

OBRAZ

VARIAÇÕES DO RISO: DA TRADIÇÃO
AO CONTEMPORÂNEO

33



**Revista do Núcleo de Estudos de
Literatura Portuguesa e Africana da UFF**

ISSN 1984-2090

ABRIL

A *ABRIL* é uma revista online, podendo ser acessada em
sua própria página - <http://www.revistaabril.uff.br/>
ou a partir do site do - NEPA/UFF - <http://www.uff.br/nepa>

EDITORES

Renata Flavia da Silva, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Maffei, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EXECUTIVA

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Iris Maria da Costa Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julio Cesar Machado de Paula, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marlon Augusto Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Catherine Dumas, Sorbonne Nouvelle-Paris3, France

Francisco Noa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique.

Inocência Mata, Universidade de Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Universidade de Lisboa, Portugal

João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jorge Fernandes da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lélia Parreira Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Margarida Calafate Ribeiro, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria Nazareth Soares da Fonseca, Pontifícia Universidade Católica MG, Brasil

Maria Theresa Abelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mário Cesar Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Nascimento Figueiredo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nuno Júdice, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Oswaldo Manuel Silvestre, Universidade de Coimbra, Portugal

Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal

Paulo Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, Portugal

EQUIPE TÉCNICA - REVISÃO E SISTEMA

Allyson Augusto Silva Casais, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Clarisse Dias Pessoa, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Diana Gonzaga Pereira, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Larissa Pico do Nascimento, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Laura Aparecida Coimbra Martins, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Karina Frez Cursino, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Michael de Assis Lourdes Weirich, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Elir Ferrari, Editoração no SEER/OJS, Brasil

Joana Lima, Diagramação, Laboratório de Livre Criação/UFF- IACS, Brasil

Apoio, de 2014 a 2017, da Universidade Federal Fluminense, com recursos do Programa Auxílio Publicação - PROPP.

A partir de 2019, apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - UFF.

DADOS PARA CATALOGAÇÃO:

ABRIL - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, Vol. 16, nº 33, novembro de 2024. Semestral.

Disponível no Portal da UFF: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/>

Acesso livre

1. Periódicos. 1. Literatura Portuguesa;

2. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa;

3. Literatura Comparada. II. Literaturas de Língua Portuguesa: Teoria e Crítica.

ISSN 1984-2090

CORRESPONDÊNCIA

NEPA - Revista Abril

Universidade Federal Fluminense - UFF | Instituto de Letras

Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº, sala 403, Bloco C - Campus do Gragoatá

São Domingos - Niterói - RJ | CEP 24210-201

Fone: (21)26292549 | 2629-2618 | 2629-2608 | E-mail: revistaabril@vm.uff.br

Projeto Gráfico: Diego Marques e Diagramação: Joana Lima

Capa: Detalhe da Obra de Bartolomeo Veneto, Quatro personagens rindo, Domínio Público.

**Revista do Núcleo de Estudos de Literatura
Portuguesa e Africana da UFF**

ABRIL

**VARIAÇÕES DO RISO: DA TRADIÇÃO AO
CONTEMPORÂNEO**

Organizadores
Deyse Moreira (Université Clermont Auvergne) e
Ida Alves (UFF)

SUMÁRIO

VARIAÇÕES DO RISO: DA TRADIÇÃO AO CONTEMPORÂNEO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 09 |
| Deyse Moreira e Ida Alves | |
| VENCENDO A MORTE COM HUMOR E RISO | 17 |
| Lélia Parreira Duarte | |
| <i>BATHOS</i> E HUMOR NO “AUTO DA LUSITÂNIA”, DE GIL VICENTE | 31 |
| Paulo Roberto Sodré | |
| A CORREÇÃO DE MASCULINIDADES MARITAIS ATRAVÉS DO RISO: O CASO DE JÚLIO NA <i>COMÉDIA DO CIOSO</i> DE ANTÓNIO FERREIRA | 47 |
| Carlos Silva e Paula Almeida Mendes | |
| EÇA DE QUEIRÓS CRONISTA: A RIR SE CASTIGAM OS COSTUMES | 63 |
| Saulo Gomes Thimóteo e Luiz Rogério Camargo | |
| A OPERETA CÔMICA PORTUGUESA DE FINAIS DO SÉCULO XIX | 77 |
| Claudia Barbieri | |
| <i>VIAGEM AO PAÍS DOS NEFELIBATAS</i> : O RISO NEORREALISTA DE JOAQUIM NAMORADO | 95 |
| Oscar José de Paula Neto | |
| SIGNIFICAR E CONTRADIZER: UMA ANÁLISE DA IRONIA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA NA POESIA DE JOSÉ MIGUEL SILVA | 111 |
| Ana Carolina Botelho | |
| “A MÃO DEFORMADA”: O RISO SUBVERSIVO DE PATRÍCIA LINO | 127 |
| Paulo Alberto da Silva Sales | |
| ENTRE O POÉTICO, A INFÂNCIA E A (NOVA) UTOPIA: O RISO | 143 |
| Elisangela Silva Heringer | |

RESENHAS

RESENHA DE ANNONA OU MISTO CURIOSO. FOLHETO SEMANAL QUE ENSINA O MÉTODO DE COZINHA E COPA COM ARTIGO DE RECREAÇÃO 157
Joana Monteleone

O QUE RETORNA COM O ÉPICO? 163
Lucas Laurentino de Oliveira

RESENHA DE *O TAMANHO DO MUNDO* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES 171
Paulo Rodrigues Ferreira

VENCER O ESQUECIMENTO OU DA ARTE COMO INSTRUMENTO PARA TORNAR SENSÍVEL O INUMANO 177
Jorge Vicente Valentim

APRESENTAÇÃO

A chamada deste número iniciava-se com as perguntas: “Por que certos textos literários nos fazem rir? Que procedimentos de escrita são mobilizados para que o humor ocorra? Como demonstrar a força crítica do riso nesses textos? A alegria pode ser tema forte da criação poética?”. Os artigos aprovados para publicação buscaram responder a essas questões, propondo análises sobre as relações plurais entre literatura e humor para investigar o que poderíamos designar como uma tradição do riso, do trovadorismo à contemporaneidade. O interesse crítico é atualizar a discussão em torno dos conceitos fundantes da comicidade, interrogando acerca das distinções entre o humor, o riso, o cômico, a ironia, a sátira, a paródia, e quais os mecanismos textuais que sustentam, especialmente no texto poético, essas distinções, mas também em prosa e no teatro.

Responder à complexa interrogação “O que é o humor?” equivaleria apontar quais são as características básicas que permitem a sua manifestação. Objeto de investigação filosófica desde Platão, inúmeras outras disciplinas modernas se debruçaram sobre o assunto, desde a Psicologia, a Antropologia, a Sociologia, a História, a Linguística, a Semiótica, a Teoria Literária, até as Ciências Médicas, entre outras. De fato, muitos foram os pensadores e pesquisadores que se investiram dessa árdua tarefa e o resultado mais confiável que se pode traduzir de todos os estudos em questão é que não existe uma definição única e consagrada para o fenômeno humorístico. Isso decorre do fato de estarmos diante de um objeto multifacetado, o qual envolve os mais variados elementos. Partindo da premissa de que todo texto possui um contexto, num plano mais genérico, podemos citar os elementos aparentemente exteriores ao objeto em si: a cultura, a civilização, a época, a idade, o gênero, a classe, dos quais derivariam muitos outros, com destaque, neste caso, para os aspectos pragmáticos da linguagem: o saber compartilhado, a pressuposição, a alusão, a cooperação. Num plano mais estrito, podemos citar os elementos e recursos textuais comumente mobilizados, nos diferentes níveis da análise linguística, para se alcançar o efeito pretendido: a exploração fonética, destacando-se os trocadilhos; os jogos morfológicos; as inversões paradigmáticas; as ambiguidades sintático-semânticas; as irregularidades lógicas entre outros processos.

Igualmente vasta é a evolução lexicológica do termo “humor”, cuja gênese se deu na teoria médica de Hipócrates, a qual fixou quatro temperamentos humanos: sanguíneo, com a predominância do sangue; fleumático, da linfa; colérico, da bÍlis amarela; e melancólico, da bÍlis negra (situada na origem do futuro termo “humor negro”). O humor chegaria ao campo cômico somente na Europa do século XVII. Na língua francesa do século XVIII, operou-se uma distinção entre o humor médico e o humor visto como “mecanismo racional”. Com o tempo, foi havendo um deslocamento do sentido de desequilíbrio dos fluidos corporais, causador de desvios comportamentais, para o sentido de uma “excentricidade que faz rir” (ERMIDA, 2003¹). O humanismo associará uma conotação positiva ao termo anteriormente neutro. No século XIX, essa conotação se consolida ainda mais. Com o imperialismo inglês, a expressão “senso de humor” se internacionalizou, perdurando até hoje com sua conotação positiva. Já o termo “humor”, empregado isoladamente, perdeu sua conotação exclusivamente positiva assumindo ainda mais a complexidade da qual trataremos nesta edição.

Paralelamente a tudo isso, se não há um consenso terminológico em torno dos estudos do humor, há dois sistemas taxonômicos que os estudos refletem: o primeiro, uma terminologia histórica derivada da estética filosófica, situa o humor como um dos vários elementos do cômico, ao lado da ironia, da sátira, do *wit*, do absurdo, do escárnio, do sarcasmo. Além disso, nesse sistema, o humor é benevolente por definição, não se confundindo, por exemplo, com a “malícia agressiva do sarcasmo” (ERMIDA, 2003). O segundo sistema, adotado largamente pela corrente anglo-americana atual, entende o humor como um termo guarda-chuva neutro capaz de substituir o termo “cômico”, agregando todos os conceitos desse campo, sejam eles positivos ou negativos. Daí o termo “humor” poder substituir nomes de gêneros literários “como a paródia, a comédia, a sátira ou a farsa” (ERMIDA, 2003).

Os artigos aprovados para compor este número em resposta às provocações iniciais da chamada mostram como as abordagens são diversas e como podemos discutir as variações do riso na prosa, poesia e teatro, ao longo dos séculos. Os estudos reunidos permitem pensar a questão desde a produção medieval ao contemporâneo. Abrimos o dossier com o estudo de Lélia Parreira Duarte, que tanto já escreveu sobre esse tema. Além de um percurso sobre a discussão do riso por alguns teóricos, a autora examina alguma prosa portuguesa e africana para demonstrar modos como “o riso relaciona-se com o desejo maior do ser humano — o de morrer contente, tendo em vista o descontentamento da vida”. A seguir, rumamos para o tempo de Gil Vicente, com o medievalista brasileiro Paulo Roberto Sodré, que examina o **Auto da Lusitânia**, o qual foi pouco observado sob a ótica do riso. Assim, Sodré propõe “observar como o *bathos*, a súbita mudança do registro sublime para o baixo, é explorado humoristicamente pelo dramaturgo”. Carlos Silva e Paula Almeida Mendes optaram por tratar de um autor do século XVI, hoje muito pouco lido, mas considerado ao seu tempo um

grande nome da poesia portuguesa clássica: António Ferreira. No entanto, é sobre sua **Comédia do Cioso** que os autores se debruçam, demonstrando que o comportamento do personagem Júlio (o marido cioso) “é um perfeito exemplo de uma das masculinidades matrimoniais existentes no teatro português quinhentista”. Defendem que, “cumprindo uma das funções mais tradicionais da comédia, a de reforma social (Eagleton, 2022, p. 56), a **Comédia do Cioso** utiliza o riso para criticar os maridos que cometem semelhantes loucuras na proteção da fidelidade”.

Mais perto de nosso tempo, referindo o século XIX, não poderia faltar Eça de Queirós, com sua fina ironia crítica. Saulo Gomes Thimóteo e Luiz Rogério Camargo investigam a produção cronística de Eça de Queirós presente em **As Farpas**, destacando sua crítica satírica à sociedade portuguesa oitocentista. Ainda no longo século XIX, Claudia Barbieri examina a opereta cômica portuguesa. Trata-se de uma pesquisa original bem interessante que “tem por objetivo principal recuperar parte da recepção crítica de algumas operetas cômicas portuguesas, criadas por três autores, “Gervásio Lobato (1850-1895) e de D. João da Câmara (1852-1908), que possuíam à época larga produção teatral. As partituras musicais foram criadas pelo maestro e músico Ciríaco de Cardoso (1846-1900)”. Examinam assim as operetas **O burro do Senhor Alcaide** (1891), **O solar dos Barrigas** (1892) e **O testamento da velha** (1894), que despertaram o riso e cativaram o público, não apenas em Portugal, mas, também, no Brasil”.

Como era de esperar, o dossier chega ao século XX, onde abundam exemplos literários que trabalham com o cômico, o riso, valendo-se da diversidade de processos criativos. Neste número, contamos com um estudo de Oscar José de Paula Neto sobre o escritor neorrealista Joaquim Namorado que, em **Viagem ao País dos Nefelibatas**, “livro escrito no final da década de 1930, planejado inicialmente como obra autônoma, mas publicado como parte da coletânea **Incomodidade** (1945). O conjunto poético, através da ironia, da paródia e do sarcasmo, reúne textos no qual a leitura crítica da tradição literária, da história e da cultura portuguesa traz corrosivos questionamentos ao regime salazarista e a outras formas de dominação, além de se apresentar enquanto uma forma de resistência e de luta, não fugindo aos pressupostos do movimento neorrealista”. Se esse artigo trata de um poeta da primeira metade do século XX, os dois seguintes focalizam suas análises em nossa contemporaneidade. O estudo de Ana Carolina Botelho detém-se na poesia de José Miguel Silva, cuja escrita realmente se vale recorrentemente da ironia para questionar e criticar nosso tempo, processos e procedimentos. A autora destaca que o poeta transita “entre um humor que espelha o *nonsense* da vida moderna e uma certa melancolia”, fazendo “do cotidiano a sua matéria e da linguagem a sua “arma” na luta contra o esvaziamento do sentido da palavra na sociedade comunicacional contemporânea e as incoerências do modelo econômico corrente”. Do mesmo modo, Paulo Alberto da Silva Sales escolhe pensar o tema na poética de Patrícia Lino, artista portuguesa radicada nos Estados Unidos, que transita da literatura

para outras formas artísticas, criando obras intersemióticas que têm recebido muito bom acolhimento crítico. No artigo aqui publicado, Sales expõe logo no resumo suas questões: refletir como a poeta, “a partir da dicção risível e paródica [...] promove outras possibilidades de criação poética por meio de práticas de apropriação e de fricção de códigos. Presença da comicidade como estratégia ridicularizadora de lugares-comuns sobre o imaginário colonial. [...] Presença da ironia como estratégia corrosiva de discursos eurocêntricos excludentes. Desmonte de mentalidades de teor machista, patriarcal e purista. A poesia como lugar de encontro de dissidentes por meio do cruzamento de culturas, línguas e textualidades, o que revela seu caráter exofônico graças às estratégias de mobilidade e de migração”. Encerramos o dossier com o artigo de Elisangela Silva Heringer que analisa a obra **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009), do escritor angolano bem conhecido no Brasil, Ondjaki. Relacionando riso, infância e utopia, o estudo demonstra como as estratégias do riso podem tanto expor as dores de um povo como constituírem o suporte para a força vital de superação.

Este número apresenta ainda quatro resenhas. Joana Monteleone considera o volume de **Anonna**, uma das primeiras revistas de gastronomia editada em Portugal entre 1836 e 1837. Esse volume que reúne o conteúdo de todos os fascículos publicados no século XIX e ora organizado por Gilda Santos e Eduardo da Cruz, com a colaboração de diversos pesquisadores do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, sediado no RGPL, oferece ao leitor de hoje não só um conjunto vasto de receitas culinárias, como toda uma parte lúdica: poesia, mitologia, história do Porto e jogos de salão. Trata-se de uma edição da Livraria Lello, do Porto, com publicação em 2023. Lucas Laurentino de Oliveira, por sua vez, apresenta a coletânea de ensaios do professor emérito da UFRJ, Jorge Fernandes da Silveira, o qual, no seu **O retorno do épico e outras voltas** (Oficina Raquel, 2023), produto de sua já longa e referencial reflexão sobre a poesia portuguesa, discute “as ramificações da epopeia camoniana e suas glosas ao longo dos séculos XIX, XX e XXI”. A terceira resenha de Paulo Rodrigues Ferreira apresenta-nos uma obra de António Lobo Antunes, tão estudado entre nós: **O Tamanho do Mundo**, publicado em Portugal em 2022. Jorge Vicente Valentim, que vem se dedicando ao estudo da prosa portuguesa mais recente, observa **Louvado seja o pesadelo**, de Paulo Faria, sobre o qual escreve: “Autor pouco conhecido do público brasileiro, Paulo Faria já possui uma consolidada carreira como tradutor e ficcionista, tendo sido galardoado com importantes prêmios nas duas categorias em Portugal. **Louvado seja o pesadelo** é, portanto, o seu quarto romance, vindo a lume sob a chancela da Editora Minotauro e ainda não editado no Brasil”.

Como o leitor poderá observar, esse percurso do riso e suas manifestações no tempo e no trabalho de tantos autores diferentes entre si é apenas um recorte do muito que pode ser discutido sobre esse tema em diversas literaturas, em contextos múltiplos. A **Abril**, dedicada às literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa, acolheu a proposta para in-

centivar outros estudos que possam renovar o tratamento da questão e suas variações. O leitor certamente poderá lembrar outras obras e escritores. Sem dúvida, é mais fácil percebermos o efeito do humor do que o definirmos. Por isso, a importância de uma publicação que demonstre que o humor é coisa séria, explorando sua complexidade no âmbito literário e abordando sua diversidade e manifestações na poesia, prosa e teatro portugueses e africanos. Igualmente importantes e necessários são os estudos comparados envolvendo essas literaturas. Por todos esses aspectos a considerar, desejamos boas leituras e reflexões.

Deyse Moreira (Université Clermont Auvergne)

Ida Alves (UFF)

NOTA

ERMIDA, Isabel. **Humor, Linguagem e Narrativa**. Para uma Análise do Discurso Literário Cômico. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2003.

VARIAÇÕES DO RISO: DA TRADIÇÃO AO CONTEMPORÂNEO



VENCENDO A MORTE COM HUMOR E RISO

OVERCOMING DEATH WITH HUMOR AND LAUGHTER

*Lélia Parreira Duarte*¹

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 Lúcia 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 manjeriço”, “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 estropeado, 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 aguento-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.

BATHOS E HUMOR NO “AUTO DA LUSITÂNIA”, DE GIL VICENTE

BATHOS AND HUMOR IN “AUTO DA LUSITÂNIA”, BY GIL VICENTE

Paulo Roberto Sodré¹

RESUMO

Diversas leituras têm sido realizadas a respeito do “Auto da Lusitânia”, de Gil Vicente, ficando pouco explorada a linguagem humorística da peça compósita de 1532. Neste estudo, pretende-se observar como o *bathos*, a súbita mudança do registro sublime para o baixo, é explorado humoristicamente pelo dramaturgo. Baseiam a discussão as reflexões de Orlando Amorim (2013), José Augusto Cardoso Bernardes (2019) e Noémio Ramos (2022), sobre aquele auto, e as de Luiz Carlos Travaglia (2015) e Terry Eagleton (2020), acerca do humor batético. Nota-se que tanto a justaposição de personagens e gêneros dramáticos como seus discursos próprios, oscilando entre o registro alto e o baixo, garantem o efeito humorístico desse texto teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro quinhentista português. Gil Vicente. “Auto da Lusitânia”. Humor vicentino.

ABSTRACT

Gil Vicente’s “Auto da Lusitânia” has been widely studied, but the humorous language of the 1532 composite play has received little attention. The aim of this study is to observe how the playwright exploits the humorous feature of *bathos*, the sudden shift from a sublime to a low register. The discussion draws on the reflections of Orlando Amorim (2013), José Augusto Cardoso Bernardes (2019) and Noémio Ramos (2022), on the play, and those of Luiz Carlos Travaglia (2015) and Terry Eagleton (2020) on *bathos* humor. It is observed that both the juxtaposition of characters and dramatic genres as well as their own discourses, oscillating between high and low register, guarantee the humorous effect of this theatrical text.

KEYWORDS: Portuguese 16th Century Theater. Gil Vicente. “Auto da Lusitânia”. Vincentian humor.

O “Auto da Lusitânia”, produzido em 1532 por Gil Vicente, é iniciado com uma rubrica ambígua ou, ao menos, pouco precisa em termos de indicação do gênero textual dramático que o/a receptor/a tem diante de si:

Auto chamado da Lusitânia.

A farsa seguinte foi representada ao muito alto e poderoso rei dom João, terceiro deste nome em Portugal, ao nascimento do muito desejado príncipe dom Manoel, seu filho. Era do Senhor de 1532. E porque ao diante vai o argumento dela se nam põe aqui neste princípio. Começa a farsa num razoamento de uns judeus [...] (Vicente, 2002, v. II, p. 381).

Em que pese a instabilidade terminológica que costuma cercar a classificação do teatro vicentino, seja ela dada pelo autor, pelos filhos, seja ela atribuída pela crítica vicentina desde o início do século XX, com os estudos pioneiros de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, e embora “auto” seja um termo genérico para peças quinhentistas, sejam elas farsas, comédias, sejam elas moralidades, milagres, fantasias alegóricas, a rubrica expõe tanto o termo geral (“auto”) como o específico (“farsa”), cujo uso dispensaria, a princípio, aquele. Seja como for, os nexos informativos da rubrica nos levam a compreender que o auto e a farsa seriam, apesar de distintos os gêneros nele encontrados, um único texto, o que de fato procede. Quis a crítica, porém, que o texto ficasse conhecido como “Auto da Lusitânia” e não como “Farsa da Lusitânia”, ficando este segundo termo, também para a crítica, como classificação da parte introdutória do auto referente às cenas da família judia. Esses títulos talvez se devam à estranha (e, para alguns, incoerente) justaposição de dois grandes gêneros distintos (há outros ao longo da peça, como cantigas, oração, moralidade, mas sem destaque): a farsa inicial (dos judeus) e a fantasia alegórica (das núpcias de Lusitânia), que estruturam a peça como um todo.

Em todo caso, o auto ou a farsa começa com o “razoamento de uns judeus”, protagonizado, podemos dizer, por Lediça (com seu diálogo cheio de mal-entendidos com o sedutor Cortesão) e sua família judia, que, cientes da chegada da corte pelo aviso de Jacob (“Já vedes que el rei é aqui” [Vicente, 2002, v. II, p. 392]), se propõem a prestigiar e a entreter a ilustre visita, encenando uma “invenção” de Gil Vicente (“vejamos um excelente [aito] / que presenta Gil Vicente / e per i nos regeremos” [Vicente, 2002, v. II, p. 392]). Decidido o divertimento para a corte, adentra o Lecenciado que apresenta o argumento, omitido no início da peça (“E porque ao diante vai o argumento dela se nam põe aqui neste princípio”), primeiramente em verso e, depois, em prosa, para garantir sua clareza (“pera claro cimento / e a obra nam ser escura / direi em prosa o argumento” [Vicente, 2002, v. II, p. 394]). Nesta altura do texto, expõe-se o nascimento de Lusitânia, filha do Sol e da ninfa Lisibea, e de seu enamoramento pelo cavaleiro grego Portugal, cujo resultado é a morte por ciúmes da mãe, o luto da filha e a partida forçada do cavaleiro. Tal episódio nefasto enseja as núpcias de Lusitânia com o deus Mercúrio, providenciadas pelo Sol, via seu mensageiro Maio. Para as bodas

chegam, então, além do noivo, as “dieras de Grécia e de Egipto / Vénus vem com as troianas / Verecinta com as romanas” (Vicente, 2002, v. II, p. 402) e seus sacerdotes que, ciosos de entretê-las antes das bodas e de reportar a Lúçifer tudo o que ocorre ali, relatam a que assistem: as “horas ordenadas” das “negligências mundanas” (Vicente, 2002, v. II, p. 403) e o episódio dialogado, a que a crítica dá o nome de moralidade *Todo o Mundo e Ninguém*, não raro constante de antologias do teatro vicentino como uma peça “autônoma”². Encerradas as horas e finalizado o diálogo, voltam as deusas às bodas; decepcionadas, contudo, com a castidade de Mercúrio (“maridá-la nam se espere / porque nam se usa no céu” [Vicente, 2002, v. II, p. 410]), incentiavam Portugal, recém tornado de uma caça e ainda apaixonado, a desposar Lusitânia, o que é aceito e festejado por todos/as, inclusive por Mercúrio.

Como se pode perceber, o núcleo dramático do “Auto da Lusitânia”, como o próprio título o diz — assim como o dizem a extensão e o detalhamento da rubrica, exposta pelo Lecenciado, e o número de cenas³ —, está nas bodas da filha de Lisibea e do Sol. Não obstante, Gil Vicente apresenta esse enredo como um entretenimento da família de Lediça e de seus vizinhos à corte acabada de chegar. Assim, o auto é iniciado como uma farsa — isto é, um gênero dramático tradicional ligado ao riso popular, por colocar em cena tipos humanos e situações sociais cotidianas engraçadas (Pavis, 2005, p. 164), cuja natureza, nos termos de José Augusto Cardoso Bernardes, “[...] é a de não serem ‘finas’, antes contemplando situações e linguagem orientadas para o riso, a burla e a troça, sem excluir a obscenidade” (Bernardes, 2019, p. 199) —, em que se encaixa um outro gênero, a fantasia alegórica, que, diferente da moralidade⁴, gênero de cunho religioso e doutrinário (Pavis, 2005, p. 250), apresenta figuras alegóricas em sua dimensão profana, servindo-se de figuras mitológicas, de representações de cidades ou de eventos relacionados a personalidades da nobreza, com a finalidade de enaltecimento (Saraiva, 1999, p. 110-111). Nesses dois gêneros fundamentais do teatro vicentino, a farsa e a fantasia alegórica, inserem-se ainda outros gêneros textuais, literários (como cantigas, moralidade) ou não (como hora litúrgica), confirmando a tese de Margarida Vieira Mendes de que a singularidade do teatro vicentino está precisamente na justaposição e mescla de diversos gêneros textuais literários dramáticos ou não numa mesma peça (Mendes, 1999, v. II, p. 117).

Apesar da clareza de estrutura dramática com que se nos apresenta atualmente⁵, o “Auto da Lusitânia” foi recebido a princípio como uma peça estranha, desconexa. Orlando Amorim (2013), num estudo sintético sobre a recepção e o sentido político do “Auto da Lusitânia”, reúne e discute as principais linhas de análise desse auto, desde Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1912), que o considerou uma “farsa inocente e incoerente”, passando por Óscar de Pratt (1931), Paul Teyssier (1982) e João Nuno Alçada (1985), até Graça Abreu (1988), que o revelou como um exemplo de auto-teatralização ou teatro no teatro, por meio do recurso estrutural *mise en abyme*, ou seja, “um desdobramento estrutural-temático [...], uma estreita

correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada” (Pavis, 2005, p. 245). Assim, deduz Pavis que o “*teatro dentro do teatro* é a forma mais comum de *mise en abyme*”.

De fato, o auto vinha desafiando o entendimento dos estudos vicentinos até o artigo arguto de Graça Abreu — aliás, um divisor de águas —, que deslindou sua estrutura complexa e fascinante. Para a crítica portuguesa, ocorrem vários níveis de teatro no teatro, desde os mais simples (os membros da família do Pai assistem a suas cantorias, por exemplo) aos mais complexos (Jacob e a família do Pai [Judah?] assistem à invenção de Gil Vicente, apresentada pelo Lecenciado). Embora Abreu detalhe minuciosamente no “Auto da Lusitânia” as várias mudanças de “nível dramático com instauração de uma nova ação”, sentido estrito do que a autora considera “teatro no teatro” (Abreu, 1988, p. 3), interessa-nos aqui apenas duas dessas mudanças: da farsa (da família judia) para a fantasia alegórica (as bodas de Lusitânia) e desta para a moralidade (de Todo o Mundo e Ninguém).

Nota-se, na indicação dos vários níveis de teatro no teatro, um traço tipicamente vicentino, a convivência num mesmo auto de uma diversidade de gêneros textuais, como pondera Margarida Vieira Mendes:

Procurar e escolher para expoente das criações de Gil Vicente os autos mais puros na concretização de um gênero único (o *Auto da Alma* como moralidade, ou a *Inês Pereira* como farsa e auto narrativo), atendendo a normas estéticas posteriores a Gil Vicente, como a lei da unidade, é erro que A. J. Saraiva em si próprio verberou. Deverá antes dizer-se que Gil Vicente se encontra e deixa marca na formação e trajetória do teatro misto e sincrético do “Siglo de Oro”. A fragmentação, a promiscuidade tipológica da maioria dos autos e a bastardia formal, que se vai acentuando nas produções mais tardias, fazem de cada auto, ou pelo menos da imagem que dele formamos a partir de seu registro escrito [...], o “acontecimento” único, irrepitível, acidental, em que A. J. Saraiva tanto insistiu em 1965 (...) (Mendes, 1999, v. II, p. 116).

e como conclui Cardoso Bernardes:

Não se trata de tomar os gêneros por aquilo que eles não são: regras fixas, estabelecidas em tratados, que se projetam nos planos do conteúdo e da forma. Essa versão dos gêneros coaduna-se mais com a tradição da cultura greco-latina, à qual Gil Vicente não pertenceu (muito provavelmente por opção consciente). Quando falamos de gêneros no teatro vicentino, reportamo-nos a uma outra tradição, a do teatro medieval, que o autor deve ter conhecido bem de perto (Bernardes, 2019, p. 212).

Percebe-se nas anotações anteriores, necessariamente breves, que as diversas leituras realizadas acerca do “Auto da Lusitânia” se prendem especialmente à questão genológica ou genética, ainda sem conclusão a seu respeito⁶, demonstrando, até onde percebemos, pouco interesse pela linguagem humorística da peça compósita de 1532.

Neste estudo, o propósito é observar como o *bathos*, isto é, a súbita mudança do registro sublime para o baixo, é explorado de modo humorístico por Gil Vicente no “Auto da Lusitânia”. Além das reflexões de Orlando Amorim (2013), José Augusto Cardoso Bernardes (2019) e Noémio Ramos (2022) sobre aquele auto, seguimos as de Luiz Carlos Travaglia (2015) e Terry Eagleton (2020) acerca do humor batético, de modo a detectar e analisar os efeitos daquele recurso especificamente no auto em cuja estrutura constam dois gêneros caros ao dramaturgo português.

Os muitos verbetes dedicados ao estudo do humor, editados por Salvatore Attardo em **Encyclopedia of Humor Studies** (2014), indicam a diversidade de perspectivas a partir das quais se pode discutir esse tema. Neste trabalho, é o humor verbal e, por conseguinte, sua perspectiva linguístico-literária que importa ter em vista, uma vez que é o texto teatral verbal vicentino (e, claro está, não o performático) que temos como objeto de análise. Desse modo, elegemos como base para nossa argumentação duas ponderações iniciais. A primeira, muito sintética, é assumida por Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000), que afirmam ser o humor, em termos histórico-culturais, “[...] qualquer mensagem — expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas — cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (Bremmer; Roodenburg, 2000, p. 13). A segunda, mais linguisticamente pontual, é a da incongruência como esteio da linguagem humorística; em outros termos, a descontinuidade ou quebra de tópico, como prefere Luiz Carlos Travaglia (2015, p. 54-55).

Essas duas noções fundamentais para o estudo do humor verbal podem ser observadas por meio do *bathos* que é, “na retórica latina, uma queda do elevado e sublime para o medíocre e ridículo”, ou seja, um “defeito retórico” (Harvey, 1987, p. 82). Segundo J. M. de Sousa Nunes (2018), o termo

[...] designa o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime. Difere do termo anti-clímax, que corresponde a voluntário efeito poético positivo. Derivada do Grego para ‘profundidade’, a palavra *bathos* foi cunhada por Alexander Pope no tratado crítico burlesco *Peri Bathous, or: The Art of Sinking in Poetry* (1727). Mesmo excelentes poetas são, por vezes, citados para ilustrar o batético, em passagens malogradas na preocupação de elevar tópicos nem sempre ou não particularmente sublimes (Nunes, 2018, s/p).⁷

Terry Eagleton, em “Sobre o riso”, comenta que o *bathos* deriva, ampliando a noção comparativamente à de Nunes, de “uma rolagem muito súbita do exaltado para o cotidiano — envolve tanto alívio quanto incongruidade; e a incongruidade [...] jaz no cerne da mais popular teoria sobre o funcionamento do humor” (Eagleton, 2020, p. 28). Destaca igualmente o autor que “Idealizar envolve certo esforço psicológico, que é gratificante descarregar na forma de riso”. Assim,

[...] o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado de significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma

momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante. Como temporário “descarrilamento do sentido”, ele envolve a perturbação do processo ordeiro de raciocínio ou a violação das leis e convenções (Eagleton, 2020, p. 61).

Na mesma linha de raciocínio, Kenneth R. Dutton, ao tratar de *doggerel* — ou seja, versos ruins ou acidentalmente cômicos, como possível fonte de humor, dependendo do caso —, observa que “[a] transição abrupta no estilo do elevado para o mundano ou o lugar-comum é um exemplo de *bathos*, que às vezes assume uma forma tão ridiculamente incongruente que evoca uma resposta humorística” (Dutton, 2014, v. 1, p. 204)⁸.

Essa incongruência ou tal inesperado é igualmente percebido por Travaglia em seus estudos a respeito do texto cômico ou humorístico. O autor, ao expor sobre os mecanismos ou recursos do texto humorístico⁹, comenta, entre outros, acerca da ironia, da ambiguidade, do uso de estereótipo, da contradição, da paródia, do jogo de palavras, do exagero, etc. Nessa lista consta ainda o que nos importa destacar: a descontinuidade de tópico ou quebra de tópico, isto é, a incongruência no desenvolvimento de tópicos num texto verbal oral (Travaglia, 2015, p. 54-55). Mais pontualmente,

[...] [a descontinuidade de tópico ou quebra de tópico] é uma forma de humor que tem a ver com o desenvolvimento da conversação. Alguém diz algo que não tem nada a ver com o que ele ou outro vinha dizendo sem nenhuma razão ‘lógica’ para essa mudança. A descontinuidade de tópico também ocorre quando numa conversação nenhum tópico se estabelece gerando uma conversa absurda (Travaglia, 1989, p. 63).

Em que pese o fato de Travaglia especificar o âmbito em que a descontinuidade ocorre para suscitar o humor (“[...] uma forma de humor que tem a ver com o desenvolvimento da conversação”), cremos que a ideia de “conversação” poderia ser ampliada, abrangendo não apenas a conversa entre dois/duas falantes, mas, em sentido metafórico, a “conversa”, por exemplo, entre dois discursos, textos, produções artísticas ou, o que nos importa aqui, entre dois gêneros textuais.

Nessa lógica, a descontinuidade e o *bathos* se alinham num mesmo teor, o da incongruência, e num mesmo efeito, o do humor e do riso. Assim considerado, o *bathos* é assumido aqui como “recurso” humorístico, na medida em que essa mudança de registro linguístico do alto para o baixo pode — além de derivar de um erro de composição, conforme indica Nunes (“o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime” [2018]) —, ser usado propositalmente também pelos/as autores/as como uma forma de jogar com as expectativas dos/as receptores/as, como julgamos ser o caso de Gil Vicente.

E Gil Vicente opera no “Auto da Lusitânia” com uma quebra de tópico tanto nos diálogos das personagens como no “diálogo” (isto é, a justaposição) de gêneros teatrais, provocando uma série de “rolagem muito súbita” do sublime para o corriqueiro, “reduzindo o idealismo ao nível pro-

saico dos sentidos” (Eagleton, 2020, p. 26). Contudo, em Vicente, o *bathos* não funciona como um malogro de estilo, como alertam Harvey, Nunes e Dutton sobre essa possibilidade, mas como um propósito bem pensado para driblar a expectativa da recepção quinhentista (e atual) e provocar a graça.

A razão desse propósito parece estar na consciência de Vicente da irrelevância, em parte de sua obra teatral, da unidade de ação ou de prescrições poéticas rigorosas, como vimos em Cardoso Bernardes (2019). Tal inobservância gera nos autos vicentinos o inesperado, a surpresa, frequentemente associados à incongruência genológica que, conseqüentemente, também gera aparentes incoerências na concepção de personagens, um dos elementos fundamentais na produção do texto humorístico, em geral, e no vicentino, em particular.

Exemplo disso é o “Auto da barca do Inferno” (1517), em que Vicente insere na moralidade, cuja expectativa presumível implicaria seriedade, natureza alegórica e doutrinação cristã — como é o caso do circunspecto “Auto da Alma” (1508) —, inesperados elementos farsescos, como tipos sociais populares (Onzeneiro, Parvo, Alcoviteira) e seus registros “baixos” (e, no caso do Parvo, coprológicos¹⁰), instaurando na peça, sim, um discurso educador (valor das virtudes e peso dos pecados), mas atravessado, como vimos, por “situações e linguagem orientadas para o riso, a burla e a troça, sem excluir a obscenidade” (Bernardes, 2019, p. 199). Nesse sentido, em vez de uma assistência apenas contrita, o dramaturgo pretende também uma plateia (ou um leitorado) divertida, bem-humorada, surpresa por encontrar numa moralidade itens típicos de uma farsa mundana.

No caso do “Auto da Lusitânia”, a surpresa capaz de suscitar o riso estaria no oposto do que ocorreu com o “Auto da barca do Inferno”. Vicente insere num gênero não “fino” e realista, a farsa, um gênero considerado “culto”, a fantasia alegórica, na medida em que coloca em cena o mito do nascimento da portugalidade, alegorizada em Lusitânia, e refere elementos da cultura clássica greco-latina (os mitos Sol, ninfa, Maio, Mercúrio, Vênus *et al.*), indicadores de alta cultura para a época já renascentista¹¹.

Passaremos a analisar apenas alguns aspectos do auto, sem pretender esgotar os exemplos e a discussão.

Apesar de o encaixe da fantasia alegórica (segunda parte da peça) ocorrer fluentemente na farsa (primeira parte) que inicia o “Auto da Lusitânia”, uma vez que aquela parece ser o divertimento que a família judia e seus vizinhos desejam preparar e oferecer à família real, em termos de composição dramática resulta surpreendente que um gênero popular como tal seja a parte em que se encaixa um gênero culto. Logo, em termos de análise crítica de um auto vicentino, a “quebra de tópico” do gênero farsa (marcada pelo registro social popular cotidiano) se efetiva, causando uma ruptura na expectativa da assistência (e do leitorado) em relação ao que esperar de um enredo iniciado com o “realismo” da família de um alfaiate judeu que mora numa casa com sobrado, cuidada pela filha casadoura, Lediça, talvez dividida entre a sedução de um cristão, Cortesão, e a obediência aos cuidados da mãe guardadora.

Nesse mesmo diapasão, percebe-se que a fantasia alegórica (marcada pelo registro alegórico de natureza literária, culta), que encena o elevado nascimento da portugalidade, traz um espelho da situação doméstica da farsa inicial: Lusitânia também fica dividida entre os cuidados ciosos de sua mãe, Lisibea, e a sedução do caçador grego, Portugal. Assim, a dimensão farsesca da relação mãe guardadora-filha namorada ou casadoura — lembre-se de Inês da **Farsa de Inês Pereira** e de Isabel de **Quem tem farelos?** — é aproveitada por Vicente na alegoria de tema profano¹².

Um outro exemplo, ainda em termos de composição dramática, de incongruência¹³ no que respeita aos gêneros textuais escolhidos por Vicente, ocorre na inserção de uma típica moralidade (isto é, auto de veiculação de mensagens cristãs) nos festejos “pagãos” promovidos por Vênus, no plano dramático da fantasia alegórica. Abruptamente, adentram o espaço, onde se divertem as “diesas”, duas alegorias da cosmovisão cristã: Todo o Mundo, alegoria da ganância e da vaidade, e Ninguém, alegoria do despojamento e da simplicidade, provavelmente de inspiração franciscana (Maleval, 1992, p. 180).

No que concerne ao plano da textualidade e estilo vicentino, para além dos gêneros, o *bathos* e a descontinuidade de tópicos são assegurados também pelos diálogos sobretudo entre Lediça e Cortesão e Lisibea e Lusitânia.

| | |
|----------|---|
| Cortesão | Temo muito que me leixe vosso amor pobre coitado de favor com que me queixe. |
| Lediça | Lançai na sisa do peixe e logo sões remediado. |
| Cortesão | Nam falo, senhora, disso, porque eu me queimo e arso com dores de coração. |
| Lediça | Muitas vezes tenho eu isso; diz maestr'Aires que é do baço e reina mais no Verão (Vicente, 2002, v. II, p. 383). |

O diálogo entre Cortesão e Lediça é todo montado na descontinuidade de tópico, na medida em que o enamorado cristão (“Senhora, sam cortesão, / e da linagem de Eneas, / e por vossa inclinação / folgara de ser de Abraão / o sangue de minhas veas” [Vicente, 2002, v. II, p. 382]) não consegue se fazer entender pela judia esperta que, ciente de seu lugar e do lugar que o rapaz ocupa na Lisboa quinhentista, se faz de desentendida, tomando o sentido figurado das frases pelo literal, como no verso em que Cortesão receia ficar “pobre coitado” (de amor) e Lediça o incentiva a investir no imposto do peixe para evitar a miséria (“Lançai na sisa do peixe / e logo sões remediado”) ou em que ele declara sua paixão ardente (“porque eu me queimo e arso”), que Lediça entende como febre proveniente de certa patologia (“diz maestr'Aires que [a queimação] é do baço”).

Mais adiante, a incongruência toca a coprologia, uma vez que Lediça apela para a linguagem referente a doenças físicas, como na passagem mais ilustrativa de descontinuidade e, ao mesmo tempo, de *bathos*:

| | |
|----------|--|
| Cortesão | Senhora, por piedade, que entendais minha rezão entendei minha verdade, entendei minha vontade e mudareis a tenção. Entendei bem minha dor, e mil maleitas quartãs que por vós me hão de matar. |
| Lediça | Assi é meu pai senhor que tem dores d'almorrãs que é coisa d'apiedar. Foi o ano tam chacoso de doenças da màora, que creo bem o mal vosso [...] (Vicente, 2002, v. II, p. 384). |

Nesse trecho, a brusca mudança do elevado discurso amoroso coitado (“Senhora, por piedade [...] / Entendei bem minha dor”) — remanescente da cantiga de amor atualizada pelo cancionero amoroso petrarquiano, muito em voga na primeira metade do século XVI português —, para o registro baixo é conseguido de duas maneiras: por um lado, o próprio Cortesão rebaixa seu discurso com uma infeliz metáforização do desejo em forma de “mil maleitas quartãs”¹⁴. Por outro, Lediça responde à declaração amorosa com uma comparação inesperada: “Assi é meu pai senhor / que tem dores d'almorrãs / que é coisa d'apiedar”. Assim, a moça compara os achaques eróticos de Cortesão às dores de hemorroidas do pai, o que a leva a se apiedar de um e de outro, como suplica o enamorado (“Senhora, por piedade”), como se padecessem da mesma enfermidade.

Essas falas remetem a plateia ou o/a leitor/a à noção de *bathos* e, conseqüentemente, à de descontinuidade de tópicos ou incongruência ligada, como vimos, ao inesperado das situações e dos discursos. O mesmo ocorre em outras cenas do auto vicentino, como a do diálogo entre Lisíbea e Portugal, protagonistas nobres da fantasia alegórica:

| | |
|----------|--|
| Portugal | Pois das lindas sois rainha, das fermosas gram supremo, de vos ciar em estremo têm rezão, senhora minha. |
| Lisíbea | Senhora de vosso avô e de vossa mãe cadela tirai aramá os olhos dela, tirade pera vós só nam tenhais de ver com ela (Vicente, 2002, v. II, p. 398-399). |

Ciumenta e inconformada com o interesse de Lusitânia pelo forasteiro, Lisibea, impaciente e mal-humorada desde o início da cena com o que ela considera o assanhamento da filha, destrata Portugal, embora as frases corteses deste procurem conquistá-la e dar-lhe razão pelos ciúmes (“de vos ciar em extremo / têm rezão, senhora minha”). A despeito disso, a mãe de Lusitânia irrompe em descortêsias (“de vossa mãe cadela / tirai aramá os olhos dela”)¹⁵, furiosa, praguendo a filha (“e eu dou-te vida escura”) e morrendo em seguida de desgosto:

Lisibea Eu nam te posso sofrer,
desta dor hei-de morrer,
fica-te que eu quero-me ir
pera mais nam parecer
(Vicente, 2002, v. II, p. 398).

A alteração súbita do discurso alto para o baixo, como requer o efeito do *bathos*, ocorre também em dois planos dos trechos: na caracterização da ninfa Lisibea, de quem se esperaria um comportamento cortês e elevado (como a própria Lusitânia comenta em seus diálogos com a mãe),

Lusitânia Nunca o falar descortês
aproveitou pera nada.
Vede como isso dizês.
Lisibea Nesta brava serrania
brava o hei de desonrar.
Lusitânia Aqui, e em todo lugar,
muito dana o mau falar
e aproveita a cortesia
(Vicente, 2002, v. II, p. 398),

e no diálogo sobretudo com Portugal, uma vez que este nobre caçador cortês lhe dirige frases refinadas, a que se seguem, porém, os impropérios e maldições indignos de uma “senhora” e típicos de, por exemplo, uma vilã das farsas vicentinas.

A descontinuidade (não apenas de tópicos conversacionais, como originalmente se teoriza, mas de tópicos genológicos ou genéticos, poderíamos acrescentar) e a incongruência, de que o *bathos*, por sua vez, derivaria, se adequam perfeitamente, como recursos humorísticos, ao efeito de uma estratégia dramaturgicamente amplamente utilizada por Gil Vicente: a mescla de gêneros teatrais.

A moralidade, inserida em meio ao serão das bodas promovido por Vênus e realizado pelos seus sacerdotes Dinato e Berzabu, é outro exemplo de descontinuidade de registro genológico ou genético, haja vista a diferença de ambientes que envolve uma alegoria de tema clássico mitológico e uma de tema cristão. A rubrica, por sua vez, apresenta muito brevemente o argumento e as personagens, como se tratasse de um auto independente do restante da peça: “Entra Todo o Mundo, homem como rico mercador, e faz que anda buscando algũa cousa que se lhe perdeu. E logo após ele um homem vestido como pobre, este se chama Ninguém [...]” (Vicente, 2002, v. II, p. 406). O

argumento da cena não desenvolve, salvo melhor leitura, qualquer assunto referente às bodas de Lusitânia com Mercúrio nem ao ambiente festeiro que suas convidadas procuram imprimir à ocasião, cantando, assentando-se em seus altares para assistirem às “horaz ordenadas” dos sacerdotes Dinato e Berzabu antes do casamento:

Vénus Dexemuz ora el cantar,
y antes destaz ricaz bodaz
que venimos celebrar,
pongámonuz hí luego todaz
cada una en su altar.
Verecinta Februa y Vesta,
romanaz más singularez,
antes de empeçar la fiesta,
poneos a la mano diestra
en vuestros çantoz altarez.
Nuz tevemuz utroz dotez,
estaremuz deste lado,
todas seis muy veneradaz
y estos nuestros sacerdotéz
rezarán su ordenado
y suz horaz ordenadaz
(Vicente, 2002, v. II, p. 403).

A interrupção da moralidade é feita por Vênus, deixando o episódio ao mesmo tempo suspenso (não há uma rubrica explicando ou direcionando a sequência da cena) e concluído, já que a deusa assim o determina:

Vénus Capelanes y nós todas,
pues que tenéis bien rezadas
vuestras horas ordenadas,
concluyamos nuestras bodas,
bodas bienaventuradas
(Vicente, 2002, v. II, p. 408).

Diferente da moralidade compósita que configura o “Auto da barca do inferno”, como procuramos observar, a cena de Todo o Mundo e Ninguém é tratada de modo a respeitar as linhas do gênero: personagens abstraídas (já que sem nome ou configuração realista baseada em estereótipos sociais) representando ideias como a da mundanidade (Todo o Mundo) e a do despojamento (Ninguém) na ideologia judaico-cristã. A graça dessa passagem não está nas falas do mercador e do pobre, mas nas conclusões que os assistentes diretos do episódio anotam:

Berzabu Esta é boa experiência
Dinato, escreve isto bem.
Dinato Que escreverei companheiro?
Berzabu Que Ninguém busca consciência
e Todo Mundo dinheiro
(Vicente, 2002, v. II, p. 406).

Decerto, Dinato e Berzabu são capelães ligados “ao deos Lucifer” que, como as deusas, é um senhor indiferente ou contrário aos preceitos judaico-cristãos, e a quem, além das deusas, eles reportam os acontecimentos no mundo:

Berzabu Por darmos algũa conta
 ao deos rei Lúçifer,
 põe-te tu a escrever
 tudo quanto aqui se monta
 e quanto virmos fazer [...]
 (Vicente, 2002, v. II, p. 405).

