

VENCENDO A MORTE COM HUMOR E RISO

OVERCOMING DEATH WITH HUMOR AND LAUGHTER

Lélia Parreira Duarte¹

RESUMO

Observo neste texto que a ironia retórica, em sua intenção de criticar ou reforçar ideologias — com a contraposição de opostos ou por dizer algo sem realmente dizê-lo — evolui posteriormente para o que Jankélévitch chama de ironia *humoresque* ou de segundo grau, a partir da consciência de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói, num momento fugidio, em equilíbrio entre a comédia e a tragédia. Ao assumir o estatuto de código evanescente da linguagem e mostrar a impossibilidade de atingir a pretendida “verdade”, essa ironia muitas vezes provoca o riso, o qual se relaciona com o que é mais característico do ser humano. Ou seja: com a tragicidade da vida, inevitavelmente terminada na (im)previsível morte. Liga-se também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e a tudo aquilo que ela representa. Com base nessas reflexões e em outras de vários estudiosos do humor e do riso (como Freud, Schopenhauer, Bergson, Hobbes, Baudelaire, Bataille, Lacan, Jacques Alain-Miller e Abrão Slavutzky), analiso textos de ficção dos portugueses Lídia Jorge, Augusto Abelaira, Valter Hugo Mãe e António Lobo Antunes, e dos angolanos João Melo e Manuel Rui. Concluo, com Maurice Blanchot, que o riso se relaciona com o desejo maior do ser humano — o de morrer contente, tendo em vista o descontentamento da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia retórica. Ironia *humoresque*. Paródia. Humor. Riso.

ABSTRACT

I observe in this text that rhetorical irony, in its intention to criticize or reinforce ideologies — through the juxtaposition of opposites or by saying something without explicitly stating it — later evolves into what Jankélévitch calls humoresque irony or second-degree irony, stemming from the awareness that the absolute is both realized and destroyed in a fleeting moment, in a balance between comedy and tragedy. By assuming the status of an evanescent language code and showing the impossibility of attaining the intended “truth” this irony often provokes laughter, which relates to what is most characteristic of human beings. That is to say: the tragic nature of life, which inevitably ends in (un)predictable death. It also ties in with the ability to distance oneself: the pleasure of thought, the taste of deception and the possibility of temporarily subverting, through play, the condemnation to death and everything it represents. Based on these reflections and others from various scholars who have studied humor and laughter (such as Freud, Schopenhauer, Bergson, Hobbes, Baudelaire, Bataille, Lacan, Jacques Alain-Miller and Abrão Slavutzky), I analyse fictional texts by Portuguese authors such as Lídia Jorge, Augusto Abelaira, valter hugo mãe and António Lobo Antunes, and Angolan authors such as João Melo and Manuel Rui. I conclude, with Maurice Blanchot, that laughter is related to the greatest desire of human beings — to die content, given the discontent of life.

KEYWORDS: Rhetoric irony. *Humoresque* irony. Parody. Humor. Laughter.

Rimos porque a esperança
se alimenta do riso.

Rimos porque o riso é subversivo.
Rimos porque o riso é revolucionário.
Rir é resistir.

José Eduardo Agualusa

in: O Paraíso e Outros Infernos

A ARTE LITERÁRIA

Sempre fui uma leitora voraz, embalada com a literatura, tentando aprender com suas lições. Com o passar do tempo, comecei a observar estranhamentos no texto literário, os quais colocavam em dúvida o dito, seja refletindo jogos de enganos entre personagens ou através de piscadelas marotas de narradores que apresentavam subversões em suas histórias, com artifícios provocadores de riso, no leitor.

Em um dos meus primeiros cursos de pós-graduação estudei textos de tragédias gregas, os quais certamente contribuíram para minha percepção da “mentira” embutida nessa linguagem consciente de seu próprio engodo. Bom exemplo estaria nos jogos de enganos da peça **Julius César**, de Shakespeare, com o discurso de Marco Antônio que — tantas vezes apresentado como perfeito exemplo de ironia retórica — consegue reverter a vitória dos poderosos conspiradores.

Dediquei-me, então, a estudar a ironia como tropo de palavra, nessa perspectiva da retórica, em que expressões como a de Marco Antônio: “Brutus é um homem honrado” (da tragédia de Shakespeare) funcionam ironicamente no plano intradieético, valorizando o receptor capaz de perceber o sentido contrário pretendido pelo orador.

IRONIA RETÓRICA

A literatura portuguesa medieval, clássica, romântica e realista forneceu-me farto material de estudo para essa ironia, com sua voz denunciadora de jogos de enganos favorecedores de dominações e injustiças, na expectativa de que o leitor percebesse a piscadela irônica indicadora da distância existente entre o real e o ideal.

