

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Henrique Rodrigues Pinto**

**O HOMEM É O BOBO DO HOMEM**  
**Diacronia do humor na poesia brasileira**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Gilberto Mendonça Teles

Rio de Janeiro  
Julho de 2014



**HENRIQUE RODRIGUES PINTO**

**O HOMEM É O BOBO DO HOMEM:  
Diacronia do humor na poesia brasileira**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Gilberto Mendonça Teles**

Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Julio Cesar Valladão Diniz**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Eneida Leal Cunha**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. José Fernandes**

UFG

**Profa. Lucia Oliveira Lima de Andrade Bettencourt**

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 17 de julho de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

## Henrique Rodrigues Pinto

Bacharelou-se e licenciou-se em Letras (habilitação Português/ Literaturas) na Uerj (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 1999. cursou Especialização em Jornalismo Cultural na Faculdade de Comunicação da Uerj em 2001. cursou Mestrado em Letras na PUC-Rio em 2002. Publicou o livro de poemas *A musa diluída* (Record, 2006), além de outros 7 livros de literatura. Colaborou regularmente com os jornais *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Foi superintendente pedagógico da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro. É assessor técnico em literatura do SESC (Serviço Social do Comércio), responsável por eventos de promoção da leitura e incentivo à expressão literária.

### Ficha Catalográfica

Pinto, Henrique Rodrigues

O homem é o bobo do homem: diacronia do humor na poesia brasileira / Henrique Rodrigues Pinto ; orientador: Gilberto Mendonça Teles. – 2014.

185 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Humor. 3. Poesia. 4. Riso. 5. Emílio de Menezes. 6. Oswald de Andrade. 7. Modernismo. 8. Barão de Itararé. 9. Millôr Fernandes. I. Teles, Gilberto Mendonça. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para a minha mãe, que a vida inteira me  
disse, entre o brincando e o sério:  
“estude para ser doutor”

Para a Bianca, pelo apoio,  
estímulo e tolerância

## Agradecimentos

Ao meu orientador prof. Gilberto Mendonça Teles, pela leitura sempre atenta, e cuja bagagem literária e humana guiaram este trabalho.

À PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao professor Onésimo Almeida, da Brown University, pelas valiosas sugestões acerca do meu objeto de estudo.

À prof. Luiza Berthier, da Uerj, pelo estímulo à minha produção literária e observação acadêmica do humor.

Aos meus amigos da Uerj: Célio Diniz, Bob Dutra e Marcelo Alves.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Letras da PUC-Rio, pela ajuda e pelos ensinamentos.

A todos os amigos e familiares que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho.

Ao Millôr, pela sua obra e perspectiva de mundo.

## Resumo

Pinto, Henrique Rodrigues; Teles, Gilberto Mendonça. **O homem é o bobo do homem: diacronia do humor na poesia brasileira**. Rio de Janeiro, 2014. 185 p. Tese de Doutorado. – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Poesia e humor são duas possibilidades distintas de se deslocar as palavras e produzir um efeito estético. Historicamente, o recurso do riso esteve presente de diversas formas nos modelos de criação poética. A sublimação poética, na literatura brasileira, lançou mão da irreverência em diferentes contextos sociais e culturais, seja para um ataque mordaz a indivíduos ou instituições, seja para se construir um projeto de modernização das letras, seja para estimular o questionamento das verdades estabelecidas. Busca-se aqui investigar essas possibilidades de diálogos entre poesia e humor em três episódios diferentes da literatura brasileira: na poesia satírica de Emílio de Menezes, cujos sonetos se converteram em armas afiadas; na presença do humor como recurso presente no Modernismo, especialmente na obra de autores como Oswald de Andrade e no trabalho do Barão de Itararé; e na lucidez provocativa de Millôr Fernandes, artista que observou criticamente por meio do humor as transformações sociais ocorridas no século XX.

## Palavras-chave

Humor; poesia; riso; Emílio de Menezes; Oswald de Andrade; Modernismo; Barão de Itararé; Millôr Fernandes.