Essa mescla de elementos míticos greco-latinos (Vênus e as demais deusas) e teológicos judaico-cristãos (Lúçifer, Dinato e Berzabu) ocasiona igualmente a descontinuidade de gêneros do auto, nesta altura oscilando entre fantasia e moralidade. Mais próximos da moralidade, gênero medieval estreitamente ligado à cosmovisão cristã (Pavis, 2005, p. 250), como vimos, os sacerdotes das deusas criticam os comportamentos humanos orientados pelo cristianismo. Isso é iniciado na paródia da liturgia das horas ou “horaz ordenadaz”:

Dinato Beato seja e aceito
 o que doce língua tem
 e a maldade no peito,
 e louva sempre o mal feito
 e diz mal de todo bem.
Berzabu Bento seja o verdadeiro,
 avarento per natura
 que pôs a alma no dinheiro
 e o dinheiro em ventura,
 e a ventura em palheiro.
Dinato Bentos sejam os primeiros
 que tomam per devação
 avorrecer-lhe o sermão,
 e andam trás feiticeiros
 de todo o seu coração
 (Vicente, 2002, v. II, p. 404).

A acoplagem da moralidade típica numa típica fantasia alegórica de tema profano surpreende, na medida em que destoa da tonalidade humorística farsesca que permeia o auto como um todo, isto é, a farsa que encaixa a fantasia com personagens mitológicas com dimensão farsesca, como observamos. Para o que aqui nos propomos demonstrar¹⁶, basta destacar como os registros e os discursos são justapostos sem manterem a continuidade de tópico apropriado à farsa e à fantasia alegórica de tons farsescos. A inserção da moralidade, entretanto, parece romper ou inverter o *bathos*, se considerarmos que há uma ascensão do baixo ou mundano risível (fantasia) para o alto ou doutrinário circunspecto (moralidade). Um anti-*bathos*, portanto. A mudança súbita do alto para o baixo retorna, quando Vênus encerra a cena e retoma as festas das bodas de Lusitânia, plenamente mundanas.

Nessa perspectiva, o “Auto da Lusitânia”, conhecido pelos seus diversos níveis dramáticos internos e seus sentidos ainda incógnitos, ilustra bem aqueles mecanismos humorísticos que estruturam sua composição teatral. Justapondo e mesclando gêneros distintos e seus diversos discursos típicos, o resultado é uma sequência de surpresas e inesperadas combinações tanto no plano da estrutura genológica do auto como na caracterização de personagens e suas falas.

Longe de ser um malogro ridículo, uma falha numa pretendida expressão elevada que subitamente decai, o *bathos* vicentino insinua um dramaturgo bem-humorado e crítico, capaz de revelar as incongruências de seu tempo por meio de técnicas de composição teatral sofisticadas, aptas a nos levar a um riso ou a um sorriso, a despeito dos 492 anos que separam o compósito “Auto da Lusitânia” de nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Graça. **Lusitânia**. Lisboa: Quimera, 1988.

AMORIM, Orlando. A reduplicação especular no Auto da Lusitânia. *In*: XXIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (Abraplip). **Anais [...]**. Campo Grande, 2013.

ATTARDO, Salvatore. Introduction. *In*: _____ (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. xxix-xxxiv.

BERNARDES, José A. C. (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa: Humanismo e Renascimento**. Lisboa: Verbo, 1999. v. II.

BERNARDES, José A. C. Os géneros no teatro de Gil Vicente. *In*: _____; CAMÕES, José (Coord.). **Gil Vicente — compêndio**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. p. 195-214. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/67763>. Acesso em: 28 mar. 2023. DOI: 10.14195/978-989-26-1548-6_7.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. *In*: _____. **Uma história cultural do humor**. Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

CEIA, Carlos. Coprolalia. *In*: _____ (Ed.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coprolalia>. Acesso em: 27 mar. 2024.

DUTTON, Kenneth R. Doggered. *In*: ATTARDO, Salvatore. **Encyclopedia of Humor Studies**. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. 203-205.

EAGLETON, Terry. Sobre o riso. *In*: _____. **Humor: o papel fundamental do riso na cultura**. Trad. de Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020. p. 13-37.

EARLE, Thomas. Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: o Auto da Lusitânia. **Veredas**, Santiago de Compostela, n. 23, p. 145-161, 2015. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/11>. Acesso em: 19 mar. 2024.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MALEVAL, Maria do Amparo T. O teatro. *In*: _____; MONGELLI, Lênia M.; VIEIRA, Yara F (org.). **A literatura portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo**. São Paulo: Atlas, 1992. v. I, p. 167-190.

MENDES, Margarida Vieira. Géneros e singularidades do teatro de Gil Vicente. *In*: BERNARDES, José A. Cardoso (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1999. v. II. p. 113-117.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, J. M. de Sousa. Bathos. *In*: CEIA, Carlos (Ed.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bathos>. Acesso em: 27 mar. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84)

RAMOS, Noémio. **Gil Vicente — Auto da Lusitânia**. [s. l.]: Edição do Autor, 2022. Disponível em: <http://teatro.gilvicente.eu/Livros/Auto-da-Lusitania.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2024.

RASKIN, Victor. Humor, theories of. *In*: ATTARDO, Salvatore (Ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. 367-371.

SARAIVA, António José. Classificação do teatro vicentino. *In*: BERNARDES, José A. Cardoso (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1999. v. II. p. 108-113.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Trad. de Cardigos dos Reis. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Estudos Lingüísticos e Literários**, Maceió, v. 5-6, p. 42-79, 1989. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329549171_O_que_e_engracado_-_Categorias_do_risivel_e_o_humor_brasileiro_na_televisao. Acesso em: 25 mar. 2024. DOI: 10.28998/0103-6858.1989v1n5-6p42-79.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. *In*: CARMELINO, Ana C. (Org.). **Humor: eis a questão**. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.

VICENTE, Gil. Auto da Lusitânia. *In*: _____. **As obras de Gil Vicente**. Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. v. II, p. 381-415.

Recebido para avaliação em 13/05/2024.

Aprovado para avaliação em 29/06/2024.

NOTAS

1 Professor titular aposentado de Literatura Portuguesa do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Autor de **O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa** (EDUFES, 2014).

2 A propósito, Thomas Earle comenta: “A razão da fama do auto [*da Lusitânia*] é o diálogo alegórico entre Todo o Mundo e Ninguém, talvez a cena mais bem conhecida e mais frequentemente representada de todas as peças vicentinas” (Earle, 2015, p. 146).

3 Como observou Orlando Amorim, a farsa ocupa 35% dos 1109 versos do texto, ao passo que a fantasia alegórica, incluído o prólogo do Lecenciado que a introduz, perfaz 65% (Amorim, 2013, p. 2).

4 Tanto a moralidade como a fantasia alegórica fazem parte do que a crítica vicentina denomina de “autos alegóricos”.

5 Noémio Ramos acertadamente divide o auto em “Primeira parte” (Ramos, 2022, p. 77), referente à cena da família judia, e “Segunda parte” (Ramos, 2022, p. 90), referente ao restante da peça. Contudo, sua proposta de subdivisão em “Parte encaixada — 1ª parte”, referente ao Lecenciado (Ramos, 2022, p. 90), e “Parte encaixada — 2ª parte”, referente a Maio (Ramos, 2022, p. 99), não parece atender aos níveis de dramaturgia do auto, já que a cena relacionada a Dinato e Berzabu poderia também configurar uma outra parte. Cremos, assim, que apenas duas partes, farsa e fantasia, seriam suficientes para precisar a estrutura complexa do texto, ficando as divisões propostas por Graça Abreu restritas à identificação dos níveis de teatro no teatro, não interferindo na compreensão dessas partes, que indicam os dois gêneros centrais do auto: uma (a fantasia alegórica de Lusitânia) encaixada na outra (a farsa dos judeus).

6 Em mesmo artigo, Thomas Earle ainda hesita na compreensão da estrutura do auto, afirmando que “O auto é um desafio ao crítico, que tem de encontrar um princípio unificador que ligue a primeira cena ao diálogo alegórico e, além disso, também à fantasia ocorrida há três mil anos do casamento entre Lusitânia e Portugal na presença de um grupo de deidades greco-romanas, fantasia que é primeiro introduzida num argumento em prosa e depois representada no palco. Os problemas de interpretação aumentam na medida em que a cena entre Todo o Mundo e Ninguém é observada e mais tarde copiada por escrito por um par de diabos, Berzabu e Dinato, apresentados ao público como os capelães das deusas. Aqui surge uma dificuldade em termos cronológicos, porque o diálogo famoso, em que se expõe a maldade humana, toma lugar, não há três mil anos, mas na época contemporânea, num momento até em que o mundo parece estar a acabar (vv. 766 e 793-4)” (Earle, 2015, p. 146).

7 Cf. Harry Shaw (1982, p. 65) e Massaud Moisés (2004, p. 54).

8 “The abrupt transition in style from the elevated to the mundane or commonplace is an example of *bathos*, which at times takes such a ludicrously incongruous form as to evoke a humorous response” (Dutton, 2014, v. 1, p. 204). Tradução do autor.

9 Cf. também Vladímir Propp (1992, p. 119).

10 Vale lembrar que “[...] o termo aplica-se para caracterizar e individualizar certas personagens que são incapazes de falar sem obscenidades, ou cujas falas são invariavelmente acompanhadas de palavras grosseiras de carácter escatológico ou sexual”, como explica Carlos Ceia (2018).

11 Noémio Ramos averigua a (in)formação clássica de Gil Vicente a partir de suas prováveis leituras: “Quer pelas leituras das obras de Homero (*Ilíada*, *Odisseia*), Hesíodo (*Teogonia*, *Os Trabalhos e os Dias*) ou pelas *Odes* de Píndaro, quer por Virgílio ou Ovídio ou quaisquer outros autores gregos ou romanos, Gil Vicente conhecia bem a mitologia. Isso está presente pelo seu objectivo na peça — evidenciar, o *muito sábio e prudentíssimo* — apenas para caracterização cimentada (fundamentada) das figuras de Lisíbea, Lusitânia e Portugal com os mais ricos, convenientes e ajustáveis, atributos dos deuses” (Ramos, 2022, p. 34).

12 Como afirma Ramos, “Portanto, mesmo ao nível da forma aparente há uma relação entre a primeira e a segunda parte (a peça encaixada), além da repetição comportamental entre mãe e filha. Em ambas as partes há uma relação de continuidade, pelo preparo para o casamento que está imanente na família judaica, culminando nas bodas de Lusitânia. O que está em causa nas duas partes do *Auto da Lusitânia* é o casamento, indiciado pelos requisitos de uma noiva, Lediça” (Ramos, 2022, p. 57).

13 Vale ressaltar que não usamos esse termo no sentido crítico negativo atribuído ao teatro vicentino, muito comum entre a crítica conservadora que espera de seu teatro as convenções clássicas de unidade de gênero textual dramático, como alerta Margarida Vieira Mendes (1999, v. II, p. 116), mas no sentido de mecanismo ou dispositivo do texto humorístico que justapõe intencionalmente itens inesperados e surpreendentes, para suscitem a surpresa e, conseqüentemente, o riso (Travaglia, 2015, p. 54-55).

14 Lembre-se que Gil Vicente compôs seus personagens enamorados a partir dos clichês petrarquistas, como é o caso do Cortesão.

15 Na chegada de Portugal, Lisíbea já havia amaldiçoado sua vinda: “Que màora começastes / e que màora viestes / e que màora embarcastes / e que màora chegastes / e na negra vos erguestes / olhai aquela chegada, / do que lhe dê Deos mau mês” (Vicente, 2002, v. II, p. 398).

16 Não discutiremos aqui, dada a extensão limitada do trabalho, as propostas de leitura de ordem política que possivelmente emergem do “Auto da Lusitânia”, como propõem Amorim e Ramos, a cujos estudos remetemos os/as interessados/as.

A CORREÇÃO DE MASCULINIDADES MARITAIS ATRAVÉS DO RISO: O CASO DE JÚLIO NA *COMÉDIA DO CIOSO* DE ANTÓNIO FERREIRA

THE CORRECTION OF MARITAL MASCULINITIES THROUGH LAUGHTER: THE CASE OF JÚLIO IN THE *COMÉDIA DO CIOSO* BY ANTÓNIO FERREIRA

*Carlos Silva*¹

*Paula Almeida Mendes*²

RESUMO

No enredo principal da *Comédia do Cioso* de António Ferreira é contada a estória de Júlio, um marido muito ciumento, que comete todo o tipo de desvarios e exageros para impedir qualquer ocasião em que Lívia, a sua esposa, possa cometer adultério. Aos olhos dos habitantes de Veneza e até dos estrangeiros, este é um caso único e chocante. As ações extremadas deste marido despoletam vários momentos de riso, cuja origem está na representação dos exageros em que caem alguns maridos na “regência das esposas”, puxando ao limite as considerações dos moralistas matrimoniais ibéricos. Com efeito, o comportamento de Júlio é um perfeito exemplo de uma das masculinidades matrimoniais existentes no teatro português quinhentista: o marido ciumento. Pretendemos demonstrar que, cumprindo uma das funções mais tradicionais da comédia, a de reforma social (Eagleton, 2022, p. 56), a *Comédia do Cioso* utiliza o riso para criticar os maridos que cometem semelhantes loucuras na proteção da fidelidade.

PALAVRAS-CHAVE: Género. Masculinidade. Matrimónio. Teatro português. Século XVI.

ABSTRACT

In the main plot of António Ferreira's **Comédia do Cioso**, the story of Júlio is told, a very jealous husband, who commits all kinds of madness and exaggerations to prevent any occasion which Lívia, his wife, could commit adultery. In the eyes of the inhabitants of Venice and even to the foreigners, this is a unique and shocking case. The extreme actions of this husband trigger several moments of laughter, whose origin is in the representation of the exaggerations into which some husbands fall in the “regency of wives”, pushing the considerations of the Iberian marriage moralists to the limit. In fact, Júlio's behaviour is a perfect example of one of the marital masculinities existing in sixteenth century Portuguese theatre: the jealous husband. We intend to show that, fulfilling one of the most traditional functions of comedy, that of the social reform (Eagleton, 2022, p. 56), **Comédia do Cioso** uses laughter to criticize husbands who commit similar ravings in the protection of fidelity.

KEYWORDS: Gender. Masculinity. Matrimony. Portuguese theatre. Sixteenth century.

O CONCEITO DE “COMÉDIA” NO SÉCULO XVI

Equacionar a produção dramática de António Ferreira, nomeadamente no que diz respeito à comédia, implica considerar não apenas o contexto cultural em que esta se inscreve, mas também a moldura literária que a enforma, sobretudo no que se prende ao processo de evolução que foi sofrendo, desde a Antiguidade, e à receção que esta conhece no século XVI.

Neste filão, integra-se a **Comédia do Cioso**. Importará, desde logo, realçar a presença do termo “comédia” no título da peça, declinando o impacto das inovações introduzidas por Sá de Miranda (Costa, 2007), apontadas pelo próprio autor no prólogo de **Os Estrangeiros**. Com efeito, o autor não hesita em tecer acérrimas críticas ao facto de a designação “comédia”, de matriz clássica e referente ao género dramático composto em prosa, ter sido substituída pela de “auto”, que conheceu uma larga fortuna em contexto ibérico e que diz respeito a peças escritas em verso/redondilha³.

De resto, esta distinção/divisão transparece no título de uma outra obra, **Autos & Comedias Portuguesas**, editada por Andrés Lobato, em 1587. Antecedida pela publicação de duas edições da **Copilaçam** das obras de Gil Vicente, em 1562 e 1586, os **Autos e Comédias Portuguesas** declinam uma orientação que, a par das várias edições avulsas dos autos de António Prestes, Ribeiro Chiado e Afonso Álvares, se cristalizará numa vertente mais popular, já afastada de uma ambiência de corte, privilegiando temáticas de tónica religiosa ou hagiográfica, ainda que a dimensão profana seja central em alguns casos.

Por outro lado, será importante não perder de vista que, a par deste teatro de feição mais popular, se foi afirmando um teatro de cariz mais “erudito”, tributário da comédia em prosa de matriz italiana, e cultivado por autores que se filiavam numa vertente programática de cariz renascentista e humanista. De resto, a avaliarmos pelas palavras iniciais do “Prólogo” de **Os Estrangeiros** de Sá de Miranda — “que entremês é este?” — as comédias de Sá de Miranda parecem ter inaugurado uma nova moda cultural, importando de Itália um modelo e um “gosto” diferentes (Couto, 2004), ainda que a bibliografia sobre esta tipologia teatral realce que nem as peças de Sá de Miranda, nem de Jorge Ferreira de Vasconcelos, nem mesmo a tragédia **Castro** de António Ferreira, em 1587, parecem ter alcançado uma grande atenção ou sucesso entre o público.

Enquanto tipologia literária, a comédia italianizante tomou como modelo a comédia de matriz clássica. Bastará lembrar que Sá de Miranda, no prólogo de **Os Estrangeiros**, revela a herança clássica, pela voz da própria “Comédia”: “sou ãa pobre velha estrangeira. O meu nome é Comédia. Mas não cuideis que me haveis por isso de comer, porque eu nasci em Grécia”. As origens deste género ancoram-se, assim, na civilização grega, sendo possível, como já o mostraram vários autores, distinguir vários estádios — a Comédia Antiga, cujo expoente é Aristófanes (Albuquerque, 1986), a Comédia Média, que, de acordo com António Freire (1985), é um período de transição, abrindo caminho até à Comédia Nova, onde pontifica Menandro.

A influência deste autor e da Comédia Nova plasma-se na Comédia romana e manifesta-se através das traduções feitas por Plauto e por Terêncio. O gosto pela fábula de amor, a mediação de criados e de terceiros, apresentação estereotipada das personagens, que, como é sabido, são tópicos recorrentes na comédia romana serão partilhados pela comédia elegíaca, que foi sendo cultivada, sobretudo, entre o final do século XI e meados do século XIII. Escritas em latim, em dípticos elegíacos, estas comédias configuravam-se como textos que, do ponto de vista retórico, apresentavam uma construção escorada em *topoi* literários, que, não raras vezes, evidenciavam um afastamento da realidade social da época. Por sua vez, a partir de finais do século XIV, na moldura do Humanismo, assistiu-se à emergência de uma outra modalidade teatral, que elegeu também o latim como língua de expressão: com efeito, essa produção dramática, designada como comédia humanística, relevava propósitos didáticos e pedagógicos, tendo como palco de produção, sobretudo, um universo escolar e universitário. Como realçou José Luis Canet Vallés,

[...] la diferencia sustancial de la comedia humanística respecto a la elegíaca es un mejor conocimiento del teatro romano, sobre todo de Terencio, así como la terminación por parte de Aurispa del *Comentario de Donato a Terencio* en 1433 y las *Familiaria Prenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius (Vallés, 1993, p. 12).

Com efeito, como já sublinhou Adriano Milho Cordeiro, Donato e a sua teoria sobre a comédia, declinada no opúsculo **De Comoedia et Tragoedia** “[...] [foram decisivos] na Europa e, por conseguinte, em Por-

tugal no que concerne à construção de discursos cômicos e à formulação de exegeses e hermenêuticas sobre os textos risíveis” (Cordeiro, 2011, p. 7). Como acentuou o mesmo autor,

[...] as regras ditadas para a construção de comédias no Renascimento assentam sobretudo numa longa tradição medieval que estabelece as suas matrizes, num pequeno opúsculo escrito no século IV da era cristã, por Donato, professor de São Jerónimo e não tanto nas observações dispersas sobre a comédia, existentes no Livro I da Poética de Aristóteles, pouco conhecido no Ocidente Europeu até meados do século XVI. Esse curto tratado de Donato, denominado por *De Comoedia*, bem como os comentários que nele são feitos às obras de Terêncio, são decisivos no estabelecimento de uma teoria literária sobre o risível, que influenciou os autores da comédia elegíaca medieval e da comédia renascentista europeia em geral (Cordeiro, 2011, p. 7).

A comédia clássica, redescoberta na Itália, na moldura do Renascimento, reflete o fascínio que os textos gregos e latinos exerceram entre os autores humanistas, no sentido da imitação e da recuperação de técnicas do teatro antigo.

QUESTÕES PARATEXTUAIS E RESUMO DA DIEGESE

O estudo da **Comédia do Cioso**, à imagem de vários textos teatrais portugueses do século XVI, coloca sérias dificuldades filológicas. Primeiramente, a fonte mais antiga que possuímos desta comédia data de 1622, o que pode significar uma incompatibilidade entre o texto escrito por António Ferreira e a versão que conhecemos, tal como sucedeu com a **Comédia do Fanchono**⁴. Referimo-nos à coletânea **Comédias Famosas Portuguesas dos doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira**. Em segundo lugar, a **Comédia do Cioso** foi inserida no índice expurgatório português de 1624, o **Index auctorum damnatae memoriae**, originando a censura de excertos e até de cenas inteiras em várias das versões disponíveis atualmente em bibliotecas públicas. Felizmente, a biblioteca da Universidade de Coimbra dispõe de um exemplar digitalizado que não sofreu essas censuras, com a cota V. T.-17-7-4, versão escolhida para a análise textual.

Um outro problema paratextual do **Cioso** diz respeito à inexistência de indicação sobre datas de escrita ou encenação e ainda de local de encenação, isto se ela tiver ocorrido. As investigações que abordaram esta comédia circunscrevem a data da sua escrita pelos anos 50 do século XVI (Earle, 2012, p. 156), havendo quem aponte para entre 1552 e 1556 (Roig, 1983, p. 43), e quem opte por entre 1554 e 1558 (Figueiredo, 2003, p. 43). Da nossa leitura da comédia, observamos somente uma possível referência literária que talvez auxilie na datação, todavia, essa mimese diz respeito a uma peça teatral também carente de datação irrevogavelmente defensável, como adiante veremos. Por fim, quanto ao local de encenação, se existiu,

Coimbra poderá ser uma boa candidata, uma vez que todas as investigações colocam a escrita desta comédia no contexto de estudos universitários do autor, os quais decorreram nessa cidade. Todavia, mais uma vez, trata-se de um dado inseguro.

O enredo principal da **Comédia do Cioso**, de que nos ocuparemos neste estudo, encena a vida de Júlio, um marido veneziano extremamente ciumento que enclausura a esposa, Lívia, em casa, cometendo várias vilezas. Toda esta “regência da esposa” é colocada em causa com o aparecimento de Bernardo em Veneza, um português que manteve uma ligação pelo menos emocional com Lívia durante a mocidade de ambos. Bernardo tentou convencer Lívia a fugir com ele, porém, Lívia optou por respeitar a decisão do seu pai César de casá-la com Júlio. De acordo com a narrativa, César terá casado a filha com Júlio por um interesse financeiro, uma vez que, sendo Júlio mercador numa das cidades mais ricas do século XVI, detinha várias posses.

OS CIÚMES PARA OS MORALISTAS MATRIMONIAIS IBÉRICOS QUINHENTISTAS

Para entender o motivo pelo qual a masculinidade matrimonial de Júlio é risível, deve-se, primeiramente, perceber o ideal formulado pelo discurso matrimonial ibérico quinhentista em matéria de ciúmes. A opinião dominante nos moralistas é a de incompreensão desse sentimento. Assim é afirmado por Juan Luis Vives no seu **De officio mariti** de 1528: “[...] no veo yo para qué sirven si no es para que te atormentes y te metas por tu propia voluntad en ese infierno, que a ninguna otra cosa es comparable en esta vida” (Vives, 1992, p. 1338 b). Também Francisco de Osuna defende a mesma visão no **Norte de los Estados**, texto datado de 1531:

Auctor – Ninguna cosa puede aver peor en el casado, que ser celoso, porque si su mujer es buena, y casta, cosa mala y pessima es sospechar mal della, y si es la mujer mala, grandissima dificultad es guardalla, si se determina em hazer alevosia, de manera que su selo sera por demas [...] (Osuna, 1531, fls. 92r-92v).

Como aquelas citações demonstram, o problema em insistir no ciúme está na possibilidade de levar a esposa a fazer exatamente aquilo que se teme. Esta ideologia nasce de duas fontes: uma psicológica, a outra teológica. A explicação psicológica dita que um indivíduo acusado injustamente de uma falha poderá justamente cometer o erro de que é acusado. O **Espelho de Casados** do doutor João de Barros, publicado pela primeira vez em 1540, espelha perfeitamente esta explicação:

Item por outra razão a incontidência das mulheres vem por culpa de seus maridos, e isto quando eles são mui ciosos, como há muitos que se queimam disso tanto, que o causam a suas mulheres. Porque as têm guardadas, que não vão à janela, nem à porta, nem à igreja, nem a folgar, e dos ventos se guardam

e temem. Dize-se que os italianos são mui ciosos, e por isso é provérbio em Roma que três coisas se veem em ela poucas vezes: o papa, ouro velho e mulheres formosas, por ciúmes dos maridos (Barros, 2019, p. 774-775).

Esta descrição de Barros é quase um resumo do enredo do **Cioso**. Por seu turno, a explicação teológica assenta na visualização de Eva como o protótipo de todas as mulheres casadas. Assim, qualquer esposa deseja ardentemente aquilo que lhe é vedado, daí a necessidade de o marido não insistir nem exagerar nos ciúmes. Um perfeito exemplo desta justificação encontra-se na **Letra para Mosén Puche**, redigida por Antonio de Guevara em 1524: “[...] son de tal calidad las mujeres, que ninguna cosa tanto procuran como es lo que mucho les vedan” (Guevara, 1950, p. 380).

Apesar de a opinião dominante dos moralistas defender a inutilidade dos ciúmes, algumas vozes salientam a necessidade de prudência nesta matéria, sem nunca exagerar, argumentando em favor de uma espécie de *aurea mediocritas* do ciúme. Mesmo defendendo que os ciúmes são um enorme defeito para o marido, o doutor João de Barros acaba por também esboçar esta opinião:

E tanto pode o marido isto [= o adultério] imaginar, que a imaginação fará o caso. E, contudo, não deve deixar de crer o que é razão que creia, nem crer muito; como dizia a outra que não cresse o que ele visse, senão o que lhe ela dissesse, e como a que fazia a conta dos ovos. E quando isto se diz ao marido, já é fama pela terra; e portanto, em tudo o marido há de usar de prudência, para que em tal caso se não queixe sem alguma causa aparente (Barros, 2019, p. 776).

O melhor exemplo deste ideal, um dos poucos moralistas ibéricos quinhentistas que não tem dúvidas quanto à superioridade dessa *aurea mediocritas* do ciúme, é Diego Ximenez que, no seu **Enchiridion, o Manual de Doutrina Cristiana** de 1567, afirma:

Aunque los celos se fundan en amor, pero no deven ser tantos, que quiten la paz. Bien estoy en que el marido tenga sangre en el ojo, pero no sea desconfiado de la virtud, y honestidad de la mujer. Dixo uno, que si la mujer es mala, no se puede guardar, y si buena, no la deven guardar (Ximenez, 1567, fls. 130v-131r).

OMARIDO CIUMENTO COMO TIPO CÓMICO: O CASO DE JÚLIO

Sucintamente, podemos afirmar que todos os episódios cómicos que tornam Júlio numa personagem risível têm origem na desproporcionabilidade entre os ciúmes que sente de Lívia, e o ideal matrimonial em matéria de confiança. Júlio é um indivíduo totalmente solitário, apenas socializando com quem é obrigado a isso, e, pelo tratamento vil da esposa, é ostracizado ao ponto de todos, dentro das suas possibilidades, conspirarem para a sua queda. A solidão causada pela insistência maquinal num traço de personalidade e pela inflexibilidade é a estrutura elementar da comédia de caráter (Bergson, 1993, p. 104-105).

Este marido apoia o seu comportamento na distorção das concepções dos moralistas matrimoniais ibéricos. Assim procede com a repartição dos papéis matrimoniais de género, os quais, resumidamente, assentam numa bipartição em que o marido trata da administração dos assuntos fora de casa, enquanto a esposa se ocupa da governação do interior da casa. Neste sentido, Júlio defende que a esposa não necessita sequer de ver o sol, e até impede que qualquer visita entre em casa, mesmo que se trate de Pórcia, sua sogra. Evidentemente, a proibição de aceder ao mundo exterior origina também que a janela se torne num local proibido, isto porque a observação de uma bela mulher à janela pode despertar um desejo erótico e/ou emocional no observador — e Lívia pode também observar alguém que lhe desperte esse desejo. O exagero deste marido leva-o até a manter a esposa fechada numa só divisão da casa, provavelmente o quarto.

Júlio comete todas estas tiranias pois vive assolado por uma obsessão com a fidelidade, diríamos mesmo uma paranoia, que parece ter nascido da leitura e/ou audição de relatos sobre esposas adúlteras, tema sempre produtivo mas especialmente em foco no século XVI português devido à partida de vários homens para territórios longínquos, ficando as suas esposas em Portugal. Júlio, assombrado por estes relatos mais ou menos fictícios de infidelidade feminina, perde-se na imaginação de que a sua própria esposa realizará esses atos à mínima oportunidade: “Júlio — [...] quem anda, quem ouve, quem vê por terras estranhas, fará o que eu faço” (Ferreira, 1622, fls. 120r-120v, ato I, cena III).

A “regência da esposa” de Júlio parece ser assegurada através da coação. O enredo da comédia não o diz explicitamente, porém, no primeiro momento em que Júlio entra em cena, parece ser sugerido que assim é, tal como também notou Earle (2015, p. 80):

| | |
|--------|--|
| Júlio | Veremos quem pode mais, se hey eu de viver convosco, se vos comigo. |
| Brómia | Hei lo vem coutada, cansou na molher, e virá descansar em mim. (Ferreira, 1622, fl. 118r, ato I, cena II) |

Apesar de o casamento ideal para o século XVI conter já a superioridade e autoridade do marido — concepção esta que se pode resumir sob a fórmula de São Paulo sempre citada pelos moralistas⁵ —, os maridos ciumentos quinhentistas parecem tender para a utilização da violência física como forma de assegurar, mais ainda, a dominação da esposa. O mesmo sucede no **Auto dos Dous Irmãos** de António Prestes, onde o irmão Cioso se encontra irado com a esposa por, ao chegar a casa, encontrá-la à janela —

| | |
|-------|---|
| Ela | Que requero obedecer-vos eis-me aqui, não pelejeis meu senhor |
| Cioso | Tirai-vos lá. |

Ela Passe-vos já
essa onda.
Cioso Não. Quereis?
(Prestes, 2008, p. 280, vv.125-129)

— e também na **Farsa de Inês Pereira** de Gil Vicente, por duas vezes. Destacamos apenas uma dessas ameaças:

Escudeiro Será bem que vos caleis.
E mais sereis avisada
que nam me respondais nada
em que ponha fogo a tudo
porque o homem sesudo
traz a molher sopeada.
(Vicente, 2002, p. 280, vv.761-766)

A visão dos moralistas quanto à aplicação de castigos físicos às esposas é algo ambígua, havendo quem os deplora, quem os considere inúteis devido a uma concepção misógina que dita a impossibilidade de a mulher se corrigir, e quem os aceite, até fornecendo uma lista de preceitos a seguir na aplicação dos castigos. Todavia, parece-nos que, na comédia, um dos efeitos produzidos por essa entrada em cena de Júlio que imediatamente o classifica como um marido violento e abusivo, é o de desprover o espectador de empatia, característica fundamental para possibilitar o riso de acordo com Henri Bergson (1993, p. 98): “A comédia só começa naquele ponto em que a pessoa de outrem deixa de nos comover”.

Insistindo até ao limite num só traço de personalidade, o enredo torna a masculinidade matrimonial de Júlio na fonte de diferentes situações cômicas, ocorrendo a principal em dois diferentes momentos da comédia: o ato II, cena IV, e o ato IV, cena VI.

No ato II, cena IV, Júlio toma conhecimento que Bernardo, o tal antigo namorado da sua esposa, se encontra em Veneza. Pior ainda, este marido recebe uma carta de um amigo que ambos têm em comum que lhe requer que hospede Bernardo. Para se escusar a tal encargo, duplamente impensável por se tratar de inserir em casa um homem e pelo homem que é, Júlio esquiva-se dessa obrigação. Todavia, Ardélio, o pajem de Bernardo, confronta Júlio após o encontrar na rua. Eliminada a oportunidade de fuga, Júlio vê como única solução dissimular a sua identidade. Ardélio não acredita neste fingimento porque, inicialmente, Júlio responde a esse nome. Vendo-se em apuros, Júlio deixa a descoberto a instabilidade da sua valentia perante indivíduos a quem ameaçar com violência pode ter efeitos nefastos, e recorre à infantilidade de constantemente negar toda e qualquer constatação de Ardélio:

Ardélio Não es tu o senhor micer Julio.
 Júlio Assi me chamão, e cujo es tu.
 Ardélio Daquelle mancebo espanhol, que lhe oje falou.
 Júlio Que isso o meu, zombo contigo, não sou quem cuidas.
 Ardélio Como nam.
 Júlio Em afronta me vejo.
 Ardélio Não te vi eu agora no porto?
 Júlio A mi.
 Ardélio E te deu meu senhor huma carta.
 Júlio Que carta?
 Ardélio Oh que graça.
 Júlio De que te ris.
 Ardélio Não te deu huma carta de Genova.
 Júlio Quem.
 Ardélio Bernardo portuguez.
 Júlio Que Bernardo que portuguez?
 Ardélio De teu amigo Benedito.
 Júlio Não sabes com quem falas, em toda minha vida
 fuy a Genova, sam perdido, se me não nego.
 (Ferreira, 1622, fls.129r-129v, ato II, cena IV)

A espiral de negação alcança o cume quando, numa resposta quase automática, Júlio rejeita até deter uma identidade, momento fatídico para este marido, como veremos:

Júlio Quem buscas.
 Ardélio A ti busco?
 Júlio Quem sam eu?
 (Ferreira, 1622, fl. 129v, ato II, cena IV)

Ardélio passa a insultar Júlio que, não resistindo a defender-se, acaba por remodelar a mentira, passando de um qualquer indivíduo sem identidade para um “amigo de Júlio”.

A alienação da identidade de Júlio apenas funciona porque Ardélio permite o engodo continuar sabendo que, mais tarde ou mais cedo, este marido irá sofrer as consequências. Estas materializam-se no ato IV, cena VI, onde o maior medo de Júlio se concretiza. Bernardo, apesar de um estratagema malogrado, consegue aceder à casa de Júlio e ter um encontro com Lívia no qual também participa a criada Brómia. Nesse encontro, não ocorre uma infidelidade de Lívia, mas este é o momento crucial para a radical mudança psicológica de Júlio que permitirá o desfecho positivo da comédia.

Júlio fica a conhecer a intenção de Bernardo de estar com Lívia pela boca de Faustina, uma trabalhadora sexual por quem Júlio sente um desejo físico, e que havia visitado na mesma noite em que Bernardo conseguiu entrar em sua casa. É importante esclarecer que, se hoje veríamos este marido ciumento que tenta trair a esposa como hipócrita, a situação é diferente para a cultura quinhentista. Por muito que os moralistas se es-

forcem no reforço de que a fidelidade conjugal é um dever quer do marido, quer da esposa, a verdade é que o adultério masculino é mais tolerado pela sociedade quinhentista do que o feminino, basta contar o número de filhos bastardos de reis, condes e demais senhores. Assim sendo, essa atitude de pedir uma inabalável fidelidade não a devolvendo é, para Júlio, a normalidade. É verídico que Júlio não pertence às camadas mais elevadas da sociedade, porém, como explica Simone de Beauvoir, a opressão dá aos opressores a sensação de superioridade, mesmo quando se encontram nos níveis mais baixos da tessitura social:

Um dos benefícios que a opressão assegura aos opressores é de o mais humilde destes se sentir superior: um «pobre branco» do Sul dos EUA tem a consolação de dizer que não é «um negro imundo», e os brancos mais ricos exploram habilmente esse orgulho. Assim, também, o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres (Beauvoir, 2022, p. 26).

Antes de partir para o encontro com Faustina, Júlio deixa explícitas as regras a cumprir na sua ausência, as quais assentam no habitual impedimento de existir qualquer janela aberta e de outras pessoas acederem à casa durante o seu absentismo. No entanto, esta última regra ganha novos contornos, uma vez que Júlio comanda Brómia a nem sequer abrir a porta a ele próprio:

Júlio [...] Olha ho que te digo, ainda que eu mesmo torne, nam quero, que me abras.
 [...]
Brómia Se tornares.
Júlio Mata-me, e nam me abras, ainda que brade, e que grite, e tu me vejas, e conheças, cre que he o diabo, e nam sam eu, porque eu vou pera nam tornar, nem mandar recado algum, ouves me tu.
(Ferreira, 1622, fl. 142v, ato IV, cena I)

Esta alteração, evidentemente, deve-se à presença de Bernardo em Veneza. Mas toda a cautela é inútil porque o encontro entre os antigos namorados sucede à mesma.

Se no ato II, cena IV, a ocultação da identidade pareceu produtiva, Júlio encerrará o ato IV, cena VI a desejar nunca ter tecido tal mentira. Após ter conhecimento do plano de Bernardo, Júlio irrompe irado em direção à sua casa. Todavia, tendo deixado claro à criada que não retornaria nessa noite, Brómia cumpre escrupulosamente as regras do seu senhor e recusa-se a abrir-lhe a porta, negando-lhe a sua identidade, tal como o próprio Júlio havia tentado com Ardélio:

Ardélio [...] não me posso ter ao riso com as mofinas deste coitado [= de Júlio], tanto se matou oje por não ser Julio ate que o não foi no tempo, que o mais ouvera de ser.
(Ferreira, 1622, fl. 146v, ato IV, cena VII)

A alteração entre Brómia e Júlio atinge um ponto de ebulição cômica quando a criada reflete para o seu senhor a insanidade das ações tirânicas que comete para proteger a fidelidade da esposa, ocorrendo aquilo que Henri Bergson (1993, p. 72-73) apelida de um processo de “inversão”, onde o plano se vira contra quem o criou:

| | |
|--------|---|
| Júlio | Abre que eu são. |
| Brómia | Não te conheço, nomea te. |
| Júlio | Sam Julio, conheces me. |
| Brómia | São Julio conheces me. Julio não pode ser, o diabo seras tu mais azinha. (Ferreira, 1622, fl. 145r, ato IV, cena VI) |

Para o jogo linguístico ser compreendido nos dias de hoje, explique-se que, no português do século XVI, “são” — nessa forma ou na forma “sam” — equivale, em muitos casos, ao presente da primeira pessoa do singular do verbo “ser”. Uma situação muito semelhante ocorre num auto coetâneo à comédia de Ferreira, o **Auto dos Anfatriões** de Luís de Camões. Novamente, trata-se de uma alienação da identidade, que, no caso camoniano, ocorre contra a vontade de Anfatrião e pela mão de uma divindade. O problema da identidade neste auto é central à diegese, por isso, problematiza-se em mais do que um episódio. Neste caso, referimo-nos ao momento onde Mercúrio se metamorfoseia em Sósea, o criado de Anfatrião, para impedir o acesso de Anfatrião à própria casa, na qual Júpiter, ele próprio transformado em Anfatrião, se encontra a realizar um ato sexual com Almena, a esposa de Anfatrião:

| | |
|-----------|---|
| Anfatrião | Pois quero saber de ti. Eu quem sou? |
| Mercúrio | ¿Y por quién sois vós? ¿Cómo os llaman? |
| Anfatrião | Abri! |
| Mercúrio | ¿A vós os llaman «Abri»? ¡Pues, Abri, anda, con Dios! (Camões, 2005, p. 239, vv. 1439-1443) |

A origem desta cena de ambas as comédias encontra-se no **Amphitruo** de Plauto⁶, todavia, Camões inova com este episódio cômico, o qual não está presente de forma semelhante na comédia plautina. Durante o século XVI, existiram três outras versões inspiradas no **Amphitruo**, umas mais inclinadas para a tradução, outras para a mimese: a **Comedia de Anfatrión** (1515) de Francisco Lopez de Villalobos, a **Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules; O Comedia de Amphitrión** (c. 1525) de Fernán Pérez de Oliva, e **La comedia del Amphitrión** (1559) de Juan de Timoneda. A comparação deste episódio na versão de Plauto, nessas três comédias, e nas duas peças teatrais portuguesas demonstra que António Ferreira terá efetuado mimese de Camões, e não de Plauto — como defendeu

Earle (2015, p. 82) — ou dos três autores castelhanos⁷. Alguma crítica ao **Auto dos Enfatriões** baliza a criação deste auto entre 1542 e 1555 (Barata, 1991, p. 175; Nobre, 2007, p. 203-206), ancorada numa suposta vida universitária de Camões passada em Coimbra para a qual, diga-se, não temos qualquer prova documental (Matos, 2011, p. 81). Deixando de lado a especulação sobre se esta é uma pequena prova de que essa vida camoniana na universidade ocorreu ou não, constate-se que, no mínimo, a semelhança entre aqueles curtos momentos cômicos é um indício de que Ferreira conheceu o auto camoniano e o parece citar, apontando para a possibilidade de o **Cioso** ter sido escrito após os **Enfatriões**.

Voltando a Júlio, este marido passará a noite a deambular pela rua, acontecimento este que ultimamente lhe permite refrear as paixões, levando-o à conclusão de que o seu comportamento marital até então estava totalmente errado, como todos à sua volta afirmavam. A radical transformação psicológica, que leva Júlio de um extremismo de conservadorismo na regência da esposa ao limite da liberalidade, permite o desenlace positivo da narrativa, indispensável à comédia teatral:

A comédia teatral preserva um sentido de ordem e desígnio ao nível da forma, mas questiona essa simetria no seu conteúdo disruptivo. É como se a forma fosse utópica ou angelical e o conteúdo fosse satírico ou demoníaco. No final, uma obra de comédia tende a passar deste segundo estado para o primeiro. A ação pode girar em torno de uma crise na ordem simbólica, mas o seu objetivo final é reparar, restaurar e reconciliar (Eagleton, 2022, p. 45)

Apesar de o final da comédia ser positivo, porque a tirania foi derrotada, permitindo que Lívia não mais viva enclausurada na própria casa, resiste uma aura de incerteza, uma vez que Júlio, como dissemos, falha em compreender o necessário equilíbrio na “regência da esposa”, saltando de um extremo para o outro:

César [Julio] Vay ter a casa, e lança se aos pes de Livia, e quis me beijar os meus, com lagrimas o levantei, e com lagrimas conto isto. [...] Livia estava morta, j'agora vive, já terá vida que lhe sempre desejei, que segundo o que enxergo nelle, vay já caindo em outro extremo demasiado. (Ferreira, 1622, fl. 154v, ato V, cena IX)

Júlio é um marido falhado porque a identidade matrimonial ideal do homem aos olhos dos moralistas é vincada, composta de certos traços indispensáveis, mas igualmente necessita de uma certa justa-medida, de uma rejeição do extremismo, mediada pela prudência. Pelo contrário, Júlio mostra-se preso à obsessão pela fidelidade, e tem como traço dominante de personalidade a flutuação identitária, incapaz de qualquer meio-termo. O exagero, para qualquer lado das recomendações dos moralistas, arruína a possibilidade de santidade no matrimónio e, num nível mais terreno, origina

a quebra de qualquer bem-estar e felicidade conjugais. Neste sentido, o riso que Júlio provoca no espectador tem um efeito moral corretivo de ensinar o marido a encontrar a *aurea mediocritas* em matéria de ciúme, consentâneo com a estética de Ferreira: “To find the middle way you must know, and fear the extremes, and the portrayal of extremes was one of Ferreira’s principal preoccupations as a playwright” (Earle, 2015, p. 75). Assim sendo, o riso no **Cioso** escora-se naquilo que é apelidado de “teoria da superioridade”, cujo *locus classicus* é o **Leviatã** de Thomas Hobbes (Eagleton, 2022, p. 52-53). Apesar de o **Leviatã** ser um texto posterior ao Cioso, a função dominante do riso é pouco diferente em Hobbes e na comédia de Ferreira. Para Hobbes, o riso é:

[...] provocado ou por um acto repentino de nós mesmos que nos diverte ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade de si mesmos e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. (Hobbes, 1995, p. 62).

Em suma, a teoria da superioridade dita que o riso tem uma função social de intimidar através da humilhação (Bergson, 1993, p. 135). Todavia, como afirma Terry Eagleton (2022, p. 74), se a teoria da superioridade tem razão em assinalar que as imperfeições alheias causam riso, equivoca-se a considerar que somente o fazemos por gostarmos de observar os outros de cima para baixo. O riso, por exemplo, pode também originar da identificação, do medo, da inveja da liberdade do indivíduo que nos despoleta o riso.

A comparação entre a masculinidade de Júlio e o ideal traçado pelos moralistas permite a conclusão de que este marido não se aproxima desse modelo, nem sequer da versão menos repetida que defende a necessidade de uma certa prudência. Desta forma, a masculinidade de Júlio torna-se risível porque necessita de correção, cumprindo-se a divisa da comédia clássica, *castigat ridendo mores* (Roig, 1983, p. 52). Para quem segue a visão da teoria da superioridade, ensinar através do riso torna-se uma função moral porque, como assinala o **Leviatã** “[...] o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio [...]” (Hobbes, 1995, p. 62). Porém, não se deve esquecer que o “riso pelo riso” está também presente. Se é verdade que as peças teatrais quinhentistas portuguesas contêm essa função de reforma social, todas elas foram igualmente concebidas para provocar divertimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso. O conhecimento das obras de Aristófanos em Portugal no século XVI: edições quinhentistas das Comédias na Biblioteca Nacional de Lisboa. **Euphrosyne**, v. XIV, p. 157-164, 1986.

BARATA, José Oliveira. **História do Teatro Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARROS, João de. Espelho de Casados. *In*: LOPES, Maria Antónia (ed.). **Primeiros Livros de Edificação Moral e Primeira Crónica Biográfica**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019. p. 697-807.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo** (Vol. 1). Tradução: Sérgio Milliet. Reimpressão da 2. ed. Lisboa: Quetzal, 2022.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre o significado do cómico. Tradução: Guilherme de Castilho. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

CAMÕES, Luís de. **Teatro Completo de Camões**. Edição: Vanda Anastácio. Porto: Caixotim, 2005.

CANET VALLÉS, José Luis. **De la comedia humanística al teatro representable**. Valencia: UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.

COSTA, Maria Alcina. **Influências clássicas na obra dramática de Sá de Miranda**. 165 f. Dissertação (Mestrado em Perenidade da Cultura Greco-Romana) – Faculdade de Letras, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2007.

COUTO, Aires do. As comédias de Sá de Miranda, «Arremedos de Plauto e Terêncio». **Máthesis**, n. 13, p. 11-34, 2004.

DONATO, Élio. Da Comédia. Tradução: Adriano Milho Cordeiro. **artciencia.Com, Revista De Arte, Ciência e Comunicação**, ano VII, p. 7-49, 2011.

EAGLETON, Terry. **Humor**. Tradução: Miguel Martins. Lisboa: Edições 70, 2022.

EARLE, Thomas. Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda. **Floema**, v. II, n. 4, p. 11-36, 2006. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1685>. Acesso em: 10 abr. 2024.

EARLE, T. F. “Oh morte, que vida é esta!” Relations between women and male authority figures in the comedies of António Ferreira. **eHumanista: Journal of Iberian Studies**, v. 22, p. 155-164, 2012. Disponível em: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/6%20Earle.pdf. Acesso em: 19 abr. 2024.

EARLE, T. F. Who is Júlio? Plot and Identity in António Ferreira’s Comedies. *In*: EARLE, T. F.; FOUTO, Catarina (ed.). **The Reinvention of Theatre in Sixteenth-century Europe. Traditions, Texts and Performance**. Oxon, New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, 2015. p. 73-88.

FERREIRA, António. Comedia do Cioso. *In*: **Comedias Famosas Portuguesas. Dos Doctores Francisco de Saa de Miranda, e Antonio Ferreira. Dedicadas a Gaspar Severim de Faria**. Lisboa: Por Antonio Alvarez Impressor, e mercador de livros, 1622. fls. 117-155.