Bons exemplos estariam, nessa literatura, nas cantigas de escárnio e maldizer, no teatro de Gil Vicente e nas narrativas de Fernão Mendes Pinto, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e dos neo-realistas (entre muitos). Criticamente, esses autores usaram a ironia para alertar o leitor contra estratégias de dominação e explorações do ser humano, sinalizando diferentes interpretações possíveis para atitudes, pensamentos e palavras, os quais, em última análise, seriam formas de valorizar o receptor.

Também na literatura portuguesa contemporânea encontramos essa ironia crítica do engodo existente em crenças arraigadas, as quais impedem clareza de raciocínio e capacidade de perceber perigos: bom exemplo estaria em “Marido”, de Lídia Jorge (1997, p. 11-24), como procuro mostrar, em seguida.

Incapaz de perceber aquele perigo de morte, a porteira julga que os habitantes do prédio lhe estendem um tapete de negrume e solidão, ao sugerir a sua separação do marido, pois este a está (e também a eles) diuturnamente maltratando, quando chega em casa, bêbado, e a persegue aos gritos, altas horas da noite. Fortalecida pela fé e certa da importância de sua luta contra o conluio daquela gente, ela decide ficar à espera do marido, naquela noite, sem fugir dele, como sempre: “Ele há de enxergá-la, mal entre. Com jeito, ela há-de acalmá-lo, em silêncio” (Jorge, 1997, p. 21). E realmente, estupefacto, o marido olha-a com os olhos bem abertos, parecendo “estar a viver a maior surpresa alcoólica da sua vida” (Jorge, 1997, p. 23). Em seguida, toma o isqueiro e, enquanto seus olhos brilham sem ruído sob a chama, a porteira se sente vitoriosa: “Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo mas apenas acender a vela” (Jorge, 1997, p. 23). Entretanto, ele aproxima da porteira e de sua roupa de *nylon* a vela do Rex e da Regina. O fogo demora um pouco, mas depois alastra-se, passa ao cabelo e então “A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo [...]. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei” (Jorge, 1997, p. 24).

É assim que a personagem Lúcia — cujo nome indica ironicamente luz, clareza — morre vítima da chama da vela, ratificando a sua ingenuidade de repetidora de tradições, como a de preservar a sacralidade do matrimônio e a situação de inferioridade da mulher.

Outros bons exemplos dessa ironia na literatura portuguesa contemporânea estariam em obras que tratam do tema das viagens, como os romances **Os cus de Judas** (1979) e **As naus** (1988), de António Lobo Antunes; **Tocata para dois clarins** (1992) e especialmente **Peregrinação de Barnabé das Índias** (1998), de Mário Cláudio; ou ainda **O bosque harmonioso** (1982), de Augusto Abelaira, além de muitos outros.

Nesses romances, narradores aparentemente enaltecem conquistas e grandezas dos navegadores portugueses, denunciando, entretanto, ironicamente, para o leitor atento, os desmandos e explorações dessa política de descobrimentos e colonização².

Com a conseqüente valorização do leitor, essa ironia será uma constante nessas obras, como mostra um exemplo do mencionado romance de Abelaira, o qual conta, *en abyme*, uma história de passagem dos portugueses pela Lua. Lá, um menino expõe o seu estranhamento diante dos estrangeiros que constantemente louvavam a Deus “sem satisfazer o que tem roubado” (Abelaira, 1982, p. 156). A crítica desse menino — observador das atitudes dos viajantes (já referidas na **Peregrinação** de Mendes Pinto, como lembra o narrador) — é, entretanto, desconsiderada: tentando neutralizar esse olhar crítico, os estrangeiros perguntam ao menino se quer ser cristão, provocando-lhe lágrimas e novos comentários desabonadores. Impacientes, os viajantes atam uma pedra ao pescoço do importuno questionador e o lançam à água, calando por literal afogamento essa voz incômoda, a qual fica, entretanto, ironicamente ressaltada ao leitor extradiegético.

Esse romance de Abelaira multiplica histórias, narradores e leitores intradieгéticos; mostra, assim, a inquietação do autor com a alienação do indivíduo diante de uma sociedade que procura ignorá-lo em sua natureza, desejos e necessidades, podendo portanto ser visto como um bom exemplo das ironias retórica e *humoresque*, na literatura portuguesa contemporânea³.

IRONIA HUMORESQUE

A intenção da ironia retórica de criticar ideologias e explorações, muitas vezes com multiplicação de vozes narrativas, receptores internos e dupla possibilidade de entendimento, complementa-se com o que Jankélévitch (1964) chama de ironia *humoresque* ou de segundo grau. A intenção, no caso, não será simplesmente contrapor opostos ou dizer algo sem realmente dizê-lo, mas exibir a ambigüidade e o estatuto de código evanescente da linguagem, o qual torna impossível o estabelecimento de um sentido claro e definitivo.

