pedia mais dinheiro. A verba para a claque era limitada, mas o Gervásio valia tudo que pedisse. Segundo a Amelita, estava rindo como nunca na sua carreira. Um riso aberto, contagiante. O produtor estava satisfeito.

- Isso é que é risada!

E o Gervásio ria, ria de bater o pé. Um profissional, murmurava a Amelita. Um verdadeiro profissional.

Referências Bibliográficas

Crítica e teórica

ALBERTI, V. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Uma prosa (inédita) com Carlos Drummond de Andrade". **Caros Amigos** [São Paulo] n.29 (ago./1999): 12-15.

ARISTÓTELES, **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1982.

ARRIGUCI Jr., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". In:-. **Enigma e comentário: ensaios sobre a literatura e experiência**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1987, pp.51-66.

ASSIS, Machado de. **Balas de Estalo & Crítica**. São Paulo: Globo, 1997.

AUTORES GAÚCHOS. **Luís Fernando Veríssimo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984.

_____. **Luís Fernando Veríssimo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Brasília: UNB, 1987.

BATALHA, M. M. e PINTO, M. da COSTA. A armadilha ficcional de Luís Fernando Veríssimo. **Cult**: revista brasileira de literatura, 2001.

BENDER, Flora, LAURITO, Ilka. **Crônica: história e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Ática, 1984, v.5.

CHAVES, F. L. O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960). **Teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, INL, 1979.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DUARTE, Lélia Parreira [et al]. **Anais do XXVI SENAPULLI humor e ironia na literatura**. Campinas, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosque da ficção**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

FACCIOLI, Valentim. “A crônica de Machado de Assis”. In: BOSI, Alfredo [et al]. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ºed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONTES, Flávia. “Luís Fernando Veríssimo e a crônica em nosso tempo”. In: **Revista TAM Magazine**. São Paulo, ano 1, nº11, pp.28-33, janeiro, 2005.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v.8, 1996 (Edição Standard Brasileira).

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Anatomia da sátira.** São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH – USP, 1990.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, 1986, p.503.

HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, parodie. In: **Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires.** Paris: Seuil, n. 46, avr. 1981, p.140-155.

JOLLES, A. **O chiste.** In:_____. Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

KONZEN, Paulo Cezar. **Ensaio sobre a arte da palavra.** Cascavel: Edunioeste, 2002.

LUKE, Helen M. **Parábola.** Vol.XII nº 4, 1987, 6-17.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média.** Porto Alegre/São Paulo: UFRGS/UNESP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso.** 3. Ed. Trad. Freda Indursky. São Paulo: Fontes; Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

MARTINS, Antonio. **Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo.** São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Tradução de Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Debates).

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, 1955. v.1, p.144.

NESTROVSKI, Arthur (Org.) **Ironias da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1996.

NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes Limitada, v.68, 1974.

ORLANDI, E. **Análise do discurso**. Campinas: Pontes, 1999.

PAES, José Paulo. Uma viagem pelo cômico. In SABINO, Fernando [et al]. **Histórias divertidas**. São Paulo: Ática, 1993 (Coleção para gostar de ler; vol.13).

PAIVA, M. H. N. **Contribuições para uma estilística da ironia**. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PORTELLA, Eduardo. Visão Prospectiva da literatura brasileira. In: **Vocabulário técnico da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Techoprind (Ed. Ouro), 1979.

_____. "Machado de Assis: cronista do Rio de Janeiro". In: SECCHIN, Antonio Carlos; Almeida, José Maurício Gomes de. Ronaldo de Melo e (Orgs.) **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e Melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

SILVA, Deonísio da. “Luís Fernando Veríssimo: visto daqui o mundo parece muito engraçado”. In: -; TORNQUIST, Helena H. F [et al]. **Luís Fernando Veríssimo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; 1984 (Coleção Autores Gaúchos; vol.4).

SIMON, Luiz Carlos Santos. “**Pós-modernismo: conceitos e culturas**”. Revista Cerrados [Brasília] n.8 (1998): 7-27.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

WEINHARDT, Marilene. **Um escritor na biblioteca: Luís Fernando Veríssimo**. Curitiba, BPP/SECE, 1985.

WIMSATT, WILLIAM K. BROOKS, CLEANTH. **Crítica Literária – Breve História**. São Paulo: Calouste Gulbenkian, 1980

Obras de Luís Fernando Veríssimo

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O Analista de Bagé**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

_____. **Outras do Analista de Bagé**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

_____. **A velhinha de Taubaté**, Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **Sexo na cabeça**. 5^o ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **O marido do Dr. Pompeu**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Orgias**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

- _____. **América.** Porto Alegre: L&PM, 1994.
- _____. **O nariz e outras crônicas.** Porto Alegre: L&PM, 1994.
- _____. **Comédias da vida privada.** Porto Alegre: L&PM, 1995.
- _____. **Comédias da vida pública.** Porto Alegre: L&PM, 1996.
- _____. **A eterna privação do zagueiro absoluto.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. **Aquele dia estranho que nunca chega.** Rio de Janeiro: Objetiva: 1999.
- _____. **Histórias brasileiras de verão.** Rio de Janeiro: Objetiva: 1999.
- _____. **As mentiras que os homens contam.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. **Borges e os orangotangos eternos.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. **Comédias para se ler na escola.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **O Santinho.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **Banquete com os deuses.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____. **Poesia numa hora dessas?!. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002**
- _____. **Internacional: Autobiografia de uma paixão.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. **O melhor das comédias da vida privada.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

Teses e dissertações

ANTONIO, Andréia Simoni Luiz. **Muito riso, muito siso: a construção de tipos e caricaturas em personagens de Luís Fernando Veríssimo**. 298 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Unesp, Araraquara, 2002.

BORGES, Roberto Carlos da Silva. **Língua e estilo: Humor e Ironia nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo**. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

FERREIRA, Denir Camacho. **A metalinguagem: gramática e conflitos nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo**. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – UFRJ, Rio do Janeiro, 2002.

QUEIRÓZ, Silvio Galvão de. **“Pera espelho de todol los vivos”**: a imagem do infante D. Henrique na Crônica da Tomada de Ceuta. Dissertação (Mestrado em História Medieval) – UFF – Niterói, 1997.

REZENDE, Vera Lúcia Aparecida. **A construção de estratégias textuais nas crônicas esportivas de Luís Fernando Veríssimo**. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – UFMG, Belo Horizonte, 2002.

SANTANA, Débora Betânia de. **Ironia: o tempero da crônica (estudo de textos cronísticos de Luís Fernando Veríssimo)**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – PUC/SP, São Paulo, 2006.

TRENTIN, Liege Maria. **O cômico-sério e sua significação na crônica de Luís Fernando Veríssimo**. 158 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – PUC/RS, Porto Alegre, 1990.