FERREIRA, António. **La comédie de Bristo ou l’entremetteur: Comédia do Fanchono ou de Bristo**. Edição: Adrien Roig. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

- FIGUEIREDO, Ana Teresa Quintela. **Comédia do Cioso de António Ferreira**. 220 f. Dissertação (Mestrado em Perenidade da Cultura Greco-Romana) – Faculdade de Letras, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2003.
- FREIRE, António. **O Teatro Grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.
- GUEVARA, Antonio de. **Libro Primero de las Epístolas Familiares** (Vol. I). Edição: José María Cossío. Madrid: Aldus, 1950.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. Tradução: João Paulo Monteiro; Maria Beatriz Nizza da Silva). [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. Biografia de Luís de Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (ed.). **Dicionário de Camões**. Alfragide: Caminho, 2011, p. 80-94.
- NOBRE, Cristina. Três Autos Camonianos: variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII. In: ROCHETA, Maria Isabel; AMADO, Teresa (ed.). **Estudos**: para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, p. 201-237.
- OLIVA, Fernán Pérez de. **Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules o Comedia de Amphitrion**. s. l.: [Juan Varela de Salamanca], c. 1520.
- OSUNA, Francisco de. **Norte de los estados en que se da reglas de biuir a los mancebos: y a los casados: e a los biudos: y a todos los continentes: y se tratan muy por estenso los remedios del desastrado casamiento: enseñando que tal ha de ser la vida del christiano casado**. Sevilla: Por Bartolome Perez impressor en la calle dela Sierpe, 1531.
- PLAUTO. **Comédias** (Vol. I). Edição: Aires Pereira do Couto. Lisboa: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras, 2006.
- PRESTES, António. **Autos**. Edição: José Camões; Helena Reis Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- TAVANI, Giuseppe. As características nacionais das comédias de Sá de Miranda. In: _____. **Ensaio português: filologia e linguística**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 413-428.
- TIMONEDA, Juan de. **Las tres Comedias del facundissimo Poeta Juan Timoneda**. Valencia: s. n., 1559.
- VICENTE, Gil. **As Obras de Gil Vicente** (Vol. II). Edição: José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

VILLALOBOS, Francisco López de. **Libro intitulado Los problemas de Villalobos**, que tracta de cuerpos naturaleza y morales. Y dos dialogos de medicina. Y el tractado de las tres grandes. Y una cancion. Y la comedia de Amphytrion. Zamora: Por Juan Picardo, a costa y expensas de Juan Pedro Mussetti, 1543.

VIVES, Juan Luis. Deberes del Marido (De officio mariti). In: RIBER, Lorenzo (ed.). **Obras Completas, Tomo Primero**. Reimpresão da 1. ed. Valencia: Generelitat Valenciana, 1992, p. 1259-1352.

XIMENEZ, Diego. **Enchiridion, o Manual de doctrina Christiana**. Salamanca: En casa de Pedro Lasso, a costa de Juan Moreno, 1567.

*Recebido para avaliação em 13/05/2024.
Aprovado para publicação em 16/06/2024.*

NOTAS

1 Licenciado em Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Está a desenvolver uma dissertação intitulada “Masculinidade no matrimónio: o marido ideal no teatro português do século XVI”. As suas linhas de investigação, centradas na Idade Moderna, são os estudos de género e o (re)descobrimto de textos empoeirados.

2 Doutora em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É investigadora contratada no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Tem centrado os seus estudos na área da história e da literatura de espiritualidade, nomeadamente da hagiografia e da biografia devota, e da história do livro e da leitura.

3 Sobre o tema, veja-se Tavani (1988); Earle (2006).

4 Esta comédia foi censurada e transformada na **Comédia de Bristo**. No geral, a diegese de ambas é semelhante, porém, várias diferenças tornam a **Bristo** numa derivação do **Fanchono**, como comprova a comparação entre a versão da **Bristo** de 1622 e os dois testemunhos anónimos de 1562 do **Fanchono** que nos são conhecidos. Veja-se a edição de Adrien Roig em Ferreira (1973).

5 Epístola aos Efésios, 5, 23: “Pois, assim como Cristo é cabeça para a Igreja, também o marido o é para a mulher. Cristo é o salvador do corpo, que é a Igreja”.

6 Como demonstrou T. F. Earle (2015, p. 79), a **Comédia do Cioso** também mimetiza a **Aulularia** de Plauto.

7 **Amphitruo** de Plauto: “Mercúrio – Quem é? Anfitrião – Sou eu. Mercúrio – Eu, quem?” (Plauto, 2006, p. 127, ato III, cena VI). **Comedia de Anfitrión** de Francisco Lopez de Villalobos: “Mercurio – Quien esta ay? Amphytrion – Yo soy. Mercurio – Que cosa es yo soy?” (Villalobos, 1543, fl. 76v a). **Muestra...** de Fernán Pérez de Oliva: “Mercurio – Quien esta ay? Amphitruon – Yo soy. Mercurio – Cierta bien veo, que tu eres muy loco o muy provado, que tales golpes das” (Oliva, c. 1520, fls. 15r-15v). **La comedia del Amphitruon** de Juan de Timoneda: “Mercurio – Quien osa llamar aquí? Amphitruon – Yo soy abre majadero. Mercurio – Que quiere dezir majadero?” (Timoneda, 1559, fl. 19r).

EÇA DE QUEIRÓS CRONISTA: A RIR SE CASTIGAM OS COSTUMES

THE CHRONICLER EÇA DE QUEIRÓS: CUSTOMS ARE CHASTISED WITH LAUGHTER

Saulo Gomes Thimóteo¹

Luiz Rogério Camargo²

RESUMO

Este trabalho investiga a produção cronística de Eça de Queirós presente em **As Farpas**, destacando sua crítica satírica à sociedade portuguesa do século XIX. Nas crônicas, o autor expõe as máscaras sociais usando o riso como um instrumento de conscientização, a partir das contradições captadas, por exemplo, nos discursos políticos e jornalísticos vigentes. Tomando como base alguns textos da obra **Uma campanha alegre**, o artigo analisa como a proposta de Eça de desmascarar a hipocrisia por meio da ridicularização (algo que também estaria presente no estilo romanesco do autor) se estrutura no discurso dinâmico da crônica.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós. Crônica. Humor. Sociedade portuguesa. Hipocrisia.

ABSTRACT

This paper investigates the journalistic production of Eça de Queirós present in **As Farpas**, highlighting his satirical critique of 19th-century Portuguese society. In his chronicles, the author exposes social masks using laughter as a tool for awareness, based on the contradictions captured, for example, in current political and journalistic discourses. Taking as a basis some texts from the work **Uma campanha alegre**, the article analyzes how Eça's proposal to unmask hypocrisy through ridicule (something that would also be present in the author's novelistic style) is structured in the dynamic discourse of the chronicle.

KEYWORDS: Eça de Queirós. Chronicle. Humor. Portuguese society. Hypocrisy.

INTRODUÇÃO

A análise social e a configuração de tipos e caricaturas estão presentes em toda a obra ficcional de Eça de Queirós. Nela o que se nota é uma arguta e detalhada observação da sociedade portuguesa, tanto no que diz respeito à construção de tensões privadas, como no esforço de expor as esferas públicas.

Na obra cronística de Eça de Queirós, anterior aos romances, observam-se vislumbres das ideias e dos pensamentos que permeariam toda a sua futura produção. A crônica, como salienta Annabela Rita, “ensina a ler activamente, demonstrando que essa leitura se faz recortando um número reduzido de informação da multiplicidade necessária e disponível e comentando esses recortes em função de critérios éticos, lúdicos, informativos etc.” (Rita, 1998, p. 52). Nessa parte da obra de Eça, faz-se esse recorte da realidade e cria-se sobre ele um texto de reflexão.

Eça de Queirós escreveu crônicas veiculadas numa publicação denominada **As farpas** (1871-2), em parceria com o escritor Ramalho Ortigão, sendo mais tarde as de sua autoria recolhidas no livro **Uma campanha alegre**. Como intelectuais que questionavam a sua sociedade, Eça e seu “colega farpista” Ramalho Ortigão afirmam no texto de estreia: “Na epiderme de cada facto contemporâneo cravaremos uma farpa. Apenas a porção de ferro estritamente indispensável para deixar pendente um sinal!” (Queirós, 1946, p. 15). Os incontáveis escarnecimentos e pilhérias tornam-se, então, um sinal de contestação do cenário político e social português do século XIX.

Não apenas os políticos, mas a própria Imprensa era rotineiramente visada pelos olhares dos dois autores. Isso se deve à dependência que ela possuía dos partidos políticos (costume que o tempo não conseguiu dissipar), mas também por maneiras de “chamá-la à razão”, no sentido de expor suas falhas e pedir um maior comprometimento com o relato dos fatos. Como aponta Rita, o jornalismo constitui-se como um discurso sobre, favorecendo o desenvolvimento “da compreensão, da exposição, da crítica, da argumentação, enfim, do posicionamento” (Rita, 1998, p. 30). E é atentando para essa “função” jornalística que os cronistas criam, em seus textos, imagens dos acontecimentos, sob um prisma singular, que é o da consciência política.

Assim, esse artigo busca exemplificar duas das formas de hipocrisia pública que Eça de Queirós denunciou em sua produção cronística: o discurso político e o discurso jornalístico. Mesmo temporalmente distante dos fatos referenciados nos textos, o que se apreende das farpas satíricas e caricaturais de Eça é uma espécie de direito utópico, porém verificável, de informar e de ser informado por si mesmo, construindo os ditames da verdade e do bom senso, e sabendo apontar (e descartar) as incoerências vistas nas esferas políticas.

UMA CAMPANHA ALEGRE — ARIR CASTIGAM-SE OS COSTUMES

Como forma de situar a abordagem do discurso “farpista” de Eça de Queirós, aponta-se que o desenho que constava na capa dos cadernos é um diabrete rindo-se enquanto olhava através de um óculo. Tal instrumento, segundo análise de Annabela Rita, simboliza e materializa uma “observação transformadora do real assumida nas *farpas*: circunscreve o *a observar*, detém-se nele e, por um jogo de *lentes*, aproxima-o, ampliando-o (...) favorec[endo] o desenvolvimento de uma atitude que o cronista insinua como caracterizada por um certo ‘diabolismo’” (Rita, 1998, p. 78-9). Esse ar de “demônio *voyeur*” que emanava dos números d’**As Farpas** era devido à multiplicidade de temas que o periódico tratava e da constante ironia que havia em cada comentário feito. As figuras apresentadas ou uma fala inesperada que desmonta um argumento feito pelos “farpados”, tudo acaba por produzir, aos olhos do leitor, uma análise microscópica de uma personalidade ou de um aspecto social português.

É através do escancarado (e, por muitas vezes, do exagero) que Eça de Queirós expunha seu ponto de vista, tendo nisso a intenção cômica. Concetta d’Angeli e Guido Paduano atribuem ao cômico, duas funções: a primeira é a moralística, de “denunciar vícios, comportamentos reprováveis, desvios de ordem que o sistema social estabelece como valor inquestionável e, de tal forma, preparar explícita ou implicitamente sua repressão ou correção”, a outra, que seria a repressiva tradicional, teria a função de “obrigar à inadequação, por estupidez ou loucura, a compartilhar dos pressupostos e das coordenadas mentais do grupo” (D’Angeli; Paduano, 2007, p. 9-10).

A partir dessas definições, pode-se entender que tudo o que foge à regra é suscetível de riso. E o riso aparece como uma espécie de corretivo a determinada situação, que não se enquadra aos padrões previamente conveniados. Nesse sentido, parece haver uma ordem natural das coisas, que deve ser respeitada. Todas as sociedades, independentemente do seu modo de vida, ou da época do seu apogeu, têm códigos próprios de valores morais e éticos, que determinam ou visariam a determinar o comportamento dos indivíduos que dela fazem parte. Quando um indivíduo se desvia desses moldes, passa a ser motivo de piada para os demais.

Para Viana Moog, o cronista Eça “vale-se de todas as oportunidades, agarra os assuntos pelo cabelo, sempre com o sentido de mostrar quanto tudo em Portugal anda fora do espírito do tempo, quanto as suas coisas são antiquadas e mesquinhas” (Moog, 1966, p. 163). E essa “vitrine aumentada” da sociedade sempre se direcionava para as suas esferas mais em evidência: a política e os políticos.

A imprensa, por seu termo, recebe as *farpas* por não ter cumprido o seu papel, segundo os critérios de exposição e análise dos fatos que o cronista observa, pois se mantém ou isolada das realidades políticas importantes e trata de assuntos fúteis de maneira igualmente fútil, ou assume uma bandeira partidária e condiciona-se a defendê-la sem qualquer ressalva. De ambas as

formas, um discurso de hipocrisia se faz notar, pois usa de um tom oficioso e imparcial para disfarçar as reais intenções dos diretores do jornal. **Uma campanha alegre**, portanto, funciona como um sinete sardônico, que alerta para esse mau uso da voz pública. Segundo António Ramos de Almeida, Eça de Queirós

abusou, por vezes, das suas virtualidades de humorista; preferiu quase sempre a sátira e a ironia, convencido de que a melhor maneira de se fazer ouvir a sério era provocando o riso. As suas crónicas revelam-nos uma clarividência surpreendente diante das mais subtis mistificações usadas no seu tempo para deturpar e encobrir o real e o verdadeiro (Almeida, 1945, p. 275-6).

A veia irônica eciana possui alguns rompantes de exagero, mas é por meio deles que as reticências presentes nos discursos políticos e jornalísticos são apresentadas em toda a sua contradição. Como a máxima do poeta Jean-Baptiste de Santeuil apontava, “*castigat ridendo mores*”, e os costumes deturpados que as esferas públicas perpetuavam encontram nas farpas de Eça de Queirós um contumaz atacante.

A GALHOFA A SERVIÇO DA JUSTIÇA

Quando se observa a maneira de se fazer política nos idos de 1870, percebe-se que o jogo que se desenrolava desde a metade do século era “a mera circunstância de estar no poder ou de estar fora do poder. Os elementos excluídos ficavam aliados entre si pelo próprio dinamismo da exclusão e passavam a constituir a oposição” (Saraiva, 1993, p. 420). E é tendo como sustentáculo essa premissa, que os partidos portugueses do período (Regenerador e Histórico) mostravam-se defensores do bem público, mas buscavam os bens próprios. Quando no poder, buscavam justificar suas ações; quando na oposição, alardeavam os desmandos que se produziam. Em meio a isso, Eça de Queirós (na Farpa de número II de **Uma campanha alegre**) vem para expor a anatomia desses partidos, ironizando a “distinção atroz”: “O partido histórico diz gravemente que é necessário respeitar as *Liberdades Públicas*. O partido regenerador nega, [...] provando com abundância de argumentos que o que se deve respeitar são — as *Públicas Liberdades*. A conflagração é manifesta!” (Queirós, 1946, p. 40). Com um discurso com ares “oficiosos”, o farpista apresenta os dois lados da política em brigas inúteis e meramente pragmáticas. O que se desenvolve nessa crônica, assim como em outros olhares sobre os governantes, é a adequação das falas segundo o seu lugar de enunciação, independentemente dos ideais e posições defendidos.

Eça de Queirós, como observador de uma sociedade que se tornava cada vez mais mascarada em sua hipocrisia, denuncia e revela ao leitor o que denominou de “progresso da decadência”. Com isso, o autor pretende mostrar a sua preocupação com Portugal, e com as doenças maldisfarçadas do país, principalmente nos seus sistemas morais, intelectuais e, sobretudo, políticos (Medina, 2000, p. 122). O próprio Eça, no prólogo das farpas, salienta para as falsas ostentações que emanam dos discursos:

Esta política infiel aos seus princípios, vivendo num perpétuo desmentido de si mesma, desautorizada, apupada, pede ainda, a uma multidão inumerável de simples, a salvação da *coisa pública*. É trágico, como se se pedisse, a um palhaço de pernas quebradas, mais uma cambalhota ou mais um chiste. (Queirós, 1946, p. 17, sublinhados nossos)

Por meio da sátira, o cronista tece uma associação bizarra com as falas pronunciadas, da mesma maneira que, com traços literários e com elementos familiares à pena eciana, cria uma pequena linearidade narrativa para melhor exemplificar o seu argumento em face dos acontecimentos que observava. O riso, portanto, estaria agindo como uma espécie de agente repressor, que ao fazer rir, também alerta para o fato de que algo fugiu à situação de normalidade.

Isso se percebe na sequência da “Farpa II”, citada anteriormente, na qual Eça mostra como se estabelece uma forma de “rotina teatral” no Conselho do governo. Quando o partido Histórico propõe a criação de um imposto, o partido Regenerador “brame de desespero [...] As faces luzem de suor, os cabelos pintados destingem-se de agonia, e cada um alarga o colarinho na atitude dum homem que vê desmoronar-se a pátria!” (Queirós, 1946, p. 40). E a mobilização para que tal descabro não aconteça toma lugar por toda a Lisboa, e consegue derrubar o vil ministério histórico. No outro dia, quando o partido Regenerador, no poder, tem a palavra, o novo presidente fala: “Um ministério nefasto (*apoiado, apoiado!* — exclama a maioria histórica da véspera) caiu perante a reprovação do país inteiro. Porque, Senhor Presidente, o país está desorganizado, é necessário restaurar o crédito. É a única maneira de nos salvarmos...” (Queirós, 1946, p. 41), e anuncia a proposta para a criação de um imposto. Como conclusão da sátira, o narrador mostra o centro do partido Histórico, no qual todos estão lúgubres, com a fala de seu presidente: “O país está perdido! O ministério regenerador ainda ontem subiu ao poder, e doze horas depois já entra pelo caminho da anarquia e da opressão propondo um imposto!” (Queirós, 1946, p. 42, sublinhados nossos).

O que se nota dessa crônica com certo teor narrativo é a justificativa de cada partido perante o seu lugar no cenário político. Mas o autor o faz de modo a evidenciar o detalhe que torna a cena igualmente torpe e irônica ao seu leitor. Finalizando com uma máxima que poderia justificar o assunto da crônica, confessa: “Com divergências tão profundas é impossível a conciliação dos partidos!” (Queirós, 1946, p. 42). Diante da máscara de ser governo (e defender o imposto) ou ser oposição (e atacar o imposto), a exposição de Eça evidencia, pela sátira, como ambos os partidos se valem de seus papéis políticos não para sustentar uma argumentação perante um posicionamento, mas sim, jogar conforme as circunstâncias.

Os leitores, ao tomarem consciência desse ponto de vista, descobrem (nas duas acepções do termo) a máscara das personalidades públicas. Como lembra Possenti, “provavelmente todas as piadas veiculam, além do

sentido mais apreensível, uma ideologia, isto é, um discurso de mais difícil acesso ao leitor” (Possenti, 1998, p. 38). E os recursos estilísticos utilizados nessas crônicas confirmam a ideia que Eça “verificou que a melhor maneira de lutar com os cabotinos não é falar-lhes a sério, mas lançá-los às feras do ridículo” (Almeida, 1945, p. 269). Seu diabrete de óculo não se cansa de perceber os detalhes mais obtusos e recônditos dos políticos e transformá-los em caricaturas, justamente para escarnecer e fazer seus leitores rirem-se deles também. Isso porque

Confia-se ao cômico uma função moral precisa e útil dentro da sociedade: com o riso na verdade reagimos a qualquer rigidez individual (do caráter, do espírito e mesmo do corpo) vista como sinal de uma atividade que se adormece ou se isola. O riso surge, portanto, como um corretivo que reprime a excentricidade, mantém em contato as inteligências e as atividades, torna flexíveis os movimentos mecânicos e inertes visíveis na superfície do sistema social. (D’Angeli; Paduano, 2007, p. 276)

O bom cronista vive em meio a uma constante busca do inusitado, do incomum, daquilo que o leve a captar o lado engraçado das coisas. Dessa forma, ele faz do riso uma forma de examinar determinadas contradições na sociedade, levando o leitor a adentrar no intrincado complexo social de que faz parte. No caso de Eça, é na exposição do indivíduo e das instituições que as farpas se fazem mais agudas e penetrantes, como se percebe na sua análise dos discursos dos deputados conservadores na ocasião da negativa para a reforma da Carta Constitucional (Agosto de 1871). Logo no início, o cronista aponta o contrassenso dos políticos citados: “Eles só votaram contra a reforma da Carta — por entenderem que a Carta deve ser reformada” (Queirós, 1946, p. 149). E na continuidade, Eça argumenta sobre esse acontecimento, já delineando a sua linha de pensamento para seu leitor:

A Carta contraria ou não as tendências do espírito moderno, e a opinião? Sim ou não? Só isto se pode debater. Mas confessar publicamente que *sim*, e votar que *não* — é o mesmo que declarar: — Nós entendemos que o país sofre com esta constituição, mas desejamos que ele continue a sofrer! (Queirós, 1946, p. 150)

O autor apresenta esta contradição no discurso político para que, após apresentá-la sumariamente ao leitor, possa dirigir-se aos deputados mais diretamente: “Ah! Vós dizeis que *amais o progresso*. Amais o progresso que vos inventa cadeiras mais cômodas”; e mais adiante confira voz de igualdade e legitimidade para seus leitores: “Vinde no entanto para diante dos leitores das *Farpas*, com o extracto das vossas cómicas opiniões colado às costas. E já que não auxiliais o bem, ajudai a gargalhada!” (Queirós, 1946, p. 150). Em suma, é dessa maneira que os discursos políticos dessa natureza e com esse conteúdo devem ser encarados: através de uma visão chistosa para desmoralizá-los e fazer com que se percebam as incoerências ali presentes.

No jogo estabelecido no palco das farpas, o que se apresenta, em um “espelho deformador”, é a sociedade caricaturada em movimento, e seu condutor faz com que ela se observe e se ria cada vez que as cortinas

da cena reabrem (Rita, 1998, p. 172). E as cenas pormenorizadas da “Farpa XXI” de **Uma campanha alegre** caem agora sobre os atores-deputados que votaram negativamente pela reforma da Carta, com o cronista sendo parte do “espetáculo” criado, produzindo com seu estilo confrontador e, por vezes, teatral, uma comédia do escárnio, do qual figura como a parte consciente e reveladora dos reais discursos.

Na declaração de um deputado, Eça permanece nessa atmosfera de farsa: “O Sr. Silveira da Mota [...] examina, com grande critério, todas as reformas que o país precisa — e termina por dizer que [...] não precisa nenhuma. O que se traduz deste modo trágico: *isto está tão arruinado que já agora deixá-lo ficar assim!*” (Queirós, 1946, p. 151). Dessa fala, o farpista apresenta o personagem como alguém “estranho”, que muito descobre as reformas, mas convence-se (e pretende convencer a todos) de que de nada adiantarão reformas.

Os contrassensos captados se revelam como justificativas vãs para tentarem isentar-se perante a opinião pública das atitudes tomadas, mas Eça de Queirós os despe para mostrar os desencontros produzidos. Com o Sr. Barros e Cunha, por exemplo, faz um paralelismo entre a ação e a declaração, dizendo que o deputado “declara que todo o seu sentimento (êxtase, melancolia, doçura, amor, etc.) são pela reforma da Carta: mas que a frieza da sua cabeça não lhe permite admitir essa reforma”, e então estabelece-se uma representação diante do que foi dito: “Como homem frio, quando raciocina, o Sr. Barros e Cunha é conservador: mas como homem de sentimento, quando cisma ao luar, quando segue o gemer da guitarra, quando escuta o rouxinol — ai! Como ele então deseja a reforma da Carta!” (Queirós, 1946, p. 151-2, sublinhados nossos). O ridículo da cena apresentada deixa desacreditado o pretexto dado pelo deputado. Assim como o de Adriano Machado, que não votou a favor por querer apresentar uma reforma própria, ou seja, para esse deputado, não importa a reforma em si, mas sim quem receberia os louvores.

Podem-se dividir os métodos de justificativas desses deputados, diante da análise eciana, como de duas frentes: ou recusaram a reforma da Carta por motivos pessoais, por não os favorecerem como esperavam; ou, ainda, por simples imbecilidade. Exemplos do segundo tipo são o Sr. Costa e Silva e o Sr. Franco Frazão, que possuem na Farpa uma aura particular de sarcasmo e ironia. O primeiro “entende que a Carta é liberal e não precisa reformas; e, a tê-las, só em alguns dos seus artigos, *não muitos*. Para este senhor a questão é de quantidade. Aí 5 ou 6 contentam-no: se fossem 3 e meio, tinha câibras de prazer!” (Queirós, 1946, p. 152). Já o segundo, para deleite do cronista zombeteiro, “declara que a reforma da Carta não deve ser admitida à discussão, porque está muito calor. Este homem é grande! Este homem há-de ir longe — em havendo frio! Deixem vir Janeiro, e o país verá como o Sr. Franco reforma e organiza. Por ora, não” (Queirós, 1946, p. 154). Os discursos proferidos oficialmente, e desconstruídos pelas Farpas, evidenciam como a política é vista por Eça: “Como um ócio organizado, útil apenas para quem o exerce, ridículo aos olhos do espectador crítico;

um mundo burlesco” (Medina, 2000, p. 151). E é pelas caricaturas criadas de pessoas públicas (como o Sr. Barros e Cunha emocionado ao gemer de uma guitarra) que o cronista Eça de Queirós conscientiza seu leitor através do humor e do riso e expõe os “representantes dos interesses do povo” como pessoas interessadas apenas em si e em seus ganhos.

O que se percebe, diante das galhofas feitas, é que elas também escondem um fio de melancolia do próprio autor. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, “a melancolia é a doença do alegorista, porque a meditação alegórica é própria do enlutado” (Rouanet, 2007, p. 231), e Eça cria, nas farpas, alegorias recheadas de ironias para desviar-se das tristezas que as cenas políticas vistas lhe inspirariam. Como o autor deixa transparecer na conclusão da “Farpa VI”, dirigindo-se ao corpo da Câmara, após passá-la a pente-fino: “Achais estas páginas cruéis? Pensais que não nos dói tanto escrevê-las como vos dói o lê-las? Pensais que é com espírito alegre, e a pena ao vento, que levantamos um por um, diante do público, os farrapos da vossa decadência?” (Queirós, 1946, p. 61-2). Mas Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, nas farpas, recorreram ao humor, ao achincalho de uma sociedade torta para fazê-la acordar, pois pelo escárnio o leitor mais atentamente vê as informações que lhe são apresentadas, e descobre padrões antes não vistos. Como Annabela Rita salienta: “O riso é o efeito imediato e mais evidente visado pela série. No entanto, o cronista busca outra repercussão mais mediata: uma reação socialmente transformadora, consequência da emocionalidade afectada” (Rita, 1998, p. 162). Nesse sentido, ainda, conforme explica Henri Bergson, uma das funções da comédia é a de equilibrar a sociedade:

A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem a vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos. (Bergson, 2004, p. 64-65)

Para os cronistas, a justiça se efetiva quando a sociedade e as partes que a compõem, descobrem como podem ser ridículas e tortas as ações e discursos que a sustentam. Pedem aos leitores que, assim como eles, tornem-se descobridores, decifradores e intérpretes dos sentidos que emanam das falas de políticos e outras figuras públicas. É a partir disso que uma nova forma de ver se principia, mais crítica e mais consciente.

O REI ESTÁ NU, MAS OS JORNAIS DIZEM QUE É MODA

Em associação à crítica dos discursos políticos, outro touro que recebia por vezes uma farpa, mas com o intuito de fazê-lo reconhecer as faltas cometidas e as publicações equivocadas é o discurso jornalístico. Os jornais, para Eça de Queirós, constituíam-se de “uma imprensa tão rotineira

e rasteira, sem ideias nem fins”, que não conseguia ir além de “banalidades constitucionais” (Medina, 2000, p. 128). Como o próprio cronista salienta, no prólogo das Farpas:

Os [jornais] políticos têm todos a mesma política:

A – quer ordem, economia e moralidade.

B – queixa-se de que não há economia nem moralidade, o que ele receia muito que venha a prejudicar a ordem.

C – diz que a ordem se não pode manter por mais tempo, porque ele nota que principia a faltar a moralidade e a economia.

D – observa que no estado em que vê a economia e a moralidade, lhe parece poder asseverar que será mantida a ordem.

(Queirós, 1946, p. 22)

As ideias e pensamentos dos diferentes jornais portugueses do século XIX mantinham um padrão similar, exagerado na farpa como uma simples questão semântica. Cada jornal mantinha uma linha editorial fechada ou em torno de um grupo político, defendendo-o sem qualquer ressalva, ou guiada por uma única ideologia religiosa, moral ou conservadora. Foi por isso, também, que as Farpas atingiram tamanha notoriedade, sendo uma “novidade cultural, ideológica e propriamente jornalística no panorama oitocentista português” (Medina, 2000, p. 117), que orbitava os assuntos e pronunciava-se livremente (e descaradamente) sobre eles. De modo que os próprios periódicos, como **A Nação** e **Bem Público**, também seriam alvo dos farpistas, por representarem o marasmo e as evasivas que pululava na sociedade de Portugal.

Eça de Queirós, em relação às suas crônicas e sua publicação, indaga:

Quereis saber a razão por que os nossos pensamentos mais escrupulosamente dignos não podem aparecer onde aliás aparece tanta ideia abjecta, tanta mediocridade maligna, tanta petulância perniciosa? É porque no estado de depressão moral em que se acha a imprensa e a tribuna ninguém ousa publicar senão metade da sua opinião. É a liberdade, a fraternidade e a igualdade do insignificante e do medíocre. (Queirós, *apud* Rita, 1998, p. 46-7)

A hipocrisia que se via nos meios políticos, com suas meias-verdades e desvios intencionais, migra também para a imprensa, na qual não haveria espaço para publicar pensamentos que quebrassem a mediocridade social. Até mesmo nos jornais, lugar de pretensa exposição e debate das ideias que impulsionariam os ideais mais nobres, o que se encontra são opiniões truncadas, insignificâncias e alienações (tanto para o alheamento, quanto para a militância cega).

Como exemplo da crítica a jornais que apregoavam um discurso alienado, no sentido de defender uma ideologia e não se desviar dela jamais, vê-se a Farpa XIII, “Máximas e opiniões da *Nação*, jornal”. Nela, apresenta-se a **Nação** como um “jornal de arqueologia e de piedade”, e que “espera a

restauração em França com o conde de Chambord — e di-lo claramente. Em Espanha com Carlos VII — e exulta abundantemente. Depois acrescenta: — *e em Portugal com...*” (Queirós, 1946, p. 99). Surge então a primeira indagação do cronista, diante dessa declaração pela metade do jornal: “Põe pontos de reticência. É respeito? É pudor? Estratégia? Não se sabe. Evidentemente aqueles pontos de reticência designam *alguém*. Mas *quem*? — como se diz nos ‘*vaudevilles*’” (Queirós, 1946, Vol. 1, p. 99). Com o estilo pouco a pouco se esgueirando pelos espaços, anunciando-se e teatralizando o discurso, Eça vai troçando timidamente a princípio, como esperando o touro virar-se para melhor lançar a estocada.

E ela vem quando surge, quase como uma epifania, o sentido extraído daquela declaração do jornal sobre quem daria a restauração a Portugal: “A *Nação* é clara, sem equívocos. A *Nação* [...] quer simplesmente dizer que em Portugal reinará *Pontos de Reticência*. *Pontos de Reticência* é um nome. O nome de um rei. *Pontos de Reticência I*” (Queirós, 1946, p. 101). E após a sátira à reticência do jornal, o cronista começa a analisar as máximas já anunciadas no título da farpa.

Quando Adolfo Coelho, nas Conferências do Casino, dissera que “a ciência no seu domínio era independente da fé”, eis que um correspondente eclesiástico da *Nação* exclama: “Como ousa o sábio dizer que a ciência é alguma coisa sem a fé? [...] A ciência não pode dar um passo, um único, sem ser auxiliada pela fé!” (Queirós, 1946, p. 102). E esse é o mote para que Eça comece a imaginar, e pedir ao seu leitor que o acompanhe no devaneio, sobre um homem que, fazendo uma conta à luz do candeeiro, estaca suando diante de “3 e 7”. “A ciência bem lhe diz que são 10, mas a ciência não é nada sem o auxílio da fé — e o homem do Senhor corre a consultar Santo Agostinho. Nada porém ensina sobre essa matéria o sublime Doutor” (Queirós, 1946, p. 102). E após uma procura estafante por todos os infólios e concílios, sem nada encontrar que afirmasse a conta matemática, erra a soma.

Essa criação literária irônica, com direito à construção eciana da cena, vem para desbancar e chacoalhar as ditas “veracidades” das declarações. Para o autor, “A *Nação* vive exclusivamente no passado, na arqueologia” (Queirós, 1946, p. 107), tem ainda certo receio da indústria, assim como de palavras como liberdade e igualdade, que considera ímpias e impuras. Mas o farpista não lhe quer criticar com o intuito de destruir o jornal, tem antes uma piedade por ele, ainda que satírica. Eça dirige-se ao periódico:

Nação, Nação, boa amiga! Não nos queiras mal. Tu és velha, tu és fabulosamente velha, tu és de *além da campã*! Mas tens o carácter firme (...) Lançaste a âncora no meio do oceano e ficaste parada. Estás apodrecida, cheia de algas, de conchas, de crostas de peixes, mas não andaste no ludíbrio de todas as ondas e na camaradagem de todas as espumas! Tu eras excelente — se fosses viva. Mas és um jornal sombra. (Queirós, 1946, p. 108)

E essa maneira de ver o jornal **A Nação**, como uma senhora velha que tergiversa irrosa, encontra certa forma de riso empático por parte de Eça de Queirós, como que rindo dos disparates que ela solta pelo caminho. Mas isso não acontece quando se trata do **Bem Público**, jornal católico e conservador, que recebe especial atenção do cronista na “Farpa LII”, intitulada “Conversa com o *Bem Público*”, e na qual se rebate a crítica do jornal a três Farpas anteriores.

Remetendo à hipocrisia do século XIX, o historiador Peter Gay ressalta que “os piores hipócritas, em suma, eram aqueles que perseguiram obsessivamente a hipocrisia a fim de satisfazer necessidades escusas” (Gay, 1988, p. 292). Assim, podem-se associar as acusações do **Bem Público** às Farpas como uma forma de apontar, nos outros, o que não se quer apontar em si. Porém, em se tratando das Farpas, a réplica logo surge, com um início repleto de adjetivos irônicos que já antecipam o que se verá: “O excelente jornal, o *Bem Público*, num artigo amargo e piedoso, trabalhado com doçuras de sacristia e repêlões de sala de armas, de resto subtil e curioso — dá-nos a honra de sacudir, com a sua pesada mão católica e romana, três pobres artigos das *Farpas*” (Queirós, 1946, p. 317). E, após este começo pomposo e com reverências, Eça de Queirós principia a desmontar as críticas às suas Farpas.

No primeiro artigo, analisam-se vários assuntos concernentes ao cemitério, e com as necessidades para que lá repousassem os restos mortais das pessoas da sociedade. Assim, o cronista resume a declaração feita pelo **Bem Público**: “Deve-se excluir do cemitério todo o homem que não ouviu missa em vivo... E lá o explicas, com profundidade no dizer e alto critério no pensar: — Porque não se pode obrigar esse homem a ouvir missa depois de morto!” (Queirós, 1946, p. 318). A partir disso, continua a ridicularização do discurso do jornal, taxando-o de ignorante e alienado, embora continue usando de epítetos enaltecedores. Pode-se apresentar como exemplo o trecho quando o **Bem Público** exclama que os cemitérios só têm sua razão de ser na teologia, como a história comprova, e o farpista rebate, ao notar que a teologia é posterior aos primeiros séculos do cristianismo:

Oh! Sábio *Bem Público*, dize-no-lo, tu que o sabes! Se os homens só foram enterrados desde que a teologia se fixou em grossos tomos — em que lugar tenebroso aguardaram o seu dia de sepultura os primitivos árias, os luminosos índios [...] e todos os habitantes de todos os continentes de todos os séculos? Di-lo, sábio *Bem*! Será verdade que eles passeavam pelo éter, fumando o seu cigarro — à espera que Santo Agostinho nascesse? (Queirós, 1946, p. 319-20)

A maneira encontrada para melhor desbancar o discurso beato do jornal é através da racionalidade irônica, ilustrada com cenas incoerentes. E agora, o farpista encontra-se em liberdade suficiente para abertamente expor as incoerências produzidas pelo discurso “imparcial” e “defensor da verdade” que o **Bem Público** impinge aos leitores. Como lembra Bergson, aquilo que é cômico exige algo que anestesie o coração, já que apresenta um viés

puramente intelectual. O autor sustenta que o riso surge quando os homens reunidos, a sociedade em si, volta sua atenção para um homem, calando a sensibilidade e valendo-se apenas da inteligência. “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. O riso deve ter uma significação social” (Bergson, 2004, p. 4).

Quanto ao segundo artigo posto na berlinda pelo jornal, sobre a censura feita pelas Farpas de que “os missionários vendessem cartas da Virgem Maria a diversos devotos”, o cronista mostra-se amplamente teatral diante da declaração do **Bem** de que não haveria missionários em Braga:

“Como assim! Treloucas, *Bem!* Não há missionários em Braga? Diz antes, amigo, que não há turcos em Constantinopla! Que não há água nos rios! Que não há estrelas no céu! [...] Ah querido! Não há missionários em Braga? Onde os há então, em Berlim?” (Queirós, 1946, p. 321).

A zombaria presente na crônica, com direito a rompantes de estupefação, mostra como se processa o estilo eciano nas Farpas: “flexuoso e sensual”, deleitando-se com “a divagação, a minúcia, o incidente” e detendo-se a cada passo, escrevendo a *petites-plumées* (Moog, 1966, p. 164). Dessa forma, Eça de Queirós funciona como um ramo de urtiga, açoitando os ditos “discursos moralizantes”.

E, por fim, como estocada final diante de um **Bem Público** que agoniza, o farpista joga sua última declaração:

Ah! *Bem Público*, excêntrico maganão, conserva-te quieto na tua doce sombra! Reza, jejua, canta no coro, usa cilício — mas deixa-nos em paz. Contenta-te em ser um jornal boa-pessoa, pesadote e pacatote, — e a ter o inteiro aplauso de antigos egressos. Mas não venhas interpor-te no nosso caminho. Toma ao teu canto o teu rapé, e usa em silêncio a tua flanela. E serás grande, ó *Bem!* Ó bom *Bem!* Ó *Bem* bom! *Bum!* (Queirós, 1946, p. 323)

A evolução pela qual a crônica passa, indo de “o excelente jornal” até “*Bum*”, mostra a gradação do discurso eciano em apontar os erros e ridicularizar seus pretensos difamadores. Zombando da sisudez e austeridade dos outros discursos, Eça de Queirós vai tecendo suas falas e portando-se diante da realidade e das peças sociais que a compõem, como alguém que sabe ver para além de todas as mistificações (Almeida, 1945, p. 277), como um observador audaz que procurava descobrir e mostrar a sociedade sem véus ou máscaras.

A iniciativa de Eça de Queirós, com as farpas, era produzir um “jornalismo de ideias, de crítica social e cultural, mais voltado para fazer o exame em profundidade de uma sociedade” (Medina, 2000, p. 129). E essa maneira de pensar e fazer o jornalismo fez com que as Farpas funcionassem, em alguma medida, como as “trombetas de Josué”, diante das muralhas de uma “grotesca Jericó burguesa” (Medina, 2000, p. 119). Mas o que se viu foi que, mesmo o autor supondo que as gargalhadas funcionariam para destruir

os muros, com obstáculos como a já observada “agregação heterogênea de inactividades que se enfastiam” (Queirós, 1946, p. 38) e a própria hipocrisia da sociedade portuguesa do século XIX, o farpista não conseguiu desmantelá-los nem tampouco movê-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As interrogações expressas nas crônicas de Eça de Queirós, aqui exploradas nas esferas dos discursos políticos e jornalísticos, contribuem para que um quadro mais nítido e completo se faça das suas concepções de mundo e sociedade. Mais do que narrar as histórias e os fatos, essas crônicas possuem ainda um discurso analítico e um demonstrativo. Com o primeiro, o olhar cronístico procura atravessar as aparências e ver além delas. E o segundo, por sua vez, trabalha com um esclarecimento argumentado e desmistificador (Rita, 1998, p. 104).

Seja observando a superficialidade argumentativa dos políticos ou a sua maleabilidade diante do fato de ser governo ou oposição, seja confrontando outros veículos de comunicação possuidores de um discurso retrógrado, inerte e que não problematiza as questões do seu tempo, as crônicas de Eça de Queirós permitem ver claramente que “o cronista não pretende *mostrar* a realidade tanto quanto possível *como ela se apresenta*, mas falar sobre ela: *mostrar como a vê e fazer vê-la da mesma maneira*” (Rita, 1998, p. 106). A defesa do seu ponto de vista, da sua ideologia particular permite que a crônica não siga, necessariamente, a linha editorial do jornal. No caso de Eça, que era as Farpas, a zombaria e ridicularização da sociedade, dos políticos e dos jornais seguia o seu próprio fluxo e sua própria vontade. Além disso, escrevendo a seu tempo e com suas limitações e inovações particulares, conseguiu fazer de suas crônicas um veículo de comunicação da sua forma de ver o mundo.

A ideia de cosmovisão, a relação do escritor no seu contexto, pode ser aproximada à ideia proposta por Carlos Reis, ao falar da capacidade que o escritor tem para apreender e disseminar, pelo mosaico da sua produção literária, as linhas de força de um universo complexo e multimodo (Reis, 1983, p. 233). O cronista Eça de Queirós, portanto, funciona como receptor e emissor, contemplando a realidade e rerepresentando-a de modo a despi-la de tudo aquilo que considera falso ou danoso para o avanço da sociedade. Embora critique os discursos políticos, apresente as contradições dos editoriais de outros jornais e aponte as nódoas da sociedade, o que o cronista espera, realmente, é que o seu leitor, impulsionado pelos textos e pela ridicularização das máscaras da hipocrisia, descubra meios de evoluir e intervir na sociedade com uma visão crítica dos discursos e de seus atores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, António Ramos de. **Eça**. Porto: Livraria Latina, 1945.
- BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO Guido Paduano. **O Cômico**. tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**: A educação dos sentidos. Trad. Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MEDINA, João. **Eça de Queirós antibrasileiro**. Bauru: EDUSC, 2000.

MOOG, Vianna. **Eça de Queirós e o século XIX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises lingüísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. **Uma campanha alegre**. Porto: Lello & Irmão, 1946.

REIS, Carlos. **O discurso ideológico do neo-realismo português**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

RITA, Annabela. **Eça de Queirós cronista**. Lisboa: Cosmos, 1998.

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

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Lisboa: Europa-América, 1993.

Recebido para avaliação em 13/05/2024.

Aprovado para publicação em 02/08/2024.

NOTAS

1 Professor Associado II de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, campus Realeza/PR. Doutor pela Universidade de São Paulo – USP. E-mail: saulo.thimoteo@uffs.edu.br; ORCID: 0000-0002-3874-9215

2 Professor de Comunicação e Literatura da Fae Centro Universitário – Curitiba/PR. Doutor pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Formado em Letras e Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro. E-mail: lrcamargo.roger@hotmail.com; ORCID: 0000-0001-9929-6515

A OPERETA CÔMICA PORTUGUESA DE FINAIS DO SÉCULO XIX

THE PORTUGUESE COMIC OPERETTA OF THE LATE 19TH CENTURY

Claudia Barbieri¹

RESUMO

Em 1868, as operetas burlescas do compositor alemão, naturalizado francês, Jacques Offenbach (1819-1880), ganharam traduções para o português e tiveram montagens exitosas nos teatros de Lisboa, espalhando-se os sucessos pelo país. O apreço do público, por tais espetáculos, irá garantir longa vida às operetas no território português, sobretudo nas últimas três décadas do século XIX. Apesar do repertório ser constituído, inicialmente, por títulos franceses, logo, autores e compositores portugueses trabalharam para o desenvolvimento da opereta cômica nacional e algumas parcerias felizes foram constituídas. Entre os autores, destacamos os nomes de Gervásio Lobato (1850-1895) e de D. João da Câmara (1852-1908), que possuíam à época larga produção teatral. As partituras musicais foram criadas pelo maestro e músico Ciríaco de Cardoso (1846-1900). Este artigo tem por objetivo principal recuperar parte da recepção crítica de algumas operetas cômicas portuguesas, criadas por estes três autores, como **O burro do Senhor Alcaide** (1891), **O solar dos Barrigas** (1892) e **O testamento da velha** (1894), que despertaram o riso e cativaram o público, não apenas em Portugal, mas, também, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Opereta cômica portuguesa. Teatro musicado português. Gervásio Lobato. D. João da Câmara. Ciríaco de Cardoso.

ABSTRACT

In 1868, the burlesque operettas by the German composer, naturalized Frenchman, Jacques Offenbach (1819-1880) were translated into Portuguese and had successful productions in Lisbon theaters, spreading their success across the country. The public's appreciation for such shows will guarantee a long life for operettas in Portugal, especially in the last three decades of the 19th century. Although the repertoire was initially consisted of French titles, Portuguese authors and composers soon worked to develop the national comic operetta and some happy partnerships were formed. Among the authors, we highlight the names of Gervásio Lobato (1850-1895) and D. João da Câmara (1852-1908), who at the time had a large theatrical production. The musical scores were created by the conductor and musician Ciríaco de Cardoso (1846-1900). The main aim of this article is to recover part of the critical reception of some Portuguese comic operettas created by these three authors, such as **O burro do Senhor Alcaide** (1891), **O solar dos Barrigas** (1892) and **O testamento da velha** (1894), which sparked laughter and captivated audiences, not only in Portugal, but also in Brazil.

KEYWORDS: Portuguese comic operetta. Portuguese musical theater. Gervásio Lobato. D. João da Câmara. Ciríaco de Cardoso.

INTRODUÇÃO

“Vamos rir pois. O riso é um castigo; o riso é uma filosofia.
Muitas vezes o riso é uma salvação”.
(Eça de Queiroz², **As Farpas**, maio/1871)

O romancista Eça de Queiroz (1845-1900), em um artigo publicado em maio de 1871, no periódico **As Farpas**, dedicou algumas considerações sobre o compositor alemão, naturalizado francês, Jacques Offenbach (1819-1880). O autor dizia o seguinte:

O tempo em que o teatro floresceu foi o tempo em que o teatro cantou Offenbach. Offenbach então triunfava; todas as famílias o decoravam; todos os realejos o moíam; todos os sinos o repicavam. Levantava-se então a hóstia ao som da canção do general Bum! [...] Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições? Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? [...] O militarismo, o despotismo, a intriga, o sacerdócio venal, a baixeza cortesã, a vaidade burguesa, tudo feriu, tudo revolveu, tudo abalou num *couplet* fulgurante! [...] Sim, Offenbach, com a tua mão espirituosa, deste nesta burguesia oficial – uma bofetada? Não! Uma palmada na pança, ao alegre compasso dos cancãs, numa gargalhada europeia!

Offenbach é uma filosofia cantada (Queiroz, 2004, p. 28-29).

A leitura que Eça de Queiroz fez da obra de Offenbach era totalmente condizente com os seus propósitos na literatura: o escritor também almejava “acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário” (Queiroz, 1979, p. 517), “apontando-o ao escárnio, à gargalhada” (Queiroz, 1983, p. 142). Assim, parecem naturais todas as intertextualidades geradas pelo confronto das operetas de Offenbach com o texto queiroziano, tema largamente desenvolvido por Mário Vieira de Carvalho (1999)³. A **Grã-Duquesa de Gerolstein** foi a primeira das operetas de Offenbach a ser estreada em Portugal, em março de 1868, no Teatro do Príncipe Real, traduzida para o português por Pinto Bastos. Gênero musical também recente e moderno, a opereta era uma mistura leve e irônica de ópera com teatro e os espetáculos logo conquistaram o gosto do público português oitocentista, como bem destacou Eça de Queiroz em seu texto. As operetas de Offenbach fizeram muito sucesso nos palcos parisienses, pois, além da música esfuziante, os libretos de Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908) eram de grande comicidade. Em Portugal, segundo Mário Vieira de Carvalho (1993, p. 124), a **Grã-Duquesa** teve um desempenho idêntico ao de Paris, mantendo-se em cartaz com centenas de representações sem uma única interrupção.

Francisco Palha, gerente da sociedade empresária do Teatro da Trindade, espaço inaugurado a 30 de setembro de 1867, ao constatar o sucesso no recinto concorrente, adquiriu os direitos de outra opereta de Offenbach, o **Barba Azul**. O título estreou a 13 de junho de 1868, com tradução feita pelo próprio Francisco Palha. Júlio César Machado escreveu o seguinte sobre esta tradução, em seu livro **Os teatros de Lisboa** (Machado, 1874, p. 234-235): “A tradução do **Barba Azul** é um primor de pilhéria, graciosa malícia, chistes pitorescos, em que o riso a poder de espontaneidade chega por algum modo a dar-se bem com a poesia”. Segundo Rafael Ferreira (1943, p. 55), alguns atores e atrizes que desempenhavam os papéis, não eram propriamente cantores e muitos integravam companhias dramáticas, como era o caso de Queiroz, Isidoro, Ana Pereira, Delfina do Espírito Santo, Leoni, Joaquim de Almeida e Rosa Damasceno. Atores e atrizes com forte pendão cômico e que atuavam nos palcos do Ginásio, no D. Maria II ou no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa.

Para termos a real dimensão da carreira das operetas, quando um espetáculo fazia muito sucesso nas últimas décadas do século XIX, ele mantinha-se em cartaz pouco mais de um mês, uma vez que a atualização do repertório oferecido garantia bilheteria mais altas, pois a concorrência entre os teatros e as ofertas artísticas eram enormes. A ida ao teatro tinha diversas conotações. Palavras como divertimento, ostentação, exibição, são muito frequentes nas crônicas dos jornalistas e escritores da época. Todavia, não foram apenas os motivos e as relações do público que se alteraram significativamente nesse período. Os próprios teatros e o modo como eram geridos também se modificaram, ocasionando transformações profundas no contexto cultural oitocentista. Espaço cosmopolita, repleto de representações sociais, todos iam ao teatro: das classes mais populares à aristocracia. Eram muitos os espaços, destinados a toda sorte de espetáculos: mágicas, espetáculos circenses, melodramas, operetas, *vaudevilles* e revistas, comédias e dramas.