A ironia simplista decifra-se automaticamente: se os primeiros tornam-se os últimos, ou se o norte se torna o sul, nada é efetivamente mudado; se mestres e escravos trocam de lugar, muda-se simplesmente de mestres e de escravos e a injustiça é mais invertida que destruída. As simetrias semelhantes às dos antípodas testemunham uma seriedade sem humor, uma ironia fechada, um dogmatismo comparável a qualquer absolutismo, pois uma ordem invertida é uma ordem com um novo “direito” e não é revolucionária senão em aparência.

A ironia *humoresque*, diferentemente, é demoníaca: amorosa, séria, usa sempre a leveza e fica entre a tragédia e a comédia, dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos. Assim como o humor não existe sem o amor, não há ironia *humoresque* sem alegria e lucidez. O objetivo dessa ironia não será deixar-nos macerar no vinagre dos sarcasmos, nem depois de massacrar todos os fantoches, construir outros em seu lugar: mas, sim, restaurar um espírito inocente e um coração inspirado.

Ironizar será, nesse sentido, reconhecer, com um espírito alerta e ativo, a impossibilidade de atingir a pretendida “verdade”, na consciência de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói num momento fugidio. Inspirada na descoberta da pluralidade, essa ironia *humoresque* ensina que nossos sentimentos e ideias devem renunciar à solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço com a multidão. Ao contestar o inaudito, o original, o sagrado, e ao considerar a fragilidade de qualquer juramento — pois nada será doravante eterno e duradouro —, essa ironia semeia dúvidas (intratextuais, com o humor, e extratextuais, com a paródia), alertando receptores a questionar sentidos e intenções e transformando às vezes em enganados os próprios narradores. Levados a compreender, às vezes com surpresa e até com riso, que nada pode ser definitivamente afirmado, os leitores podem assim atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem, percebendo a impossibilidade de certezas no campo minado da literatura.

Celestino Vega (1967) define esse tipo de ironia como humor, forma de sabedoria situada entre o riso e o pranto, em equilíbrio entre a comédia e a tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações. Um exemplo estaria no estudo do psicanalista Jacques Alain-Miller (1984) sobre o piropo — o galanteio de um venezuelano a uma mulher sabidamente inacessível. A cantada tem conotação erótica e, ao mesmo tempo, indica um desinteresse profundo; a expectativa do galanteador é de que a mulher reaja — com um sorriso ou com uma expressão ofendida — pois, nos dois casos, ela terá reconhecido a existência do piropeador, captando assim ao vivo a função da linguagem, com esse corte entre o dizer e o fazer.

O piropo registra assim, ao mesmo tempo, um desejo e a impossibilidade de sua realização; há uma certa alegria em usar o significante mulher (representante, no caso, do absoluto), sem pretensões de chegar à posse, ao ato sexual. Ele designa apenas lateralmente aquilo de que trata (“A senhora tem mais limões (seios) que o caminho da Enseada”; “*Ole, tu madre!*” ou “*Viva la virgen de la esperanza mia!*” [Alain-Miller, 1984, p. 25 e seguintes]). Essas exclamações nada descrevem de objetivo em sua significação que ultrapassa sentidos permitidos.

O piropo é paradoxal também porque é o receptor quem decide o seu significado. Será notável assim o seu caráter indireto, o qual faz entrar em cena o sem sentido (indicador de que todo sentido é atribuído por alguém, sendo o sem sentido o criador da significação). Através da argúcia,

do lapso, do sem sentido, da criatividade, o sujeito é assim ultrapassado por sua criação, deixando por um momento de estar submetido ao grande Outro, em sua linguagem definida por regras.

Essa ironia *humoresque* pode ser encontrada em numerosos textos da Literatura Portuguesa contemporânea, como já tive oportunidade de demonstrar em algumas publicações⁴; gostaria agora de conferi-la no conto “O cão”, do escritor angolano João Melo.

Os estranhamentos dessa narrativa logo aparecem, quando o narrador, “Supostamente ágrafo”, diz pretender “escrever a verdade”, preferindo para isso a escrita à oralidade, pois “[...] esta é a vantagem de quem escreve, as suas sentenças podem ser recuperadas [...] para serem transformadas em verdades irredutíveis, absolutas e universais” (Melo, 2006, p. 86).

Personagens do conto configuram-se como leitores ingênuos ou despreparados: a ex-aluna tivera um “caso” com o marido da professora e vai visitá-la, convidada para um chá, mas não entende o motivo do convite e nem a disparatada conversa: “(O que estava ela a dizer? Seria por causa daquele cão?)” (Melo, 2006, p. 87). Já a professora recebera do marido, pouco antes da sua morte, a recomendação de não perder a moça de vista, mas “não foi capaz de descortinar qualquer associação entre os dois fatos” (Melo, 2006, p. 89). E diz, a certa altura, não saber bem porque “convidara aquela antiga aluna, com a qual tão poucas afinidades tinha” (Melo, 2006, p. 89).

O narrador do conto contribui para a sensação de estranheza com as suas interferências no relato: “essa é que era a verdade, que ela (ou o narrador?) queria dizer, ou escrever, tanto faz, o problema mesmo é que nos últimos tempos ela se sentia muito só” (Melo, 2006, p. 86). Ou então: “Mas, naturalmente, não desenvolverei esta hipótese, pois a literatura não deve ser alimentada de aleivosias” (Melo, 2006, p. 87). Estranho também é o comportamento do cão, a roçar-se pelas pernas da professora, olhando-a com uns olhinhos esquisitos, o que é repetidamente referido.

Comentários ou interferências, supostamente do narrador, poderiam ser reflexões das personagens ou mesmo do cão e seriam alertas ao leitor: “(Parece que hoje vai ser um dia de grandes acontecimentos...)” (Melo, 2006, p. 85); “(... e também de grandes revelações!...)” (Melo, 2006, p. 86); “Se eu duvidasse da perspicácia dos leitores [...]” (Melo, 2006, p.88); “(O diabo da mulher continua igual a si mesma!” (Melo, 2006, p.89); “(O cão está a esfregar-se na alcatifa. Parece que também não aguenta essa conversa)” (Melo, 2006, p. 91); “(Este cão precisa de ajuda)” (Melo, 2006, p. 93); “As voltas que o mundo dá” (Melo, 2006, p. 87); “palavras leva-as o vento” (Melo, 2006, p. 87); “certos segredos nem à melhor amiga devem ser ditos” (Melo, 2006, p. 86).

Com todas essas instabilidades, o narrador estimula o interesse do leitor e acaba por desautorizar a própria intenção de apresentar-lhe em seu texto “verdades absolutas e universais”, pois exhibe os mistérios e dúvidas de sua enigmática história.

A conclusão do conto, ao explicitar teatralmente o que desejaria o rondante animal (e também certamente a professora) — a masturbação, conseguida com a colaboração da aluna —, acaba por desautorizar de vez a suposta intenção do narrador. Pois mesmo a célebre máxima “O cão é o melhor amigo do homem” pode ser revertida, como diz a professora Albertina: [...] “o cão, na verdade, é o melhor amigo de certas mulheres, se não mesmo de todas, ela que o dissesse, mas, evidentemente, não o faria, certos segredos nem à melhor amiga devem ser ditos [...]” (Melo, 2006, p. 86).

Essa narrativa de João Melo apresenta, assim, um outro tipo de vítima da ironia: a daquele narrador que se supõe capaz de escrever verdades, mas acaba desautorizado pelo desenrolar dos acontecimentos relatados por ele mesmo, criando assim o cômico absoluto, descrito por Baudelaire (cf. **Da essência do riso**, s/d, p. 42), a ser percebido pelo leitor.

Um outro conto do autor parece comprovar essas teorias. Trata-se de “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”, do livro de mesmo nome, o qual parodia **Escola de mulheres**, de Molière, com sua permanente e hilariante desilusão amorosa. Como o fervoroso amante de **Escola de mulheres**, o narrador do conto de João Melo foi convictamente predestinado a amar a sua Agnes⁵, quando as felizes mães decidiram que as duas crianças seriam unidas para sempre. A esse destino mantem-se o narrador, sofrida e inteiramente fiel, desde a época das brincadeiras infantis (em que conheceu a calcinha florida de seus sonhos e ouviu a crítica à sua pequenina pila) e ao seu tempo de fiel acompanhante no plano social, entretanto sempre sexualmente repellido. Levado pela mãe ao padre meio feiticeiro da Igreja de Calumbo, acredita resolvidos os seus problemas até o momento em que, depois da feliz expectativa de ter finalmente a amada e de cumprir os planejados rituais de verdadeira adoração, ele percebe que, em vez da calcinha florida, ela usa uma cueca amarela, toda rendada, com o terrível resultado: “O meu Kinjango murchou. Repentina e irrevogavelmente” (Melo, 2006, p. 101). Frustradas todas as tentativas, diante daquela mulher tão amada e tão desdenhosa, o narrador do conto completa todos os requisitos para configurar-se como ridículo e risível, pois nem ao menos pode referendar o título dado para a sua estória: “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”⁶...

Essa ironia *humoresque* configurará, portanto, como se pode observar nesses contos de João Melo, uma *gaieté* um pouco melancólica: inspirada na descoberta da pluralidade, contesta o inaudito, o original, o sagrado. E ao considerar que nenhum juramento é para sempre — pois nada será doravante eterno e duradouro — essa ironia assinala a presença da pós-modernidade e os seus efeitos na literatura.