As temporadas costumavam ter início em meados do mês de setembro e estendiam-se até o mês de maio ou junho do ano seguinte. O repertório, composto em grande parte de traduções francesas, era bastante variado, mas destacavam-se as comédias e o teatro musicado cômico. O espetáculo de uma noite nunca era composto por uma única peça — afinal ele tinha de durar pelo serão afora — sendo comumente representados cinco atos em média, o que permitia compor com peças de gênero variado, de um, dois, três ou quatro atos.

Quando as temporadas terminavam, próximas aos meses mais quentes do ano, a capital era assolada por companhias estrangeiras que alocavam os prédios dos teatros e dos circos para se apresentar. As próprias companhias dramáticas lisboetas aproveitavam para correr as cidades do Porto, Coimbra, Viana do Castelo e as regiões do Algarve e das Províncias. Aquelas que possuíam condições financeiras mais estáveis, como as dirigidas por Sousa Bastos, Francisco Palha ou a Rosas & Brasão, representavam também no Brasil e nas Ilhas, por vezes na Espanha e na Itália. Foi neste contexto de plena efervescência cultural que se destacaram os dramaturgos Gervásio Lobato e D. João da Câmara.

Gervásio Lobato, que nas palavras de Alfredo Mesquita “era capaz de fazer rir às pedras” (Mesquita, 1908, p. 2), iniciou a sua carreira literária no **Jornal da Noite**, na década de 1870, publicando alguns folhetins esparsos, com tendência humorística. Como jornalista, iria contribuir para inúmeros títulos da imprensa portuguesa como **Gazeta de Portugal**, **Gazeta Literária**, **Recreio**, **Jornal da Noite**, **Progresso**, **Diário Ilustrado**, **O Contemporâneo**, **O Pimpão**, **O Ocidente**, entre outros. Paralelamente, seguia com a escrita e tradução de peças e romances, sendo a sua obra de romancista a mais estudada academicamente. De todos, **Lisboa em camisa** (1882) é o romance cômico que mais recebe atenção por parte da crítica acadêmica e que segue tendo novas edições regularmente. Para o teatro, Gervásio Lobato escreveu alguns originais que obtiveram muito sucesso, sobretudo para o Teatro do Ginásio. Dentre as comédias de sua autoria destacamos **A Condessa Heloísa** (1878); **Medicina de Balzac** (1879); **A influência das manas Felgueiras** (1879); **Diz-se** (1879); **A Burguesa** (1882); **Sua Excelência** (1884); **O Seguro de Vida** (1885), **As Médicas** (1888), **O Comissário de Polícia** (1890) e **Em boa hora o diga** (1891).

Armando Ferreira, no breve prefácio dos contos “O piano de Pleyel” e “Vingança de Fígaro”, ambos de autoria gervasiana e integrantes da **Antologia de humoristas: os mais alegres contos portugueses**, comenta sobre a forte veia cômica do escritor, manifesta, como é largamente sabido, tanto no teatro, quanto nos romances e crônicas que escreveu:

O mais popularizado humorista português do século XIX. O seu humor transcendeu da sua época por ter sabido aplica-lo não só no teatro, como tantos outros autores alegres, mas ao livro. Romancista de tom sério, escreveu, porém o romance mais célebre do humor português de todos os tempos: *Lisboa*

em camisa. A Comédia do teatro e bastantes contos em jornais, além das infalíveis crônicas quinzenais da época, confirmam o chiste inconfundível, burguês, episódico, do divertidíssimo autor de imensas comédias teatrais e operetas que ficaram memoráveis na História do Teatro Alegre Português (Ferreira, s/d, p. 74).

Entretanto, as comédias e operetas parecem ter ficado apenas na memória, pois, efetivamente, há evidente resistência da historiografia teatral portuguesa em aceitar que o século XIX foi o século da comédia e dos gêneros cômicos e não da preponderância do drama. Em compêndios sobre o assunto, escritos por José de Oliveira Barata (1991), Duarte Ivo Cruz (2001) ou Luciana Stegagno Picchio (1969), é comum o teatro oitocentista ser resumido em um único capítulo que destaca a peça romântica **Frei Luís de Sousa**, de Almeida Garrett e, com um salto de décadas, pular diretamente para o teatro simbolista de D. João da Câmara. Ivo Cláudio Bender, no livro **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico** (1996), reflete sobre a possível razão da escassez de estudos acerca da comédia:

No âmbito do gênero dramático, a comédia, se comparada à tragédia, tem suscitado um número consideravelmente menor de estudos. Primeiramente, cabe perguntar se essa carência não se deve ao fato de a comédia ter sido vista, tradicionalmente ao longo do tempo, como um gênero fácil, intimamente ligado a seu tempo histórico, popular e, por isso mesmo, menor (Bender, 1996, p. 17).

Este foi, aliás, um dos argumentos utilizados por Luciana Stegagno Picchio para diminuir a importância da obra gervasiana. Segundo a autora, o dramaturgo era um dos mais populares de sua época, espécie de Labiche em miniatura, sem pretensões de elitista, uma vez que “o seu trabalho se destinava a consumo local e não era passível de exportação” (Picchio, 1969, p. 285). Todavia, não apenas as comédias seguem sendo pouco estudadas, mas, igualmente, os gêneros cômicos musicados. A este respeito escreveu Ricardo Manuel Pereira Esperanço:

Apenas a ópera (dentro do teatro musical) foi considerada sempre o “gênero nobre”. Outros gêneros foram lançados para as zonas periféricas do teatro: a revista e suas congêneres — o *vaudeville*, a opereta, a ópera-cômica. Também o drama predominou sempre sobre a comédia e a farsa, domínio este que se verifica desde a Antiguidade Clássica. Já Aristóteles, na *Poética*, define a comédia como «imitação de homens inferiores, não todavia quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo», sendo o ridículo a matéria-prima da qual se alimenta. [...] Os preconceitos que giram em torno dos ditos “gêneros menores” do teatro levam a que estes caiam (como caíram) no esquecimento por parte de críticos e estudiosos (Esperanço, 2013, p. 25-26).

Entretanto, tais lacunas não existem apenas no âmbito dos estudos dramáticos, mas, também, em musicologia. Em a **História da Música Portuguesa** (1992, p. 133-134), Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron chamam a atenção para o paradoxal desconhecimento das ciências mu-

sicais acerca do teatro musical, opereta e gêneros afins face à vastidão do respectivo repertório produzido em Portugal ao longo do século XIX. Há, ainda, outras dificuldades que devem ser observadas, uma vez que quase não existem edições que reúnam as três partes compositivas das operetas: partitura musical, coplas e texto dramático. Com exceção de músicos consagrados, como foi o caso de Offenbach, partes de operetas desaparecem e nem sempre os arquivos dão conta desta totalidade. É o caso, por exemplo, do espólio de D. João da Câmara, que teve a sua obra teatral publicada em uma primorosa edição, em quatro volumes, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no ano de 2006. Rita Martins, responsável pela pesquisa e pela organização dos volumes, escreveu na introdução:

A Livraria Popular de Francisco Franco lança, nos finais do século XIX, a Coleção de Coplas de Diversas Óperas Cômicas, cujos primeiros números editam os versos das operetas de D. João da Câmara e Gervásio Lobato, êxitos comerciais de um género considerado menor, mas de enorme sucesso junto do público. Os diálogos, não ascendendo ao estatuto de literatura dramática, não eram publicados e os manuscritos originais perdem-se (Martins, 2006, p. 26).

O espólio de D. João da Câmara está salvaguardado no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, tal qual o de Gervásio Lobato. Entretanto, entre os manuscritos, há conjuntos sem identificação ou incompletos. D. João da Câmara nasceu em Lisboa, em 1852. Passou a dedicar-se à escrita teatral na década de 1870 e, segundo Rita Martins, “o projecto de escrever profissionalmente para o palco é já nítido em 1876” (Martins, 2006, p. 8), ano de estreia da comédia **Ao pé do fogão**, no Teatro D. Maria II. Felizmente, D. João da Câmara não se deixou abater pela enorme pateada recebida na noite da estreia e retoma a escrita teatral em 1885, uma vez que teve de conciliar o trabalho literário com o de condutor das Obras Públicas das vias do caminho-de-ferro. A maior produção do autor, para o teatro, ainda segundo Martins, concentrou-se entre 1890 e 1901. Durante estes anos, as peças adaptavam-se conforme o repertório de cada teatro. O autor também colaborou para inúmeros periódicos e almanaques, suportes que guardam muitos contos, crônicas e versos seus, tendo sucedido Gervásio Lobato na escrita das Crônicas Ocidentais, n’**O Ocidente**, após a morte do amigo, em 1895.

A grande capacidade lírica e a facilidade no trato dos versos permitiram que muitos dos seus textos tivessem linguagem poética, sendo da responsabilidade de D. João da Câmara a composição das coplas das operetas, por exemplo. É de 1890, o drama histórico em versos **D. Afonso VI**, encenado no D. Maria II. Com esta peça, o nome de D. João da Câmara cunhou-se de vez na dramaturgia portuguesa. De sua autoria destacamos, para além dos títulos já mencionados: **Alcácer Kibir** (1891), **Os Velhos** (1893), **O Pântano** (1894), **O Ganha-perde** (1896), **A triste viuvinha** (1897), **Meia-noite** (1900) e **Rosa Enjeitada** (1901). Vejamos como estes autores passaram a se dedicar à escrita de operetas cômicas.

AS OPERETAS

Luiz Francisco Rebello, na obra **Teatro Naturalista** (2013), escreveu o seguinte:

Das três modalidades de teatro musicado que, a partir de meados do século, passaram a aparecer com regularidade nos palcos ao lado dos dramas, comédias e farsas – a mágica, a opereta (ou ópera-cômica) e a revista – assiste-se, de 1875 em diante, ao declínio da primeira, à tentativa de implantação da segunda e à vertiginosa ascensão da última (Rebello, 2013, p. 65-66).

Rebello credita a Luís de Araújo (1833-1906) a primeira tentativa de criar uma opereta de costumes portugueses, com **Intrigas no Bairro** (1864), musicada por Eugénio Monteiro de Almeida (1826-1898)⁴. Em 1879, Gervásio Lobato fez a sua primeira incursão no gênero, em parceria com os escritores Eça Leal (1848-1914) e Jaime Batalha Reis (1847-1935). **Maria da Fonte**, com temática histórica, estreou no teatro da Trindade, com música de Augusto Machado (1845-1924), mas permaneceu pouco tempo em cartaz, não tendo sido bem recebida pela crítica e pelo público. Mais de uma década iria se passar, até o autor voltar-se novamente para as operetas.

Tudo começou no final de maio de 1891, quando Gervásio Lobato foi procurado pelo compositor e recém-maestro do Teatro Avenida, o português Domingos Ciríaco de Cardoso. O maestro procurava uma obra que sucedesse na programação a **Grã-Duquesa de Gerolstein**, que estava novamente em cena. Uma vez que Cardoso estava à frente da sociedade artística que gerenciava o Avenida desde o início do ano, o compositor tinha grande liberdade para estruturar o repertório e a companhia. Ele almejava poder levar à cena uma opereta original, com libreto, poema, música e assuntos genuinamente portugueses. Gervásio ficou de pensar no assunto, e, então, por coincidência, D. João da Câmara, em outro momento, propôs que eles escrevessem um libreto de opereta juntos.

Segundo Lobato (1891, p. 186), foi desta coincidência que nasceu **O burro do Senhor Alcaide**, opereta que, tematicamente, estava alinhavada com as outras montadas no teatro. Para Gaspar (2015, p. 51), Ciríaco selecionava operetas que “representavam a conduta de personagens aristocratas e representantes do poder estatal como atentatória contra a dignidade de outras pertencentes a grupos sociais mais vulneráveis”. **O burro do Senhor Alcaide**, em três atos, com 22 números musicais, estreou vitoriosamente a 14 de agosto de 1891, tendo por ensaiador Augusto de Mello, cenografia de Eduardo Reis e figurinos de Carlos Cohen⁵. Manuel Barradas escreveria sobre esta opereta n’**O Ocidente**:

Obra completamente nacional. Música de autor português, sobre motivos portugueses, prosa nacional, de grossas gargalhadas, como só as sabiam dar o nosso antigo capitão-mór, o corregedor, o alcaide e o meirinho. Gervásio Lobato, o

nosso estimado diretor, apesar de *santo de casa*, tem-se farto de *fazer milagres* em proveito das empresas que lhe levam as peças deste, o mais fecundo dos nossos escritores dramáticos, limitamo-nos a transcrever o que o sr. Rangel de Lima escreveu no *Português* quando se referiu à parte que no *Burro do senhor Alcaide* teve o diretor literário do *Ocidente*: “Gervásio Lobato — um escritor de talento e graça, o mais espirituoso do teatro contemporâneo — escreveu a prosa, engendrou a embrulhada, teatrou a peça”.

D. João da Câmara cujo poderoso talento não conseguiu ainda dominar a sua adorável modéstia, é quem fez os encantadores versos que dão a toda a peça esse tom de melancolia tão peculiar às nossas populações marítimas. É o *pendant* da graça ruidosa, elétrica, com que Gervásio sacode violentamente, as nossas plateias, da sua habitual indiferença. O prosador da peça, Gervásio Lobato, desenvolve o enredo com mão de mestre. [...] *O burro do senhor Alcaide* é também uma prova eloquente de que não precisamos de ir buscar nada ao estrangeiro. Há cá em casa de tudo. Não faltam prosadores de cunho nem poetas de gênio, nem inspirados maestros. [...] Não podemos fechar esta simples notícia sem aclamar de novo os patrióticos nomes de Ciríaco de Cardoso, Gervásio Lobato e D. João da Câmara, como os verdadeiros iniciadores de uma nova forma literária e artística do sentimento português (Barradas, 1891, p. 203).

Imagens 1 e 2: À esquerda, página com cenas da opereta. À direita, caricatura dos autores Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso.



Fontes: *O Ocidente*, 11 set. 1891, nº 458, p. 204 e *António Maria*, 28 ago. 1891, p. 208.

Felizmente, desta opereta, sobreviveram o texto, as coplas e as partituras⁶. O Teatro Avenida foi apenas o primeiro palco que abrigou o espetáculo, pois foi representada com o maior sucesso nos teatros Trindade, Príncipe Real, D. Amélia e Rua dos Condes, em Lisboa; Príncipe Real, no Porto; Lucinda e Recreio Dramático no Rio de Janeiro (Martins, 2006, p. 27). Desta opereta, nasceu a paródia em forma de farsa, intitulada **Burro em Pancas** (1892), escrita por D. João da Câmara, Henrique Lopes de Mendonça, Eduardo Schwalbach, Moura Cabral, Jaime Batalha Reis e Fernando Caldeira. O fato de a opereta **O burro do Senhor Alcaide** ter por matéria situações e personagens portuguesas foi destaque no anúncio divulgado pelo periódico **António Maria**:

Imagens 3 e 4: Anúncio da opereta. Divulgação, com cenas da opereta.



Fonte: **António Maria**, 13 ago. de 1891, p. 191 e **António Maria**, 20 ago. de 1891, p. 196-197

No teatro da *Avenida* está agora em cena um milagre em 3 atos. O povo tem ali corrido em massa todas as noites, para presenciar esse prodígio divino, que consiste numa peça com assunto *português*, libreto *português* e música *portuguesa*. Semelhante milagre é devido às influências espirituais dos bem-aventurados S. Gervásio Lobato, S. João da Câmara e S. Ciríaco de Cardoso. Esses santos varões há muito que sofriam com a tirania das peças estrangeiras. E resolvendo dotar o seu

país com uma peça verdadeiramente nacional, produziram esse milagre que se chama *O Burro do sr. Alcaide*, que a companhia da Avenida desempenha a primor, e que o ator Mello, o cenógrafo Reis e Carlos Cohen ensaiaram, cenografaram e vestiram com muito gosto. Esta redação — fiel às suas tradições religiosas — vai organizar um *Te Deum* em ação de graças pela aparição d'este *Burro* que não nos cansaremos de aplaudir. *Amém* (Pinheiro, 1891, p. 196-197).

Gaspar também ressalta que os autores se inspiraram em personagens característicos das operetas cômicas para construir o intrincado enredo:

A estrutura de *O burro do Senhor Alcaide* inclui quadros e personagens comuns a vários exemplos da comédia europeia desde o teatro da Antiguidade Greco-Latina até à ópera *buffa* italiana oitocentista. Refiro-me, por exemplo, ao conflito entre criados e patrões; o burguês ambicioso que quer casar com a sobrinha que é herdeira de uma soma monetária, condicionando o amor entre esta e um jovem de estatuto social diferente; o representante da autoridade que é impotente e ridicularizado. Todavia, os autores do libreto compuseram esses expedientes em língua portuguesa e acrescentando-lhes características que os fazem remeter para o contexto específico da cidade de Lisboa e suas periferias, quer em termos dos espaços geográficos em que a ação decorre, quer em termos das personagens (Gaspar, 2015, p. 61).

Entre as personagens, há boticário, meirinho, um mestre de Latim, um Alcaide, criadas de estalagem, saloias, pescadores, varinas, lavadeiras, um grupo de sebastianistas, ou seja, figuras representativas do povo português que evocam histórias memoráveis ou não do país, como é o caso da caricatura feita aos sebastianistas à espera do regresso do rei. Há vários indícios de que a opereta satirize na personagem de Subtil Maduro a figura de Pedro Augusto Franco, que comprou o seu título nobiliárquico de Conde de Restelo, durante o governo de D. Luís I. As supostas coincidências são interessantes. Segundo Gaspar (2015, p. 63), ambos se dedicavam ao desenvolvimento de produtos farmacológicos, Maduro como boticário do Altinho de Belém e o Conde enquanto farmacêutico em Pedrouços, no concelho de Belém. Maduro desenvolveu a “grande fórmula da tisana peitoral” e o Conde, o famoso “xarope peitoral James”. Satirizar Pedro Augusto Franco e sua atuação política na gestão financeira do Reino, nas últimas décadas do século XIX, era uma importante crítica à monarquia constitucional. Rafael Bordalo Pinheiro escreveu sobre a opereta, quando esta teve a sua 100^a representação e, no comentário, faz referência às condecorações inúteis:

Com uma enorme concorrência, marulhante de vivo entusiasmo, realizou-se ontem no teatro da Avenida o benefício do notável maestro e nosso amigo Ciríaco de Cardoso. Representou-se o *Burro do Sr. Alcaide*, o eterno e sempre jovem *Burro* cuja eterna mocidade é o desespero de alguns dos seus irmãos muito mais condecorados, mas muito menos prestimosos e inteligentes do que ele (Pinheiro, 1892, p. 456).

O burro do Senhor Alcaide, segundo Gaspar (2015, p. 106), teve um papel importante enquanto resgate das músicas tradicionais e folclóricas portuguesas. Além das polcas, das valsas, das marchas de inspiração militar e das *turqueries* (músicas com sonoridade e instrumental exóticos), os números musicais evocavam os ritmos de cantigas rurais e mesmo dos fados castiços. No periódico **A Ilustração**, há um breve comentário sobre a forte musicalidade portuguesa da obra:

Quanto à música tem em certos trechos o cunho da originalidade aliada ao sabor nacional, o que é o melhor elogio que se pode fazer a um maestro. É por isso que ouvimos com verdadeiro sentimento e com inexprimível encanto, as canções e o bailado da 1.^a cena do 2.^o ato, quando o povo está cantando e dançando na praia de Oeiras. Esse trecho, onde perpassam deliciosamente motivos sentimentais do nosso fadinho, é escrito com um sentimento, uma inspiração e uma poesia incomparáveis (Fígaro, 1891, p. 238).

A opereta seria montada no Porto, com a companhia do ator Taveira, no Teatro do Príncipe Real, no ano seguinte, no mês de outubro de 1892. Na décima quinta representação, os autores foram homenageados, circunstância que apareceu descrita na *Crônica Ocidental* escrita por Gervásio Lobato, publicada a 1.^o de novembro, n'**O Ocidente**. Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso estiveram presentes e foram muito agraciados pelo público presente e pelos atores da companhia, tendo sido ofertada uma lauta ceia no Salão do teatro, logo após a récita.

No mesmo ano, a 23 de abril, subiu à cena no Teatro Avenida, a mágica⁷ em três atos e doze quadros, **O Valete de Copas**⁸. A autoria era constituída pela mesma parceria e estrutura: texto de Gervásio Lobato, versos de D. João da Câmara e música de Ciríaco de Cardoso. Entretanto, esta obra, misto de opereta cômica com mágica, não teria o mesmo sucesso de o **Burro**. Algumas críticas, publicadas nos periódicos **Século** e **Correio da Manhã**, afirmavam que os dois últimos atos eram demasiado longos e que precisavam de cortes severos, além de recomendarem que o título deveria ter sido anunciado como uma ópera cômica fantástica com cenas de mágica, uma vez que os números musicais eram abundantes. A parca receptividade da obra, que elogiou, contudo, algumas partes do espetáculo, não esmoreceu as iniciativas artísticas dos autores. Inspirados ainda com o sucesso da primeira tentativa, Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso decidiram criar uma nova obra, que estreou poucos meses depois, na noite de 4 de setembro, agora no Teatro da Rua dos Condes: **O solar dos Barrigas**⁹. No dia imediato à estreia, noticiava **O Século**:

Gervásio Lobato e D. João da Câmara arquitetaram uma ação, em que há cenas extremamente cômicas e situações muito bem combinadas, faiscando a todo instante os ditos de espírito, com o puro sabor da graça portuguesa, sem estrangeirismos nem imitações. O assunto, os efeitos cômicos, o chiste, tudo é português, como no *Burro do sr. Alcaide*, louvável intenção que devemos agradecer aos autores. A opereta, como todas as peças de Gervásio, engraçadíssima; um esfuzeio interminável de frases hilariantes. O verso, de D. João da Câmara, burilado com esmero, Ciríaco, essa organização privilegiada de artista,

deu à música uma flexibilidade deliciosa. A música, superior no seu conjunto à do *Burro*, impõe-se umas vezes pela sua originalidade, outras pela suavidade e beleza dos motivos melódicos, mostrando-se sempre em harmonia com as situações que pretende desenhar ou descrever. Alguns dos trechos que ontem ouvimos bastariam de *per si* para firmar a reputação de um compositor. [...] O desempenho foi muito igual, distinguindo-se as atrizes Ângela Pinto, Bárbara e Elvira Mendes, e os atores Valle, Cardoso e Gomes, sobretudo Ângela Pinto, que tirou um notável partido do seu papel, bastante trabalhoso, e Valle que nos deu um belo tipo cômico no papel de Trajano Pires. Os autores e artistas foram chamados entusiasticamente aplaudidos em todos os finais dos atos. Vê-se que deixamos dito que o *Solar dos Barrigas* é uma peça digna do aplauso do público e destinada a um brilhante sucesso (*O Século*, 5 set. 1892, p. 4).

Esta nova opereta faria sucesso simultaneamente em Lisboa e no Teatro do Príncipe Real do Porto, sendo montada também no Rio de Janeiro. Sobre esta obra, saiu uma nota no periódico humorístico **Antônio Maria**:

Do unido e aplaudido triunvirato dramático, formado por Ciríaco de Cardoso, D. João da Câmara e Gervásio Lobato, temos agora uma nova peça, há dias representada pela primeira vez no teatro da Rua dos Condes. *O solar dos Barrigas*, tal é o título da graciosa obra, para a qual Ciríaco escreveu lindos trechos de música fresca, popular, alegre, D. João da Câmara recortou versos cheios de malícia uns, outros cheios de ingenuidade, e Gervásio abriu a vermelha boceta da velha graça portuguesa, espumante e embriagante como o vinho. A peça foi e continua a ser muito bem desempenhada, sendo muitos os *bravos* e as *palmas* que saudaram o trabalho de Ângela Pinto como atriz e o de Valle como ensaiador e como actor, sempre cheio de talento e de correcção (Pinheiro, 10 set. 1892, p. 612).

Imagens 5 e 6: Repercussão da opereta O solar dos Barrigas.



Fonte: *O António Maria*, 10 set. 1892, p. 611-612.

A opereta fez tanto sucesso que permaneceu por meses em cartaz, exigindo que os atores fizessem rodízio nos papéis. A personagem do boticário, por exemplo, foi desempenhada por Valle, Dias e, no final do ano, quem o representava na 50ª récita, foi Joaquim d'Almeida. Ainda sobre esta opereta escreveu Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, em 1925, sobre a montagem realizada pela Companhia de Palmira Bastos, do Teatro Éden de Lisboa:

Ia à cena o *Solar dos Barrigas*, opereta portuguesa, cuja música todos sabem de cor e que há de ser sempre aplaudida enquanto houver portugueses. Há peças que não envelhecem, porque elas são a mocidade de todos, por o que tem de nacional. A Manuela é um tipo nacional, cantando coisas da alma portuguesa, que todos sentem, com que todos vibram (Carvalho, 1925, p. 263).

O teatro da Rua dos Condes montaria também, em abril de 1893, aproveitando a onda de enchenetes que deram as duas operetas anteriores, a **Cocó, Reineta e Facada**. Todavia, o sucesso não veio, e sim, a pateada. Os atos também foram considerados exageradamente longos, como já havia acontecido com **O Valete de Copas**. Entretanto, no caso desta opereta em particular, os críticos e o público julgaram que a música composta por Ciríaco de Cardoso era plangente demais, com números muito sentimentais que contrastavam com a comicidade dos diálogos e dos versos, reinando, assim, a desarmonia no todo. O desempenho, sem relevo ou expressividade de alguns artistas, desagradou a crítica em geral. Quando Gervásio faleceu, em 1895, ele ainda estudava um meio de rearranjar a opereta, de dar-lhe novas feições, para levá-la ao palco novamente. Mas ele não testemunharia isso. Ciríaco de Cardoso e D. João da Câmara foram os responsáveis pelo sucesso que **Cocó** obteria em 1900, sob o novo título de **Bibi & Cia.**, poucos meses depois da morte do maestro. D. João da Câmara, em uma crônica repleta de recordações, reminiscências, saudades e melancolia, escreveu sobre o período no qual trabalhava com Gervásio e Ciríaco. Apesar de extensa, a passagem revela-se importante pelo testemunho:

Em cinco peças trabalhamos juntos, quinze atos para que escreveu prosa o Gervásio, para que eu fiz versos, para que o Ciríaco escreveu deliciosa música. Aquela casa do Gervásio nas Trinas! Que dias de jovial trabalho, que tardes e que noites de ruidosa alegria, tão ruidosa que eu e o Ciríaco nos queixávamos às vezes. Mas o Gervásio tinha de ser expansivo. Muito gordo, com o casaco muito aberto, os polegares na cava do colete, o olá com que nos recebia dava o tom da palestra para toda a noite. Raros assim conheci, e, se repararem bem nas peças do Gervásio, hão de conhecer-lhe feitio do autor, notando que sendo nelas a graça muita, ainda maior é seu bom humor.

Esse é que era o seu verdadeiro condão e, porque ele era próprio de sua natureza, espalhava-o a jorros por quanto escrevia, sem lhe falhar nunca. [...] Foi nuns dias bons do inverno

que sucedeu às representações do *Solar dos Barrigas* que nos metemos a escrever o *Cocó*, *Reineta e Facada*. Uns ensaios feitos apressadamente não nos deixaram medir devidamente as diferentes partes da peça, que ficou desproporcionada. Entretanto chegou o dia do ensaio geral, a plateia encheu-se de gente como sempre sucedia nos teatros onde estava o Ciríaco que estimava que o palco estivesse cheio de amigos. O final do segundo ato em que uns marinheiros salvos dum naufrágio passavam, em cumprimento dum voto, levando a vela à Senhora da Penha, causou enorme entusiasmo. No dia seguinte, o primeiro ato agradou muito pouco e a passagem dos marinheiros foi saudada com uma das mais estrepitosas pateadas a que tenho assistido em teatro. Ainda hoje não sei por que. Lembra-me que seria os marinheiros virem vestidos de campinos; mas isto é razão de autor que se defende com o homem do guarda-roupa.

Levantou-se o pano para o terceiro ato, uma das melhores obras de Gervásio, no gênero de farsa disparatada, e o público que tão mal humorado se tinha mostrado nos outros dois atos, não fez senão rir às gargalhadas de toda aquela enorme confusão do réu que é juiz, dos cúmplices do réu que são autoridades judiciais. Ria, ria, e no fim... pateou outra vez desalmadamente. Era uma peça caída, não havia dúvida. Deu meia dúzia de récitas e foi retirada de cena. No ano seguinte escrevíamos o *Testamento da Velha* e, passados poucos meses, morria o Gervásio lançando os primeiros crepes negros sobre a lembrança de tão boas horas (Câmara, 1902, p. 1).

O último trabalho feito pelo “triumvirato” foi, como mencionado por D. João da Câmara, **O testamento da velha**¹⁰. Estreada no Teatro do Ginásio, na noite de 12 de agosto de 1894, a recepção crítica desta opereta foi igualmente calorosa, tendo a opereta recebido sucessivas montagens ao longo dos anos.

É do jornal **Correio da Manhã**, a nota sobre a estreia:

Um acontecimento teatral a *première* realizada, anteontem, no Ginásio, do *Testamento da Velha*. Larga e merecida a ovação aos autores e ao maestro, feita por todo o público que enchia, à cunha, o teatro da rua da Trindade, e que, para apreciar uma obra toda portuguesa, teve a coragem, que muito honra o seu bom gosto, de lutar braço a braço, como diria o tabelião Barata, com o calor, que era sufocante. *O Testamento da Velha*, que, como dissemos, agradou imenso, não é superior nem inferior ao *Burro*, ou ao *Solar dos Barrigas*, é uma irmã mais nova. Gervásio Lobato, com o seu grande talento e a sua veia cômica inimitável e inesgotável, traçou com mão de mestre algumas cenas, que são verdadeiras cenas de boa comédia portuguesa. A música é esplêndida, música inteiramente nacional, como a sabe fazer Ciríaco de Cardoso, uma organização artística de primeira ordem, e que imprime às suas produções um não sei que de especial, a sua maneira, que é inconfundível. D. João

da Câmara, um poeta distintíssimo fez para o *Testamento* os versos — equivale isto a dizer que são versos adoráveis, duma elegante e graciosa fatura. O desempenho foi bom em geral. Augusta Cordeiro, que quase desconhecíamos, revelou-nos uma artista de grandes recursos (*Correio da Manhã*, 14 ago. 1894, p. 3).

Imagem 7 – Sobre a montagem de O testamento da velha no ano seguinte, em 1895.



Fonte: **O António Maria**, 20 abr. 1895, p. 46.

Sobre **O testamento da velha** é preciso fazer um breve apontamento. Em seu trabalho de pesquisa, Rita Martins publicou apenas as coplas da opereta, informando aos leitores que os diálogos, escritos por Gervásio Lobato, não tinham sido encontrados (2006, p. 324). Contudo, há uma bobina com a cópia completa em manuscrito, sem data, que integra o Arquivo Institucional de Declaração de Obra da Sociedade Portuguesa de Autores e uma outra cópia completa, datilografada, datada de 1942, disponível no Arquivo da Torre do Tombo. Esta última, havia sido submetida à Inspeção Geral de Espetáculos, para análise de censura teatral, tendo em vista a representação prevista para o dia 19 de dezembro, no Teatro da Trindade. A opereta foi aprovada, sem quaisquer cortes.

Para encerrar este breve percurso, é preciso dizer que as operetas cômicas criadas por Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco Cardoso fizeram história neste tipo de gênero em Portugal. A maioria dos títulos entraria anualmente no repertório dos teatros, continuando a ser encenadas por décadas a fio no século XX, não apenas em Portugal, mas, também, no Brasil. Como afirmou Luiz Francisco Rebello, “particularmente afortunado

foi o trabalho conjunto dos autores de *Os Velhos e Sua Excelência* com Ciriaco de Cardoso, cuja música de ritmos e motivos populares, solidamente construída e de uma técnica impecável confere uma álcere vitalidade às ingénuas efabulações daqueles” (Rebello, 1978, p. 88). Este artigo teve por intenção principal historicizar a parceria do “triumvirato” e, sobretudo, trazer informações sobre a recepção crítica dos títulos publicada nos periódicos coevos. A análise interpretativa dos textos, igualmente necessária, terá de ser abordada em outra oportunidade, uma vez que não é possível exceder a extensão deste artigo. Entretanto, como é percebido pelas fontes citadas ao logo do artigo, apenas **O burro do Senhor Alcaide** recebeu atenção crítica apurada. Todo este conjunto valioso de obras cômicas aguarda, ainda, por estudos mais detalhados. Desejamos que estas pesquisas sejam feitas e que o teatro cômico como um todo, em todas as suas manifestações, seja evidenciado como produção dramática essencial ao longo do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARRADAS, Manuel. O burro do Senhor Alcaide. **O Ocidente**, Lisboa, nº 458, 11 set. 1891, p. 203.
- BENDER, Ivo Cláudio. **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- CÂMARA, João da. Bibi & Cia. **Gazeta de Notícia**, Rio de Janeiro, nº 293, 28 set. 1902, p. 1, colunas 7 e 8.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. **Teatro e Artistas**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.
- CARVALHO, Mário Vieira de. **Pensar é morrer** ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- CARVALHO, Mário Vieira de. **Eça de Queirós e Offenbach** – a ácida gargalhada de Mefistófoles. Lisboa: Colibri, 1999.
- CORREIO DA MANHÃ. Primeiras representações – Teatro do Ginásio. **Correio da Manhã**, Lisboa, nº 3071, 14 ago. 1894, p. 3.
- CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria; ORTIGÃO, Ramalho; MÓNICA, Maria Filomena (Coord.). **As Farpas – Crónica mensal da política, das letras e dos costumes**. Parede (Portugal): Príncipeia, 2004.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. Correspondência in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. **Correspondência**. Edição de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, v.1.

ESPERANÇO, Ricardo Manuel Pereira. **Uma leitura de Lisboa em Camisa:** a comédia humana de Gervásio Lobato. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

FERREIRA, Armando. Prefácio. **ANTOLOGIA DE HUMORISTAS:** os mais alegres contos portugueses. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & Cia, s/d. (1ª série).

FERREIRA, Rafael. **Da farsa à tragédia:** teatros, circos e mais diversões de outras épocas. Porto: Domingos Barreira, 1943.

[FÍGARO]. Theatros – Avenida – O burro do senhor Alcaide. **A Ilustração**, Lisboa, nº 175, 15 ago. 1891, p. 238-239.

GASPAR, Paulo Filipe Lopes da Luz. **Ciríaco de Cardoso e O burro do Senhor Alcaide:** percursos de formação de um compositor de comédia musical no Portugal finissecular. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.

LOBATO, Gervásio. Crônica Ocidental. **O Ocidente**, Lisboa, nº 456, 21 ago. 1891, p. 186.

MACHADO, Júlio César. **Os theatros de Lisboa.** Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Cia., 1874.

MARTINS, Rita. Introdução. *In:* CÂMARA, D. João da. **Teatro Completo.**

MARTINS, Rita (org.) Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, vol. I-IV.

MESQUITA, Alfredo. Crônica Ocidental. **O Ocidente**, Lisboa, nº 1045, 10 jan. 1908, p. 2.

O SÉCULO. Estreias – O solar dos Barrigas. **O Século**, Lisboa, nº 3809, 5 set. 1892, p. 4.

PICCHIO, Luciana Stegagno. As Comédias de Eduardo Schwalbach e as Farsas de Gervásio Lobato. *In:* _____. **História do Teatro Português.** Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1969, p. 283-285.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Anúncio. **O António Maria**, Lisboa, 13 ago. 1891, p. 191.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. O milagre da Avenida. **O António Maria**, Lisboa, 20 ago. 1891, p. 196-197.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Teatro Avenida. **O António Maria**, Lisboa, 28 ago. 1891, p. 208.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. A 100.^a do Burro ou O Triunpho de Serapião. **O António Maria**, Lisboa, 14 jan. 1892, p. 456.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Teatro da Rua dos Condes – O Solar dos Barrigas. **O António Maria**, Lisboa, 10 set. 1892, p. 611-612.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

REBELLO, Luiz Francisco. **Teatro naturalista**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

Recebido para avaliação em 29/04/2024.

Aprovado para publicação em 20/05/2024.

NOTAS

1 Doutora (2012) e Mestre (2008) em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr - Unesp). Arquiteta e Urbanista (2005) graduada pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC – Bauru, Unesp). Professora Adjunta de Literatura Portuguesa no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) desde 2017, com pós-doutorado (2016) pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7862-6570>

2 A grafia de Queiroz foi mantida com a letra “z” uma vez que a própria Fundação do escritor recomenda este uso, uma vez que era assim que ele assinava. Informações podem ser obtidas no site da Fundação Eça de Queiroz.

3 As operetas de Offenbach aparecem n’**O primo Basílio**, com destaque para a ária “A carta adorada” da **Grã-Duquesa de Gerolstein**, cantada por Juliana em diferentes momentos da narrativa. O romance **A tragédia da rua das Flores** tem início no Teatro da Trindade, com a representação do **Barba Azul**, enquanto que o carnaval da obra **A Capital!**, tem por trilha sonora a música e o câncã de **Orfeu nos Infernos**.

4 Outros compositores iriam se dedicar a este propósito, como João Pedro Gomes Cardim, Augusto Machado, Sá Noronha, Francisco de Freitas Gazul, Alfredo Keil.

5 O elenco era assim distribuído: José António do Valle (Boticário Maduro), Lucinda do Carmo (sobrinha), Joaquim Costa (sr. Alcaide), Cinira Polónio (André, filho do corregedor), Emília Brazão (D. Mansa, irmã de Maduro), Setta da Silva (Meirinho Faísca), Florentina Rodrigues (Afonso, criado de Maduro), Joaquim Ferreira (mestre de latim), Júlio de Sousa (pescador), Thereza de Carvalho (saloia).

6 Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar (2015, p. 56), em sua dissertação sobre o maestro Ciriaco de Cardoso, faz menção a três fontes diferentes de partituras presentes em arquivos, de 1895, 1897 e 1912. As fontes estão localizadas no espólio de Manuel Ivo Cruz (Universidade Católica Portuguesa de Lisboa), no Arquivo Histórico da Sociedade Filarmônica Humanitária (Palmela Redondo) e no espólio do Maestro Filipe de Souza (Fundação Jorge Álvares), respectivamente.

7 Peça que traz em seu enredo aspectos fantásticos ou sobrenaturais, com uso abundante de efeitos de maquinaria teatral.

8 Com Cinira Polónio, Alfredo de Carvalho, Palmira Bastos, Laura Brazão, Pereira d’Almeida, Eduardo Sousa, Augusto de Mello. Cenários de Eduardo Reis.

9 Com Valle (Trajano Pires), Elvira Mendes (Ramiro), Cardoso (Agapito Solemne), Gomes (o Mesuras), Lima (Pescadinha), S. Marques (o regedor), Delphina (Narciso, filho do regedor), Eduardo de Sousa (o tabelião Cochicho), Santos (o Taxadas), Conde (Papaléguas), Alves (um saloio), Ângela Pinto (Manuela), Bárbara (viúva Gomes), Cândida Palácio (Fifi), Adélia (A fidalga d’Arroches), Palmira (Annica), Maria Pinto (Emília), Silvéria (Anastácia). A peça foi ensaiada pelo Valle. Cenografia de Eduardo Reis e figurinos de Carlos Cohen.

10 Com Augusta Cordeiro (Balbina), José Ricardo (Theopisto Barata), Bárbara Volckart (D. Máxima), Joaquim Costa (sr. Xira), Joaquim Ferreira (Simplício sete cabeças), Correia (Polycarpo), Bravo (Barão Xana), Jesuína Saraiva (Seraphim), Alfredo Santos (Fosquinhas), Alves (Barão Chico), Ferreira (Barão Quim), Maria Pinto (Rosinha), Conde (tio Caldeirinha), Lima (Barbadinho), Aurélia Santos (Dido Barata), Adélia, Cândida Palacios (Augusta), Bayard (Bento Alves). Cenografia de Eduardo Reis, ensaiadores José Ricardo e Joaquim Costa e guarda-roupa Carlos Cohen.

VIAGEM AO PAÍS DOS NEFELIBATAS: O RISO NEORREALISTA DE JOAQUIM NAMORADO

VIAGEM AO PAÍS DOS NEFELIBATAS: THE NEOREALIST LAUGHTER OF JOAQUIM NAMORADO

Oscar José de Paula Neto¹

RESUMO

Este trabalho discorre sobre o papel do humor e do riso na escrita do poeta Joaquim Namorado, uma das figuras tutelares do neorrealismo português. Para tanto, analisamos os poemas de **Viagem ao país dos nefelibatas**, livro escrito no final da década de 1930, planejado inicialmente como obra autônoma, mas publicado como parte da coletânea **Incomodidade** (1945). O conjunto poético, através da ironia, da paródia e do sarcasmo, reúne textos no qual a leitura crítica da tradição literária, da história e da cultura portuguesa traz corrosivos questionamentos ao regime salazarista e a outras formas de dominação, além de se apresentar enquanto uma forma de resistência e de luta, não fugindo aos pressupostos do movimento neorrealista. Assim, ao considerar a radicalidade temática e estilística proposta pelo autor no auge da consolidação do neorrealismo em Portugal, visamos refletir como tal poesia, mediante as estratégias abertas pela comicidade e pelo risível, intenta inquirir o real e combater as adversidades do seu tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Neorrealismo. Poesia portuguesa. Humor. Riso

ABSTRACT

This paper discusses the role of humor and laughter in the writing of the poet Joaquim Namorado, one of the leading figures of Portuguese neorealism. To this end, we analyze the poems in **Viagem ao país dos nefelibatas**, a book written at the late 1930s, initially planned as an autonomous work, but published as part of the collection **Incomodidade** (1945). Through irony, parody and sarcasm, the poetic collection presents texts in which the critical reading of literary tradition, Portuguese history, and culture raise corrosive questions to the Salazar regime and other forms of domination, while also serving as a form of resistance and struggle, in line with the tenets of the neorealist movement. Considering the thematic and stylistic radicalism proposed by the author at the height of the neorealism's consolidation in Portugal, we aim to reflect on how such poetry, through the strategies enabled by the comic and the laughable, seeks to inquire into reality and confront the adversities of its historical time.

KEYWORDS: Neorealism. Portuguese poetry. Humor. Laughter

Em 1945, Joaquim Namorado, uma das figuras tutelares do neorealismo português, publica **Incomodidade**, obra que reúne sua poesia escrita desde meados da década de 1930, criada sob o signo da ascensão do regime salazarista, da conflagração da Guerra Civil Espanhola e dos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial, e do combate às sensações de derrota e de impotência frente ao desafortunado quadro geopolítico de sua época. De acordo com Manuel Gusmão (2017, p. 15), é imperioso avaliar a verdadeira “espessura das trevas” que encobria aqueles anos para se poder compreender “o *ethos* e o tipo de *energúeia*” que alimentaram as poéticas neorrealistas. O volume apresenta a reedição de **Aviso à navegação**, publicado em 1941 na “coleção” **Novo Cancioneiro**², um dos exemplos mais paradigmáticos da direção da empreitada, e mais três outros conjuntos de poemas — **Invenção do poeta**, **Viagem ao país dos nefelibatas** e **Agora** — que demonstram a criatividade e a engenhosidade do diálogo do autor com a tradição literária, a diversidade de formas poéticas operadas por ele, a variedade temática que ultrapassa muitos dos pressupostos da prática neorrealista e a leitura crítica da história, da memória histórico-literária e da sociedade portuguesa. Além disso, a coletânea revela a dimensão da responsabilidade ética de sua escrita, aspecto presente tanto no âmbito ensaístico quanto no literário, demonstrando estar em consonância com as muitas urgências do seu tempo. Conforme o compromisso político e social do poeta, o livro é dedicado àqueles que se mantiveram resistentes na luta e na defesa “[d]a claridade de um dia maior” (Namorado, 1945, p. 29), na mais justa crença utópica na esperança de outros futuros possíveis, apesar das crescentes admoestações intensificadas com o crescimento do fascismo no contexto português e mundial:

Os poemas deste livro foram escritos nos anos decorridos de 1936 a 1943, os mais dramáticos dos tempos modernos, quando a muitos parecia vã e descabida a mais ligeira esperança. É aos homens que, desprezando as conveniências pessoais e de casta, escolheram o caminho da incomodidade e trocaram o comodismo das situações conformistas pelo sacrifício na luta sem tréguas por um mundo melhor, que eu o dedico. (Namorado, 1945)

O período destacado por Namorado é de intensa atuação profissional, literária e política: o escritor empenha-se na publicação de ensaios e artigos para o jornal **O Diabo**, onde, inclusive, irá cunhar o termo “neo-realismo”, nomenclatura que denominará o movimento de jovens escritores e intelectuais empenhados na transformação social e política através da atuação artístico-literária; atua na redação de **Sol Nascente**; codirige a revista neorrealista **Altitude** e contribui regularmente na revista **Síntese** e em outros periódicos de forma mais esparsa; escreve sob o pseudônimo de Álvaro Bandeira na “Página Literária” da **Gazeta de Coimbra**. Cabe destacar que a dimensão ensaística da obra do autor está intimamente interligada com o de sua criação literária, ambas compartilhando da articulação entre o cultural e o político, norteadas pelo materialismo dialético de matriz marxista, o que ocasionará por vezes numa escrita em clave de intervenção imediata e na construção de um universo poemático político-militante. Eduardo Lourenço, ao comentar as principais características da poesia de Joaquim Namorado, aponta que seus versos são compostos por uma voz clara, imperativa, sem simbolismos complexos ou complicados, nem grandes intenções esteticistas ou herméticas. No entanto, ainda segundo o ensaísta, isso não significa a inexistência de consciência destas voluntárias ausências, servindo-lhe recorrentemente de tema tal atitude, uma escolha que demonstrava sua posição, e da sua geração, frente ao que era publicado no mercado editorial português, principalmente a reação contra o psicologismo e a metafísica da revista **Presença**, uma das principais linhas poéticas nos anos trinta (Lourenço, 2007 [1968]). Algumas destas características podem ser lidas nos poemas de **Aviso à navegação**, conjunto em que fica mais latente os estereótipos da criação neorrealista, como o chamado à desalienação e à luta, além da crença na esperança e na possibilidade de transformação, expresso em “Cantar de amigo”, exemplar de poema que contribuiu para a imagem do neo-realismo como poesia de propaganda:

Eu e tu: milhões!...
Entre nós — perto ou longe —
— entre nós rios e mares
montanhas e cordilheiras...

Eu e tu, perdidos
nesta distância sem fim do desconhecido;
eu e tu, unidos
para além das cordilheiras,

por sobre mares de diferença,
na comunhão de nossos destinos confundidos
— a minha e a tua vida
correndo para a confluência
num mesmo Norte.

Eu e tu, amassados
nesta angústia que é de nós,
minha e tua,
e mais do que de nós...

Eu e tu,
carne do mesmo corpo
amor do mesmo amor
sangue do mesmo sacrifício!...

Eu e tu,
elos da mesma cadeia,
grãos da mesma seara,
pedras da mesma muralha!...
Eu e tu, que não sei quem és,
que não sabes quem sou:
— Eu e tu: Amigo! Milhões! (Namorado, 1945, p. 72-73)

O poema, bem característico do esforço neorrealista de Namorado expresso no livro publicado no **Novo Cancioneiro**, articula a voz do poeta com a voz do outro, através de estratégias que visavam incorporar textualmente o outro como pessoa em partilha vivencial com o sujeito poético, numa afirmação do companheirismo e da necessidade da união como forma de resistência. Os versos, preocupados com a comunicabilidade, incorporam um sujeito poético que, distanciado do subjetivismo ensimesmado presentista, aproxima-se de uma poesia mais coralizada, trazendo a dimensão de alteridade para o texto lírico. Rosa Maria Martelo afirma que o uso de um eu e de um tu nesta prática neorrealista, comum a muitos escritores, designa um leitor em sentido simultaneamente individual e coletivo, colocando-os em forte comunhão com os outros, tornando-se parte crucial no processo de alteridade e outridade constante em muitas das produções atreladas ao movimento (Martelo, 1998). O modo como a comunhão entre escritor e leitor será realizado no corpo do texto literário variará em cada experiência de escrita, mediante a dicção adotada por cada autor e pelo entendimento individual de como cada um colocava em prática os ditames do grupo, por vezes fluidos e conflitantes entre si, matizada por diretrizes múltiplas e referências culturais e literárias heterogêneas. Assim, no caso da poesia neorrealista, alguns poetas irão operar com argúcia a criação de versos mais coerentes com preocupações estéticas mais complexas, enquanto outros irão se preocupar unicamente com a mensagem e o potencial intervencionista de suas composições. De certa maneira, em Namorado, podemos perceber a intercalação destas duas esferas coexistindo no período de escrita da sua

obra poética mais engajada entre os anos trinta e quarenta, que vão desde atitudes mais comprometidas com o social a partir da prática artística, até atitudes mais experimentalistas, próximas ao modernismo e outras vanguardas estéticas.

Incomodidade é uma coletânea marcada pela heterogeneidade temática e estilística, com uma aparente disparidade de ritmos e de tons do discurso ideológico adotado e no lirismo empregado. A obra reúne poemas que vão desde os evidentes laivos presencistas de **Invenção do poeta**, ainda distante da dicção neorrealista desenvolvida a posteriori, à aproximação mais evidente com o dogmatismo de determinadas ressonâncias do realismo socialista e da poesia-manifesto de **Aviso à Navegação**, à comicidade de **Viagem ao país dos nefelibatas**, mais afastado do didatismo e do dirigismo de certa ala da constelação de autores do neorrealismo, como iremos explorar mais atentamente adiante, até o retorno à seriedade circunstancial de **Agora**, refletindo mais atentamente o contexto bélico. Entretanto, há inúmeros pontos de encontros muito precisos entre os quatro livros, principalmente a coerência do autor com seu próprio projeto poético e com a visão de mundo crítica, engajada e militante que defende e afirma, fincada num consubstancial intuito de produção literária entendida como documento social e de testemunho interventivo do real, mesmo que seja realizada, algumas vezes, por caminhos menos ortodoxos.

A instabilidade constitutiva que marca o volume parece refletir, de certa maneira, a busca de um estilo e a experimentação de diferentes formas por parte de Joaquim Namorado, não se tratando de um sentido evolutivo, mas sim da criação de uma voz que melhor cabia aos projetos do poeta. Muito do universo poemático do autor, marcado por aparentes descontinuidades, foi concomitantemente criado num mesmo recorte temporal, e sua futura publicação em obra conjunta foi mais ocasionada pela oportunidade de edição do que propriamente afinidades de tom entre as obras. José Carlos Pereira Seabra (2020, p. 16-17) destaca que as seções de **Incomodidade**, inicialmente criadas para saírem em livros independentes, foram votadas a outra sorte no jogo de condições conjunturais, de pragmática editorial e de estética dos efeitos, revelador do quadro aberto da obra que coligia os ciclos iniciais do poeta. Por isso, segundo o ensaísta, é evidente o processo de construção *in progress* de cada livro, onde cada um deles assume características próprias e autônomas, aparentemente sem ligação entre as partes, fora o compromisso de combate e a preocupação social.

Tal processo acontecerá com **Viagem ao país dos nefelibatas**, composto majoritariamente em 1938, publicado em grande parte nas “Páginas Literárias” da **Gazeta de Coimbra**, sob a autoria de Álvaro Bandeira, pseudônimo utilizado por Namorado para assinar alguns poemas dispersos na imprensa³. A obra é anunciada em 1941 como livro futuro da coleção **Novo Cancioneiro**, mas sua edição foi adiada até a inserção na coletânea de 1945, sem nenhuma referência à publicação pregressa assinada sob outro nome. De certa forma, o humorismo do volume seria um ponto fora da curva no

projeto estético e militante mais comum ao grosso da coleção, assim como também o foi na organicidade de **Incomodidade**, consubstancialmente distante da seriedade de **Aviso à navegação**, ainda que este tivesse algumas composições de acentuada ironia em concomitância com os poemas mais empenhados. Conforme constata António Pedro Pita, esta série de poemas de Álvaro Bandeira, depois reunida sob a alcunha de Namorado, “inscreve elementos poeticamente subversivos na constituição do neo-realismo”, não sendo discutíveis “a proximidade destes poemas (ateados de humor, por vezes mesmo sarcásticos, antiliterários) da herança de **Orpheu** e da estética surrealista” (Pita, 1994, p. 100). Sendo assim, é com alguma surpresa, num olhar retrospectivo, que ao ler as duas partes iniciais da coletânea, esbarramos com o conjunto poético que rompe com a perspectiva de um canto épico-militante anteriormente construído. Através do uso da sátira, do sarcasmo, da ironia e de um senso de humor crítico e erodente, o poeta retoma o contínuo combate contra os inimigos já declarados de uma maneira mais corrosiva.

O título **Viagem ao país dos nefelibatas** evidencia a camada irônica proposta por Joaquim Namorado, convidando o leitor a embarcar numa viagem, uma leitura crítica, pelo país da poesia tradicional, com seus laivos de academismos ultrapassados, permeado de conservadorismos literários e culturais, perpetuadores do provincianismo e da alienação reinante na sociedade portuguesa. Tal percurso flerta com muitas das discussões travadas entre as velhas e novas gerações de escritores, divisão mais ligada às ideias e visões de mundo do que propriamente as faixas etárias, no Portugal das décadas de 1930 e 1940. O termo “nefelibata” tornou-se popular no final do século XIX no contexto luso-brasileiro, por parte de críticos e jornalistas como Pinheiro Chagas⁴, para se referir jocosamente aos jovens poetas que flertavam com a estética decadentista-simbolista, condenando suas extravagâncias e ousadias (Simões Junior, 2015). A denúncia de nefelibatismo foi largamente dirigida a poetas como Eugénio de Castro e António Nobre, autores que se tornariam canônicos, referências incontornáveis para as gerações modernistas posteriores. Todavia, o decadentismo e o simbolismo de outrora, escolas transformadoras de sua época, consolidaram aspectos que seriam continuamente combatidos pela modernidade proposta pelo movimento neorrealista, principalmente por ainda desempenharem um papel preponderante na criação literária portuguesa. Desse modo, Namorado aponta para a crise oriunda da continuidade desta estrutura de pensamento artístico através do humor, opondo-se ao subjetivismo exacerbado, ao ensimesmamento, ao afastamento da realidade sociopolítica e à incapacidade de intervenção no real. Em “Poemas antilíricos”, tornam-se claras as arestas críticas do autor em relação aos “nefelibatas” de seu tempo, ainda devedores dos lugares-comuns da poesia oitocentista, distantes do compromisso ético necessário ao enfrentamento dos tempos sombrios:

Poetas vieram com os olhos vendados de lua,
vieram tateando delírios:
e a carne desbotada de anemia
foi mármore rosado, alabastro,

espuma do oceano;
cobrir andrajos de brocado
e sedas;
e a triste vida foi de rosas,
caminho de nuvens,
rosto cintilante de astros;
e os braços erguidos ao céu,
com desespero, foram
asas de anjo em ascensão sublime;
os olhos fundos de fome
abismos de pura melancolia;
o sorriso triste mágoa;
a angústia triste d'amor...

Poetas vieram farejando delírios...

Poetas estúpidos! (Namorado, 1945, p. 143-144)

Viagem ao país dos nefelibatas é dividido em três partes — “Alo-tropias”, “Temas obrigatórios” e “As cinco virtudes mortais” —, composto por poemas que intentam corromper a acomodação da poesia ao senso comum e apresentar uma provocativa desmontagem das ideias feitas, por meio da demolição dos valores convencionais, tanto na dimensão literária, quanto política, mediante a liberdade de contestação do humor, reafirmando a ética não-conformista proposta pelo título **Incomodidade**. Na “viagem” guiada por Joaquim Namorado, além do frequente questionamento das leis que regem a tradição literária ocidental, e mais especificamente a literatura portuguesa, há também a subversão de tópicos sensíveis da história e da cultura do país, como o imaginário marítimo e expansionista, a estagnação provinciana e o catolicismo exacerbado, no intuito de confrontar o presente manchado pela ditadura salazarista. Linda Hutcheon (2000, p. 34), ao teorizar sobre a ironia, afirma que esta pode ser usada como uma arma, afinal consegue funcionar, e funciona taticamente, a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses, como ser usada para questionar atitudes estabelecidas e autoridades das mais diversas ordens. Desse modo, como é demonstrado a partir do deslocamento da expressão latina “*ridendo castigat mores*”⁵, a epígrafe do livro, geralmente utilizada para práticas que intencionam punir e corrigir, ou seja, moralizar, reprimir e censurar os costumes considerados desviantes da ordem social, o poeta almeja ridicularizar o *establishment* para confrontar o status quo, armado com seu discurso irônico mordaz. Se a atmosfera repressiva não permitia a exposição direta das ideias que rechaçassem o regime, Namorado, assim como outros escritores que resistiram ao salazarismo, recorreram a diferentes estratégias linguísticas, temáticos e metafóricos para contravverter a ordem e combater o desconcerto do mundo.

Ao ler “Antropofagia”, o primeiro poema da coletânea, o leitor se depara com o corte abrupto e surpreendente do estilo adotado por Joaquim Namorado até aquele instante de sua obra. A composição, em toda a sua concisão, revela algumas das principais características do conjunto de poemas

reunidos no livro: textos curtos, muitos deles em formato de micropoemas, linguagem objetiva, construções imagéticas claras e uma acentuada comichidade, que por vezes, beira o trocismo anedótico de um poema-piada:

O poeta devorou a musa

.....

Roam-lhe agora os ossos. (Namorado, 1945, p. 113)

O poema dá início a uma reflexão constante acerca do papel do poeta e de sua relação com a musa da poesia, ou seja, com a própria criação poética, numa clara preocupação que perpassa o ato de escrita e seu potencial de transformação do mundo. A musa de Namorado retorna em diversos instantes da coletânea, ora deglutida, ora corrompida, mas sempre rasurada, imbuída de ponderações metaliterárias questionadoras de muitos dos ranços que perduravam na tradição literária. O poema “Não” é paradigmático deste esforço que percorre, em diversos matizes, a obra do autor, ao desconstruir costumes *topoi* da criação poética:

Oh, a minha musa queixa-se,
não amor em delíquios,
não tremor de mãos,
não camélias desbotadas,
não anemias de luas,
não sonhos e nuvens
não suspiros e olheiras,
não rosas desfolhadas na tarde,
onde mora então a poesia que o desespero a não tece
no doce morrer dos ais?...

Oh, a minha musa queixa-se:
o malho de arminhos de que a vestiu
outrora
meu estro fatal
não se usa neste inverno;
a aureola de astro
não faz qualquer sucesso;
com a imaginação das ténues neblinas
das manhãs de verão,
mais finas do que qualquer meia
cristal.

Oh, a minha musa está impossível,
só molhos franceses,
vou a um restaurant barato
comer arroz e grão
— chiça! (Namorado, 1945, p. 145-146)

Por sua vez, “Alotropias”, segue o irônico questionamento, desnudando as arestas críticas de Namorado que respingavam também sobre a performance social de outros poetas e de suas poses esteticistas, a partir de imagens paradoxais:

Meu ideal de Apolo,
meu corpo torto e minha sífilis incurável.
Minha cara de inocente
com meus olhos de assassino;
de minhas mãos algemadas;
minha fome
e este enjoo de carne às sextas-feiras.

Meu cofre cheio de libras
de que esqueci o segredo;
minhas asas de pureza,
meus pensamentos eróticos;
polícias as roubar pelas estradas;
marcha triunfal ao sol
com música, foguetes e archotes a iluminar;
capuzes da noite
para apagar as estrelas...
Minha musa
emborrachada num bar suspeito,
prostituta virgem com três filhos a sustentar. (Namorado,
1945, p. 114-115)

É importante considerar que o papel da componente humorística no discurso poético de Joaquim Namorado não abdica da intenção de produtividade realista, a qual seu humor crítico mescla a ironia, o sarcasmo e a sátira no intuito de fazer frente ao seu conturbado contexto histórico. Assim, o realismo proposto pelo escritor nesta seção não se pretende mimético nem documentarista, como em muitos de seus poemas anteriores, propondo outras formas de evidenciar o real e intervir poeticamente. Com este propósito, o poeta foi responsável por acentuar uma camada de autoironia que estava bem pouco presente na poética neorrealista nos tempos heroicos da consolidação do movimento, quando a seriedade era aspecto crucial na luta pela conscientização e na ação política, beirando uma acentuada melodramaticidade por parte dos escritores de projetos poéticos menos refinados. O próprio Namorado de **Aviso à navegação**, parece ter sacrificado muito do seu potencial criativo para fazer valer os seus propósitos políticos e confirmar a sua adesão à visão de mundo e ao entendimento de arte propalada pelo seu grupo, caindo por vezes numa escrita exalante a pendor propagandístico, com toda a previsibilidade imagística e metafórica decorrente.

Todavia, conforme as afirmações de José Carlos Seabra Pereira, o poeta é também um dos que mais se desobrigou a participar das discussões reducionistas acerca da preponderância do conteúdo em detrimento da forma, e aquele que mais coerentemente se posicionou, em crítica e em poesia, não só a favor “da consciência dialética perante as contrafações populistas da intenção social do neorrealismo”, mas a favor da “incorporação neorrealista das aquisições da contínua revolução formal operada pelas correntes modernas da arte literária dita burguesa” (Pereira, 2020, p. 15). A partir da notável quebra de um certo horizonte que delineou o movimento, o autor

flerta com experimentalismos que vigoravam na seara vanguardista, como o uso frequente do *nonsense*, mediante construções de versos que rompem a lógica interna do poema e desafiam a comunicabilidade em alguns casos, ponto fulcral da poesia neorrealista mais dura. Desse modo, alguns de seus textos beiram a uma estranheza desconcertante, para uma poesia dita engajada, como “Lição de piano”, voltado a confrontar comportamentos e práticas banais do cotidiano burguês, num sentido oblíquo:

A menina prendada troca os dedos
com as notas do piano
e os sinais da pauta troçam
da sua ignorância.

É muito bonito saber tocar piano
diz a mãe
e a visita também
gosta de música
— que o seu Eduardo
tocava em novo trombone na banda da terra. (Namorado,
1945, p. 128)

Por isso, **Viagem ao país dos nefelibatas** costuma ser tomado como a mais autêntica veia poética de Namorado, onde ele rompe, de certo modo, com a imagem de poeta neorrealista paradigmático, imagem colada à sua atuação literária, e realiza aproximações, além das vanguardas modernistas, com o surrealismo, algo percebido por Mário Cesariny, mesmo com as discrepantes divergências artísticas e intelectuais entre os dois movimentos (Lourenço, 2007). No entanto, a veia da comicidade crítica de Namorado possui ligação com a mais antiga tradição satírica da literatura portuguesa, que pode ser lida como continuadora da linha das cantigas medievais de escárnio e maldizer (Sacramento, 1985), passando pelo sarcasmo barroco ao modelo de Gregório de Mattos, bem como a sátira iluminista de Nicolau Tolentino, as chacotas das sátiras modernas de Gomes Leal e a dimensão provocativa de muitos dos poetas da primeira geração modernista (Pereira, 2020).

Partindo de um vasto referencial do humorismo nas letras portuguesas, Joaquim Namorado não abandona o pressuposto fundamental do neorrealismo, ou seja, o testemunho das agruras sociais e das desigualdades, o escancaramento da situação de miséria e de exploração da sociedade portuguesa. Porém, o gesto etnográfico, tão presente na poética e narrativa neorrealista, é substituído pelo riso denunciante, em que a verossimilhança e representação mais direta do real perde espaço para sentenças que ironizam e expõem a hipocrisia e a ausência de medidas práticas que transformem a triste realidade vista pelo poeta. Por exemplo, o breve poema “Milagre” manifesta o problema crônico da fome nas camadas populares e faz troça com o imaginário católico, uma das principais instituições ironizadas na obra, ao demonstrar a pequenez do ato miraculoso em prol da transformação social. Inclusive, o autor volta-se a um dos fenômenos mais abundantes na hagiografia tradicional, os feitos milagrosos com rosas e pétalas: há o milagre

de Santa Isabel, bastante popular em Portugal, bem como os realizados por São Francisco, Santa Rita de Cássia, Santa Rita de Lisieux, Santa Doroteia, dentre outros exemplos do universo mítico católico. Como afirmou José Cardoso Pires (1946, p. 93), em crítica publicada na revista **Afinidades**, Namorado, por meio dos axiomas religiosos, questiona os axiomas sociais, através dos paradoxos místicos, debruçando-se sobre os contrassensos da sua realidade histórica:

Onde o santo punha o pé nasciam rosas.

... e o povo lamentava
que ele não fizesse o mesmo com batatas. (Namorado, 1945, p. 137)

Por sua vez, “Caridade” satiriza a hipocrisia da sociedade em torno das assimétricas relações de classe, demonstrando os limites do pendor humanitarista cristão e o fundo exploratório das discrepantes dinâmicas sociais. O poema é parte integrante da seção “As cinco virtudes mortais”, na qual Namorado subverte os sete valores cultuados pela fé católica, contraponto dos sete pecados capitais, composto por versos que explicitam, sem peias, o ridículo de toda a insinceridade do altruísmo desempenhado pelos fiéis religiosos abnegados e sua piedade para com os pobres:

As senhoras da sociedade
Deram um baile a rigor
Para vestir a pobreza
E a pobreza horas a fio
Cortou, coseu, enfeitou
Os vestidos deslumbrantes
Que a caridade exibiu.
Depois das contas bem feitas
Bem tiradas as despesas
Arranjou um namorado
A mais nova das FONSECAS,
Esteve bem a viscondessa,
Veio o nome e o retrato
Da comissão nos jornais,
E o doutor, o MENEZES,
O senhor desembargador,
Estiveram muito engraçados,
Dançaram o tiro-liro
Já meio tombados...

Parece que ainda sobrou
Algum dinheiro para chita
Para vestir a pobreza
Numa festa comovente
Com discursos de homenagem
E uma missa...
A que assistiu toda a gente. (Namorado, 1945, p 161-162)

Por fim, um dos principais temas de **Incomodidade**, em especial em **Aviso à Navegação**, reverberante em **Viagem ao país dos nefelibatas**, é a reflexão em torno da tradição marítima, traçando uma posição crítica em relação à história e seu papel fundamental para a cultura portuguesa. A remissão da temática naquele momento político, para além de todo o diálogo com a história literária, é provocativa por rebaixar criticamente muitos dos discursos nacionalistas propalados pelo regime salazarista, realizada mediante uma atitude desmistificadora. Desse modo, o afã imperialista da aventura expansionista e outros elementos edificadores da portugalidade, como o sebastianismo⁶, são questionados na construção de um discurso épico. Mesmo na seara da coletânea publicada no **Novo Cancioneiro**, já é possível perceber o processo de desconstrução que rasura mitos fundacionais da identidade lusitana, por meio de relações intertextuais com as poéticas camonianas e pessoanas. Em “A ilha dos navios perdidos”, um dos poemas mais emblemáticos do livro de 1941, Namorado apresenta uma alegórica leitura da história de Portugal, marcada pela atmosfera soturna e de evidente fracasso do empreendimento pátrio, uma clara alusão ao mal-estar e à sensação derrotista do presente da escrita do texto:

Aqui é a ilha dos navios perdidos,
dos navios abalroados, afundados
nos naufrágios...
Esta é a ilha perdida nos mapas,
perdida no mar dos sargaços;
este é o mar das Tormentas,
das tormentas desta vida,
onde há só tempestades e agoiros;
o céu
é esta noite negra sem limites
onde não vive um astro, uma nuvem ou uma asa;
a terra é esta,
os cascos oscilantes
dos mil navios perdidos:
Naus da Índia,
barcos piratas de moiros,
fragatas e caravelas,
navios dos Corte-Reais
onde jazem insepultos
os heróis mais verdadeiros
e os sonhos mais colossais.
— Nos mastros desmantelados
flutuam,
rotos e desbotados,
estandartes imperiais
e nos porões arrombados,
nos cofres de segredos inúteis,
dormem os tesoiros arrancados
a todos os orientes.

Não há grandeza que baste
quando a desgraça é tamanha!... (Namorado, 1945, p. 42-43)

Ao escrever sobre as ruínas do passado glorioso de Portugal, Namorado perpassa séculos de derrotas e de perdas da grandeza nacional, partindo desde os indícios da futura decadência indicada por Camões, principalmente através da voz do Velho do Restelo, até o “Ultimatum” de Fernando Pessoa, reflexão direta da crise lusitana na modernidade, para pensar o estado que o país se encontrava, agora atravessado pelas sombras de um governo autoritário e fascista. Em **Viagem ao país dos nefelibatas**, com sua mordaz veia trocista, similar crítica aparece no emblemático poema “Aventura nos mares do Sul”, composto de um único verso:

Eu não fui lá... (Namorado, 1945, p. 135)

O verso ecoa o grande épico de Camões e às grandes odes de Álvaro de Campos, mas subvertendo-as na maneira concisa com que sintetiza a malograda desventura histórica do povo português. Linda Hutcheon (2000, p. 226), ao refletir sobre o papel da intertextualidade e da polifonia na produção da ironia, aponta que a “menção ecoante” de certos textos, principalmente canônicos, oferece articulações criadoras de certas expectativas responsáveis por criar efeitos irônicos, e em alguns casos cômicos, seja através da citação explícita, invocada ou autoinvocante, realizada direta ou indiretamente. Assim, com base em seu sentido ambíguo, o poema-piada de Namorado, com sua liberdade humoral e crítica, frustra o horizonte de expectativas expresso no título do poema, desconstruindo o tópico épico do “heroísmo” aos moldes lusitanos, ainda continuamente realimentado pelos desejos nacionalistas do imaginário salazarista. Além disso, somando-se às referências ao épico camoniano, o breve texto neorrealista ainda pode ser lido em par com a estrofe de “Opiário”, de Álvaro de Campos, que já havia servido de epígrafe ao poema “Navegação à vela” de **Aviso à Navegação**:

Pertenço a um gênero de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. (Pessoa, 2012, p. 64)

Não obstante as inúmeras reprimendas ao excessivo subjetivismo e hermetismo das primeiras gerações modernistas por parte dos neorrealistas, é inegável a presença de Fernando Pessoa e a sua aceitação pelas novas gerações a partir do momento em que sua obra começou a circular de maneira mais sistematizada. Namorado, já na década de 1930, mostra-se devedor da dicção favorecida pelo antiacademismo e pela libertação prosódica do principal agitador das transformações trazidas por **Orpheu**. A obra de 1941 do jovem poeta, por exemplo, traz versos pessoanos em duas epígrafes, a já citada, e outra de “Ode Marítima”, mostrando que o influxo de Pessoa, que seria um dos principais esteios canônicos da literatura portuguesa, já exercia papel de importância no quadro referencial de Namorado, tornando os projetos dos dois escritores, ainda que discordante politicamente, em algo dialogante. Fernando J. B. Martinho (2017), afirma que a atmosfera de

aventura proposta por Campos, foi crucial para a criação da temática marítima sublinhada em muitos dos textos de **Aviso à Navegação** e posteriores do poeta, filtrada conforme às exigências do novo humanismo apregoado pelo neorrealismo.

De certo modo, ainda podemos avaliar o possível diálogo de “Aventura nos mares do Sul” com o próprio universo de **Aviso à Navegação**. O poema “Cais”, da obra de 1941, sem o recurso da comicidade, mas com certa camada de ironia, também indica a mesma impossibilidade das aventuras heroicas no esquálido presente português:

Partem navios
e chegam navios
de todos os pontos cardiais,
só eu fiquei
sonhando os orientes
no cais.

Outros partiram...

[...]
Só eu fiquei
com saudade de mim
nunca embarcado... (Namorado, 1945, p. 49-50)

O riso ora debochado, ora amargo, de **Viagem no país dos nefelibatas**, reflete o desencanto com os tempos históricos, desordenadamente atravessados por Portugal nas primeiras décadas do século XX. A falência de parte elementar da cultura portuguesa, presa ao passado mítico e distante, é realçada na poesia humorística de Joaquim Namorado para expor seus falhanços e regressos. A utilização da comicidade para refletir os anos de guerra e de ascensão do salazarismo suavizava discursos cortantes que buscavam driblar a censura e outros braços do autoritarismo, mas não diminuíam o potencial questionador e confrontador da poesia do escritor neorrealista. Contradizer a história, questionar mitos e contraverter lugares-comuns conformistas parece ter sido algumas das principais intenções propostas pelo autor na radicalidade do conjunto poético.

Por isso, à guisa de conclusão, trazemos o poema “Marinheiros em terra”, o qual Namorado reafirma a degradação do modo de vida ultramarino, sublinhando a decadência da figura do marinheiro, arruinado pela perda da aura heroica de um dos principais tipos do imaginário lusitano. Os deuses do universo mitológico greco-latino, também degradados, que antes haviam guiado os portugueses em direção à conquista do mundo e de seu glorioso futuro, como na épica camoniana, impossibilitada no presente, agora encaminham os homens ao mar, bêbados e decadentes, para seu obscuro destino sem grande importância:

As sereias dos portos cantam
nos cabarets duvidosos,
marinheiros afogados em álcool
atiram-se nos seus braços
sem cintos de salvação
e um Netupno sem tridente
aponta no bojo dos barris
as rodadas de brandy e aguardente.
São os marinheiros de alto mar
quem as sereias tentam
— trazem dinheiro, dos longos cruzeiros,
são de tentar.
E os golfinhos ciumentos,
marinheiros da borda de água,
entornam-lhes o sangue nas toalhas
nas tempestades de terra
onde os ventos picam menos
do que as pontas das navalhas.
Pela madrugada
Apolo acende o lampião
e vai acompanhar os bêbados a bordo. (Namorado, 1945, p.
153-154)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUSMÃO, Manuel. Sobre os poetas neo-realistas. Exercícios de releitura: poéticas do testemunho e gesto antropológico. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 37, n. 57, p. 11-55, 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e forma da poesia neo-realista**. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MARTINHO, Fernando J. B. Uma relação ambivalente: os neo-realistas e Pessoa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 37, n. 57, p. 57-77, 2017.
- NAMORADO, Joaquim. **Incomodidade**. Coimbra: Atlântida, 1945.
- NAMORADO, Joaquim. **Sob uma bandeira** [Obra poética]. Porto: Modo de ler, 2020.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Um canto de livres compromissos. *In*: NAMORADO, Joaquim. **Sob uma bandeira** [Obra poética]. Porto: Modo de ler, 2020, p. 9-66.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PIRES, José Cardoso. Incomodidade, Joaquim Namorado. **Afinidades**: revista de cultura luso-francesa, Faro, n. 16, p. 92-97, 1946.

PITA, António Pedro. “Novo Cancioneiro”: Historicidade de uma polifonia. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 37, n. 57, p. 79-96, 2017.

PITA, António Pedro. Joaquim Namorado: Uma poética da cultura 1994. *In*: PITA, António Pedro (Org.). **Joaquim Namorado** — Obras ensaios e críticos. Lisboa: Caminho, 1994.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?**. Lisboa: Vega, 1985.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. Pinheiro Chagas e os nefelibatas. **Revista USP**. São Paulo, n. 105, p. 113-122, abr/mai/jun 2015.

Recebido para avaliação em 07/06/2024.

Aprovado para publicação em 30/06/2024.

NOTAS

1 Doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Bolsista FAPERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1185-8745>.

2 **Novo Cancioneiro** foi o primeiro exemplo de uma voz coletiva, de afirmação “polifônica” de uma proposta artística que se adequava à consciência de tornar a irredutibilidade da arte em uma ação politicamente eficaz. A coleção, antes de ser interrompida, contou com dez volumes publicados entre 1941 e 1944 (Pita, 2017).

3 Joaquim Namorado assinou como Álvaro Bandeira alguns poemas durante na década de 1930: 1936, na **Manifesto**; 1937, nos **Cadernos de Juventude**; 1938, na **Gazeta de Coimbra**. Segundo o próprio poeta, Bandeira era apenas um pseudônimo, não um caso de descenramento do eu, nem desdobramento da personalidade (Pereira, 2020).

4 Manuel Pinheiro Chagas foi político, escritor e jornalista português, tendo escrito diversas peças de teatro e romances históricos. Em 1892, publica o texto “Os nefelibatas” no jornal lisboeta **Correio da Manhã**, diretamente atacando Eugénio de Castro, respingando em outros poetas.

5 A expressão latina, que também costuma ocorrer como “*castigat ridendo mores*”, define a intenção de criticar moralmente tipos e grupos sociais recorrendo ao cômico. Dentre algumas traduções possíveis, significa “Corrige os costumes sorrindo” e corresponde ao princípio em que é fundamentada a comédia. O lema foi criado por Jean de Santeul (1630-1697), poeta francês que escreveu em latim.

6 O poema “Sebastianismo” revela, em chave anedótica, uma leitura crítica do mito sebastianista e seu impacto no presente do poeta: “Bandarras nunca faltaram/ manhãs de nevoeiro também não.../ Quem tem faltado até aqui é D. Sebastião” (Namorado, 1945, p. 130).

SIGNIFICAR E CONTRADIZER: UMA ANÁLISE DA IRONIA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA NA POESIA DE JOSÉ MIGUEL SILVA

MEANING AND CONTRADICTING: AN ANALYSIS OF IRONY AS A DISCURSIVE STRATEGY IN JOSÉ MIGUEL SILVA'S POETRY

Ana Carolina Botelho¹

RESUMO

Este artigo pretende pensar a ironia na poesia de José Miguel Silva como uma estratégia discursiva que transforma o poema em um espaço de reflexão sobre o estar-no-mundo e de denúncia das contradições vigentes na sociedade atual. Transitando entre um humor que espelha o *nonsense* da vida moderna e uma certa melancolia, a poesia irônica de José Miguel Silva faz do cotidiano a sua matéria e da linguagem a sua “arma” na luta contra o esvaziamento do sentido da palavra na sociedade comunicacional contemporânea e as incoerências do modelo econômico corrente.

PALAVRAS-CHAVE: José Miguel Silva. Ironia. Poesia Portuguesa contemporânea. Poesia e ética.

ABSTRACT

This article aims to think about irony in José Miguel Silva's poetry as a discursive strategy that transforms the poem into a space for reflecting on being-in-the-world and for denouncing the prevailing contradictions in contemporary society. Transiting between a humor that mirrors the nonsense of modern life and a certain melancholy, José Miguel Silva's ironic poetry makes daily facts his subject and language his “weapon” in the fight against the emptying of the meaning in the word in contemporary communicative society and the inconsistencies of the current economic model.

KEYWORDS: José Miguel Silva. Irony. Contemporary Portuguese poetry. Poetry and ethics.

Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador. (Octavio Paz)

INTRODUÇÃO

Em “Um discurso indócil”, capítulo do recém-publicado **Devagar, a poesia** (2022)², Rosa Maria Martelo coloca em evidência o comum “dizer e desdizer” presente nos discursos políticos, informacionais e midiáticos da sociedade comunicacional contemporânea, problematizando um claro esvaziamento do sentido da palavra, que apenas comprova a desvalorização da linguagem no mundo atual. Partindo de um exemplo do âmbito político, Martelo (2022, p. 106) questiona qual o lugar que a poesia pode ocupar nesse mundo em que, na comunicação de massa, a palavra vem perdendo o seu sentido e a sua força ao ser dissolvida em discursos vazios. Sobretudo, interessa à ensaísta portuguesa refletir de que modo a poesia pode nos tirar desse lugar.

Na esteira desse raciocínio, Martelo (2022) pensa a ética da poesia a partir de um prisma político, afinal, como argumenta, a poesia se faz na história e no tempo, e não à margem destes. Neste ponto, é difícil não lembrar do que propõe Octavio Paz, no importante **O arco e a lira** (2012), na seção do livro que objetiva discutir a relação entre poesia e história. Para Paz, a essência do poema é justamente a sua capacidade de transcender a palavra, sem se dissociar da história e da comunidade “que o alimenta e à qual alimenta” (Paz, 2012, p. 191). O ensaísta mexicano não consegue conceber a existência de um poema “puro”, construído apenas pelo trabalho com a palavra, sem que essas palavras, arrançadas nas malhas do poema, signifiquem outra coisa.

Afirmando que a poesia para se realizar em poema “sempre se apoia em algo externo a ela” (Paz, 2012, p. 191), de modo que a “experiência poética não é outra coisa senão revelação da condição humana” (Paz, 2012, p. 197), Paz reforça que os poemas têm uma característica singular devido ao trabalho engenhoso do poeta em transformar palavra comum, cotidiana, em palavra poética. O poema se torna, portanto, uma forma de “consagração do instante”:

Ao contrário do que acontece com os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as ideias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante cheio de toda a sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências. [...] E essa virtude de ser presente para sempre, graças à qual o poema escapa da sucessão e da história, o amarra ainda mais inexoravelmente à história. (Paz, 2012, p. 193)

Consagrando o instante, atenta ao aqui e ao agora, a poesia pode mesmo, conforme defende Martelo (2022), ser pensada como mecanismo de contradiscurso, isto é, uma “arma” de resistência ao discurso massificador,

dominante. Isso é possível porque o discurso poético, além de muitas vezes denunciar as contradições humanas, é capaz de “fornecer os instrumentos necessários ao reconhecimento dos mecanismos de esvaziamento de sentido usados na sociedade comunicacional contemporânea” (Martelo, 2022, p. 109), na medida em que o contato com a complexidade discursiva de um poema requer do leitor uma constante reflexão acerca do uso da linguagem. É como se essa reflexão linguística exigida pelo poema preparasse o leitor para também refletir sobre o uso da linguagem em outros meios, como o político e o midiático, de tal modo que é possível afirmar que pessoas que leem poesia são pessoas que afinam o senso crítico, atuam como sujeitos pensantes e podem, por efeito, resistir à alienação imposta por certos discursos na sociedade comunicacional hodierna.

Aqui vale uma breve recuperação do que pondera Alfredo Bosi (2000) sobre a relação entre poesia e resistência. Segundo Bosi, é a ideologia dominante (de essência sobretudo capitalista) que tem guiado as relações (em todos os níveis) na modernidade, processo que se intensifica a partir do século XIX e ganha maiores proporções no XX. “As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade” (Bosi, 2000, p. 164), diz o crítico, e a poesia passou a não conseguir mais se infiltrar com facilidade nos discursos correntes da sociedade.

Diante dessa intransitividade — forçada — do poético na comunidade moderna é que são criadas formas de fazer a poesia sobreviver em meio hostil e surdo, levando o crítico a perceber e discutir como a resistência simbólica da poesia aos discursos dominantes “tem muitas faces” (Bosi, 2000, p. 167). Uma delas (a que, inclusive, será trabalhada neste artigo) é a face crítica, em que se percebe um apontamento, feito de maneira direta ou velada, da desordem social e política, muitas vezes se apoiando na sátira, na paródia, no canto utópico ou no discurso revolucionário (Bosi, 2000, p. 167). Propondo-se a analisar o ser e o tempo da poesia, Bosi (2000, p. 169) conclui que “o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes”.

Voltando ao cerne da questão posta em ênfase por Martelo (2022), o que a crítica mostra, então, no decorrer do capítulo, usando como objeto de análise diferentes atitudes poéticas de escritores portugueses contemporâneos, é que há muitas maneiras de essa poesia portuguesa mais atual fazer resistência a esse caminho de enfraquecimento semântico que a comunidade global tem seguido. Focando no trabalho discursivo e linguístico que esses poetas têm empenhado, Martelo (2022) comunica que a poesia portuguesa contemporânea, não se prendendo mais a um contexto específico e restrito de Portugal, tem direcionado o olhar a um contexto maior, isto é, à sociedade contemporânea como um todo e à sua tendência reificadora, que organiza as relações sociais a partir da lógica do capital. A literatura não tem fugido dessa atribuição, visto que “mede força” com uma indústria cultural que tenta a todo custo submeter a arte ao cabresto do consumo.

Dentre os escritores portugueses que fazem resistência à ideologia massificadora a partir de seus poemas, este trabalho pretende pôr em cena a poesia de José Miguel Silva, poeta português que tem lançado um olhar mais atento ao mundo contemporâneo, ao progresso paradoxal da globalização, ao avanço de práticas neoliberais e à denúncia de um modelo fracassado de vida atual, mas que é vendido midiática e corporativamente como um modelo de sucesso. A partir de uma visão desencantada do presente, José Miguel Silva costuma revelar em seus poemas, pelo tom pessimista, irônico e, muitas vezes, de humor corrosivo, a maneira como enxerga a nossa sociedade: um coletivo com tendência ao egoísmo e que tem como colapso o único fim possível caso as práticas capitalistas em voga atualmente sejam mantidas.

Nessa perspectiva, a discussão que será empreendida neste trabalho quer explorar de que forma, em José Miguel Silva, a ironia aparece como estratégia discursiva para, no espaço do poema, traduzir a experiência de estar-no-mundo contemporâneo e revelar, em tom de denúncia, as contradições (e contra-dicções³) presentes na sociedade atual. Com léxico trivial, José Miguel Silva parece enxergar o poema como espaço em que, para fazer resistência a esse mundo caótico, precisa tirar do próprio cotidiano degradado o elemento da sua poesia, afinal, a preferência por temas correntes, cotidianos, promove uma comunicação maior com o leitor, que reconhece esse mundo como seu também.

A ARESTA CORTANTE⁴ DA POESIA IRÔNICA DE JOSÉ MIGUEL SILVA

A conexão entre o que defende Martelo (2022) no referido capítulo e o que José Miguel Silva pensa sobre os rumos que a sociedade comunicacional contemporânea tem tomado não se limita às escolhas poéticas do escritor português. Em setembro de 2012, no *blog* chamado **Achaques e Remoques**⁵, que mantinha ativo até 2022, ano da redação deste artigo, José Miguel Silva publicou um texto — que já havia sido publicado na revista **Cão Celeste** também em 2012 — intitulado “Divagações sobre o futuro da literatura numa era de ignorância programada e pré-apocalíptica”, em que reflete sobre o lugar que ocupam a literatura e o escritor num momento de desprestígio da cultura letrada e de “infantilização” do ser humano.

Para o poeta, “houve um período, entre meados do século XVIII e fins do século XIX, em que os escritores tinham o poder de influenciar as leis ou os costumes” (Silva, 2012). O final do século XIX é, como sabemos, justamente o momento em que os meios de comunicação de massa começam timidamente a crescer — para posteriormente ocuparem um grande espaço no dia a dia do corpo social — e a vida se automatiza. Segundo JMS⁶ (2012), a indústria da imagem e da publicidade e propaganda passou a controlar o espaço comunicacional, ajudando a tornar irrelevante a figura do escritor (principalmente a do poeta) e a tirar ainda mais do radar cultural a poesia, sobrepondo a ela outros meios de expressão.

No ponto do texto do *blog* em que repercute a existência atual de “mestres da oralidade”, que surgem no vácuo deixado pela diminuição da atividade leitora enquanto há aumento da inércia espectral, seduzindo as massas com discursos vazios, é que JMS (2012) estreita o diálogo com a reflexão proposta por Martelo (2022). O poeta português também afirma que o ruído e o processo de eufemização têm imperado sobre a palavra nos sistemas de comunicação dominantes, evidenciando que

[...] não é por acaso que hoje se pretende chamar “colaborador” ao trabalhador, que ao corte de salários e à apropriação privada de bens públicos se chama “reforma estrutural”, que à resistência anti-colonialista se chama “terrorismo” e ao terrorismo de Estado “libertação”, que se chama “democracia” à oligarquia e “*lobbying*” ao tráfico de influências. Escusado é notar que este esvaziamento semântico de palavras ou conceitos, tidos como “problemáticos” para a rede de poder global, tem como propósito introduzir ruído no espaço comunicacional, para que os homens, privados dum vocabulário comum, deixem de poder comunicar entre si. (Silva, 2012)

Diante dessa tentativa geral de difundir “a surdez, a poluição lexical e a desinteligência” (Silva, 2012), qual seria o papel do escritor? A literatura estaria fadada à extinção pela falta cada vez mais alarmante de leitores? Embora não entregue, nesse texto, respostas concretas às suas incisivas indagações, JMS (2012) entende que a literatura, como mesmo diz, “teria um papel central em tão necessária despoluição da língua” e, apesar de achar difícil a missão de lutar contra o esvaziamento da palavra na sociedade contemporânea, erige — conforme vamos discutir a seguir — uma poesia que se põe contra essa prática. A própria linguagem, vítima da desvalorização, vira a “arma” com que José Miguel Silva, através do jogo da ironia, transforma o poema em espaço de reflexão e crítica, dando nome às coisas, significando numa era em que se busca o embaçamento dos sentidos.

É o que vemos, por exemplo, no modo como, no poema “It’s a wonderful life – Frank Capra (1947)”, de **Movimentos no Escuro**, publicado em 2005, o poeta utiliza a ironia para revelar a contradição existente em alguns discursos e símbolos da cultura de massa utilizados numa tentativa de embelezar a vida, numa esfera quase utópica, quando, na verdade, estamos diante de um “mundo dilatado em convulsões” (Silva, 2005, p. 17):

O flácido optimismo de Santa Claus
num mundo dilatado em convulsões
de morte; a estética do olha-o-passarinho,
e nenhuma sombra, nenhuma fisga;

os três pontinhos da geral reticência
reduzidos à ligeira e maviosa vírgula
dos que sempre têm medo que os tomem
por parvos ou tristes ou *losers* – ah

como eu abomino a raça dos *pagliaci*
e dos animadores, contratados a jeito
para negar aos simples até o direito
à decepção e ao desespero;

quando tudo nos diz que morreram
os sinos e apenas o espírito invisível
dos cartões de crédito perfura, roedor,
o níquel dos humanos corações.
(Silva, 2005, p. 17, grifos do autor)

O poema dialoga com o filme homônimo, lançado em 1946, do diretor de cinema italiano naturalizado americano Frank Capra⁷. O filme, um pouco natalino, um pouco comédia romântica, entrega ao telespectador uma mensagem positiva sobre a vida, fazendo com que o título do poema seja duplamente irônico: primeiro porque ironiza a estética otimista empregada no filme, ao recuperar em tom jocoso figuras como o Papai Noel (“*Santa Claus*”, na cultura norte-americana), e também porque a mensagem do título (“é uma vida maravilhosa”, em nossa tradução) se esvai diante da realidade exposta de maneira corrosiva pelo eu lírico logo na primeira estrofe.

Nesse poema, José Miguel Silva explora a questão dos discursos contratados e construídos única e exclusivamente para oferecer o que a massa — composta por pessoas que se importam demasiadamente com a opinião pública — quer ouvir, questão parecida com a tratada no texto de 2012 de seu *blog*. Nesse mundo de aparências, em que ninguém quer ser encarado como um *loser* (um perdedor), os discursos propagados revelam uma necessidade de reafirmação constante de uma positividade fingida, que tira das pessoas o “direito/ à decepção e ao desespero” (Silva, 2005, p. 17), porque é fortalecida, pelos meios de comunicação dominantes (hoje, por exemplo, as redes sociais), a ideia de que é preciso “maquiar” aquilo que se vive e, portanto, aquilo que se fala.

Assim, a linguagem é esvaziada, porque comunica aquilo que não existe, é utilizada para torcer realidades, para ludibriar o indivíduo. Desse modo, a poesia surge como possibilidade para reapresentar esse mundo, aguçar o olhar crítico, expor as contradições sociais e devolver o sentido da palavra, deixar que elas signifiquem, ainda que seja para dizer que “[...] morreram/ os sinos e apenas o espírito invisível/ dos cartões de crédito perfura, roedor,/ o níquel dos humanos corações” (Silva, 2005, p. 17).

A escolha da ironia nesse poema como estratégia discursiva serve para expor as contra-dicções presentes na sociedade, isto é, o abismo que existe entre o que é proposto pela cultura de massa e o que é visto no cotidiano popular, fazendo do poema um espaço mesmo de reflexão sobre os usos da linguagem e sobre a sociedade de consumo capitalista. Essa ironia corrosiva empregada por José Miguel Silva em muitos de seus poemas sugere diálogo com o estudo que Linda Hutcheon, em **Teoria e política da ironia** (2000), faz dessa estratégia discursiva. Isso porque uma das muitas

“arestas” que a ironia tem e que são discutidas por Hutcheon (2000, p. 52) diz respeito justamente a uma ironia politizada, cuja aresta “subversiva”, dentre outras características, ajuda a apontar no discurso em que é empregada as complexidades da realidade histórica e social.

Nessa extensa pesquisa, Hutcheon busca compreender de que forma e por que a ironia é usada e entendida como uma estratégia discursiva, examinando os problemas da ironia e analisando suas dimensões sociais e formais, como também as consequências de sua compreensão (e da falta dela). No jogo discursivo da ironia, destaca Hutcheon (2000, p. 28), os dois principais participantes são o ironista e o interpretador, que pode ser ou não o destinatário visado por quem produziu a ironia e conta com evidências textuais ou contextuais no processo denominado pela acadêmica canadense de “jogada interpretativa e intencional”:

[...] é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. [...] os *interpretadores* “têm intenção” tanto quanto os *ironistas*, e frequentemente em oposição a eles: atribuir ironia onde ela é intencional – e onde ela não é – ou recusar-se a atribuir ironia onde ela poderia ser intencional é também o ato de um agente consciente. Esse agente está engajado num processo interpretativo complexo. (Hutcheon, 2000, p. 28-29, grifos da autora)

O interpretador, portanto, atribui sentidos e motivos, num processo complexo que envolve inferências semânticas e se constrói na lacuna que há entre o dito e o não dito. A complexidade torna-se ainda maior quando refletimos sobre a natureza transideológica da ironia (Hutcheon, 2000, p. 26), isto é, sua capacidade de transcender uma ideologia única, na medida em que “a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (Hutcheon, 2000, p. 26-27). Em outras palavras, enquanto a ironia pode ser usada para legitimar uma autoridade, ela também pode ser construída para subverter e marcar uma oposição a essa mesma autoridade.

Essa natureza transideológica da ironia é o que permite, por exemplo, que essa estratégia discursiva tenha diferentes arestas, conforme Linda Hutcheon (2000) gosta de frisar em seu estudo. Nas perspectivas teóricas recuperadas pela acadêmica, há discussões sobre a possibilidade de a ironia servir como um procedimento para, no contexto em que é disparada, revelar um certo atrito com a realidade em questão. É por esse caminho argumentativo que ela chega à ironia como contradiscurso: uma forma de combate e uma aresta mais subversiva e politizada.

Desse modo, a ironia, como é o caso na poética de José Miguel Silva, pode funcionar como uma eficaz estratégia de oposição, “combatendo” o discurso dominante ao utilizar a própria linguagem dos discursos por ela contestados: “a intimidade da ironia com os discursos dominantes que ela contesta — ela usa sua própria linguagem como o seu dito — é a sua força” (Hutcheon, 2000, p. 54), conclui a pesquisadora. No poema de que estamos tratando, essa força é ainda mais aproveitada por JMS quando o poeta brinca com a cultura de massa norte-americana e usa palavras e contextos da própria língua inglesa para compor esse jogo afiado. Como o poeta já afirmou inúmeras vezes em seu *blog* que o capitalismo é um modelo que tende a nos levar à extinção, ter como alvo o berço desse sistema econômico para ironizar suas fissuras e contradições nos parece ser uma boa estratégia.

Também é interessante pontuar a utilização da primeira pessoa do plural — o oblíquo “nos” — no início da última estrofe desse poema. Segundo Hutcheon (2000, p. 38-39), comunidades discursivas ajudam a tornar a ironia uma estratégia possível, porque contextos discursivos e experienciais estão envolvidos — e desempenham importante papel — no processo de atribuição de ironia, de modo que, “quanto mais o contexto é compartilhado, em menor quantidade e menos óbvios são os marcadores necessários para sinalizar — ou atribuir — ironia” (Hutcheon, 2000, p. 40).

Ao buscar nas circunstâncias do cotidiano e da conjuntura socioeconômica do mundo moderno o elemento para fazer a sua poesia, tecendo a aresta subversiva da ironia, José Miguel Silva favorece a conexão com o leitor, porque ambos partilham da experiência de estar no aqui e no agora, ambos são testemunhas dos inúmeros e diversificados efeitos do insustentável modelo de vida atual. Como poeta e leitor partilham dessa comunidade discursiva, fica mais fácil para o leitor atribuir ironia nos versos que lê, preenchendo sem grandes esforços os não ditos deixados pelo escritor no poema.

Esse viés comunicativo da poesia de José Miguel Silva foi um dos tópicos abordados por Vítor Bruno Dantas Ramalhosa Ferreira em sua Dissertação de Mestrado defendida em 2016 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ferreira (2016, p. 66) aponta que JMS valoriza uma poesia que tenta encontrar o leitor, comunicar-se com ele, por meio da recuperação do real — ainda que seja uma realidade desencantada, distópica —, do léxico trivial, das construções sem opacidade semântica e, sobretudo, por meio do uso do plural, como o “nos” mencionado anteriormente, uma vez que o poeta, ao se colocar na mesma condição em que está seu possível leitor, dessacraliza a imagem do escritor e o torna companheiro, junto ao leitor, nos malogros do atual modelo de vida.

A cumplicidade atingida pelos poemas, no entanto, nem sempre é confortável. Ferreira (2016, p. 72) reforça que os versos irônicos de José Miguel Silva muitas vezes atacam o leitor, colocando-o como parte do problema, provocando-o e convocando-o a refletir sobre esse mundo que é denunciado nos versos e do qual ele, o leitor, também faz parte. É como

se o poeta português enxergasse a poesia como forma de fomento a uma consciência crítica coletiva, levando-nos a perceber que, em JMS, a dimensão ética da poesia e a responsabilidade do artista frente às questões políticas, sociais e econômicas que envolvem a todos aparecem como dois traços que não são desprezados pelo escritor. Por isso, seus “poemas promovem um lugar livre, *respirável*, que alerta o leitor para as constrições dissimuladas no mundo democrático e que paradoxalmente o *obriga a ser livre*, isto é, a pensar” (Ferreira, 2016, p. 74, grifos do autor).