Paródia contestadora será também a que podemos ver no livro de estreia do escritor português valter hugo mãe: **o nosso reino** (2004). Nesse romance, um garoto de oito anos ousa interpelar Deus e, com suas fantasias infantis, desconstrói pesados dogmas relativos a crenças religiosas e relações

familiares. Ao anarquismo do autor devem-se a apropriação de orações e ditos sagrados e o desrespeito a seculares tradições literárias: são exemplos a grafia do seu nome e do título do seu romance com letras minúsculas e, especialmente, a transformação do divino Vosso Reino no pequeno *nosso reino*. E assim o autor atravessa fronteiras entre o real e o imaginário, sem concessões ao sentimentalismo; fala de tristezas profundas e medos transcendentes, de violências civis e religiosas — de que o exemplo maior é o sofrido Benjamim, na redenção e tragédia de sua perdição. Observador e reflexivo, atormentado e dividido por tantas contradições, o menino retrata uma sociedade que, coxeando como a personagem dona ermelinda, sofre com as obrigações que julga ter e com o medo do castigo por não cumpri-las.

Com o peso dessas terríveis realidades, valter hugo mãe constrói um texto poético que parece flutuar acima de dificuldades e desgraças. Um exemplo seria aquele “silêncio suspenso interminável como se estivéssemos numa descompressão antes de sair de baixo de água” (mãe, 2012, p. 31), de que fala o menino, quando vai contar ao amigo Manuel a sua decisão de tornar-se santo e entregar-se a deus para então tornar-se poderoso e capaz de curar corpos e salvar almas.

HUMOR

Parente próximo dessa ironia *humoresque* será portanto o humor; interessante lembrar, com George Minois, em sua **História do riso e do escárnio** (2003, p. 79): “o humor escapa a todas as definições, é inapreensível como um espírito, é múltiplo nos tempos, lugares e idades, desde a pré-história, tendo nascido com o primeiro homem capaz de rir de si e do outro”.

O humor será, assim, rebelde e crítico em sua estrutura revolucionária e comunicativa: pode captar a fragilidade do homem, seus conflitos e contradições, como se fosse um sábio de uma sociedade cada vez mais perplexa e absurda. Para Freud, o humor é uma das operações psíquicas mais elevadas; trata-se de um recurso para obtenção de prazer, apesar de afetos penosos, como mostra a célebre piada de um homem que, levado à execução numa segunda-feira, exclama: “Veja, começa bem a semana!” Para o pai da psicanálise, o *witz* surge da poupança de um dispêndio psíquico, pois torna supérflua a repressão ou inibição que pesava sobre um pensamento inaceitável, o qual entretanto deve ter um receptor, pois o autor não pode, naturalmente, rir de suas próprias piadas.

O caminho do humor será assim o mesmo das drogas e das neuroses, dos delírios e do abandono de si, do êxtase e das sublimações, que são defesas contra o sofrimento, diz Abrão Slavutzky: A vantagem do humor é que o triunfo do princípio do prazer é feito dentro do terreno da saúde psíquica. Ele será, assim, “[...] uma forma sublimada de reagir às dores da existência: um modelo de pensar as contradições humanas sem perder a graça” (Slavutzky, 2005, p. 209). A sua crítica não funciona como um estraga-prazeres porque goza com inteligência e é capaz de rir de tudo, inclusive da sociedade e da morte. E especialmente de si mesmo, poderíamos

acrescentar, pois, diferentemente da ironia, que tem algo a afirmar e o faz, ao pretender fazer entender o contrário do que diz e apresentando soluções possíveis para conflitos, o humor volta-se essencialmente para si mesmo e para as suas questões.

“As formas mais profundas do sentido do humor e o narcisismo cósmico não oferecem um quadro de grandiosidade e euforia, mas antes o de um sereno triunfo interior, com uma certa mescla de melancolia não negada”, afirma Slavutzky (2005, p. 216). Para o estudioso, o sentido do humor pode ser definido como a capacidade de aceitar que toda verdade é parcial, sendo possível assim rir dos próprios defeitos e das imperfeições da vida.

O humorista é portanto flexível e não se envolve com o fanatismo exclusivista. E assim contesta o inaudito, o original, o sagrado; para ele, nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito. Supremo questionador das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas, o humor arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática, mostrando-nos o espelho côncavo em que enrubesce-mos por nos ver deformados, para que aprendamos a não nos adorarmos. As ideologias, as religiões e as teorias são assim criticadas pelo humorista e perdem sua pomposidade, parecendo contraditórias, nuas e frágeis.

Segundo Slavutzky, diferentes pensadores quiseram, no passado, explicar o indivíduo. E conclui: “[...] hoje são os humoristas que melhor conseguem captar nossas contradições” (Slavutzky, 2005, p. 207).