Em “O Ódio – Mathieu Kassowitz (1995)”⁸, outro poema de **Movimentos no Escuro**, José Miguel Silva insere o leitor na cena, convidando-o a refletir sobre as situações que lhe são apresentadas nos versos que podem ser lidos a seguir:

Os adolescentes armados da Libéria e da Serra Leoa
não sabem quem lhes pôs um gatilho na vida.
Eu faço uma ideia, mas não digo nada. Prefiro
comprar em DVD *O Bom, o Mau e o Vilão*.

As mortes de urânio enriquecido que disparamos
na Sérvia são fabricadas pela Boeing e pela General
Motors. Mas eu gosto de ir a Londres, a Paris,
a Nova Iorque, e o meu automóvel é bastante fiável.

É verdade que não voto no bloco liberal, mas
nem por isso sou menos culpado pelo íntimo
holocausto dos vitelos sociais. Basta ver
as sapatilhas que ofereci ao meu sobrinho no Natal.

Não fui eu que negociei com o régulo o despejo
de resíduos tóxicos no mar da Somália, é verdade.
No entanto, tenho luz em casa, água quente, combustível...
e sexta-feira à tarde lá vou eu com a Joana para o Alto Douro.

O sofrimento dos outros, enfim, é relativo. Não vale a pena,
só por isso, interromper o sol. A mim, pessoalmente,
nada me dói: tenho para livros, discos, preservativos,
e a vida que levo convém-me lindamente. Aprecio sobretudo,

e cada vez mais, as quietas florações da vida interior,
a doméstica lida. Mas não vou dizer que não sei onde fica
a Chechénia ou o Bairro do Cerco. Nisto sou como tu,
leitor: custa-me ver, de manhã, o meu sorriso ao espelho.
(Silva, 2005, p. 54-55)

A ironia nesse poema se constrói por um evidente jogo de contradições, revelando um duplo que torna complexa a existência desse sujeito contemporâneo. De um lado, a clara consciência de que existem problemas sérios no modo como vivemos e nos relacionamos com o outro na sociedade capitalista atual; de outro, a falta de atitude, fortalecida pela comodidade

de quem vive uma vida financeira estável. O eu lírico, espelhando um certo tipo de comportamento social, sabe (e tem consciência) do mal-estar civilizacional de que somos testemunhas diariamente — mortes em massa por tiroteios, bombardeios com armamento químico, poluição por resíduos tóxicos de empresas de fonte de energia —, mas não age, segue a sua rotina, transformando-se também em parte do problema.

É pela linguagem irônica que o poema se torna mais uma vez um espaço de reflexão, agora sobre o papel do indivíduo nos problemas de ordem social, política e econômica e sobre o pensamento burguês mesquinho. Podemos pensar, inclusive, numa possível autoironia⁹, caso enxerguemos esse eu lírico como um espelhamento do próprio poeta, que utiliza a linguagem poética para refletir sobre seu padrão de vida confortável e como essa posição de privilégios sustenta uma inércia de caráter cívico: “A mim, pessoalmente,/ nada me dói: tenho para livros, discos, preservativos,/ e a vida que levo convém-me lindamente” (Silva, 2005, p. 54-55).

Na esteira desse raciocínio, é interessante notar que, em todas as contraposições estabelecidas nas estrofes entre a consciência dos problemas e a razão para não agir ou para continuar levando os dias como são, os motivos que facilitam essa inércia são de natureza financeira, estão no campo semântico do “comprar”, do “ter”, do “consumir”: comprar um DVD, viajar para outras cidades, dar sapatilhas de presente, ter comodidades em casa, passear em vinícola portuguesa, adquirir livros e discos. Nos últimos versos, o eu lírico reforça que sabe, conforme mencionamos, do estado em que o mundo se encontra, que sabe da existência de países que vivem em conflito e que sabe que há bairros no país em que vive onde as pessoas passam pelas mais variadas necessidades. Ele sabe e sugere que o leitor também, mas entende que ambos, apesar de um certo desconforto com essa situação, afastam da cabeça essas ideias, como quem espanta uma memória ruim, e voltam à materialidade de suas vidas. É o que explica o passageiro peso na consciência ao acordar, seguido de um retorno à rotina confortável: “Nisto sou como tu,/ leitor: custa-me ver, de manhã, o meu sorriso no espelho” (Silva, 2005, p. 55).

Vale recuperar, por fim, os versos que encerram a primeira estrofe. Neles, parece haver uma ironia dirigida à sociedade que consome desenfreadamente — e deixa que crianças e adolescentes também consumam — produções audiovisuais de teor violento, com muita arma, tiro, sangue e morte. Ao recuperar o bombardeio feito por adolescentes na Libéria e na Serra Leoa, mencionando que não se sabe exatamente como esses jovens se tornaram bárbaros dessa forma e que os próprios adolescentes “não sabem quem lhes pôs um gatilho na vida” (Silva, 2005, p. 54), o eu lírico assume que faz ideia da origem de casos hediondos como o referido, mas prefere não se pronunciar — no lugar de um posicionamento, opta por “comprar em DVD *O Bom, o Mau e o Vilão*” (Silva, 2005, p. 54).

O grande ponto de discussão é que há um não dito nessa parte final e a ironia acontece quando esses versos encontram leitores que têm conhecimento do potencial negativo do consumo em excesso de produtos culturais de teor agressivo, ainda mais se feito de maneira precoce por parte de crianças e adolescentes. Esses leitores apresentam-se como integrantes de uma mesma comunidade discursiva¹⁰ e conseguem, por isso, atribuir a ironia nesse contexto em que foi veiculada. É assim que aqueles que fazem parte dessa comunidade são capazes de inferir o não dito pelo poeta, caminhando pelas lacunas de sentido deixadas de propósito no poema e entendendo que o filme mencionado – **O Bom, o Mau e o Vilão**¹¹ – não foi escolhido à toa para constar nesses versos finais. Diante de mais um caso de violência, o sujeito poético escolhe se omitir e assistir a um filme de faroeste que explora justamente a violência de pistoleiros americanos, deixando claro, pelo que não foi dito, que há, atualmente, um corpo social que vivencia a violência na mesma proporção que a consome, sem perceber — e, em muitos casos, sem querer perceber — que há uma relação direta entre esse consumo e o aumento de casos como o ocorrido na África Ocidental.

No mesmo tom de denúncia, “Feios, Porcos e Maus – Ettore Scola (1976)”¹², também de **Movimentos no Escuro**, torna-se outro bom exemplo de como a ironia em José Miguel Silva é utilizada para expor as contradições (e os contradiscursos) da atual sociedade capitalista. Se “O Ódio” trata das contradições morais da parcela mais abastada da população, colocando em foco a esfera pessoal da problematização, “Feios, Porcos e Maus” direciona o olhar à esfera pública ao tratar da corrupção como uma escola, por onde jovens interessados na vida política passam pelos “anos de formação” (Silva, 2005, p. 42) e aprendem a “compôr o gesto/ a interpretar humores, a mentir honestamente” (Silva, 2005, p. 42).

É certo que os interessados em explorar a carreira política para atingir objetivos de ascensão pessoal vão “frequentar” essa escola com afinco, avançando as etapas conforme os anos vão passando. Assim, os que deveriam zelar pelo interesse coletivo trabalham em função de desejos e benefícios individuais, como acúmulo de cargos importantes e riquezas, além da possibilidade de terem o ego massageado, com “nome de rua (com ou sem estátua) e flores/ de panegírico, bombardas, fanfarras de formol” (Silva, 2005, p. 43). O poema também recupera a questão do esvaziamento comunicacional ao denunciar que o discurso político tem sido elaborado para não significar, para ser dito e desdito facilmente, uma vez que, na escola da corrupção, os jovens também “aprendem a leveza das palavras” (Silva, 2005, p. 42). Mais uma vez, devemos reparar que é pela palavra poética que JMS faz resistência ao esvaziamento de sentido na sociedade comunicacional contemporânea, porque utiliza a linguagem como meio de materializar sua denúncia e de convocar o leitor a se portar criticamente diante de determinadas situações e práticas sociais.

Para concluir essa análise a respeito da aresta cortante da poesia irônica de José Miguel Silva, falemos de “Too big to fail”¹³, poema de **Serém, 24 de Março**, livro publicado em 2011. Nesse poema, JMS transforma em versos uma das ideias mais compartilhadas nos textos de opinião sincera e direta publicados no **Achaques e Remoques**: o fato de as maiores preocupações, hoje, parecerem ser da ordem do monetário e como o capitalismo tem impactado as percepções dos indivíduos. É o que nos mostra o eu lírico, que fala do amor a partir de um viés financeiro:

Como pode um investimento tão fiável
garantir este rendimento crescente, numa
diária distribuição de beijos e outras mais-
valias, ainda por cima livres de impostos?

Embora confiasse na tua competência
para criar valor, confesso que não esperava
tanto quando decidi aplicar nos teus títulos
sensíveis os meus parques activos emocionais.

O mais estranho, no mundo actual, é ser este
um negócio sem perdedores, aparentemente
imune ao nervosismo das tuas acções
ou às flutuações do meu comércio libidinal.

O meu único receio é que despertemos
a inveja dos Deuses, no Olimpo de Bruxelas,
e que Mercado, o monstruoso titã, decida
baixar para lixo o *ranting* da nossa relação,

deixando-nos sem crédito na praça romanesca
e em *default* o coração. Mas não sejamos
pessimistas. Aliás, ambos sabemos que Cupido
nos ampara com a sua mão invisível. E mesmo

que entrássemos ambos em depressão, tenho
a certeza de que o Estado português nos daria
todo o apoio, concordando que um amor como
este é simplesmente demasiado grande para falir.
(Silva, 2011, p. 18-19)

Mesclando o léxico amoroso/sexual com o léxico financeiro — o que resulta em construções interessantes como “comércio libidinal” (Silva, 2011, p. 18) —, o poema constrói a imagem de um indivíduo que, imerso na atual lógica capitalista, não consegue se desvencilhar do meio financeiro, nem mesmo quando da elaboração de uma declaração de amor. A ironia acontece justamente nessa associação jocosa entre a exposição de expectativas de um relacionamento amoroso e o mercado financeiro, como se nem esse sentimento estivesse mais livre de ser encarado, analisado e sentido a partir da lógica capitalista/consumista.

Cabe dizer, por fim, que essa associação inusitada, em certo momento, também parece cumprir o papel de pretexto para ironizar o neoliberalismo econômico e sua premissa de que um mercado que se autorregulariza e não sofre intervenção estatal não corre grandes riscos. É importante lembrar que Portugal, assim como outros países europeus nas últimas décadas, tem vivenciado a implementação de uma série de políticas neoliberais das quais suas comunidades frequentemente se tornam reféns. O entorno político, social e econômico a que reage diretamente a poesia de JMS tem muita influência, portanto, de uma prática que prioriza a lógica individualista, a privatização dos serviços públicos e a diminuição dos direitos sociais e trabalhistas. Falando sobre a realidade dos Estados Unidos, Noam Chomsky (2020), em entrevista a C. J. Polychroniou para o **Truthout** e traduzido pelo site **Outras Palavras**, resume a experiência neoliberal, que não se limita ao Estado norte-americano:

Considere o desastre neoliberal dos últimos 40 anos. Sua essência foi anunciada desde o início com muita clareza, tanto por Thatcher e Reagan, como por seu guru econômico Milton Friedman: Não há sociedade; os indivíduos têm de enfrentar as devastações do mercado sozinhos, sem defesa, certamente sem sindicatos — que, inclusive, deveriam ser destruídos. Os governos são o problema, prejudicados pelo fato de serem parcialmente responsáveis ao público. Portanto, as decisões devem ser transferidas para mãos privadas, ou seja, o setor corporativo. E as corporações devem se dedicar exclusivamente ao auto-enriquecimento — não é um princípio da economia, mas um julgamento ético. (Chomsky, 2020)

Dando sequência ao raciocínio de Chomsky (2020), é necessário pontuar que as políticas neoliberais, quando adotadas por um governo — seja ele europeu, americano ou sul-americano —, tendem a responder ao capital e não ao social, de maneira que, diante de crises econômicas, por exemplo, diversos direitos e políticas públicas são “sacrificados” em prol da manutenção da segurança financeira da nação. Paradoxalmente, o resultado costuma ser o enfraquecimento do setor público, o aumento das disparidades socioeconômicas entre a população e o enriquecimento de grupos corporativos.

O entendimento dessa desvinculação entre a teoria neoliberal e a prática é fundamental para compreender a ironia presente nos versos finais desse último poema de que tratamos de JMS. Tendo em mente que, nessa realidade, o que impera é o “cada um por si” com vistas a salvar o Estado de uma falência financeira — o que, contraditoriamente, exclui dessa equação a preocupação com o corpo social, que do Estado também faz parte —, a confiança do eu lírico na possibilidade de uma ajuda futura vinda do Poder Público passa longe de ser uma demonstração de ingenuidade daquele que fala no poema. É, antes de tudo, mais uma farpa lançada pelo poeta através da linguagem poética, como tantas outras que buscamos evidenciar neste artigo, dando relevo à sociedade moderna em suas contradições e contra-dições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. *In*: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 163-227.

CHOMSKY, Noam. Chomsky descreve a grande batalha americana. **Outras Palavras**, 1 nov. 2020. Disponível em: https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/chomsky-descreve-grande-batalha-americana/?fbclid=IwAR3D-GbSj243BDOLrmngvfzR28mqdfKBySP1w5TT3--_7AEsfpuEVXeXVV5Y. Acesso em: 30 ago. 2022.

COGGIOLA, Osvaldo Luis Angel. As crises econômicas e a teoria marxista. **Revista de Economia Mackenzie**, v. 7, n. 3, p. 96-180, 2010. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/rem/article/view/1553>. Acesso em: 30 ago. 2022.

FERREIRA, Vítor Bruno Dantas Ramalhosa. **Não sei se a culpa é minha ou de ninguém**: a poesia política de José Miguel Silva. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MARTELO, Rosa Maria. Um discurso indócil. *In*: MARTELO, Rosa Maria. **Devagar, a poesia**. 1. ed. Lisboa: Documenta, 2022. p. 105-122.

PAZ, Octavio. Poesia e história. *In*: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 191-256.

SILVA, José Miguel. **Movimentos no Escuro**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

SILVA, José Miguel. **Serém, 24 de Março**. Lisboa: Averno, 2011.

SILVA, José Miguel. Divagações sobre o futuro da literatura numa era de ignorância programada e pré-apocalíptica. **Achaques e Remoques**, 25 set. 2012. Disponível em: <https://eumeswill.wordpress.com/2012/09/25/divaga-coes-sobre-o-futuro-da-literatura-numa-era-de-ignorancia-programada-e-pre-apocaliptica/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SILVA, José Miguel. Agora é distribuir o mal pelas aldeias. **Achaques e Remoques**, 15 jun. 2015. Disponível em: <https://eumeswill.wordpress.com/2015/06/15/agora-e-distribuir-o-mal-pelas-aldeias/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Recebido para avaliação em 06/04/2024.

Aprovado para avaliação em 13/05/2024.

NOTAS

1 Doutoranda em Estudos de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É mediadora a distância da disciplina de Literatura Brasileira III do curso de Graduação em Letras EAD pela UFF no Consórcio CEDERJ, além de ser professora da rede particular de ensino de Niterói (Rio de Janeiro). Na pesquisa de Doutorado, tem aproximado a poesia de Carlos Drummond de Andrade e a filosofia de revolta de Albert Camus.

- 2 O texto em questão, apesar de compor o conjunto da obra lançada em 2022, é de 2011.
- 3 Pensamos “contra-dicções” como os diversos discursos dissonantes em variados setores da sociedade contemporânea.
- 4 Referência a uma expressão utilizada por Linda Hutcheon em **Teoria e política da ironia** (2000), perspectiva teórica basilar para a nossa discussão sobre a ironia como estratégia discursiva na poesia de José Miguel Silva.
- 5 Uma rápida reflexão sobre o que significam as palavras escolhidas para darem nome ao *blog* (pode-se pensar para “achaque” o significado de acusação, causar um mal-estar, e para “remoque” uma indireta, insinuação maliciosa) já deixa claro o teor dos assuntos que são tratados na página virtual e a maneira corrosiva com que são discutidos pelo autor.
- 6 Abreviação de José Miguel Silva.
- 7 No Brasil, o título do filme foi traduzido para **A felicidade não se compra**. Vale dizer que esse diálogo com a sétima arte é muito presente na poesia de José Miguel Silva, servindo de apoio para a construção de críticas sociais em muitos de seus poemas.
- 8 Referência ao drama francês em preto e branco **O Ódio** (no original, **La haine**), lançado em 1995 e dirigido por Mathieu Kassowitz. O filme retrata a violência policial no subúrbio de Paris.
- 9 No mesmo livro, “Fogo-Fátuo – Louis Malle (1963)” também lança mão de uma ironia que parece se voltar a quem fala no poema (e que abre margem para pensarmos nesse espalhamento do poeta no texto): “Eu próprio, que devia dar o exemplo,/ estou sentado na cozinha a tentar decidir-me/ entre pão com manteiga e bolachas de centeio,/ enquanto a chaleira, no fogão, assobia para o ar” (Silva, 2005, p. 34).
- 10 Comunidade sobre a qual Linda Hutcheon (2000) se debruça no referido estudo sobre ironia.
- 11 No original, **The Good, the Bad and the Ugly**. No Brasil, recebeu tradução para **Três homens em conflito**. O filme é de 1966 e foi dirigido por Sergio Leone, cineasta italiano.
- 12 Referência à comédia dramática italiana **Feios, sujos e malvados** (no original, **Brutti, sporchi e cattivi**), de 1976, dirigida por Ettore Scola. O filme denuncia, a partir do riso, como a pobreza extrema pode transformar os homens em animais.
- 13 Poema estabelece diálogo direto com o filme homônimo (traduzido no Brasil para **Grande demais para quebrar**) do diretor Curtis Hanson, lançado em 2011. **Too big to fail** explora as práticas emergenciais que líderes financeiros norte-americanos tiveram de desempenhar quando a economia dos Estados Unidos, em 2008, tinha grandes chances de entrar em colapso.

“A MÃO DEFORMADA”: O RISO SUBVERSIVO DE PATRÍCIA LINO

“THE DEFORMED HAND”: PATRICIA LINO’S SUBERSIVE LAUGHTER

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO

Reflexão sobre a poesia de Patrícia Lino a partir da dicção risível e paródica que promove outras possibilidades de criação poética por meio de práticas de apropriação e de fricção de códigos. Presença da comicidade como estratégia ridicularizadora de lugares-comuns sobre o imaginário colonial. Construções de cantos paralelos que valorizam o afeto por meio do riso. Presença da ironia como estratégia corrosiva de discursos eurocêntricos excludentes. Desmonte de mentalidades de teor machista, patriarcal e purista. A poesia como lugar de encontro de dissidentes por meio do cruzamento de culturas, línguas e textualidades, o que revela seu caráter exofônico graças às estratégias de mobilidade e de migração.

PALAVRAS-CHAVE: Patrícia Lino. Riso. Apropriação. Paródia. Ironia.

ABSTRACT

Reflection on Patrícia Lino’s poetry based on its humorous and parodic diction which promotes other possibilities of poetic creation through practices of appropriation and friction of codes. Presence of comedy as a strategy to ridicule *clichés* about the colonial imagination. Constructions of parallel songs that highlight affection through laughter. Presence of irony as a corrosive strategy of exclusionary Eurocentric speeches. Deconstruction of mentalities with macho, patriarchal, and purist tendencies. Poetry as a meeting place for dissidents through the crossing of cultures, languages and textualities, which reveals its exophonic character through strategies of mobility and migration.

KEYWORDS: Patrícia Lino. Laugh. Appropriation. Parody. Irony.

Escuta:
a poesia começou com a mulher que abriu os olhos
e viu pela primeira vez antes de poder falar
emitir qualquer som
espantar-se
E o que ela viu primeiro foi o Pacífico
talvez um leão marinho,
ou uma foca com orelhas anormalmente grandes
da espécie Otaria Byronia
que é aliás donde vem um dos insultos mais produtivos da
língua portuguesa
Otário, otária:
(aquele ou aquela que é lenta de raciocínio)
(Lino, 2020, p. 28)

Uma das linhas de força mais significativas da poética de Patrícia Lino, sem sombra de dúvidas, está relacionada à presença do riso dessacralizador fortemente introjetado em seus trabalhos. O teor humorístico de sua poesia está vinculado, principalmente, a uma vasta prática citacional² por meio da qual os poemas se valem de códigos³ facilmente reconhecíveis pelos seus leitores que, por sua vez, podem lê-los de outra forma. Sua poesia, se a pensarmos a partir da perspectiva filosófica de Bergson (2018), se ambienta nas vivências do ser humano e na sua vida em sociedade a partir da tese de que o riso tem uma “função social”, já que “o riso vem assinalar, à pessoa e ao grupo de que ela assim se afasta, seu erro, sua falta, seu perigo” (Pinto, 2018, p. 29). A partir do pensamento bergsoniano — que entende a expressão hilária como um gesto social, bem como pelo medo que ela nos inspira — o ato de rir faz como que seja possível reprimir as excentricidades, além de manter em vigília e em contato recíproco certas atividades secundárias que correm o risco de adormecer ou de se isolar. Logo, rir, como bem entende Bergson, possibilita tornar leve tudo aquilo que possa ser rígido e mecânico na superfície do corpo social. Por isso, os traços relacionados ao desajeitado, ao desalinhado, ao repetitivo e o feio são alguns elementos motivadores do riso em sociedade que, como veremos, estão presentes na poética de Patrícia Lino.

Os códigos apropriados pela escrita hipertextual⁴ risível dessa jovem poeta portuguesa dessacralizam a maquinaria colonial por zombarem de símbolos⁵ vinculados ao poder autoritário de Salazar e, também, por ridicularizarem o retorno nostálgico de pensamentos coloniais ainda arraigados na mentalidade portuguesa. Seus poemas multimodais, então, apresentam novas propostas de leitura e de pensamento sobre os lugares de fala por meio dos quais se constituíram certas ideologias machistas e patriarcais da cultura portuguesa que ainda continuam a ser propagadas, tanto em solo lusitano quanto fora dele. Isto posto, sua poética nos permite refletir, por meio da fantasia cômica e das práticas do riso que delas decorrem, a respeito das

narrativas dos grades feitos portugueses passadistas e das construções discursivas eurocêntricas. Devido às práticas de repetição e de inversão inerentes ao riso, na visão de Bergson (2018, p. 76-77) como fenômenos temporais marcados pela indeterminação, pela transformação e pela mobilidade, os textos poéticos de Lino subvertem pensamentos falaciosos relacionados à branquitude, à heteronormatividade e ao patriarcado. O poema a seguir é convidativo a adentramos nas subversões risíveis de Patrícia Lino:

PEQUENA TRAPAÇA ENGENHOSA

Obedeço aos impostos anuais e às instituições onde ensino poesia, desaprendendo a pátria, o belo, o cânone e a praxe. Sou uma mulher leal, ordinária e tenho alguma dificuldade em posicionar-me verticalmente no hábito e na prática.

Obedeço à respiração, ao sol e cada vez mais ao cansaço dos dias úteis, reconhecendo a luz e a beleza espontânea que há em inspirar e expirar, tremendo, uma e outra vez até à morte, ao sonho e à memória. Sou um rapaz terno

que obedece às regras de segurança e tédio dos aeroportos à gravidade, à visão, à escuta. Deposito no verso o soprado que vejo e escuto, e escrevo de cabeça erguida, ouvido voltado para a reverberação do grande mundo reprimido.

Obedeço ao poema, que é o silêncio em fala, a curvatura do meu corpo até ao chão, noventa graus um pouco tortos e interessam-me os tortos, o mundo coxo. Vou de orelha encostada às nossas mães e avós, de olho e retina aguçados

sobrevoando a história total. Interessam-me o estudo aéreo e o rigor panorâmico das aves. Sou uma galinha, descendo do antigo quetzalcoatlus e ataco, visceral e gorda, o antigo e masculino consórcio dos deuses. O poema é um tijolo alado.

Obedeço sobretudo ao amor, aos semáforos e aos sinais de rua. Um assegura os outros, os outros asseguram o amor. A carne interessa-me também, como me interessam os sismos, a dor as mãos e as correntes de água. Trego o diospireiro da casa

com o único propósito de comer. Caio, ascendo e incendeio o jardim. Sou uma menina muito delicada e é com delicadeza que projeto o poema monstruoso, como um ralo no Pacífico e logo adormeço. Nasci para exercer o feminino e o atômico. (Lino, 2020)

Os códigos retomados nos poemas-instalações — muitos dos quais são performados pela própria poeta em suas apresentações nas divulgações de seus trabalhos — agem no desmonte de mentalidades arraigadas em discursos misóginos, homofóbicos, racistas e xenófobos. A artista multimodal⁶

assume, em diversos poemas, o lugar de uma poeta-performer, expandindo os limites do poema para dramatizar uma temática cara à sua poesia, a qual seria a da voz feminina homoafetiva contra-hegemônica. Podemos constatar esse pensamento de resistência no poema “Usina nuclear”⁷, no qual percebe-se o lugar de fala feminino que enfrentou diversas animosidades, tais como as imposições canônicas, a ideologia do *pater familias* e as normas sociais impostas às mulheres:

USINA NUCLEAR

Sobrevivi às tias, ao mar e ao cânone
à cantada gutural e seca dos macacos
ao disparo do canhão e às mazelas
dos gatos. E franzindo a sobrancelha
sobrevivi também ao fervor copulativo.
Comprei cactos, vassouras, panelas.
Sou um erro do sistema, “uma usina
nuclear”, disse ele gracejando. Afinal
sobrevivi à nação do eterno ontem e
em silêncio, corroborei o receio
dos inimigos: um grito sem volta.
Como sobrevivi, não importa:
talvez em silêncio, talvez cantando.
Aborrecida, não pude senão, furiosa
agarrar-me ao tempo, trepar as costas
largas dos deuses. Sobrevivi também
ao pater familias e ao braço, inquieto
colossal e farto da escrita. Aqui estou
entre a tradição e a voz, escrevendo
contra um país burro. Impossível
na verdade, roçar a língua na palavra
lúcida, e responder: como sobrevivi
a este braço potente que é a extensão
de um corpo teso, quadrúpede dizendo
e insistindo, mais do que tudo crendo
na bizarrice do poema primo e cintilante?
(Lino, 2021)

Nesse poema, bem como em seus trabalhos **O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial** (2022⁸), **Aula de Música** (2022) e em **A ilha das afeições** (2023), por exemplo, Lino se vale de releituras irônicas, paródicas e risíveis que desmontam e violam ideologias e concepções patriarcais do passado, uma vez que algumas vozes, até então dissidentes — tal como a da mulher, dos LGBTQIAP+, dos negros, dos indígenas, etc. — passam a ser os novos “aedos” dos cantos compostos pela poeta. O poema “A mímica das onças”⁹, publicado na **Revista Txon**, de Cabo Verde, traz essa outra forma de cantar:

A MÍMICA DAS ONÇAS

Os ameríndios não se moviam como os europeus, porque tinham o poder de ser onças. Onçar. Isto incomodava muito os europeus, que caminhavam de um modo sério e estreito. Mas o que incomodava mais os colonos era o silêncio dos ameríndios, que, por terem superpoderes, dispensavam as palavras e sobretudo a escrita. Imitavam, além disso, o modo como os europeus se moviam, porque a artificialidade do movimento, tão distante da destreza animal, lhes parecia muito engraçada.

Não havia como responder à mímica das onças, porque a um exercício mímico deve responder-se sempre, como numa *breakdance battle*, com outro exercício mímico. E os europeus só conheciam as palavras.

O exercício mímico vence, de resto, o exercício oratório. Foi por esta razão que o gesto concreto de Diógenes, que soltou um galo na ágora, ultrapassou a ideia comparativa de Platão.

Foi também por esta razão que a arte da performance nasceu nas Américas.

E é também por esta razão que o humor é uma forma de violência.
(Lino, 2020)

Nota-se que a subversão presente no poema se inicia pelo tom narrativo adotado, que recupera a visão de mundo silvícola que está em comunhão com a cosmologia animal, aqui, em específico, do “ser” onça. O sujeito poético passa a ressaltar a astúcia no comportamento dos ameríndios que, por sua vez, imitam as onças, façanha, essa, que lhes tornam superiores aos colonizadores por terem esse afeto e por demonstrarem empatia em partilharem do mesmo cosmo, ou seja, do mundo vegetal. A perspectiva do olhar adotada no poema não é mais a europeia mas, sim, a ameríndia e, sobretudo, a do próprio felino, que possibilitou o sujeito lírico experimentar o ato de “onçar”. Essa postura animalasca partilhada por meio da mímica leva à crítica do comportamento “artificial” dos colonos, que não eram hábeis, assim como os indígenas, de performarem tais como as onças. Os europeus, por sua vez, só conheciam palavras. Dito isso, a arte da performance, da imitação ou como a poeta mesmo destaca, do *breakdance battle*, só poderia ser de origem das Américas. O poema passa, então, a ironizar a cultura letrada do “velho mundo” e nos faz rir e refletir no último verso, por meio da violação, que “o humor é uma forma de violência”.

Ao propor cantos paralelos, ou seja, novas formas de se pensar o cânone e o lugares de fala na contemporaneidade, encontramos em Patrícia Lino um intenso hibridismo de formas e de discursos — altamente inter-semióticos, interartes e intertextuais — que têm no vasto campo lusófono

a atenção de seu riso perturbador. Em toda sua obra, há uma tomada de posição literária que revela um outro modo de narrar a história construída sobre os portugueses e sobre núcleos de pensamento limitantes cristalizados no imaginário português.

Logo, entendemos que a poesia paródica e risível de Lino se filia bastante à perspectiva da paródia teorizada pela estudiosa canadense Linda Hutcheon (1985), no que tange aos constates processos de apropriação e de hibridismo de formas, discursos e intertextos. Seus trabalhos, ao rasurarem os arquivos por meio de novos arranjos em uma “poética zarolha”, trazem a repetição proposital que faz rir e, logo em seguida, nos faz pensar sobre o que estamos a desconstruir no ato da leitura. Os poemas agem enquanto uma espécie de crítica que ataca o sistema no seu interior. Por serem intensamente intertextuais e por promovem um olhar crítico, como bem destaca Laurent Jenny (1979), a poesia de Lino promove diálogos intertextuais e jogos suplementares entre o texto e o leitor.

POÉTICA ZAROLHA

Dedico-me ao verbo e à navalha
com que não aparo os pêlos filosóficos
(apesar de saber como os usavam
cínicos, estoicos e peripatéticos)
e com que relutante disseco a tradição
o cascalho, a anatomia canónica.
Repouso a faca sobre as duas pernas
e falta-me a paciência, a saúde
sintática. O poema é o poema será
ora esta vontade de duas coisas
ora a reserva com que me encolho
e recolho. A mudez voluntária
do indicador alado, que dá voltas
projetando a forma: aperfeiçoar
o que se torce e contorce, o dorso
truncado, teso, ante a sentença
crítica, as listas, a santíssima
trindade. Contornar o aborrecido
estado das coisas, benzer o feio.
Eva Maria, cheia de graça, mãe
Irmã, avó, abençoi-nos. Amen.
Parar aqui ou adiante, entoando
o canto empenhado, engasgado
suado. Preocupa-me sobretudo
a palavra zarolha, anamórfica.
(Lino, 2021)

Percebe-se, por meio da ironia e do riso, a ressignificação de sua poesia por meio de práticas de repetição com diferença crítica presente nas apropriações dos códigos recodificados pela paródia contemporânea. Para Hutcheon (1985; 2000), a transcontextualização irônica de códigos a lugares-comuns retomados pela paródia acentua a diferença no coração da

semelhança, levando os receptores a avaliarem os discursos consolidados. A poesia de Lino, ao revisitar lugares-comuns presentes nos imaginários, torna-se “uma confrontação estilística” e “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 19). Criam-se jogos irônicos por meio dos quais sua poesia paródica, por meio do riso, assume a diferença através da repetição crítica.

A ironia em Patrícia Lino aparece em seus poemas por meio da montagem de diversas cenas sociais e políticas. Segundo Hutcheon (2000), as “arestas” da ironia dão à paródia a dimensão crítica ao marcar a diferença na repetição. Repetir, ironicamente no jogo decodificador do texto poético paródico, é transgredir. Nessa poeta, a ironia é utilizada como estratégia essencial à escrita de sua poesia paródica, uma vez que, se basearmos no pensamento de Hutcheon (2000, p. 27), a autora promove “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”. Em “Manual para decapitar heróis”, encontramos essa visão crítica apresentada pela poeta que está a ceifar a “machadada” os bustos, as estátuas e as construções discursivas do passado que enraizaram uma ideia específica do que seria heroico:

MANUAL PARA DECAPITAR HERÓIS

Achega-te, inala e corta, tal a machadada
no que suporta o busto, que quando a cabeça caia
te sobre ainda tempo para o entulho. Começa

por baixo, no sentido que mais te aprouver
e não te assustes, porque há na cesura o encontro
com as partes. O que desaba não é a tradição
mas o fabrico do passado. Cerceia a eito
o monstro pela raiz e, caso eles te cusпам
adianta, arreganhando os dentes, a mordidela.

Se te faltar força, descansa o braço, repousa
o olho com que escutas o princípio. E de volta
ao dispor ambos os pés sobre as arestas do pedestal
tem cautela. Não é a tradição que desaba, ou a lisura
mas é muito o que descamba. Há quantas palavras
afinal, firmaram eles as pautas e a praxe?

Agora que deste a espalda à peleja e o coração
à demanda, percebes como o golpe prediz a borda
vária e desconhecida, da máquina, que à máquina
sucederão a boca e as línguas, o gesto e os corpos
em meia-luz. Ao desígnio da invenção seguirá
por seu turno, a vida. E, como um susto, a vida

não se prevê. Cabeleiras, grinaldas e dorsos rolarão
porque à história agradam as piruetas, para o museu
das coisas amorfas. Augúrios de lado, o canto faz-se

de ouvido pregado à terra. Verga-te, por isso, até
à oscilação vaga e firme do achado. Aprende
tão perto da morte, a toada circular do recomeço

e escuta como, ao tombo estirado dos gigantes de pedra
despontam plantas e grilos num reino de calhaus.
Se falassem, em que tempo do tempo lhes falarias?
(Lino, 2021)

Como se lê no poema, não é a tradição que desaba, mas o construído desse passado. Em sua poesia, já bastante volumosa, embora produzida recentemente — cujas publicações tanto em livro quanto em seu sítio virtual www.patricialino.com são datadas de fins de 2018 em diante —, encontramos uma escrita que fricciona os lugares comuns relacionados à supremacia da nação portuguesa frente às ex-colônias. Na sua grande maioria, são construções intermediais paródicas que expandem os limites da poesia a outros campos do saber e a outras línguas, o que torna sua poesia globalizada, uma vez que ela esmaece as fronteiras linguísticas e culturais. Por se tratar de uma poesia-mundo, suas construções paródicas são permeadas por diversas textualidades apropriadas do universo digital, além de recorrer ao cânone literário, aos dicionários, às línguas modernas e mesmo à historiografia. Sobre esses apontamentos, o poema “A pantufa” é bastante representativo:

A PANTUFA

I

As nossas enormes pantufas tinham orelhas, bocas e dentes
para que desbravássemos o chão, a casa e os pais
e suportássemos com um leão nos dedos o frio português

As pantufas vendem-se no supermercado, são para crianças
(porque os adultos, alguém disse, parecem ridículos com elas)
e o seu preço sobe ou desce a partir do quão exótico o animal é.

Mas nem todas as pantufas têm a forma de um animal, exótico ou não,
e nem todas as crianças têm pantufas, com a forma de um animal
ou não.

Nós tivemos um par cada um, cuidámo-lo, crescemos e esquecemo-lo

como esquecemos o conforto do nosso país, da casa e dos pais
por agora desbravarmos outras terras e outros idiomas, estrangeiros,
tu e eu sem um leão nos dedos, com algum azar, solidão e brio.

II

Pantufa vem do francês pantoufle; em inglês diz-se slipper
(do verbo to slip, e lembra slipping, que é um castigo
a chicotadas, reguadas ou chineladas. Atroz, absoluto).

Pantufra, do espanhol, tem entre as fonéticas a mais cheia
e confortável: como devem ser de resto as próprias pantufas
inventadas ninguém sabe ao certo por quem nem quando

e onde. Este, Oeste, século XII. Regalia certamente de poucos
cobiçada talvez por alguns e desconhecida de muitos, a pantufa
mais antiga do que o astrolábio, existe há tanto tempo como a bússola

e há quase tanto tempo como a ambulância. A pantufa não consta
entre os objetos que se levariam hipoteticamente para uma ilha
deserta.

A pantufa não salva nem alimenta. Aquece. E como qualquer objeto

III

foi adquirindo ao longo do tempo novas funções e feitios. No século XXI
a pantufa é usada nos desertos dos Estados Unidos: El Paso, Arizona
ou San Diego. Feita à medida de todos os sapatos indocumentados

a pantufa, vendida por mexicanos a mexicanos, cobre as pegadas
dos que, numa mão, carregam os filhos e na outra a garrafa de água.
A garrafa de água, forrada com fita-cola, afasta o sol; evita também
o reflexo

do sol no plástico e o disparo de uma AR-15. Não parecem ridículos
os indocumentados ao longo da fronteira. A pantufa, maciça e
multiplicada

prediz o número de corpos desaparecidos. As famílias dos mortos jamais

recebem de volta as pantufas. Há por isso quem, além das garrafas
forradas

colecione pantufas perto de onde os indocumentados e as indocu-
mentadas tombam.

O debate entre os artistas estadunidenses que trabalham com pan-
tufas e garrafas

é essencialmente estético e inútil: limpar ou não a pantufa antes de
colocá-la

no museu? Mas não há nenhuma estética na pantufa, maciça e
multiplicada

ao longo da fronteira nos pés dos indocumentados. Não há estética
onde não há Deus.

(Lino, 2020, p. 12-16)

Em Patrícia Lino, destacamos um aspecto importante para com-
preensão da comicidade a como estratégia paródica de sua poesia: a violação
consciente da regra. Na visão de Umberto Eco (1984), por exemplo, o cômico
está ligado ao tempo, à sociedade e à antropologia cultural. A comicida-
de trata das violações das regras cometidas por indivíduos inferiores, de
caráter animalesco e até mesmo obsceno. Mas ao questionar qual seria a
consciência da comicidade ao violar uma regra, Eco constata que as obras
de teor cômico infringem as regras como suficientemente conhecidas e não
se preocupa em reiterá-las: “justamente porque as regras são aceitas, mesmo
que inconscientemente, é que sua violação sem motivos se torna cômica”

(Eco, 1984, p. 347). Em **No es esto un libro** (2020), Lino apresenta diversas construções que confrontam regras estabelecidas no imaginário constituído ao friccionar códigos, bem visíveis em “Espera-se de quem masca chicletes na cozinha/ a redação sincera de uma arte poética?” (Lino, 2020, p. 20) e em

DESENCANTO

A minha namorada fazia um ruído desagradável
ao sorver praticamente todos os líquidos

Deixei a minha namorada
por não aguentá-lo

e tampouco por ter como dizer-lho
pois como falar do sorvo

do amor sim
mas do sorvo?

(Lino, 2020, p. 66)

Em alguns casos, os poemas de Lino violam regras canônicas — sobretudo do olhar heterossexual — e, nesses casos, o riso é acompanhado, na maioria das vezes, pelo feio e pelo obsceno. Em **História da feiura**, Eco (2006) discute justamente no tópico “O feio, o cômico e o obsceno” de que maneira os comportamentos transgressores violam as regras por meios das obscenidades e promovem o riso. Na visão do polímata italiano, desde a antiguidade com o culto ao falo, houve a união de características comuns da obscenidade, da comicidade, do riso e da feiura. Basta lembrarmos do sátiro Príapo, que apresentava um órgão genital enorme. Príapo, diz nos Eco, simboliza o estreito parentesco que há até hoje entre a feiura e a comicidade. O cômico, por ter relações diretas com a noção de feio e de obscenidade, concebe o que Eco (2006) chamou de “harmonia perdida e malograda”. A comicidade rebaixa e mecaniza os comportamentos morais. Por essa e outras razões é que o cômico faz rir. Essas transgressões e subversões também se manifestam na grafia da poeta como se lê nas imagens a seguir:

QUERO UM SAMBA DE RAIZ O BUSTO DO LEÃO

Quero um samba de raiz o busto do Leão
Hebreo 5k de Kavafy Vertov hasta la falta da visión

Quero um cavalo de corrida duas mulheres sentadas
sem roupa impuras um copo cheio de limonada

Quero muito escrever um conto sobre baratas
que apareça outro gato desgrenhado numa caixa de batatas

ao chegar ao teu parque de estacionamento
Quero dezoito acordes de violino e uma hora de
esclarecimento

numa pastelaria com wi-fi sobre a teoria das cordas
Quero que todos saibam que eu quero saber como é quando
acordas

Quero uma taça de gelatina duas colheres metálicas
o cheiro das tuas orelhas numa tarde farta de dalias

Quero muito as tuas mãos pequenas sobre a minha testa
um beijo húmido à entrada da casa e outro à saída da
festa

Quero a chávena média o cobertor do lado esquerdo do sofá
dormir quero tanto dormir contigo 250g de açúcar no chá

Quero todos os lugares onde tu estás ou estiveste
que no meu funeral chores mais que todos que rasgues uma
veste

Quero ir do Porto ao Haiti e escrever uma epopeia
uma lição um orgasmo um verso um sermão uma ideia

Quero a tua cabeça apenas a tua cabeça nas minhas costas
um pão com manteiga os meus lábios nas tuas unhas tortas
(Lino, 2020, p. 46-48)

Em Lino, o cômico, munido do riso, leva à reflexão por meio de imagens paradoxais, como por exemplo, em “Quero a tua cabeça apenas a tua cabeça nas minhas costas/ um pão com manteiga os meus lábios nas tuas unhas tortas”. Sobre essas imagens contrastantes do risível em Lino, recorreremos, também a Georges Minois (2003), em **História do riso e do escárnio**. Segundo esse pensador francês, o riso faz parte das respostas aos questionamentos apresentados pelo homem ao confrontar a sua existência, já que “exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época... [...] Pode-se rir de tudo? A resposta a essa questão exige posições existenciais fundamentais” (Minois, 2003, p. 19). O riso, como um elemento subversivo ou conservador, usa o meio cômico para provocar a inquietude. Os poemas de Patrícia Lino reverberam “possíveis” verdades por meio do riso e do cômico que lutam contra os impedimentos que barram o livre acesso do/da homem/mulher ao seu pleno desenvolvimento. O riso subversivo de Lino promove, ainda, reflexões sobre a própria escrita de poesia na contemporaneidade:

O GRANDE PROBLEMA DA POESIA

Você certamente sabe por que Hefesto coxeava
leu os lindos e airosos dóricos de Bión de Esmirna
memorizou quantos graus fez a cabeça de Dido
ao mover-se tristonha por entre os espectros, leu

como não, os 34 cantos do Inferno, discutiu uma e outra vez, o propósito da gargalhada pública da doutrina cervantina, não passou um ano, um sem que reabrisse os idílios, recalçando, obstinado a importância dos clássicos, o que têm de clássico os clássicos, os gigantes e os gênios, os semideuses e os prémios. Você certamente dedilhou na página o ritmo seco e galopante do verso futurista, gozando açulado, tal o bofetão na escuta, a métrica delirante. Urrrrà! Non più contatti con questa terra immonda! Declamou expressivamente antigos e modernos, alto para que escutassem a justeza da sua interpretação sorvida, como é hábito, na mais estudada análise escolar do país. E leu, claro, o país, berço de prodígios tão extraordinários, todos estes campos cheios de uma História imperial, esplendorosa e soberana.

Esqueceu-se, porém, de questionar o conforto do nome de entortar-se, corpo anguloso, para entrar distintamente e de olhos abertos, no mundo todo. Sequer legitimou as doidas orgias do Palácio de Ítaca, o não tão digno mito do arado, ou a criatividade da disputa holográfica de Estesícoro. Tampouco quis saber o que sussurraram as mulheres, pilares intemporais do engenho, no silêncio ou contradisse o tempo linear, os bastidores do mérito a branquitude da escrita, quanto mais a própria escrita a forma e a vida, tão redonda como variada, tão farta como um tomate arremessado à órbita dos caretas. Você certamente não estudou a história dos trejeitos a ciência do desconhecimento, o difícil canto gestual que se lê no espaço e na escuridão, com a inteligência assombrosa e demorada, de quem perde e tropeça. E este é essencialmente o grande problema da poesia regrada, enfeite da nação e da narrativa, da raça simulada e da comitiva, cómoda no ofício, competente na beleza fácil, alheia à esfera natural, ao corisco e à cambada milenar que o assopra até ao fogo desmedido. (Lino, 2020)

Por fim, o gesto poético risível, seja desde Rabelais até à poesia de Patrícia Lino no século XXI, como temos destacado, desenvolve o espírito crítico. O texto poético de Lino funciona, em suma, como uma arena montada para o jogo de codificação e recodificação de significantes desprovidos de significados totalizantes. Essa questão é bastante empregada no poema “A mão deformada” que intitulamos nosso ensaio:

A MÃO DEFORMADA

A mão deformada escreve o poema

A mão deformada apaga o poema

A mão deformada reescreve o poema

A mão deformada guarda, discreta
e por tempo indefinido, o poema.
A mão deformada descreve o poema
A mão deformada edita o poema
A mão deformada publica o poema
A mão deformada vende o poema
A mão deformada compra o poema
A mão deformada interpreta o poema
aventurando-se, de bic azul em punho
nos lares semióticos, sintáticos, táticos
agramáticos, bióticos, visuais e exóticos
da palavra infernal. “Ali está, e grunhe
horripelmente”. A mão não se detém.
A mão deformada aperta o poema
A mão deformada sublinha o poema
A mão deformada analisa o poema
A mão deformada inspeciona o poema
abafa-o, sobrevaloriza-o, vira sobre ele
café ou vinho, uma mancha eclética.
A mão deformada categoriza o poema
A mão deformada define o poema
A mão deformada parodia o poema
escrevendo outro poema, rasga-o
come-o, faz dele um aviãozinho e
se tiver mais arte, um barquito, pato
cisne ou workshop gratuito de origami.
A mão deformada complica o poema
A mão deformada teoriza o poema
A mão deformada compara o poema
a um filme tardio de Federico Fellini
ou a uma maçã fuji em decomposição.
A mão deformada diseca o poema
A mão deformada transcreve o poema
A mão deformada parafraseia o poema
A mão deformada desemprega o poema
e a poeta, que são no fundo muito úteis
pois o que ocuparia a mão deformada
senão o poema, a poeta e a inutilidade
dos três? O machado afiado do talhante
ou a agulha de mão do senhor alfaiate?
A mão deformada costura o poema
A mão deformada defende que o poema
é feminista, machista, queer, colonial
trans, homofóbico, fascista e (suponho
que também) ecológico, ilógico, racial
e (suponho que tudo, menos) classista.
A mão deformada mastiga o poema
A mão deformada rasura o poema
A mão deformada incendeia o poema

A mão deformada reescreve o poema
recomeçando assim o círculo milenar
de todas as mãos deformadas, até que
num dia solarengo como outro qualquer
a mão deformada, que é como qualquer
outra mão, morre. E depois de cremada
e depositada nas águas pelos discípulos
vem substituí-la, com a mesma certeza
penetrante e magra, outra mão deformada.
(Lino, 2020)

Como refletimos, Patrícia Lino, seja por meio de apropriações, por meio de práticas de escrita não original visivelmente empregadas no poema acima, seja do riso reflexivo, propõe repensar o lugar de fala do/da poeta contemporânea em língua portuguesa no mundo ocidental desajustado/a, que não se adequa aos padrões impostos pelo cânone. Mais precisamente, seu labor poético encontra na transcontextualização irônica e na inversão e na repetição risível sua força motriz, uma vez que sua grafia decodifica uma “sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (Hutcheon, 1985, p. 50). Isso, talvez, seja uma de suas qualidades no cenário da poesia portuguesa recente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FRYE, Northrop. O mitos do inverno: a ironia e a sátira. In: **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique: Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LINO, Patrícia. **A ilha das afeições**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

LINO, Patrícia. **No es esto un libro/Não é isto um livro**. Traducción Jerónimo Pizarro. Puro Pássaro: Bogotá, 2020.

LINO, Patrícia. **O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial**. 2. Ed. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2022.

LINO, Patrícia. Poems. Disponível em: <https://www.patricialino.com/poems.html>. Acesso em 03/mai/2024.