RISO

Homo ludens e homo ridens: o homem é o único animal que ri, afirmam vários estudiosos do riso. Explica-se o riso pela sensação de superioridade do risonho, diante do risível, mas também pelo fato de ele não ser imortal e saber que não o é. Um animal vê o seu companheiro morrer, mas não sabe fazer o silogismo para concluir que também ele será mortal. Sócrates sabe-o e vem daí a sua ironia; dela fazem parte o cômico e o humor, formas através das quais, comenta Umberto Eco, o homem tenta tornar aceitável a insuportável ideia de sua morte, ou vingar-se do destino ou dos deuses que o definem como mortal.

O riso relaciona-se, assim, com o que é mais característico do ser humano: a tragicidade da vida, inevitavelmente terminada na (im)previsível morte, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e a tudo aquilo que a ela se liga ou que a representa. Normalmente visto como sinal de alegria, o riso pode também revelar o sofrimento, paradoxalmente evidenciado em toda a sua crueza.

Quem me dera ser onda, do angolano Manuel Rui, é um bom exemplo da capacidade do ser humano de transformar os problemas em divertimento, com um bom humor e uma alegria contagiante que desarmam, mesmo quando tratam, como o piropo, de um desejo cuja realização

é sabidamente impossível. A novela trata do leitão que o pai traz para o apartamento do sétimo andar; os meninos dão-lhe o nome de “Carnaval da vitória” e tratam dele com os restos de comida buscados no lixo do hotel frequentado pelos embaixadores.

A criatividade dos garotos, que acreditam ser possível salvar da morte o leitão, desenvolve-se, com os seus jogos de enganos, em vários episódios da novela. Os meninos cuidam dele — da limpeza e da comida — e também de sua educação: até aprendera a acenar com a pata direita e “estava já na vida do coração deles ancho de amor pelo amigo mais íntimo” (Rui, 2001, p. 26). Levam-no à escola, onde o porco torna-se motivo de alegrias, sustos e criativos desenhos e redações, cuja avaliação serve também, entretanto, para demonstrar que a revolução não conseguira ainda realizar os seus humanitários objetivos de igualdade e fraternidade.

Diferiam dos sonhos dos meninos os projetos do pai: para este, o leitão era carne, peso, contabilidade no orçamento familiar, sonho com o dia dos prazeres que a sua morte traria. E para conseguir o necessário silêncio suíno e “satisfazer as exigências pequeno-burguesas do carnaval da vitória” (Rui, 2001, p. 25), evitando assim as suas manifestações sonoras, o pai instala um fio ligado do rádio à orelha do porco, de modo que o animal passa a ouvir sozinho o noticiário, os programas para jovens e os relatos de futebol.

Mas no dia do animadíssimo “Carnaval da vitória” acontece a morte do suíno, o que ironicamente faz realizar a confraternização de revolucionários e contra-revolucionários, enquanto os meninos, ainda esperançosos, “confiavam na força da esperança para salvar o amigo “carnaval da vitória”” (Rui, 2001, p. 66).

E a novela termina com Ruca, “cheio daquela fúria linda que as vagas da Chicala pintam sempre na calma do mar”, repetindo a frase de Beto: “— Quem me dera ser onda!” (Rui, 2001, p. 66). Essa exclamação — reveladora de uma certa alegria e, ao mesmo tempo, de um desejo sabidamente irrealizável — testemunha, como o piropo de que fala Alain-Miller, um corte entre o dizer e o fazer, pois capta ao vivo a função da linguagem, a qual pode registrar, ao mesmo tempo, o desejo e a impossibilidade de sua realização.

DICCIONÁRIO DA LINGUAGEM DAS FLORES

A obra do escritor português António Lobo Antunes parece um excelente exemplo das relações da literatura com a morte, muitas vezes organizadora da experiência ficcional, pois, tradicional e dolorosamente, é sempre testemunha de sofrimento, na literatura portuguesa: de africanos e portugueses, das agruras da guerra colonial, do problema dos retornados, do envelhecimento da população, da decadência do império...

Esse romance do autor — **Dicionário da linguagem das flores** (2020) — será também, certamente, um exemplo dessa ironia emergente da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma e com o mundo, pois os desejos do homem esbatem-se contra a certeza da morte, a impenetrabilidade do futuro, a limitação de poderes, a força da biologia, a obstinação das forças naturais: a infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação.

Vários estudiosos já se debruçaram com sucesso sobre as relações entre morrer e cantar, em obras literárias. “Enquanto agonizo — morte e narração em António Lobo Antunes”, de Silvana Maria Pessoa de Oliveira⁷, é um excelente exemplo de estudo dessa “aptidão para morrer contente”, de que fala Maurice Blanchot (1987), encontrável em várias obras do autor português.

Nesse **Dicionário**, Lobo Antunes se aproxima de Duchamp, que “abre um corredor de humor” com suas obras, ao iluminar lixos recusados e desequilibrar-nos nos movimentos de passagem, com a sonoridade das palavras, como diz Edson Luiz André de Souza (2005), em “O humor irreverente de Marcel Duchamp”. Pois, reconhecendo embora esse lixo que nos pertence, Lobo Antunes abre uma posição de resistência a uma assimilação completa a ele, com esse “livro antigo, encadernado, gasto, sujo” (Antunes, 2020, p. 77), de que retira levezas como “o fogo de amor da hortelã pimenta”, “o desejo de agradar do manjerição”, “a fidelidade na desgraça do goivo”, “o cravo do amor vivo e puro” (Antunes, 2020, p. 78), ou ainda da “figueira a amolecer abraçada ao muro” (Antunes, 2020, p. 83), ou “da alma comovida a florir com os sons, lírios, begónias, tulipas [...]” (Antunes, 2020, p. 110-111).

Animais e pássaros (morcegos, corujas, patos bravios, gaivotas, cegonhas, tordos, pombos) — também povoam essas páginas que falam de doença e decadência, de incompreensões e desentendimentos, de pais indiferentes, sempre calados e de costas, de ameaçadoras furgonetas e de homens de chapéu preto, de desprezos, do filho que não conversa e enfurece o pai porque nunca procura mulheres, do pai doente que pede à ama velha que o pegue ao colo, de desejos e de impotências, do aborto resultante do único bem sucedido encontro de amor, de velhos e crianças alimentadas à força: “Vá abrindo a goela, miúdo. A amarrar-me, como sempre com demasiada força, o guardanapo na nuca” (Antunes, 2020, p. 94), de velhice desamparada e de médicos sem respostas, que sabem dizer apenas “Há aqui qualquer coisa” (Antunes, 2020, p. 132,134).

A negatividade aparece na decadência da grande propriedade, na desconfiança com que o controleiro, a Pide e o Partido mandam espionar camaradas recentes (Antunes, 2020, p. 157), nas muitas perguntas que se repetem sem respostas, nos tantos aleijados de dedos mindinhos sem pedaços, nos desvios de lábios de avós repetidos em netos (Antunes, 2020, p. 167), nos amores desencontrados, na impotência dos médicos que adiam respostas aos doentes moribundos (Antunes, 2020, p. 195), nos velhos e crianças desamparados com medo do escuro e anseio de carinhos, nos pais que se preocupam se estará a criança dormindo enquanto eles tentam fazer sexo, sem sucesso, embora a mãe testemunhe: “Estou toda arrepiadinha” (Antunes, 2020, p. 355, 356 e 357), na moça que ama de longe e não aceita o pretendente porque é gorda e feia (Antunes, 2020, p. 195), no afinador de piano a imaginar um palácio e observar os sinais de decadência da quinta.

De decadência falam também instrumentos musicais, como a harpa: “[...] lá em cima, nos enchia de murmúrios que também podiam ser das rosas visto que as estátuas não falam, continuam a fixar a quinta com as órbitas vazias e o ombro fora da túnica que nenhum pássaro quer [...]” (Antunes, 2020, p. 310). E no som constante do piano estropiado, que

“muito ao longe se ia afastando, afastando, a soltar cada vez menos notas, semelhantes a sorrisos feridos [...]” (Antunes, 2020, p. 260), ou nesse “[...] piano desafinado a agonizar lá em cima” (Antunes, 2020, p. 284), embora de vez em quando a sua música trouxesse uma brisa suave, como quando “a irmã toca piano enchendo-nos a alma de lágrimas felizes” (Antunes, 2020, p. 276), ou quando o instrumento parece afinal representar uma esperança: “[...] basta que a música do piano continue conosco e há de continuar conosco mano” (Antunes, 2020, p. 268).

A notar também um inútil olhar positivo para a quinta em decadência: “ — Quero comprar senhora. e não é isto que quero comprar, é o silêncio do escuro, é a paz das sombras, o olho enorme da minha mãe” (Antunes, 2020, p. 59).

Eu gostaria de terminar com a única cena de amor efetivamente completada, no romance, a oscilar na ironia *humoresque* do “não já e ainda não”, contracenando liricamente com a brutalidade e a decadência:

[...] que pena estar a cair de sono com o teu corpo assim morno,
a curva das tuas ancas sob a manta emociona-me, uma parte
minha, contrariando o cansaço, ganha de súbito uma animação
de antena que se aponta a ti

— Chega cá chega cá.

[...]

sonhar com os meus pais e baloiçar para diante e para trás no
teu corpo, encontrar-te e perder-te, encontrar-te e perder-te,
quero lá saber dos proletários de todo o mundo, o capital não
me incomoda, as desigualdades sociais, vendo bem, não me
dizem respeito, as mais valias que vão para o diabo comparadas
com a suavidade do interior das tuas coxas, vou desaparecer na
cama depois de morrer em ti, quero ouvir a tua boca segredando

— Ai mãe

[...]