LINO, Patrícia. Poetographica. Disponível em: <http://www.patricialino.com/poetographica>. Acesso em 02/mai/2024.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PERLOFF, Marjorie. **Gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Tradução Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PEDROSA, Celia. *et al.* **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 69-90.

PINTO, Débora. Introdução. In: BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018, p. 7-33.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

ROSE, Margaret. **Parody: ancient, modern, and post-modern**. New York: Cambridge. University Press, 1993.

Recebido para avaliação em 09/08/2024.

Aprovado para publicação em 04/09/2024.

NOTAS

1 Professor de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Campus Hidrolândia, Goiás, Brasil, e no PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil. Desenvolveu Estágio Pós-doutoral (2021-2023) no PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, sob supervisão de Ida Alves. Integra o Grupo de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade (UFF/CNPq) e o Grupo de Trabalho Texto Poético (ANPOLL). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9980-2561>. E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br.

2 Os trabalhos de Patrícia Lino estão fortemente relacionados às perspectivas do gênio não original (Perloff, 2013), da escrita não criativa (Goldsmith, 2020) e do escrever sem escrever (Vilia-Forte, 2019).

3 Leiam-se códigos como fatos históricos, ideologias, personalidades, temas e outras textualidades diversas.

4 Tratam-se, na grande maioria, de poemas paródicos entendidos, segundo o pensamento de Gérard Genette (2000), como hipertextos. Na teorização de Genette, os hipertextos partem de elementos do hipotexto (texto-base) e se manifestam em forma de paródia e de pastiche.

5 Alusões a estátuas, bustos, brasões, indumentárias, etc.

6 Em seus trabalhos mais recentes, sobretudo em **A ilha das afeições** (2023), que se trata de um plaquete publicada pela Círculo de poemas, em 2023, a poeta se vale de uma espécie de epopeia lésbica, cujos “cantos” ressaltam, a todo o momento, a questão do afeto.

7 Esse e outros poemas que nos valem foram retirados do sítio www.patricialino.com/poems.

8 Neste ensaio, referimo-nos à segunda edição revista e publicada pela Edições Macondo.

9 Com exceção dos poemas retirados da obra **Não é isto um livro** (2020), todos os outros poemas que nos ocuparemos foram retirados do sítio www.patricialino.com/poems.html. Muito embora eles tenham sido publicados em diversos países, datas e eventos diferentes, todos estão disponíveis na aba “poems” no site da poeta.

ENTRE O POÉTICO, A INFÂNCIA E A (NOVA) UTOPIA: O RISO

BETWEEN THE POETIC, CHILDHOOD AND THE (NEW) UTOPIA: LAUGHTER

Elisangela Silva Heringer¹

RESUMO

Este artigo propõe analisar a presença do riso e de seus mecanismos, tais como o jogo irônico, a comicidade e o humor, cultivados sobretudo por personagens marginais, dos quais se destacam as crianças, na obra **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009), de Ondjaki. Através da observância dessa recorrência temática, na obra, objetiva-se perceber como o riso configura-se como um elemento de desnudamento de questões problemáticas no ambiente distópico do pós-independência do mesmo modo que se constitui como instrumento para a manutenção da utopia e do sonho. O percurso analítico percorre bases teóricas sobre o risível e seus mecanismos, a partir das teorias de Verena Alberti, Wladimir Propp e Henri Bergson associados a outros pesquisadores do tema, e como elas se associam com a ideia de leveza, defendida por Ítalo Calvino, e com o otimismo que é observada na produção literária do autor angolano.

PALAVRAS-CHAVE: Riso. Infância. Utopia. Leveza.

ABSTRACT

This article proposes to analyze the presence of laughter and its mechanisms, such as ironic play, comedy and humor, cultivated mainly by marginal characters, of which children stand out, in the narrative **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009), by Ondjaki. Through observing this thematic recurrence in the narrative, the objective is to understand how laughter is configured as an element of undressing problematic issues in the post-independence dystopian environment, in the same way that it is constituted as an instrument for the maintenance of utopia and dream. The analytical path covers theoretical bases on the laughable and its mechanisms, based on the theories of Verena Alberti, Wladimir Propp and Henri Bergson associated with other researchers on the subject, and how they are associated with the idea of lightness, defended by Italo Calvino, and with the optimism that is observed in the literary production of the Angolan author.

KEYWORDS: Laughter. Childhood. Utopia. Lightness.

SOBRE RISO E ESCRITA

Um breve olhar para o passado angolano expõe períodos extensos de exploração e décadas de conflitos armados, oriundos de diferentes motivações. Como deslocar esse olhar para o presente e visualizar um futuro que não pareça ser a continuidade do observado no passado? Como encarar o cotidiano e perceber nele as marcas desses tempos dolorosos e não ser conduzido à desesperança? Que postura ter diante de um mundo em que o sonho parece ser proibido ou no qual não há espaço para a sua concretização? Que papel desempenha a linguagem no (re)encantamento e no reposicionamento do sujeito e do mundo nas obras literárias? Percorrer a obra do escritor Ondjaki é perceber uma recorrência temática que aponta para a infância e para o riso como possibilidades de responder a essas questões e garantir a premissa de uma escrita otimista circunscrita ao autor.

Torna-se clara a percepção de que o risível, enquanto estratégia literária, figura como fio condutor, tanto da exposição como da análise das estruturas econômicas, políticas, sociais ou culturais, o que representa uma forma de desestabilização de “certezas” incipientes ou “verdades” cristalizadas na sociedade. Essa marca desestabilizadora do riso nas malhas ficcionais é destacada por Maria Teresa Salgado (2003), ao defender que a

presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa expressa, em primeiro lugar, as contradições das sociedades colonizadas. Registro e crítica da alienação atinge o ser humano, sátira dos símbolos da opressão e das ideologias dominantes, cura temporária, eco para novas histórias, riso irônico e paródico que recria a língua portuguesa, movimento de problematização entre o individual e o coletivo, expressão da cultura popular, é arma de libertação, ostentando a gargalhada e o sofrimento, acenando contra todas as “verdades” estáticas que ameaçam paralisar a sociedade. (Salgado, 2003, p. 134)

O riso é um mecanismo “para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena” (Alberti, 2002, p.12) e destaca-se também pelo seu valor utópico. Desse modo, a força emanada do riso se torna uma espécie de energia vital, pela qual a esperança se renova mesmo em face do jogo tenso estabelecido entre utopia e distopia, entre encanto e desencanto, propondo-se como uma forma de resistência ao cotidiano de um tempo fissurado.

A utilização das estratégias risíveis, como manifestação artística ou posicionamento individual ou coletivo, pode significar também um ato de rebeldia, que, ficcionalmente, transmuta-se em personagens cômicas ou se manifesta em uma linguagem que não se fixa nos limites da representação dura e crua do real, mas se vale da fantasia, da esperança e do riso para tornar-se mais palatável, sem perder a potência crítica, como observado na obra de Ondjaki, **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009).

O posicionamento do autor frente ao mundo, nessa obra — e que também se pode ler em outras —, não era de apatia ou de negação, muito menos do desejo de exacerbar as dores vividas. O caminho escolhido, ética e esteticamente, foi outro: o do otimismo. O escritor moçambicano Mia Couto, no ensaio “Que África escreve o autor africano?”, presente em **Pensatempos** (2005), afirma que “[o] escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento” (Couto, 2005, p. 63). Essa premissa se efetiva na obra de Ondjaki, na qual se verifica o germinar do sentimento da esperança e do encanto, efetivados pelos e nos personagens e ainda pelas estratégias fomentadoras do riso empregadas.

Observa-se no uso do risível apresentado em **Avódezanove e o segredo do soviético** a necessidade da inserção da leveza como forma de problematizar a nação, sem a anulação do espírito crítico e contestador do presente, no qual a corrosão da utopia se mostra intensa. Tal leveza passa pela tessitura das palavras, que unem as imagens representativas do peso do vivido, e pelo humor como estratégia retórica presente na ficção. Como resultados alcançados, encontra-se uma sutileza no narrado que substitui a brutalidade pela fantasia e pela alegria que irrompe no registro textual.

ENTRE PERSEU E MEDUSA: A LEVEZA DO HUMOR EM FACE AO PESADUME DO MUNDO

A explosão que inicia **Avódezanove e o segredo do soviético** revela-se como uma das chaves de leitura da desconstrução empreendida na escrita do autor, elaborada em uma linguagem com forte apelo sinestésico e plástico. Longe de ser uma referência à guerra, esta explosão, contrariamente ao que ocorre em conflitos, proporciona uma festa de cores e de sons, que, em vez de lágrimas ou dores, causa alegria e encantamento, pois era “afinal uma explosão bonita de ser demorada nos ruídos das cores lindas que nossos olhos olharam para nunca mais esquecer” (Ondjaki, 2009, p. 7). A experiência

visual, pois, transforma uma cena corriqueira (aqui considerando o cenário das batalhas vividas, ao longo de várias décadas, pela população angolana) em outra que traz, para além da beleza da festa colorida, uma história de reposicionamento do sujeito frente aos acontecimentos do seu espaço e de revitalização do sentido do sonho e da esperança. Nesse ínterim, o risível pode expor, portanto, o avesso do tecido social e as suas dobras obscuras. Rindo, acessam-se os meandros ocultados não somente pela realidade, mas pela razão limitada intencionalmente por um jogo de poder e de ideologias vigentes e operantes na sociedade.

No viés da retomada da desconstrução e da revitalização de antigos ideais, a imagem inicial aponta para o tensionamento entre peso e leveza mediado pelo sentido irônico que o explodir assume. A explosão de um artefato de cimento, de arame e concreto — símbolo de solidez e brutalidade — transforma-o em “poeira cinzenta” (Ondjaki, 2009, p. 8) — ícone da instabilidade e da fluidez. A destruição do sólido e a sua substituição por elementos fluídos permite aproximá-la de construções imagéticas sem peso, o que reforça o diálogo que se pretende estabelecer com a proposta concebida por Ítalo Calvino em **Seis propostas para o próximo milênio** (2012).

O “olhar inexorável da Medusa” (Calvino, 2012, p.16) a que o crítico se refere permite uma comparação com a própria situação histórica e política angolana. Diante da situação distópica vivida com a guerra civil e com a dificuldade de se levar à frente os ideais libertários, os sonhos, a fantasia e a esperança no futuro pareciam condenados à transmutação em rocha diante de tamanha paralisia ameaçadora da evolução da nação.

No entanto, o próprio Calvino não se atém à fatalidade e/ou à inevitabilidade da petrificação das experiências literárias colhidas no mundo empírico. A Medusa não era imortal e nem o seu legado eterno, visto que Perseu consegue livrar a si e ao mundo da condenação iminente representada pela horrenda figura feminina. Permanecendo suspenso, voando sobre sapatos alados, distante da brutalidade do olhar petrificador do ser monstruoso e ciente da necessidade de não volver seu olhar para ela, o herói, através do reflexo de seu escudo, consegue combatê-la e exterminá-la. O que fica sugerido é que as personagens marginais da obra de Ondjaki pareciam estar cientes da necessidade de não embrutecer o seu olhar pela observação direta da sociedade, ou melhor, das suas estruturas estagnadas.

Para combater os elementos que embrutecem o cotidiano e a própria linguagem é preciso observar a realidade sob outro prisma: o da sutileza e o do modo indireto de ver as coisas, não apenas pelas imagens oferecidas pelo sentido da visão, mas pela capacidade de filtrar o visto e dar-lhe outra significação, menos embrutecida. O poeta, a partir da manipulação das palavras e da composição de imagens, transforma-as em pontes e transporta para um universo menos caótico os elementos do real empírico.

Talvez seja neste momento, pela capacidade de se considerar o mundo sob outra ótica, mais poética e lírica, elevada e fluida, que Calvino propõe uma comparação de que nos apropriaremos para pensar o trabalho do poeta com a figura mitológica, ao afirmar que “Sou tentado de repente a

encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo” (Calvino, 2012, p. 16) Nesse sentido, em consonância com a relação sugerida entre Perseu e o poeta, entende-se a escrita de Ondjaki como uma prosa poética em que os índices da leveza se fazem presentes de duas formas: pela escolha vocabular ligada ao universo do leve, do fluido e do instável e, também, pela própria escolha do riso como forma de retirar o peso da linguagem que é utilizada para falar de um momento em que a dor, a violência e as fraturas no sonho uno da nação mostram-se operantes.

Para o teórico italiano, “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (Calvino, 2012, p. 22). Considera-se que a opção por manter o riso como elemento presente nas narrativas protagonizadas pelos meninos, a saber **Bom dia Camaradas** (2006), **Os da minha rua** (2007), **A bicicleta que tinha bigodes** (2012) e **O livro do desmembramento** (2022), está ligada ao processo de busca dessa marca nas produções de Ondjaki e sendo, por isso, usada como uma estratégia de reação às formas de violência e de opressão que ainda assombravam a nação e impunham peso ao viver. As referências à guerra ou à problemática social vivida perdem o peso através do humor e da construção de personagens como AvóAgnette, AvóCatarina, EspumaDoMar e do próprio menino narrador, que caminha com os sapatos de Perseu em um terreno embrutecido pelos acontecimentos históricos.

A leveza que se percebe na obra é, também, a que escapa à rigidez da língua. O trabalho poético com as palavras, carregando-as de fantasias e de possibilidades, retira o peso tanto dos vocábulos e do jogo entre significante e significado como das situações que descrevem. A escolha vocabular, que mistura a realidade e a fantasia, passa pelo filtro imagético da criança, que retira a amargura do narrado e que instaura novos valores semânticos que se projetam discursivamente. Isso fica exposto, dentre muitas situações no texto, quando a família do menino-narrador fica sabendo da operação da Avódezanove e a cena é suavizada pela burla, pela brincadeira e pela reprodução da língua hispânica, mesmo que, por trás dessa brincadeira, a simbologia e a presença de elementos reais — e, portanto, cruéis como a guerra — façam-se notáveis. A possibilidade de brincar com a sonoridade de “gangrenada”, remetendo-a ao termo “granada”, marca tanto a presença desse elemento no cotidiano como a necessidade de torná-lo mais leve. O trabalho linguístico que tira peso e agrega novos valores aos termos se evidencia ainda quando o médico cubano conta à AvóAgnette que ela precisa fazer a cirurgia de retirada do dedo do pé. O episódio mescla tons de humor e de brincadeira:

— Usted tiene una herida que está... Como decir, gangrenada.

— Ele disse que a ferida da Avó parece uma granada.

— No, no, hijo, “gangrenada” es un término técnico,

— Mas que granada é só um termo técnico, quer dizer, não deve explodir.

(Ondjaki, 2009, p. 62)

Para o teórico Wladimir Propp, a “língua se constitui um arsenal muito rico de instrumento de comicidade” (Propp, 1982, p. 119), o que conduz à reflexão sobre o uso da palavra, dentro da realidade das nações africanas de língua portuguesa, como forma de combate e de luta contra estruturas opressoras, lembrando o papel da própria literatura com a construção do Estado-nação. Ou seja, o riso está ligado, como elemento potencializador, à força que emana das palavras no universo africano referido.

As estratégias de leveza tinham como alvo, por assim dizer, a presença constante da guerra. Retirada da vivência empírica ou da memória compartilhada, esta é constantemente reelaborada por meio dos ditos risíveis de Avó Catarina ou nas burlas infantis ou ainda na (re)apropriação semântica e contextual dos termos ligados ao campo dos semas do universo bélico. A organização e as táticas usadas pelo narrador e seus amigos para destruírem a obra do mausoléu são claros exemplos dessa apropriação de elementos factuais em construções risíveis.

Destarte, unindo a leveza ao imaginativo como vias de mão dupla, a narrativa aponta não apenas para processos de deslocamentos do ato narrativo com relação à inserção da criança e do riso em ambientes caóticos, mas também para os próprios sujeitos que se projetam na ficção, diante de um mundo que, por mais instável e fraturado que esteja, oferece matéria-prima para a sua reelaboração, conforme delega Henri Bergson:

Para compreender o riso é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será convém dizer desde já — a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (Bergson, 2004, p.6).

Por fim, de volta à pergunta de Ítalo Calvino, na conferência sobre a visibilidade: “De onde provêm as imagens que ‘chovem’ na fantasia?” (Calvino, 2012, p.102), é possível pensar que elas se originam no resgate da utopia e na manutenção da capacidade de continuar sonhando.

A COMICIDADE MARGINAL: CRIANÇAS, LOUCO E VELHOS — DE RISO E DE UTOPIAS

O riso é uma ação do tempo presente em diálogo com o passado e o futuro. A relação do tempo vivido com uma escrita composta com fios risíveis é marcada por dois prefixos: o rever e o prever. Se um está ligado ao movimento de ver de novo, o outro está como necessidade de ver além. Esses dois movimentos associam-se à utopia e se coadunam com a própria essência do riso que, segundo a ensaísta Maria Theresa Abelha Alves, nos

momentos em que o ser humano assume seu sentido crítico pelo riso, pela comicidade, ele se torna utópico, visto que vai projetar para o futuro os dinamismos e anseios da sua época, porque passa a conceber o presente, isto é, a ordem

constituída, como limitação. O riso é a forma de o homem, eterno contestador, projetar o futuro, rompendo as barreiras que o aprisionam à ordem, às instituições, ao estático. Ao rir do presente, está repensando seu contexto, a sua topia. (Alves, 2002, p. 10)

O futuro é projetado no desejo utópico; é a crença no amanhã que fomenta as práticas e tomadas de posições que alimentam os sonhos em que se desenvolvem as ideias e os valores que se contrapõem ao presente e ao passado. Para a mesma pesquisadora brasileira, a atitude utópica é uma atitude ética: “resultado do compromisso moral do homem com o *vir-a-ser*” (Alves, 2002, p. 18). Em consonância com essa ideia, o professor Russell Jacoby sustenta que a utopia não seria só “uma visão de uma sociedade futura, mas [refere-se] a uma visão pura e simples, uma capacidade (...) para enxergar a realidade e suas possibilidades” (Jacoby, 2001, p. 141).

A afinidade entre comicidade e utopia residiria exatamente no fato de os mecanismos do risível recusarem os valores degradados da sociedade, o que, na obra de Ondjaki, é percebido, sobretudo, por três grupos narrativos: as avós, as crianças e o EspumaDoMar. Esses personagens são tomados como elementos marginais dentro de um sistema que privilegia, para os dois últimos, um padrão de racionalismo que exclui diferentes formas de vivenciar e enunciar uma realidade. Desta forma, os meninos, as velhas e o dito louco — personagens marginais dentro do pensamento racional branco europeu — vão, na margem que ocupam, devorando o centro, expondo a situação sociopolítica, assim como as relações de poder estabelecidas.

Nas malhas textuais, a relação entre as avós e os meninos se pauta por situações nas quais a comicidade aponta para diferentes vieses, possibilitando leituras múltiplas e complementares à realidade textual. A AvóAgnette está mais ligada a um riso cotidiano, calcada em suas relações com a menina-criada Madalena e com o soviético Bilhardov. Não fala de morte e mostra-se atenta para a educação dos netos e para a manutenção da tradição. Já AvóCatarina apresenta um riso mais crítico, que, por vezes, se vale das arestas irônicas para falar, não de pessoas individuais, mas da própria nação. Enigmática e espectral, ancorada ao passado por meio do jogo irônico e da burla, expõe criticamente a situação de guerra em que a nação ainda vive. Ela é aquela que, por seu clima de mistérios, de ausências e do seu eterno luto, não permite que a guerra caia no esquecimento ou que seja tomada como uma prática comum e aceitável. A personagem, transitando entre os espaços dos mortos e dos vivos, tece comentários sobre a morte, que ora se dão de maneira bem realista, ora marcada pelo riso crítico e pelo humor mais “escrachado”, expondo a sua visão da morte e da guerra. O momento da enunciação destas falas muitas vezes se dá com a família reunida e com os netos presentes, remetendo-nos a um resgate da prática ritualística da transmissão de conhecimento. No entanto, a temática bélica é minimizada por um riso de brincadeira e de jocosidade, sem rasurar a criticidade proposta pelo risível.

Um vento soprado apagou a lamparina com azeite e os olhos ainda demoraram a conseguir entender o escuro. Só que bateram à porta lá em baixo. (...)

— Madalena, vai ver quem é.

— Avó?

— Avó, quê? Não entendes? Vai lá abaixo e vê quem é que bateu à porta?

Bateram de novo, mais forte.

— A morte bate sempre forte, eu que o diga — a Avó Catarina começou a rir. (...)

A Madalena fazia força e segurava na porta para tentar não sair. Tudo muito silencioso, parecia combate de formigas. (...)

— A morte não gosta de esperar à chuva — a Avó Catarina ria (Ondjaki, 2009, p. 22-3).

O que se percebe é que tanto o peso das mortes como a constância da presença do camarada soviético relembram, a todo momento, os rumos da revolução desejada, mas que acabou por instaurar, naquele espaço, uma situação de inquietude e de desmandos. Como representante de um passado no qual a luta representava a liberdade, caberia à senhora ou a amargura do fracasso — sob alguns aspectos — da empreitada revolucionária, ou a tentativa de, pelo humor e pela ironia, alimentar o desejo utópico nos mais novos, seus netos.

Henri Bergson, em **O riso: ensaio sobre a significação da comichade** (2004), afirma que a pessoa pode ser cômica, sendo que ela mesma “fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião” (Bergson, 2004, p. 8) para fomentar o riso. A comichade que emana da personagem Bilhardov assume, destarte, os contornos da caricatura. A imagem construída do russo que, mesmo nos trópicos, mantinha a sua indumentária e os traços culturais da sua população, nos remete à noção de intruso e de deslocado. Essa espécie de máscara que se opõe ao mundo real, pelo jogo do contraste, faz dele uma personagem marcada por traços risíveis, conforme se observa no narrado:

Lá na terra do Camarada Botardov deve mesmo fazer muito frio porque ele tinha esse mau hábito de andar sempre com um casaco grande e quente que lhe aumentava a catanga de um modo que se o vento soprasse virado para cá, uma pessoa sempre sabia que o Botardov estava quase a chegar. (Ondjaki, 2009, p. 24)

No entanto, não é apenas a sua caracterização física que fomenta cenas cômicas. A língua é elemento não somente que fomenta a confusão do entendimento e alimenta momentos risíveis, mas que serve, sobretudo, para reforçar críticas à presença de estrangeiros em terras angolanas, estrangeiros que a continuam ditando regras e a alterarem as estruturas fragmentadas já existentes. A presença repudiada do camarada faz dele o representante da imposição e da arbitrariedade que o “outro” impunha sobre a população local.

— Botardov!...Vá lavá sovacov!... Ahahah!

(...)

— Botardooov!!! — o 3,14 gritava com as mãos a fazerem de megafone, o EspumaDoMar rebojava a rir na areia, o camarada VendedorDeGasolina já dava gargalhadas. — Botardooov, não gostamos de catingov...Vá lavá sovacov! (Ondjaki, 2009, p.112).

O fato de as crianças não aceitarem a figura do soviético faz recair sobre a personagem o sentido da inadequação, que por si só alimenta o riso. No entanto, de acordo com a teoria bergsoniana, o riso marca “uma imperfeição individual ou coletiva que exige uma correção imediata. O riso é essa correção” (Bergson, 2004, p. 65). A figura ridicularizada do russo assume um sentido coletivo e, dentro de uma leitura mais ampla, aponta para um elemento que desestabiliza a unidade do bairro. Mais do que isso, Bilhardov, mesmo que no final da narrativa se mostre contrário aos projetos de demolição das casas do bairro, é um representante de forças opressivas que atuava na nação.

Tem razão Vladimir Propp, quando em **Comicidade e riso** (1982), afirma que “o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua” (Propp, 1982, p. 174). Somente por meio do questionamento do espaço circundante e da sua participação ou não neste espaço é que o homem é impelido a se posicionar diante dos problemas apresentados no seio social, seja por meio da afronta direta ou por estratégias propiciadas pelo risível, que fomenta os jogos de enganações e de revelações de si e do mundo.

Nesse sentido, a percepção da fissura que existe entre povo e governo se torna igualmente visível e risível, uma vez que, em um bairro marcado por privações, o investimento em uma obra que se mostrava inútil e ameaçadora soava, no mínimo, irônico. Por via da ironia observada na construção textual, percebe-se o valor do riso como instrumento desarticulador das estruturas operantes, revelando a oposição entre os governantes e a sociedade. A mesma voz enunciativa que já tinha constatado, em **Bom dia camarada** (2006), que “num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo” (Ondjaki, 2006, p.28.), agora relata:

O 3,14 até me disse uma vez que eles deviam usar o foguetão do Mausoléu, que era tão alto, para apanhar esses raios e depois ligar diretamente com os postes da PraiaDoBispo, assim nunca íamos ter problemas de falta de luz, mas disseram que isso não era possível, e talvez estragasse o aspecto embalsamado do camarada presidente Agostinho Neto. (Ondjaki, 2009, p.20)

Um sentido libertador une as crianças e o personagem EspumaDoMar na empreitada de construir o sonho de manter o bairro imune da destruição cada dia mais próxima e de garanti-lo assim como espaço de libertação e de justiça, o que para se fazer real implicaria na destruição da obra. Essa personagem carrega a comicidade e o inusitado na sua constituição. Ele é dono, como a AvóCatarina, de um discurso “permitido” pela visão que a sociedade tem dele e, por isso, age e fala com despudor, rompendo tanto com o silenciamento como com as proibições impostas à população,

materializada, por exemplo, na aventura de se banhar em áreas proibidas. Brincando com a língua, ele subverte o poder dominante, numa roupagem moderna da figura do bufão. Quando os comandos superiores chegaram para consolidar a etapa final da construção da obra, a personagem joga com o poder representado por ele por meio da exposição do seu contrário: “— Lá más alta intancia del poder acaba de chegar — o EspumaDoMar bateu continência com a mão esquerda, de certeza que era para gozar com eles” (Ondjaki, 2009, p.135). A ordem hierárquica determina que a continência seja prestada com o uso da mão direita e, ao se infringir a determinação, manifesta-se o gesto subversivo e irônico. Ou como defende Maria Thereza Abelha Alves,

como ferramenta desalienante, como arma de conscientização, pois enquanto o homem ri de suas prisões prepara-se para libertar-se delas. (...) O riso é representante da insubmissão a tal mundo. (...) O humor é a expressão de uma recusa da que decorre uma afirmação da liberdade do homem e do seu não-conformismo. (...). É hora de o riso instaurar uma utopia. (Alves, 2002, p. 124)

A imagem de EspumaDoMar assume a feição paródica da figura do bufão, que era, no contexto da Idade Média, um ser limiar que vivia na interseção entre a vida cotidiana e as manifestações carnavalescas. Cumprindo o papel do risível que lhe era imputado, promovia a degradação das formas de poder operantes na sociedade. A blasfêmia, a paródia e o espírito revelador faziam parte da constituição deste tipo que assumia essas características não apenas no Carnaval, mas em todas as instâncias da realidade e do cotidiano. Ser um bufão era assumir uma ideologia. Esse “bobo da corte” tinha permissão para olhar o mundo de forma própria, o que garantia a essa personagem uma fala, também autorizada, que denunciava o que captava e o que entendia do mundo, por isso encarna “uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal (Bakhtin, 2010, p.7). Na narrativa, EspumaDoMar assume essas duas faces: ora vê e narra o mundo de modo crítico: “Cuidado, mais-velho, o mar está cheio de águas salgadas — gritou o EspumaDoMar — são lágrimas dos que já morreram recentemente” (Ondjaki, 2009, p. 14), ora é revestido pelo viés da fantasia: “É que o EspumaDoMar parece um pássaro que vai levantar voo” (Ondjaki, 2009, p.98).

O universo fantasioso em que se transforma a PraiaDoBispo permite que AvóCatarina, os meninos e EspumaDoMar manifestem toda a crítica ao sistema político e social implantado no pós-75, pela união dos fios da seriedade, do riso, da brincadeira e do factual. O risível que esses personagens propiciam, na narrativa de Ondjaki, a função vivificadora, visto que, conforme sustenta Vladimir Propp, em **Comichidade e riso**: “o riso eleva a capacidade de viver e as forças vitais” (Propp, 1982, p. 165). Para justificar a sua visão, o teórico resgata, na mitologia, a raiz da sua postulação. Baseando-se no mito de Perséfone e de Hades, destaca que Deméter, deusa da fertilidade, quando não encontra mais a filha, sequestrada pelo deus do reino dos mortos, fecha-se em dor e não ri mais. A consequência desse ato foi não crescerem mais na terra ervas e cereais, situação que só se modifica quando a deusa volta a rir, fazendo com que a terra reviva e a primavera retornem. Ora, a condenação

do bairro a uma morte simbólica, o término da obra para guardar os restos mortais do presidente Agostinho Neto, só é revogada com o fim desta, de modo que, conseqüentemente, como expressão de alívio e de comemoração do renascimento, um riso coletivo ecoa por ar e água:

nós estávamos lá, a tirar a roupa, a rir, a gritar chamando pelo EspumaDoMar que não veio, a preparar os corpos para mergulhar, as bocas para sorrirem e as gargantas para gritar, como fazíamos às vezes, debaixo de água, a rir de contentes, nessas vozes molhadas de gritos nenhuns e brincadeira inventada (Ondjaki, 2009, p. 172-173)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A explosão do Mausoléu, como um *big bang* do riso e da vida, marca a suspensão da dor, do desalojamento e da perda. A liberdade conquistada tem a sua metaforização na imagem dos pássaros libertados por EspumaDoMar — antes aprisionados entre concretos e na escuridão. O sentido de “ser livre”, expresso na personagem que quase voa, que não se prende às normas nem da língua e nem das formas de poder operantes, simboliza o próprio povo angolano, que se deseja ver livre dos grilhões dos conflitos e do neocolonialismo que o impedem de exercer com propriedade o direito à liberdade em parte conquistada com a independência.

O riso irônico e doloroso é suspenso pelo lirismo que evoca as ondas do mar como ícone de liberdade no final da narrativa. Em **Avódezanove e o segredo do soviético**, o discurso infantil também assume a suspensão da dor e convoca o mar como o espaço em que ser livre não é um desejo, mas uma condição essencial para a existência harmônica: “saltamos as conchas e os buracos dos caranguejos que fugiram assustados conosco em busca de sentir a água salgada nos nossos corpos ansiosos da espuma branca no mar escuro àquela hora de festas e risos” (Ondjaki, 2009, p. 173).

O mesmo riso que expõe as feridas se transmuta na arma com a qual se combatem os causadores das lesões no corpo social, e, da mesma forma, ironicamente, representa o seu bálsamo, o remédio. Uma vez sendo uma estratégia de promoção da leveza, sem perder a criticidade, os mecanismos do risível atuam como suporte para a utopia e para a força vital, tão necessário para revelar e superar os dramas vividos pela nação e garantir “os populares a rirem” (Ondjaki, 2009, p.171) e tudo o que de luta e de futuro isso possa significar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Antropologia Social).

ALVES, Maria Theresa Abelha. **Gil Vicente sobre o signo da derrisão**. Feira de Santana: UEFS, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5ª ed. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. “Que África escreve o autor africano?” *in*:_____. **Pensamentos**: artigo de opinião. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. p.59-63.

HERINGER, Elisangela Silva. **Meninos que lutam com risos**: uma leitura de “Quem me dera se onda, de Manuel Rui, e de Avódezanove e o segredo do soviético, de Ondjaki”. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia**: cultura e política na era da apatia. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornori Bernardini. São Paulo: Ática, 1982. (Série Fundamentos).

ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (Coleção Ponta de Lança).

ONDJAKI. **Avódezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ONDJAKI. **A bicicleta que tinha bigodes**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

ONDJAKI. **O livro do deslembamento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

SALGADO, Maria Teresa. **A presença do cômico na ficção angolana contemporânea**: a tarefa de conciliar o inconciliável. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1997. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Vernáculas, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1977.

SALGADO, Maria Teresa. “A presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa”. *In*: LEÃO, Ângela Vaz (org). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p.101-136.

Recebido para avaliação em 13/05/2024.

Aprovado para publicação em 10/06/2024.

NOTAS

1 Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Concluiu seu mestrado em Estudos Literários, na subárea de Literatura Portuguesa e Literaturas africanas de Língua Portuguesa também pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora da rede pública e particular de ensino de Nova Friburgo.

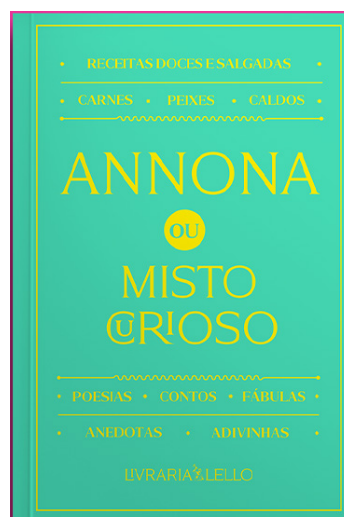
RESENHAS



RESENHA DE *ANNONA OU MISTO CURIOSO* FOLHETO SEMANAL QUE ENSINA O MÉTODO DE COZINHA E COPA COM UM ARTIGO DE RECREAÇÃO. 1836-1837

REVIEW OF *ANNONA OU MISTO CURIOSO*.
FOLHETO SEMANAL QUE ENSINA O
MÉTODO DE COZINHA E COPA COM UM
ARTIGO DE RECREAÇÃO. 1836-1837

Joana Monteleone¹



Annona é o nome da deusa romana responsável por abastecer Roma nos tempos antigos. Representava a abundância. Seu nome deriva da palavra “ano” em latim, marcando os ritmos das colheitas dos cereais. Geralmente era representada ao lado de Ceres ou Deméter, a deusa das plantas que brotam e do amor maternal. Annona era retratada com uma cornucópia, o chifre da fertilidade, recheado com frutas, plantas e cereais. Vinha à frente da proa dos navios que chegavam a Roma com as delícias de além-mar, e seu retrato aparece com frequência em módios, moedas do império romano.

Não foi, portanto, por acaso que os editores de uma das primeiras revistas de gastronomia editada em Portugal entre 1836 e 1837 escolheram Annona como seu título e padroeira. O título integral da publicação é **Annona ou Misto Curioso**, com a seguinte informação: “folheto semanal que ensina o método de cozinha e copa com um artigo de recreação”. Foram poucas as revistas de gastronomia voltadas para o público leitor de português no século XIX, assim como foram poucos os livros de gastronomia lançados no

mercado português e brasileiro neste período. Com um tema considerado menor, ligado ao universo feminino, à cozinha e aos afazeres domésticos, **Annona** teve vida relativamente curta de apenas dois anos na década de 1830.

Hoje, através de iniciativa pioneira de pesquisadores brasileiros ligados ao Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB) sediado no Real Gabinete de Leitura, no Rio de Janeiro, e apoio editorial da Livraria Lello, no Porto, em Portugal, o almanaque oitocentista volta ao mercado editorial em formato de livro — essencialmente em Portugal, mas pode-se fazer uma encomenda. A edição em capa dura verde água com título em amarelo conta com apresentação geral de Eduardo Cruz e Gilda Santos. A edição ficou com 523 páginas reunindo receitas, anedotas, poesia, contos, fábulas e histórias em seções separadas. Desta forma, o periódico português não aparece republicado pelo número da edição ou pela data de cada folheto, mas por assunto e, à frente, vêm as receitas, explicitando o assunto principal.

A reedição de **Annona** tem assim o mérito de recolocar nas livrarias e bibliotecas uma obra das mais importantes para se entender as relações de gosto e sociabilidade tanto em Portugal, onde o periódico foi inicialmente editado, como no Brasil, onde também circulava. Na versão ora impressa, cada parte da obra é introduzida por breves textos dos pesquisadores envolvidos no trabalho de edição, sobretudo da área de Letras e História. Além dos organizadores, Ida Alves, Monica Genelhu Fagundes, Gilda Santos, Ana Cristina Comandulli, Pedro Paula Catharina, Andreia de Castro, Elisabeth Martini, Angela Telles, Aline Erthal, Betty Biron e Julianna Bonfim explicam as seções que formavam o almanaque histórico: receitas, poesia, contos, fábulas, história, ditos e anedotas, jogos de salão e adivinhas. Em relação ao conjunto de receitas (de sal e doces), as responsáveis pela transcrição incluíram um glossário ao final da parte das receitas, explicando certos nomes de alimentos ou processos que podem causar estranheza ao leitor de hoje, além de fazerem a equivalência de algumas das medidas antigas mencionadas nos textos².

Teria sido interessante, para que a edição permitisse uma compreensão melhor da publicação original, que os editores incluíssem alguns *fac-símiles* (ou pelo menos um). Estudos recentes mostram como a própria diagramação de uma revista é passível de ser lida e é também uma forma de leitura. Por exemplo, em almanaques de gastronomia, poesias dialogam com as receitas ou mesmo com outros textos. A consulta à **Annona** em formato facsimilar, contudo, não está totalmente distante dos já interessados. Está *online*³ e, ao “folheá-la”, podemos perceber que não existiam anúncios. A diagramação é simples, com as receitas vindo em primeiro lugar e, depois, a parte literária, de recreação — simulando o próprio jantar do século XIX, em que à mesa seguiam-se atividades coletivas, leves e recreativas.

Annona nasceu num momento de efervescência editorial e literária, com diferentes estilos de publicações sendo lançados em vários lugares do mundo — a dianteira desse movimento ficava com a França, impulsionado pelas ideias iluministas e pela Revolução de 1789. Ao mesmo tempo, mudanças tipográficas importantes facilitavam a edição (Hallewell, 1985), já

que as primeiras décadas do Oitocentos foram pródigas em pensar o papel da imprensa e dos leitores, com o lançamento de publicação para públicos diferentes. As mulheres, cada vez mais alfabetizadas, entraram em cena como ávidas consumidoras de livros, jornais, revistas, almanaques, folhetos e afins.

Annona nasceu voltada preferencialmente para o público feminino. Mais do que “apenas” uma inspiração cultural, a França fornecia também o conhecimento técnico que permitia a expansão editorial em outros países da Europa e da América Latina. Muitos editores, tipógrafos e trabalhadores do livro partiram para novos destinos, saindo da França, em busca de negócios e trabalho depois da derrota de Napoleão, em 1812.

Trabalhar com publicações sempre foi arriscado econômica e, também, politicamente, e os empresários e tipógrafos estavam sujeitos à censura, a prisões e perseguições políticas de toda espécie. No Brasil, um desses editores franceses expatriados, Pierre Plancher, lançou uma série de produtos editoriais no mesmo período — ele desembarcou no Brasil com uma tipografia e alguns funcionários e abre seu negócio em 1824 (Santana Júnior, 2019). Por uma década, até 1834, Plancher dominou os negócios editoriais do jovem país de Dom Pedro I e, em 1827, publicou um periódico para mulheres que versava, ente outros assuntos, sobre moda — era **O Espelho Diamantino**. O jornal durou 14 números, de 1 de novembro de 1827 até abril de 1828 e se assemelhava ao **Annona** em muitos aspectos (diagramação, assuntos, maneiras de se dirigir aos leitores e leitoras). O principal, certamente, era o tipo de público leitor, as mulheres.

A imprensa era uma ferramenta poderosa no século XIX. Tratava de temas políticos, que influíam no cotidiano do país, mas também servia como um dos mais importantes marcadores temporais do século XIX. Números publicados com regularidade, com assuntos voltados para o cotidiano, para a divulgação científica e cultural dos leitores e leitoras, modificaram a noção de tempo no período. Junto com os relógios, que passaram a estar em vários lugares da vida do dia a dia (nas casas, nos bolsos dos coletes, nas ruas ou nas lojas), os periódicos marcaram a vida no século XIX (Benjamin, 1985). A busca por um novo público leitor, as mulheres, não apenas aumentou as tiragens e as opções de leituras, mas difundiu a ideia de que as mulheres deveriam ser educadas, deveriam aprender a ler, a escrever e a contar, além de outros atributos para um bom casamento, como saber cozinhar, fazer doces e se vestir apropriadamente, dançar ou tocar piano.

A moda, como no **Espelho Diamantino**, ou a culinária, como na **Annona**, ensejaram publicações que tinham nas leitoras seu público-alvo. Além disso, ambas possuíam seções de divertimentos e literatura, como de contos, de poesias, de fábulas e anedotas — leituras vistas na época como apropriadas às mulheres educadas. A ideia de um tempo de lazer e diversão também nasce com a revolução industrial — o ócio, diria, Veblen —, tempo que deveria ser preenchido com atividades civilizadas, como a leitura de jornais e romances (Veblen, 1978).

A maioria das receitas de **Annona** reproduz, às vezes na íntegra, partes do livro **Arte de cozinha**, de Domingos Rodrigues, publicado em 1680. O livro é um clássico absoluto da cozinha portuguesa, com uma compilação de 300 receitas, as quais ao longo dos anos volta e meia reaparecem em outros livros de receitas — até o século XX. Domingos Rodrigues nasceu em Vila Cova à Coalheira em 1637 e morreu em Lisboa em 1719. Foi cozinheiro do rei Dom Pedro II de Portugal, tendo estado à frente da cozinha da Marquesa de Valença. Ele tinha 43 anos quando publicou o volume, que, como em **Annona**, nem sempre apresenta medidas exatas dos ingredientes, apenas modos de fazer, explicados de maneira bem solta, sem maior precisão.

Cento e cinquenta e seis anos separam as duas publicações. Pelas receitas publicadas, percebe-se que os pratos portugueses não mudaram muito nesse período. É nítida uma influência francesa — mais forte na **Annona** do que na **Arte de cozinha** (no início do século XVII, essa influência estava se iniciando). São receitas que traduzem não apenas um gosto, particular ou de grupo, por determinados alimentos — elas traduzem também a maneira de comer de classes ociosas, no caso, a alta burguesia e a aristocracia. Desta maneira estão presentes ostras, enguias, pombos, lampreias, salmão, pargos e doirados, bacalhau, camarões, vitelos e carneiros, perus, trufas, alcachofras, castanhas, aspargos, couve-flor, chicórias ervilhas, favas, pepinos entre vários outros ingredientes. A escolha cuidadosa do que se ia colocar à mesa mostrava riqueza, poder e civilidade.

Apesar da influência, em **Annona** estão ausentes algumas palavras que estavam ligadas à tradição francesa e que hoje estamos acostumados a usar. São elas: “gastronomia”, “gastrônomo”, “gourmet”. Se, por um lado, isso mostra que a influência francesa era sensível, mas não avassaladora na cozinha portuguesa, por outro mostra que o refinamento à mesa passava por outros símbolos e signos além da palavra. Foi no começo do século XIX que a França se estabeleceu como referência incontestável na cozinha, com a circulação dos textos do advogado e jurista Jean-Anthelme Brilliat-Savarin (1995), que progressivamente fariam as palavras mencionadas anteriormente se tornarem referência da comida de elite.

Brilliat-Savarin não apenas popularizou esses termos em seu livro mais conhecido, **La physiologie du goût**, lançado em dezembro de 1825, numa edição paga pelo próprio autor, como criou a ideia de que a cozinha era uma arte equivalente à música ou ao teatro, portanto feita por gênios-cozinheiros e passível de ser criticada. Desta forma, quando a **Annona** passa a ser publicada em 1836, ela está fazendo, ainda que de modo indireto, uma referência a Savarin e ao estilo de vida francês da Restauração, entre 1815 e 1830. Neste momento, jantares privados passavam a ser mostras de civilidade burguesa, e eram bastante protocolados.

Desde o século XVIII, cozinheiros franceses eram contratados para diferentes cortes reais na tentativa de modernizá-las, adequá-las aos novos tempos e aos novos governantes. Em Portugal, D. Maria (1734-1816), durante seu reinado entre 1777 e 1792 (quando começou seus delírios e Dom João VI assumiu o trono na prática) contratou o cozinheiro francês Lucas Rigaud,

que acabou por escrever **Cozinheiro moderno ou Nova arte de cozinha** (Riguad, 1999), chocado com o fato do livro de Domingos Rodrigues ser o único livro de cozinha de Portugal até então, meados do século XVIII.

Os desconhecidos editor (seria José Joaquim Nepopuceno Arsejas?⁴) e redatores da **Annona** sabiam, portanto, ao falar para seu público, que estavam a par tanto da tradição culinária portuguesa, com as receitas de Domingos Rodrigues, como com as novas modas culinárias de Vincent Sain Chapelle e Lucas Rigaud e a cozinha francesa. Se a cozinha aristocrática portuguesa ainda exagerava nas especiarias, mostrando seu valor comercial e sua importância econômica, desde o começo do século XVIII, a cozinha francesa buscava o refinamento do “gosto puro” dos alimentos, que pouco depois seria tão exaltado por Brilliat-Savarin.

Mas a **Annona** não foi um periódico apenas de receitas ou de gastronomia, ainda que essa fosse seu principal chamariz. Além da comida, publicava poesias, contos, fábulas, anedotas, adivinhas no melhor estilo “almanaque do século XIX”, com uma variedade incrível de assuntos leves e mundanos. A ideia, como referimos, era ser uma revista voltada para o público feminino da alta burguesia à aristocracia portuguesa — uma revista de entretenimento no sentido mais completo do termo. As receitas deveriam ser servidas em jantares, seguidos por distrações leves, músicas, recitação de poesia, contos ou anedotas. Dessa maneira, um jantar estaria completo, numa oferenda para **Annona**, a deusa da abundância, terminando a noite cheia de felicidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRILLIAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. **A fisiologia do gosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CRUZ, Eduardo e SANTOS, Gilda. **Annona ou misto curioso**. Porto: Livraria Lello, 2023.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: EdUSP, 1985.

MONTELEONE, Joana. Sistema métrico. *In*: SLEMIAN, Andréa, AIDAR, Bruno, LIMA LOPES, Jose Reinaldo. **Dicionário histórico de conceitos jurídico-econômicos**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2021.

RIGAUD, Lucas. **Cozinheiro moderno ou Nova Arte de cozinha**. Lisboa: Colares, 1999.

RODRIGUES, Domingos. **Arte de cozinha**. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses/. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

SANTANA JUNIOR, Odair Dutra. Jornais de Língua Francesa na tipografia de Pierre Plancher (Rio de Janeiro, 1827). In: **Revista Non Plus**, Ano 7, n. 15, jan.- jun. 2019, ISSN: 2316-3976 n.

VEBLEN, Thorstein. **Teoria da classe ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Recebido para avaliação em 11/07/2024.

Aprovado para publicação em 09/08/2024.

NOTAS

1 Joana Monteleone é editora e historiadora, fez Pós-Doutorado na Cátedra Jaime Cortesão da Universidade de São Paulo (USP) com o tema “Açúcar e Industrialização” e na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) com o título “O Almanaque Laemmert e o tempo do Império” (2015-2018). Ganhadora do prêmio Jabuti em 2017 como editora, é editora da Alameda Casa Editorial desde 2004. Fez doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História Econômica do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP - 2013), com o título de **O circuito das roupas: a Corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)**. Possui mestrado em História Econômica pela Universidade de São Paulo (2008), com o título de **Sabores Urbanos: alimentação, sociabilidade e consumo (1828-1910)**. Atua, principalmente, nos seguintes temas: história do império, história do consumo, história da alimentação, história da moda, história e urbanismo. É autora dos livros **Sabores Urbanos** (Alameda, 2015), **Toda comida tem uma história** (Oficina Raquel, 2017), **O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda, Rio de Janeiro, 1840-1889** (2022) e coorganizadora de **A história na moda, a moda na história** (Alameda 2019), **Histórias de São Paulo: construções e desconstruções** (Edusp, 2023) e **Cachaça, história e literatura** (Alameda, 2023).

2 A questão das medidas e do sistema métrico é complexa tanto em Portugal como no Brasil. Nos países o sistema métrico demorou a ser implantando e até hoje se utilizam medidas não decimais nas receitas como colheradas, bacias, xícaras e pitadas (nenhuma dessas medidas aparece na tabela de equivalências, por sinal). Para saber mais sobre a questão das medidas e da implementação do sistema métrico, ver MONTELEONE, Joana. Sistema métrico. In: SLEMIAN, Andréa, AIDAR, Bruno, LIMA LOPES, Jose Reinaldo. **Dicionário histórico de conceitos jurídico-econômicos**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2021.

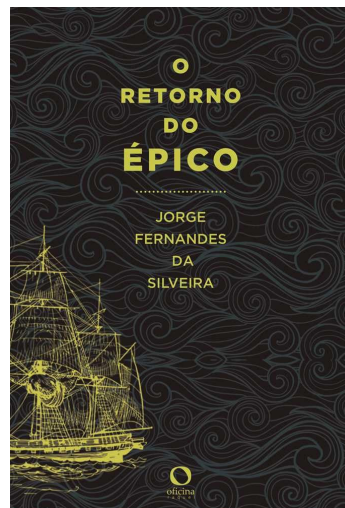
3 É possível ler o *fac-símile* em <https://www.docvirt.com/DocReader.net/RealGabObrasRaras/38862>.

4 Ver a apresentação de CRUZ, Eduardo e SANTOS, Gilda. “Annona, muito além dos prazeres da mesa”. In: **Annona ou misto curioso**. Porto: Livraria Lello, 2023, p. 15-20.