Enquanto chovem estrelinhas e um repuxo de centelhas vai
caindo, a expressão do meu pai, vaidoso de mim

— És o meu filho miúdo

E a minha mãe, no limiar da cozinha, a secar os braços no pano
da loiça numa espécie de vergonha feliz

— Quem imaginava que o garoto (Antunes, 2020, p. 228-230).

Pena que essa lírica cena de amor acabe em um grosseiro aborto, num procedimento que, parece, teria provocado também a morte da mãe, confirmando assim, mais uma vez, a importância da indesejada das gentes para a construção da arte literária: “ — Soube-lhe bem não soube então aguenta-se agora” (Antunes, 2020, p. 234), ouve a mulher, enquanto o homem espera, “imóvel nas escadas da cave, tentando escutar o som dos teus passos lá dentro que se aproximavam da porta que a mulher te abriria, continuava, como continuo até hoje, à tua espera” (Antunes, 2020, p. 235).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELAIRA, Augusto. **O bosque harmonioso**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- ABREU, Maria Fernanda. Riso e humorismo (na literatura romântica). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.) **Dicionário do Romantismo literário português**. Lisboa: Caminho, 1997, p. 480-483.
- ALAIN-MILLER, Jacques. El piropo: psicoanálisis y lenguaje. In: **Recorrido de Lacan**. Caracas: Manantial, 1984, p. 25-40.
- ANTUNES, António Lobo. **Dicionário da linguagem das flores**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso**. Trad. e notas Filipe Jarro. Almada: Íman Ed. s/d.
- BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COMTE-SPONVILLE, André. O humor. In: _____. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 229-240.
- DUARTE, Lélia Parreira. Riso e morte: submissão e libertação. In **Românica 11**. Lisboa: 2002, p. 8-26.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUARTE, Lélia Parreira. A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. In: ____ (Org.) **As máscaras de Perséfone** – figuras da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p. 151-190.
- ECO, Umberto. Campanile: il comico come straniamento. In: **Tra mensogna e ironia**. Milano: Bompiani, 1998, p. 53-97.
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago1974. Vol. 8.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'Ironie**. Paris: Flammarion, 1964.
- JORGE, Lúcia. **Marido e outros contos**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- MÃE, Valter Hugo. **O nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**. Luanda: Editorial Nzila, 2006.
- MELO, João. **Filhos da Pátria**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Enquanto agonizo – morte e narração em António Lobo Antunes. *In*: DUARTE, Lélia Parreira (Org.) **As máscaras de Perséfone** – figuras da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p. 327-349.

ROUSTANG, F. Comment faire rire un paranoiaque? *In*: **Critique**. Tome XLIV, n. 488-489. Paris, 1988, jan-fev., p. 5-15.

SCHOPENHAUER. La risa. *In*: STEPANENKO, Pedro. **Schopenhauer en sus páginas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 77-83.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo RS: Editora Unisinos, 2002.

SLAVUTZKY, Abrão e KUPERMANN, Daniel (Org.) **Seria trágico... se não fosse cômico** – humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SOUZA, Edson Luiz André de Souza. O humor irreverente de Marcel Duchamp. *In*: SLAVUTZKY, Abrão e KUPERMANN, Daniel. **Seria trágico... se não fosse cômico** – humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 311-324.

VEGA, Celestino. **El secreto del humor**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.

Recebido para avaliação em 24/04/2024.

Aprovado para publicação em 13/05/2024.

NOTAS

1 Professora Titular de Literatura Portuguesa da UFMG. Autora de **Ironia e humor na literatura; Potência e negatividade em Fernando Pessoa; Exercícios de viver em palavras e cor** e coordenadora das edições da pesquisa financiada pelo CNPq **As máscaras de Perséfone: figuras da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**.

2 Certamente inspirados na **Peregrinação**, de Fernão Mendes Pinto, obra publicada no início do século XVII (1614), com perspectiva oposta à intenção laudatória de **Os Lusíadas**.

3 Em “Escrever na água, com Augusto Abelaira”, analiso mais demoradamente obras do autor (PEREIRA, Paulo Alexandre. **Voltar a ler — Augusto Abelaira**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008, pp. 7-26).

4 Cf. DUARTE, 2006, pp. 151-190 (ver referências bibliográficas).

5 Lembrete: Agnes é o nome da cordeirinha venenosa que o personagem de Molière tenta conquistar.

6 Será interessante assinalar que a paródia, utilizada neste conto de João Melo, é um tipo de ironia que se realiza intertextualmente e é bastante observável nas literaturas africana e portuguesa contemporâneas. Outros bons exemplos seriam **O regresso de Júlia Mann a Paraty**, de Teolinda Gersão (2021) e **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**, do mesmo João Melo (1998).

7 Publicado em DUARTE, 2006, p. 327-349.