O QUE RETORNA COM O ÉPICO?

WHAT RETURNS WITH THE EPIC?

Lucas Laurentino de Oliveira¹



Vejo entre a cerração teu vulto baço
Que torna.

(“A última nau”, Fernando Pessoa)

Chove. E o que em mim se separa
afasta-se, retráctil, fugidio. Não sei
que foi cortado. Alguma coisa, é certo.
Alguma coisa que não fica. Que não volta
mais.

(“A chuva torna”, Jorge de Sena)

O verbo retornar, assim como a sua contraparte substantiva, retorno, tem um interessante parentesco. O seu significado, a princípio, é direto: retornar é “1 voltar (ao lugar de onde partiu); regressar. 2 ir ou vir novamente; voltar”, conforme lemos no dicionário². A palavra é formada a partir da colocação do prefixo “re-” ao verbo “tornar”, o que, consequentemente, indica que retornar é “tornar de novo”, “tornar novamente”. Porém, quando voltamos ao dicionário à procura do significado de “tornar”, nos deparamos com as seguintes definições: “1 regressar ao lugar de onde saiu; voltar. 2 volver a (situação, estado ou tempo anterior); voltar.” Ora, “retornar” e “tornar” são sinônimos. Qual o sentido, então, do prefixo “re-”? Seria ele simplesmente redundante? Se “tornar” significa uma volta, “retornar” passa a ser a duplicação do movimento, acrescentando uma volta à volta inicial. Não parece exagero, portanto, entender “retornar” como um caminho sinuoso, quase espiral, em oposição ao “ir e vir”, linhas retas, vias de mão única.

Retorno, pela proximidade ao seu correlato verbal, guarda muito do mesmo significado, que, no dicionário, mais uma vez, aparece como: “1 regresso no espaço ou no tempo. 2 Nas estradas de rodagem, via própria para regressar sem cortar a mão de direção”. É digno de nota que a segunda definição traga o elemento espacial, concreto, da estrada (imagem recorrente na metaforização da vida, por exemplo) acrescentando o sintomático “sem cortar a mão”. Ou seja, o retorno não rompe o movimento, ele conecta os sentidos, as mãos da rodovia. Mas “retorno” se associa a “torno”, embora haja uma distância maior entre essas palavras do que a existente entre “retornar” e “tornar”. Isto porque “torno”, em sentido de dicionário, é “1 movimento giratório à volta de um centro; giro. 2 máquina-ferramenta provida de um eixo horizontal rotativo, usada para dar forma ou acabamento a uma peça; torniquete”. Movimento e máquina, o “torno” circula e molda, confere forma final a um objeto.

“Torno”, nas duas acepções trazidas aqui, se aproxima de “contorno”, verbo “contornar”. Como já é de imaginar, e não precisamos do dicionário para isto, “contorno” é o que está à volta de algo, assim como o desenho de uma figura, a sua forma. Já “contornar” é rodear e traçar o contorno, delimitando uma superfície.

Até aqui temos movimentos espirais e circulares, máquinas instrumentos e desenhos de objetos. Tudo isso, de algum jeito, é aparentado pela noção de “tornar”, com as modificações feitas segundo o prefixo escolhido. Resta, neste bem breve passeio por uma família de palavras, o que interrompe o movimento, o obstáculo, o transtorno. Com efeito, “transtornar” é “1 modificar a ordem de; desorganizar. 2 provocar desordem, atrapalhar, perturbar”. Podemos pensar neste termo como o reverso de “(re)tornar”, uma vez que ele é aquilo que impede a volta, que quebra a máquina, que rasura o desenho. Portanto, é preciso contornar o transtorno, não há como atravessá-lo frontalmente.

Neste conjunto de significados e aproximações, acabamos por “entornar” os sentidos das palavras, isto é, transbordamos as suas definições, de modo que elas formassem o entorno do ponto central desta resenha: o que significa um “retorno do épico”? Melhor dizendo, quais as implicações literárias, históricas, políticas que estão nesse retorno? Ou ainda, o que retorna com o épico?

O retorno do épico e outras voltas (2023), de Jorge Fernandes da Silveira, é uma recolha de ensaios sobre poesia em língua portuguesa que gira em torno das ramificações da epopeia camoniana e suas glosas ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. Em questão está menos o épico enquanto gênero literário, cristalizado nos manuais de literatura e sempre com os mesmos exemplos greco-latinos, e mais o duplo gesto de permanência e rasura de uma possível matéria épica, levando em conta que o livro camoniano era, já no século XVI, um exercício de releitura da poesia que lhe fora anterior.

O livro conta com 28 ensaios divididos em cinco partes, mais uma introdução e uma conclusão, além da apresentação, que fica a cargo de Helena Carvalhão Buescu, totalizando 31 textos de tamanhos e estilos variados, que compreendem 20 anos de trabalho escrito (o ensaio mais antigo é de 2003, “Mensagem + Os Lusíadas = Metamorfoses”) e algumas dezenas de escritoras e escritores.

Após a bela apresentação de Buescu, somos introduzidos ao que seria o motivador do livro, “O retorno do épico: um projeto de pesquisa”. O subtítulo, como que ecoando as palavras de Helder Macedo ao iniciar seu **Camões e a viagem iniciática**, “A melhor poesia é sempre uma pesquisa, uma tentativa de dar forma inteligível ao desconhecido” (Macedo, 2013, p. 13), não apenas expõe as linhas mestras que norteiam os ensaios como também vincula o projeto presente ao anterior, **Escrever a casa portuguesa**, culminando na potente imagem da “casa em viagem”, que atravessa todos os textos. Ainda há espaço, ao final, para anunciar o projeto futuro, “1941 — Hannah Arendt em Lisboa: Memória e Imaginação”, tomando por foco a autora que, neste volume, é presença marcante.

Vale ressaltar ainda que este projeto de pesquisa se mostra atento a questões prementes do século XXI, em particular a do deslocamento forçado, ou, como Silveira bem resume, os “e/i/migrantes, retirantes, exilados políticos”. Numa palavra, os refugiados.

São relatos de situações de conflito entre o sujeito e a sua circunstância, em que, na passagem do icônico herói épico navegante para o pobre imigrante de triste figura, impressiona a gigantesca presença do refugiado, pela sua trágica contemporaneidade, e, logo, impondo-se como questão que hoje interessa mais sobre a condição humana. (...)

E, conforme registro nas ementas dos meus projetos de pesquisa, a já reiterada figura do refugiado, na verdade, é a mais invasora e invadida (Silveira, 2023, p. 22).

O refugiado é personagem indispensável a este livro, uma vez que a sua condição é a da impossibilidade de retorno, e, por isso, ele se transforma em transtorno social, político, econômico. “Segundo estimativa da ONU (a informação é de 2016): a cada 10 minutos, num exército errático de apátridas entre o Oriente e o Ocidente, nasce uma criança sem nacionalidade” (Silveira, 2023, p. 24). O refugiado, sem lei, nem rei, nem pátria, nem terra, é contra-imagem do imperialismo triunfante, incômodo para as potências mundiais, mancha indelével em suas épicas narrativas de conquista. Trazer todo esse arcabouço temático para um livro que parte da epopeia da expansão marítima é, a um só tempo, ato de coragem reflexiva e reivindicação por uma contínua releitura do poema de Camões. Com isso, volta a pergunta que entendemos ser central para a obra: o que/quem retorna com o épico? Através das suas mais de quatrocentas páginas, vemos as diversas facetas desse prisma e o desenvolvimento de uma teia textual/diálogo entre escrituras (mais do que escritoras ou escritores) cuja complexidade reflete os anos de trabalho, de pesquisa e de magistério do autor, isto é, a sua experiência com a poesia e a literatura.

Por sinal, a primeira parte, intitulada “O primeiro passo”, é composta de apenas um ensaio, “Agora tu, Cleonice, me Ensina”. A evidente paráfrase ao verso d’**Os Lusíadas** denota o assunto principal do texto: uma volta à epopeia camonianiana via **Estudos camonianos**, de Cleonice Berardinelli, obra hoje clássica sobre o poeta quinhentista. O ensaio, como é característico da escrita de Silveira, se estrutura por sobreposições e articulações intra e intertextuais. Trata-se de Jorge Fernandes da Silveira leitor de Cleonice Berardinelli leitora de Luís de Camões. A opção por iniciar o livro pelo poeta quinhentista, mais do que respeitar uma pretensa ordem cronológica (que, veremos, é completamente subvertida) revela um princípio de composição de Silveira: a pedagogia da leitura, o reconhecimento de que se está sempre aprendendo a ler. E nada é mais representativo disto do que a sua professora, orientadora, “Aula Magna da Literatura Portuguesa”, ser o pórtico da obra, a invocação ou, nas palavras do autor, “o primeiro passo”.

A “abertura” do livro delinea de modo exemplar o caminho escolhido por Jorge Fernandes da Silveira para compor a sua obra ensaística, ao se situar enquanto aprendiz atento e dedicado que lê os textos de sua mestra não para rejeitá-los ou reproduzi-los, mas para exercitar a própria atividade interpretativa-reflexiva, transformando em diálogo profícuo textos basilares no estudo de **Os Lusíadas**. Assim, podemos dizer que o autor começa com um retorno ao épico através da leitura de Cleonice Berardinelli.

Em direção contrária, a estudiosa avança na leitura da identidade do Gama entre gregos e portugueses. Seguindo-lhe o percurso, um passo à frente, talvez, diria eu que a figura a ser lida traz a imagem assustadora do que, creio, se chama em Psicanálise o retorno do recalcado (Silveira, 2023, p. 31, grifo meu).

Volto ao lido em busca de escrito. Entre a cegueira à maneira de Édipo (hábil, sábio) e a surdez à maneira de Ulisses (astuto, sabido), ambos facundos, expertos, tenho a vontade de falar de outra batalha, não exatamente de uma quarta batalha, que, ardilosamente, apontasse para mais uma, aquela que falta ao gesto volitivo da estudiosa, mas que é igualmente notável “religiosa e politicamente”, e mais, é histórica, geográfica e culturalmente assinalável, uma batalha de “soldados em manobras” (JORGE, 1993, p. 46), enfim, decisiva na história da literatura de Portugal (Silveira, 2023, p. 39, grifo meu).

A partir daí ocorrem quatro voltas: “Sumário épico”, “Amor sujeito”, “As palavras entreditas” e “Sumário lírico”, fechando na conclusão “Três passos em volta a ré”, o que, sintomaticamente, nos deixa novamente na primeira volta, prontos para realizar o gesto de releitura, mais uma vez, seguindo o que foi aprendido no “primeiro passo”.

Ao longo dos ensaios, diferentes autoras e autores são objetos de análise. Podemos referir os que aparecem nos títulos, Mário Cláudio, Luiza Neto Jorge, Gonçalo M. Tavares, Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outras e outros. No entanto, seria um

equivoco afirmar que os textos se limitam aos nomes nos títulos, uma vez que cada ensaio mobiliza um conjunto de autorias que torna difícil sentenciar que ele é exclusivamente sobre tal ou qual autor. Na verdade, a escrita de Silveira se aproxima da herbertiana “máquina de emaranhar paisagens”, no caso uma máquina de emaranhar imagens. Como exemplo, trago uma das mais belas passagens do ensaio “Camões e o novo imaginário marítimo português: Mário Cláudio, por exemplo”:

Leio Fiama para reler os já citados versos de “Náufrago”: “Agora liberto moras/ Na pausa branca dos poemas”, em que a imagem do mar sobre o mar “agora” em Sophia, isto é, na página do poema, ou melhor, *na pausa branca do poema*, diria Maria Gabriela Llansol: é a primeira coisa que mete medo, “o vazio provocado, a mutação” (LLANSOL, 1977, p. 9). Para Sophia, a palavra escrita na pauta, diz ela “pausa”, ritmada, descontínua, *área* “branca do poema”, tem sentido contínuo em movimento intervalado. E, já o sabemos, a terceira coisa que mete medo, o vazio vislumbrado, “*um corp'àscrever*” (LLANSOL, 1977, p. 10), figura o mar no poema como um corpo performático em absoluta liberdade de ação, corpo a escrever-se livre, em movimento de onda, novo, “na orla dançada do mar”, como leio em outro poema de Sophia, significativamente intitulado “Náufrago acordando” (Silveira, 2023, p. 58).

Só neste parágrafo lemos os nomes de Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Gabriela Llansol e Sophia de Mello Breyner Andresen, que se articulam a partir de textos parafraseados, citados e ressignificados. Tudo isso num ensaio em cujo título figuram os nomes de Mário Cláudio e Camões, que aparecem, ainda que indiretamente, na passagem citada.

O texto é, então, sobre Camões, Mário Cláudio, Fiama, Llansol ou Sophia? Sobre todos? Nenhum? Uma terceira opção? A verdade é que tal procedimento de entremear os textos aponta para uma das grandes potências da escrita de Silveira: a capacidade de fazer a literatura e a poesia pensar por si mesmas. Não há separação entre referência teórica e objeto de análise, os textos conversam entre si, de maneira que a poesia pensa a teoria e vice-versa. Não à toa, diversos ensaios partem de citações e epígrafes para refletir sobre os pontos que interessam ao autor.

Outro aspecto do livro chama a atenção: a sua escolha por ordenar os textos segundo aproximações temáticas mais do que pela cronologia. De certo modo, uma consequência dessa estruturação é o fato de textos sobre o mesmo autor ou autora não aparecerem sequenciados (Luiza Neto Jorge, por exemplo, figura na primeira e na segunda partes. Sophia de Mello, na primeira e na terceira), criando um movimento de vaivém que reflete a proposta do livro de um continuado retorno.

Quanto à subversão da cronologia, percebemos que a ordem é outra que não a do tempo quando nos deparamos com o primeiro ensaio, sobre **Os naufrágios de Camões**, de Mário Cláudio, lançado em 2016. Em seguida, o ensaísta vai, respectivamente, a Luiza Neto Jorge, a Gonçalo M. Tavares e

então a Fernando Pessoa. O fato de Pessoa aparecer no quinto texto do livro é significativo. Numa obra intitulada **O retorno do épico**, seria esperado que o primeiro assunto fosse a epopeia camonianiana (o que até ocorre, mas de maneira dobrada, pela leitura de Cleonice) e o segundo a **Mensagem** de Fernando Pessoa, uma vez que a tradição crítica do século XX vinculou ambos os poemas de modo a ser quase impensável falar de um sem o outro. Entretanto, como dissemos anteriormente, o livro de Jorge Fernandes da Silveira é atento às questões do presente e seu projeto de pesquisa é movido pela pergunta “o que/quem retorna com o épico?”.

Se o gênero épico, tal como aprendemos pelas primeiras epopeias, fala-nos de um passado mítico, glorioso, farol para um presente incerto, referência pedagógica, cultural e política, o retorno desse gênero, na “era das catástrofes”, não pode se furtar à percepção, dolorosa talvez, da fratura entre passado e futuro, sendo necessário lidar com uma “herança sem testamento”, sem guias que ensinem o valor das coisas. Por isso, a escolha cronológica de autores e textos, que imagináramos lógica para uma coletânea de ensaios, é rasurada. Em seu lugar temos textos que se desenvolvem por aproximações e contrastes. Portanto, um livro que desconcerta a cronologia para dar conta de tempos em desconcerto.

E, na chave do desconcerto, em consonância com a questão do (re) tornar, dois textos são trazidos recorrentemente ao longo dos ensaios: a estrofe 145 do Canto X de **Os Lusíadas** e o poema “A última nau”, de **Mensagem**. Ambos, por vezes conjugados, por vezes separados, funcionam como leixa-pren ou ponto de costura da textualidade de Silveira. O primeiro, talvez o caso mais fulgurante de subversão do gênero épico tradicional, numa epopeia já marcada por rasuras à estrutura clássica, encena o suicídio do Poeta, que, bem-sucedido em fazer o herói Vasco da Gama e sua armada retornarem à Lisboa, não encontra retorno/recepção à sua obra. No lugar, encontra apenas a “gente surda e endurecida”, para quem a expansão marítima não era mais do que forma de ganhar terras e dinheiro. O segundo retrata a partida de D. Sebastião para a África (talvez para dar a Camões matéria que lhe rendesse um segundo Canto), de onde não retorna e mergulha Portugal num nevoeiro. Entretanto, o poeta de “A última nau” sintomaticamente não se suicida, mas se eleva a uma condição quase super-humana, cuja alma transbordante, capaz de abarcar o Atlântico, se sobrepõe àquela que falta ao povo.

Na conjugação entre os textos, emerge um embate, ou melhor, uma tensão que desvela duas atitudes dialeticamente opostas em relação à figura do poeta. Dessa forma, Silveira não apenas reconhece Camões em **Mensagem**, ainda que em negativo, como avança a discussão nos seguintes termos

O que volta, pois, n’“A Última Nau” de Pessoa, em **Mensagem**? Mítica, como reza o lugar comum, e simbolicamente, como é, já, tradição nos meios literários, vem de fora a possibilidade de um novo imaginário para essa cultura órfã de dois pais naufragados ilustres: o pai da Pátria, o rei jovem, morto em Alcácer-Quibir, e o pai da língua pátria, morto na oitava 145 do Canto X d’**Os Lusíadas**. [...]

Numa palavra: quem torna, ou melhor, quem vem a bordo da nau da iniciação pessoana é a nova Máquina do Mundo: a poesia. Nessa viagem de retornado, o enigma da história vem a cavalo no “Mysterio” da poesia. É a crença absoluta no poético, numa poética da subjetividade essencial, última, capaz de ordenar o caos, a noite do mundo português, num “Império” “em mim” aportado. Quero dizer, a alma nem grande nem pequena, a que não tem tamanho, a que vale a pena, atlântica, de dimensão oceânica, logo, alma de criador, aquele que se autoneomeia sujeito de um nome lírico superior (Silveira, 2023, p. 94-95).

Ao questionamento inicial, que acredito ser fundamental para a obra, “o que/quem retorna com o épico?”, Silveira dá a resposta: a poesia. Sujeito-objeto (ou nenhum dos dois), a poesia é a um só tempo o material e o processo que movimenta os textos. Máquina-movimento, como o torno, capaz de conectar as várias mãos da leitura e da escrita, de empreender diálogos entre autorias as mais diversas e de nos fazer sempre retornar ao mundo, ao político, ao social.

Se, para Hannah Arendt, a compreensão é o processo de constante (re)conciliação com o mundo, lugar estranho que existe antes de nós e nos sobreviverá, para Silveira talvez um melhor nome para esse processo seja poesia. Melhor dizendo, Silveira, “seguindo-lhe o percurso [de Arendt], um passo à frente, talvez” enfatiza o caráter eminentemente poético da compreensão arendtiana. Reunindo no presente da escrita as diversas vozes com quem conversa, reflete, critica e interpreta, o autor exercita a faculdade do diálogo e nos convida a participar ativamente da discussão, leitores aprendendo a ler.

Assim, podemos pensar **O retorno do épico e outras voltas** como um jogo, sempre pronto para mais uma partida, mais uma volta no parafuso, ou, como nos diz a conclusão “Três passos em voltas a ré”. Ré que, segundo o dicionário, é “parte de trás do navio”, “o que fica para trás”. Um navio que parte para retornar/recomeçar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MACEDO, Helder. **Camões e a viagem iniciática**. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**: obra poética I. Organização, introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SENA, Jorge de. **Poesia-III**. 2ª Ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **O retorno do épico e outras voltas**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

Recebido para avaliação em 05/12/2023.

Aprovado para publicação em 24/04/2024.

NOTAS

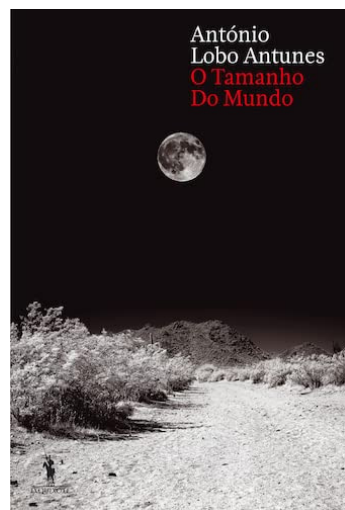
1 Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, onde também cursou a graduação e o mestrado. Atualmente pesquisa a obra crítica de Jorge de Sena, com foco nos seus estudos camonianos, sob a orientação do professor Jorge Fernandes da Silveira. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5475-2000>.

2 Todas as definições foram retiradas do **Dicionário Houaiss da língua portuguesa** (2009).

RESENHA DE *O TAMANHO DO MUNDO*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

REVIEW OF *O TAMANHO DO MUNDO*, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

*Paulo Rodrigues Ferreira*¹



O tema do descontentamento da idade adulta é recorrente na ficção de António Lobo Antunes, e cada personagem carrega o peso de angústias existenciais derivadas da consciência da brevidade da vida. Essas angústias são aprofundadas por sentimentos coletivos de luto decorrentes da posição periférica de Portugal no mundo e de atribulações políticas e económicas que impactam a rotina dos portugueses. No seu mais recente romance, **O Tamanho do Mundo** (2022), Lobo Antunes explora a história de um velho empresário que, confinado na sua casa esperando a morte, imerso numa solidão medida, como se diz em diferentes páginas, “pelos estalos dos móveis à noite” (Antunes, 2022, p. 11), “pela dor escondida” (Antunes, 2022, p.12), “pelos estalos dos móveis à noite quando uma mulher dorme ao nosso lado na cama e portanto estamos sozinhos” (Antunes, 2022, p. 65), ou “pelas embalagens de iogurte vazias, com uma colherzinha de café lá dentro” (Antunes, 2022, p. 67), rememora vivências e diálogos com gente desaparecida, em particular com uma mulher de condição social inferior com a qual teve uma filha ilegítima, a qual diz ter abandonado “por infantilidade, por estu-

pidez, por egoísmo” (Antunes, 2022, p. 70). Como em livros anteriores, esta narrativa não-linear e fragmentada desenrola-se nos bairros de Lisboa, onde os protagonistas, atormentados pela insónia e pelo isolamento, relembram a infância e a felicidade desaparecida. Um tema recorrente é a oscilação entre as memórias da meninice e da juventude, fontes de nostalgia, e a desilusão provocada pela vida presente (Seixo, 2011, p. 28). Isto ocorre porque, na ficção do autor, as lembranças da infância constituem um refúgio para os desgostos de uma vida adulta marcada por agruras não debeladas por fugazes momentos de contentamento. Neste específico romance, a todo o momento essas lembranças recentram o velho empresário num tempo anterior ao da degenerescência física em que a filha, ainda criança, lhe sorria no parque, e o mundo patriarcal lusitano se ajoelhava à sua passagem.

A Lisboa apresentada em **O Tamanho do Mundo** evoca uma melancolia empobrecida por crises económicas e contempla uma mortalidade desde logo vomitada pelas inúmeras fachadas de prédios em ruínas, como se fosse um espelho que reflete os aflitos sentimentos dos seus habitantes e uma representação de uma cultura habituada a ruminar sobre defuntas épocas de glória. Este romance não apenas retrata a morte de lisboetas anónimos devido à velhice e a doenças oncológicas, mas também o declínio e o desaparecimento de locais amados, a extinção dos jardins, dos parques, das caras que povoavam uma Lisboa de outrora. Embaciando uma narrativa cujo enredo se parece esgotar no sentimento de perda de um pai que descurou a relação com a filha, as vozes polifónicas pintam um quadro de nostalgia dos tempos em que o regozijo era genuíno e confirmam que não há culpa ou arrependimento que façam renascer o que permaneceu no passado. O cenário é, pois, uma capital portuguesa em decadência, repleta de doentes, desempregados, mendigos, ambulâncias e pombos famintos “bicando pedrinhas” (Antunes, 2022, p. 40). É uma Lisboa de classe média baixa onde abundam madames divorciadas e viúvas, como a “colega mais velha, de peito grande e sapatos quase de homem” (Antunes, 2022, p. 54), entregues a casos extraconjugais com advogados, engenheiros e empresários como o protagonista, autênticos senhores feudais numa sociedade a procurar modernizar-se. Acentuando a situação de catástrofe civilizacional portuguesa, há também referências a ex-combatentes enlouquecidos pela guerra em África que, depois de “se terem acabado as caravelas” e uma era colonial mistificada pela ditadura de Salazar, só não pedem esmola nas ruas da capital por dignidade (Antunes, 2022, p. 82).

No que diz respeito ao estilo de escrita e às técnicas literárias utilizadas por Lobo Antunes nesta narrativa, o poder da memória organiza-se num conjunto de vozes amalgamadas num vórtex de tempos passados e presentes. Condensando uma variedade de discursos na primeira pessoa, os narradores criam uma ficção repleta de repetições e obsessões, e constroem um universo mnemónico pessoal, a partir do qual moldam uma trama fragmentada da qual pouco se extrai para além da voz desse pai ausente,

arrependido de pecados antigos. Através de onomatopeias e personificações, como as ambulâncias que se afastam a gritar (Antunes, 2022, p. 11), os objetos que “aumentam nos naperons, inclinados para mim a escutarem” (Antunes, 2022, p. 23) ou o “cãozito pensativo” (Antunes, 2022, p. 51), da repetição de palavras e frases, e até mesmo da busca constante para definir o significado da solidão, a narrativa pinta um quadro vívido de uma velhice enredada de dores. O pai ausente e a filha que ele acompanha de longe, guiando-a nos seus próprios empreendimentos profissionais sem nunca lhe falar e sem sair de si mesmo, revezam-se como narradores e comunicam, quase telepaticamente, partilhando as suas solipsistas experiências de abandono, e evocam torrentes de imagens aparentemente díspares cuja intenção faz o leitor sentir a melancolia resultante da passagem inglória pela existência, num turbilhão de cores e sensações. Além disso, o tempo é circular e as etapas da existência cruzam-se por meio de diálogos e interjeições, frases dispersas atribuídas a figuras não nomeadas como o pai que “mastigava” a ponta do cigarro o dia inteiro (Antunes, 2022, p. 18), a mãe “de tornozelo defunto e um ódio inútil por mim” (Antunes, 2022, p. 19), ou o avô “quase todo dentro do boné, enevoadado de fumo” (Antunes, 2022, p. 20). Esses fantasmas têm origem num passado ainda vivo, como ondas avançando e recuando na praia, acentuando a impressão de que nada existe, que ninguém morre ou vive verdadeiramente, e que nada do que se relata no livro tem real importância ou valor quando comparado com o peso do mundo. Ao longo do livro enfatiza-se que, ultrapassando a importância do momento presente e das agruras diárias, reside um reino ideal caracterizado por reuniões de almas separadas pela morte. Neste retrato, mostra-se que a essência de um indivíduo transcende os limites do tempo, exemplificado pela ideia de que o indivíduo que antecipa o abraço da morte se reunirá com um espírito muito mais jovem do que aquele que parte. No âmbito desta ideia estão símbolos como a “poltrona vazia” (Antunes, 2022, p. 78) e objetos que habitam o silêncio, corporizando a presença daqueles que partiram e ainda permanecem vivos. Nesta medida, o romance transmite a noção de que tudo já aconteceu, e a certeza da proximidade do final da vida está predeterminada desde o início, visto que o passado e o futuro se confundem no momento do nascer e do morrer. A morte e a infância aparecem nesta obra, não como limites definitivos do fim e do início da vida, mas sim como ponteiros de um relógio de sensações e experiências trazidas à tona por um sono que “empurrava fantasmas” (Antunes, 2022, p. 29). No mesmo parágrafo em que confessa ter conhecido a filha no recreio da escola, quando ela tinha três ou quatro anos, o homem à beira da morte anuncia que “aquilo que morre primeiro são as pálpebras, pisadas, escuras, sem nenhuma claridade dentro” (Antunes, 2022, p. 21). O sexo, ou a saudade dos tempos em que era praticado, está igualmente presente nas memórias deste empresário, cujas reflexões evidenciam os contrastes entre um presente de velhice e reclusão e um passado em que a mulher, mãe da filha não assumida, lhe gritava na cama “não pares” ou

“agora agora agora” (Antunes, 2022, p. 30). Em inúmeras páginas se repete a cena em que, rasgando-lhe “as costas com as unhas e as barrigas das pernas com os calcanhares” (Antunes, 2022, p. 70), essa mulher lhe pede que não faça barulho durante o ato sexual, para não acordar a menina adormecida (Antunes, 2022, p. 27). Da mesma forma, nos seus relatos, a filha entrelaça lembranças de ficar deitada na cama, quase como um bebê, ouvindo a mãe gemer durante o sexo, com as suas próprias experiências sexuais com um “cavalheiro” mais velho, “sem nenhum músculo o pobre, meu Deus como a pele se gasta depressa, rugosa, frágil” (Antunes, 2022, p. 43).

Há uma sensação generalizada de decadência neste romance. A vida parece desprovida de sentido e as personagens serpenteiam pelos quartos e pelas ruas de Lisboa com uma sensação palpável de perda. Esta perda poderia ser descrita como algo que Philip Rothwell rotulou de morte do pai simbólico (Rothwell, 2011, p. 89). Na verdade, uma mensagem que surge da leitura do texto de Lobo Antunes é que o simbolismo da paternidade, tradicionalmente visto como fonte de significado, ultrapassou a sua relevância e está a ser gradualmente eliminado numa nova cultura marcada por lutas político-econômicas e caos social. Nesta narrativa, a figura paterna representa não apenas a morte de um indivíduo, mas da própria nação — um país que abandonou os seus cidadãos a um destino de sofrimento, marcado pela depressão. O que mais se destaca na narrativa é, então, o arrependimento ou a constatação de que todas as lutas para enriquecer e conquistar prestígio social são vãs, pois, como observa o narrador masculino, a filha criança agora é mulher e “já não cabes no meu colo, já não te vejo dormir” (Antunes, 2022, p. 69). Depois, destaca-se a tristeza de perceber que o tempo desgasta as pessoas (Antunes, 2022, p. 68) e que só a memória transporta o sujeito para situações irrepetíveis: só sonhando, mergulhando em num plano imaginário, fora da realidade das rugas e da deterioração corporal, os humanos recuperam a frescura do passado e revivem momentos de “mãos dadas” com a filha “no parque com a mãe a olhar-nos de longe numa espécie de sorriso desvelado” (Antunes, 2022, p. 77). Em última análise, o que emerge da leitura das quase trezentas páginas desta obra é a ideia de que o esforço para recordar a felicidade passada é alimentado pela ilusão de viver, mesmo que seja à custa de “mentiras que ajudam” a esquecer o horror de ser um indivíduo, ou melhor, “um único corpo apenas” (Antunes, 2022, p. 113).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. **O Tamanho do Mundo**. Alfragide: D. Quixote, 2022.

ROTHWELL, Philip. The Demise of Paternal Meaning in *Explicação dos Pássaros*. In: V. K. Mendes. **Facts and Fictions of Antonio Lobo Antunes**. Dartmouth: Tagus Press / University of Massachusetts Dartmouth, 2011, pp. 89-96.

SEIXO, M. Alzira. Still Facts and Living Fictions: The Literary Work of António Lobo Antunes, an introduction. *In*: V. K. Mendes. **Facts and Fictions of Antonio Lobo Antunes**. Dartmouth: Tagus Press / University of Massachusetts Dartmouth, 2011, pp. 19-43.

Recebido para avaliação em 24/04/2024.

Aprovado para publicação em 29/06/2024.

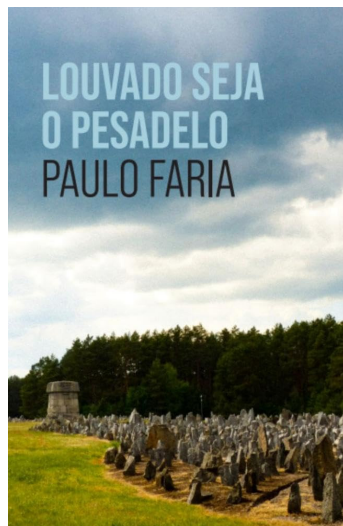
NOTAS

1 Paulo Rodrigues Ferreira é leitor de português na University of North Carolina at Chapel Hill. Tem um doutoramento em História Contemporânea, com a tese **Iberismos, hispanismos e os seus contrários: Portugal e Espanha (1908-31)**. Publicou também livros de ficção, como **Uso Errado da Vida** (Companhia das Ilhas, 2019) finalista do prémio Eça de Queiroz. Ganhou ainda o prémio Ferreira de Castro / INCM com o romance **Ninguém Volta ao que Deixou**.

VENCER O ESQUECIMENTO OU DA ARTE COMO INSTRUMENTO PARA TORNAR SENSÍVEL O INUMANO

OVERCOMING FORGETFULNESS OR ART AS A TOOL TO MAKE THE INHUMAN SENSIBLE

Jorge Vicente Valentim¹



Em muitos casos, um dos primeiros aspectos a ser levado em consideração no momento da primeira leitura de um texto, seja ele de que natureza for, é o título dado pelo(a) seu(sua) autor(a) e as correlações que este articula e desenvolve com o conteúdo narrado. Não diferente desta situação, começo por acentuar aquilo que me deixou mais intrigado com o romance de Paulo Faria: o seu título, afinal, como louvar e engrandecer o pesadelo, aquele conjunto de imagens que invade os sonhos e, quase sempre, retira-nos do estado de sossego dos braços de Morfeu.

Autor pouco conhecido do público brasileiro, Paulo Faria² já possui uma consolidada carreira como tradutor e ficcionista, tendo sido galardoado com importantes prêmios nas duas categorias em Portugal. **Louvado seja o pesadelo** é, portanto, o seu quarto romance, vindo a lume sob a chancela da Editora Minotauro e ainda não editado no Brasil.

Claro está que o título vem de um verso do poema “Felicidade”, de Jorge Luís Borges, citado em epígrafe (“Louvado seja o pesadelo, que nos revela/ que podemos criar o inferno”; Faria, 2024, p. 7), juntamente com outro texto de Adolf Rudnicki³ (“Não é indiferente a maneira como se morre./ Há

momentos em que o mundo inteiro,/ toda a beleza do mundo,/ depende de um *sim* ou de um *não*”; Faria, 2024, p. 7) e um longo poema de Inês Faria, filha do autor. Com esta informação, o leitor dá conta de uma forte ironia que irá, definitivamente, povoar algumas das páginas do romance, mas também, ao longo da narrativa, percebe que, graças ao pesadelo do narrador-protagonista, Carlos, é possível para ele reconstruir o seu inferno particular, que é também o nosso, cidadãos e cidadãs pós-Auschwitz e pós-pandemia.

Sim, estamos diante de uma obra que nos remete diretamente para o passado da II Grande Guerra Mundial e a barbárie perpetrada pelos nazistas sobre todos aqueles que se desvirtuavam da ideologia de superioridade ariana. Mas, aqui é preciso que o leitor tenha em mente que não irá encontrar nas malhas da trama de **Louvado seja o pesadelo** personagens como um tatuador, uma bailarina, duas irmãs gêmeas, um carteiro, algumas costureiras, uma ruiva, um farmacêutico, algumas cartas perdidas, um fotógrafo, um mágico e um miraculoso manuscrito, ou, ainda, raparigas que roubavam livros ou rapazes de pijamas às riscas. Nenhuma dessas fórmulas, feitas em lugares-comuns, comparecem no enredo do romance de Paulo Faria.

Nesse sentido, e acompanhando a sua trajetória como romancista, gosto de pensar que o autor atingiu um ponto culminante no seu projeto de criação ficcional, na medida em que põe o leitor de frente com uma série de questionamentos que não são apenas da personagem principal. Na verdade, eles são nossos, do nosso tempo, do nosso cotidiano, do presente mais imediato que nos é dado viver:

Fecho o caderno, acho que tornaram a cair as folhas soltas que há pouco apanhei do chão. Não olho. Na superfície de betão do tecto vêm-se perfeitamente as marcas paralelas da cofragem de madeira. Se me pusesse de pé, conseguia tocar ali com a mão. Este lugar, Majdanek, é mais um lugar de esquecimento. Os sobreviventes estão todos mortos, ou quase. Os alemães incendiaram o crematório, foi preciso reconstruí-lo. Em breve nada restará da madeira original da vedação, das torres de vigia. Em breve nada restará do arame farpado de 1944, substituído por arame novo à medida que enferruja e apodrece. Um dia, os ossos humanos dentro do Mausoléu ter-se-ão esfarelado todos em pó. Os nazis queriam um mundo sem a memória do Holocausto, sem a História do Holocausto. Os nazis sonhavam com um mundo em que as pessoas se tratassem sem dó nem piedade, mesmo que jurassem recusar terminantemente os ideais do nazismo. A minha Alzheimer será um pequeno triunfo do nazismo se ninguém escrever a história do teu encantamento com os ideais nazis, avô. Porque, quando eu morrer, ninguém se lembrará de ti. Ninguém se lembrará de te ouvir dizer que Hitler quis travar as «hordas asiáticas» (Faria, 2024, p. 205-206).

Como se pode perceber, Carlos trava uma luta inglória contra diversos tipos de esquecimento. O esquecimento sócio-político, em que discursos de ódio e de intolerância fluem pelos jornais, pelas rádios e pelas aparições públicas de políticos ligados ao nazismo, e que, gradualmente, vão caindo num limbo conveniente de silenciamento. Há ainda o esquecimento cultural,

em que as gerações atuais parecem desconhecer, ignorar e minimizar toda a sequência de atos de barbárie contra a humanidade, visivelmente contada e documentada por imagens e pelas ruínas dos campos de concentração em Auschwitz, mas, principalmente, nas cidades de Majdanek, nos arredores de Lublin, por onde o protagonista tem uma das sequências mais fortes e mais tocantes da trama, e Treblinka. Também há o temor de um esquecimento familiar, já que a sua ida de Portugal para Polônia tem a ver justamente com o acerto de contas que tenta fazer com o seu passado pessoal, seja na figura do pai, seja na do avô, declarado defensor do nazismo, da juventude hitleriana, da Mocidade Portuguesa e do Estado Novo Salazarista.

Vezes, sem conta, o protagonista sai em busca para recuperar um pouco da imagem daquele homem viril, austero, rígido, conservador e opressor, suas aparições públicas em defesa dessas ideias, o convite para o congresso alemão do partido de Hitler, numa espécie de tentativa de exorcismo, não para apagar o que efetivamente ocorreu, mas para não deixar que todas aquelas atrocidades caíssem num apagamento total. Na verdade, esse temor de um esquecimento familiar e pessoal confunde-se com um esquecimento maior, um esquecimento coletivo. Afinal, o que estamos nós a fazer para honrar a memória daqueles que pereceram inocentemente diante do exercício da barbárie? Não à toa, o narrador convoca em seu auxílio um elenco de obras literárias, séries televisivas e películas cinematográficas que se debruçam sobre o tema do holocausto (**Holocausto**, de Gerald Green; **Mila 18**, de Leon Uris; **Música no coração / A noviça rebelde**, de Robert Wise; **O filho de Saul**, de László Nemes; **Os quatro do blindado e o seu cão**, de Konrad Nalecki), incluindo, claro, o clássico livro de Primo Levi, **Se isto é um homem**).

Mas há um esquecimento mais perturbador para o narrador-protagonista. Contra todos esses mencionados é possível lutar e conquistar uma vitória, porém, contra o esquecimento neurológico causado pela Alzheimer, não há sucesso possível. Ele sabe que tem a doença, foi diagnosticado com ela e, por isso, precisa correr contra o tempo, antes que a doença transforme a sua memória num grande nevoeiro. Aliás, o leitor começa a perceber os efeitos da doença, quando, no capítulo seis, a pontuação entre frases e períodos é abolida, num efeito especular magnífico que embaralha os pensamentos, as ideias e as tomadas de atitudes do narrador:

[...] está frio e não sei se deixei a porta do quarto novamente aberta não sei se trouxe o cartão para entrar calcei uma peúga de cada cor é melhor voltar depressa para o hotel antes que alguém me roube os papéis o computador o dinheiro se eu fizer força com a mão desfaço o sino em mil bocados olha vem gente saltitam à volta do sino com o dedo no alto dão voltas e mais voltas um de cada vez não me vêem ninguém repara em mim parece que estão a dançar foste à Alemanha em 1935 no regresso publicaste as tuas impressões no *Diário da Manhã* numa revista chamada *Escola Portuguesa* está tudo nas notas de rodapé os nazis convidaram-te a ti porque confiavam em ti porque conheciam as tuas ideias porque sabiam que eras um deles. Um nazi convicto (Faria, 2024, p. 173-174).

E, aqui, parece-me, há uma inquietação sedutora para o leitor, porque ficamos todos sempre com aquela sensação a cada capítulo: será que Carlos vai conseguir concluir o seu projeto de viagem e de recuperação da memória da *Shoa* e assinalar a violência daqueles que com ela concordaram? Será que, apesar daquela contagem angustiante (“Faltam seis dias”, “Faltam cinco dias”, “Faltam quatro dias”, por diversas vezes essas frases aparecem ao longo da trama), o protagonista terá sucesso na sua empreitada de visitar todos os lugares e compreender o que foi a ligação do seu avô com um regime totalitário, agressivo e genocida? Será que outros capítulos, como o seis, acabarão por vir à tona e comprometerão o fio da narrativa? Assim, o leitor fica absolutamente absorto, sobretudo, porque, ao longo deste, vários objetos e documentos vão ajudando a compor a trama: fotos de bilhetes de autocarro, de metro e de comboio, necessários durante o trajeto da viagem aos campos de concentração; anotações do protagonista em pequenos papéis para utilização na sua narrativa; mapa dos espaços visitados na Polónia; pequenos folhetos informativos dos pontos turísticos, além, é claro, de suas próprias lembranças, resgatadas aos poucos ao longo da narrativa:

«Ghetto», diz ele, «ghetto wall», e eu digo que sim, claro, dou um passo em frente, mas ele quer obrigar-me a dar meia-volta, toca-me no braço, levanta a voz, quer que eu o acompanhe, como se me desse ordem de prisão, não me quer deixar entrar no gueto ou então não me quer deixar sair do gueto, já não sei ao certo se este chão que piso ficava dentro ou fora do gueto, perdi a noção do espaço, ele não se cala, fala-me em polaco, vai dizendo «ghetto wall» no meio das frases, os adolescentes olham com atenção, agora já são quatro ou cinco, querem ver o que isto vai dar, um deles é uma rapariga, tem um espelho no lugar do rosto, se eu não me mexer e se não disser uma palavra talvez este homem me deixe em paz, talvez se desvie do caminho e então poderei ir no encalço dela. E então poderei ir no encalço da morte. Quem fica atrás do muro, confinado pelo muro, cercado pelo muro tem a morte por companheira, sempre. Quando os vivos nos emparedam e deixam de nos ver é como se já estivéssemos mortos (Faria 2024, p. 96).

Tal como a passagem acima bem exemplifica, o romance de Paulo Faria longe está de ser um romance apenas sobre a II Guerra Mundial, somente sobre o Holocausto e a sua memória inapagável, ou, ainda, sobre um acerto de contas inevitável entre um neto e um avô, porque, pela voz do narrador-protagonista, somos confrontados com a violência dos conflitos internacionais e das disputas geo-políticas que ainda ocorrem no nosso presente. Como se afastar disso tudo? Como fingir que nada disto nos atinge? No meu entender, **Louvado seja o pesadelo** constitui uma obra de leitura necessária nos tempos atuais, quando presenciamos a continuidade do terror e das guerras. Como bem nos alerta o narrador, ao tentar lembrar os tempos do seu avô: “O Holocausto como culminar e origem de toda a violência do século XX, do século XXI” (Faria, 2024, p. 20).

Em 1949, cinco anos após o encerramento da Guerra, depois que as imagens dos fornos dentro dos campos de concentração, dos corpos dispostos nas carruagens dos comboios, dos esqueletos ambulantes torturados e massacrados ao longo de mais de uma década, circularam o mundo, o filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno escreve um ensaio emblemático sobre a impossibilidade de se fazer poesia depois de Auschwitz. Para ele,

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (Adorno, 1998, p. 26).

Diante do assombro deixado pelo rastro de violência e barbárie dos adeptos do nazismo, Adorno não vê qualquer possibilidade de a literatura se manifestar. No entanto, passadas mais de 5 décadas depois da guerra e desse paradigmático texto de Adorno, o crítico francês Jacques Rancière advoga em favor de uma releitura do protocolo adorniano, com uma outra forma de pensar a arte em tempos de carência, violência e desumanização. Segundo ele,

[...] temos de inverter a célebre frase de Adorno que decretou que a arte é impossível depois de Auschwitz. É o contrário que é verdade: para mostrar Auschwitz depois de Auschwitz, só a arte é possível, porque ela é sempre o presente de uma ausência, porque é a sua missão mostrar um invisível, por meio da força organizada das palavras e das imagens, juntas ou separadas, porque ela é a única capaz de tornar sensível o inumano (Rancière, 2018, p. 46).

Ora, fico a me interrogar se o romance **Louvado seja o pesadelo**, de Paulo Faria, com todas as referências literárias, musicais, audiovisuais e culturais ao longo de sua trama, não estará, de certo modo, também apostando nesse caminho, afinal, diante do terror, da barbárie, da violência, das perdas, do medo do esquecimento e da presença constante da morte, somente pela arte torna-se possível passar este tempo e enfrentar as ausências forçadas, os apagamentos propositais, a censura mascarada e o inumano que toda este presente pós-pandemia acabou por deflagrar.

O seu mais recente romance pode ser entendido, portanto, como uma narrativa que enceta uma batalha contra o esquecimento histórico-coletivo, a partir de uma luta individual de um homem com Alzheimer. Se ele está pronto a travar tal embate, nós, leitores, também não seremos capazes de não deixar toda essa memória cair no véu do esquecimento? Não poderemos, através da arte da leitura, celebrar a literatura como uma forma artística de tornar sensível aquele gesto inumano? Posso ser muito otimista, mas acredito que sim.

Por isso, não posso deixar de saudar ao autor que nos proporciona pensar o nosso presente e os dilemas da contemporaneidade a partir de um protagonista complexo, marcado pelo trauma e ameaçado pelo esquecimento iminente. Que nós, leitores com memória, saibamos honrar a luta daqueles que batalharam pela liberdade e pela democracia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *In*: _____. **Prismas**. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

FARIA, Paulo. **Louvado seja o pesadelo**. Lisboa: Minotauro, 2024.

MARTINI, Fritz. **História da literatura alemã**. Do Romantismo a actualidade. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios COR, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Editora da UNESP, 2018.

Recebido para avaliação em 28/05/2024.

Aprovado para publicação em 26/06/2024.

NOTAS

1 Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Investigador do CECOMP/FLUL, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP. Bolsista Produtividade do CNPq. Presidente da ABRAPLIP na Gestão 2022-2023.

2 Natural de Lisboa, onde vive atualmente, Paulo Faria vem se destacando por uma intensa atividade literária, seja com tradutor de George Orwell, Jack Kerouac, James Joyce, Don De Lillo, Cormac McCarthy e Charles Dickens, tendo vencido o Grande Prémio de Tradução APT/SPA, em 2015, pela sua tradução de **História de duas cidades**; seja como ficcionista, com obras de destaque tais como **Estranha guerra de uso comum** (2016), **Gente acenando para alguém que foge** (2019, vencedor do Prémio Autores 2021 – Melhor Livro de Ficção Narrativa) e **Em todas as ruas te encontro** (2021). Escreve crônicas para a revista **Ler** e o jornal **Público**.

3 Adolfo Rudnicki (1912-1990) foi um poeta polaco-judaico, perseguido pelo nazismo e militante da resistência polonesa durante o período da II Guerra Mundial. Depois de um relativo sucesso como ficcionista, com três romances publicados na década de 1930 (**Death of the operator**; **The unloved** e **The rats**), foi perseguido e capturado pela polícia nazista, mas conseguiu escapar. Atuou na Revolta de Varsóvia, em 1944 e, após o término da guerra, publicou os romances **As janelas douradas e outras histórias** (1966) e **O mercador de Lodz** (1969), além de outros contos, todos sobre o **Holocausto** e a resistência judaica, além de ensaios sobre os mais variados temas, reunidos em uma série de volumes, intitulados **Páginas azuis** (1953). Na década de 1970, foi viver em Paris, e só retornaria a Varsóvia na década de 1980, onde permaneceu até sua morte. Mais informações a respeito do escritor e de sua trajetória criadora, consultar a obra de Fritz Martini (1972).

Apoio:



*Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal Fluminense (GPL/UFF)*

*“Apoiado pela Universidade Federal Fluminense com recursos do
Programa Auxílio Publicação - PROPP, 2014”*

Realização:

Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF (NEPA)

COLABORADORES

Deyse Moreira

Ida Alves

Lélia Parreira Duarte

Paulo Roberto Sodré

Carlos Silva

Paula Almeida Mendes

Saulo Gomes Thimóteo

Luiz Rogério Camargo

Claudia Barbieri

Oscar José de Paula Neto

Ana Carolina Botelho

Paulo Alberto da Silva Sales

Elisangela Silva Heringer

Joana Monteleone

Lucas Laurentino de Oliveira

Paulo Rodrigues Ferreira

Jorge Vicente Valentim

ISSN 1984-2090