## Abstract

Pinto, Henrique Rodrigues; Teles, Gilberto Mendonça. (Advisor) **Man is a jester to man: the diachrony of humor in Brazilian poetry.** Rio de Janeiro, 2014. 185 p. PhD Dissertation. – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Poetry and humor are two distinctive methods by which words can be manipulated in order to produce an aesthetic effect. Historically, the use of laughter was present in various ways in models of poetic creation. The act of poetic sublimation in Brazilian literature used irreverence in different social and cultural contexts. Whether this sublimation was used for a scathing attack on individuals or institutions or to modernize Brazilian literature, the act encouraged the questioning of established truths. We seek to investigate these possibilities for dialogue between poetry and humor into three different episodes of Brazilian literature: the satirical poetry of Emilio de Menezes, whose sonnets were used as sharp weapons; the presence of humor in Modernism, especially in the work of authors such as Oswald de Andrade and Barão de Itararé; and the provocative lucidity of Millôr Fernandes, an artist who critically observed with humor the social changes of the twentieth century.

## Keywords

Humor; poetry; laughter; Emilio de Menezes; Oswald de Andrade; Modernism; Barão de Itararé; Millôr Fernandes.

## Sumário

1 – ENTRE O RISO E O SISO	10
2 – PO(I)ÉTICA DO RISO	16
2.1 – Do humor prosaico	16
2.2 – Sátira, humor, comédia & Cia.	19
2.3 – Gênero humorístico?	25
2.4 – Do riso ao humor	31
2.5 – Humor e <i>establishment</i>	45
3 – EMÍLIO DE MENEZES: CHUVA ÁCIDA NA BELLE ÉPOQUE	62
3.1 – O riso <i>mal du siècle</i> : um cálice de <i>spleen</i>	62
3.2 – Soneto: o fraque da poesia humorística	73
3.3 – Emílio é o lobo do homem	91
4 – BARÃO, OSWALD E GUIDAL: HUMO@DERNISMOS	97
4.1 – Humo@dernidades	97
4.2 – Vanguardas e retaguardas	108
4.3 – Uma vanguarda bumerangue: Guilherme de Almeida	116
5 – MILLÔR FERNANDES: POÉTICA LÚDICA E LÚCIDA	127
5.1 – O Rio de Janeiro continua rindo	135
5.2 – Millôr: um tipo móvel	140
5.3 – Millôr Fernandes: lego-língua	158
6 – O HOMEM É O BOBO DO HOMEM	173
7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180

*O humor é a quintessência da seriedade.*

Millôr Fernandes

# 1

## Entre o riso e o siso

É fato inegável que praticamente todas as pessoas apreciam textos humorísticos, bem como textos poéticos. O impulso pelo risível é quase uma necessidade humana, compelindo-nos a transmitir para outrem a possibilidade de se surpreender prazerosamente diante da linguagem e, por extensão, da própria vida. De forma similar, poderíamos afirmar que existe uma necessidade poética que também nos é natural, considerando a sua etimologia<sup>1</sup> e origem nos cantos primitivos, precedendo até as manifestações religiosas, conforme nos lembra Segismundo Spina, ao afirmar que estas "forneceram o ambiente e o material à arte para sua constituição, não porém a sua origem, pois o sentimento estético preexiste a essas atividades; é no homem natural e inato"<sup>2</sup>. O que une e diferencia, portanto, humor e poesia?

É preciso cercar bem o objeto do trabalho, pois todo tema, quando visto de perto, tende a apresentar múltiplas facetas exploráveis e uma diversidade de caminhos possíveis de investigação. Para chegar até esse objeto, precisamos antes delinear os motivos pelos quais ele merece ser estudado.

O humor, apesar de estar tão presente no nosso dia-a-dia, não é ainda estudado pela literatura na proporção da sua importância. Como veremos, ele tem um papel importante como forma de representação da realidade brasileira, constituindo uma das formas mais usadas de questionamento das verdades pré-estabelecidas. A poesia, por outro lado, goza de prestígio e refinamento junto ao meio literário acadêmico, ainda que no mercado contemporâneo haja uma explícita resistência por parte das editoras a essa categoria por vender menos, comparada ao romance - sem mencionar outros tipos que figuram nas listas de

---

<sup>1</sup> do grego *poiesis* - fazer ou criar alguma coisa. Cf MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. p. 358.

<sup>2</sup> SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. P. 36.

mais vendidos, como autoajuda e biografias de celebridades midiáticas. Livros de humor, por outro lado, costumam ter boa receptividade.

Nosso material, portanto, lida com um jogo de paradoxos. A poesia, bem-vinda na Academia e rejeitada pelo mercado; o humor, popular no mercado e raro na Universidade. Nosso caminho se dará, portanto num jogo entre as vias principais e as margens. Nessa trilha, cumpre-nos então defender, de início, o humor como uma autêntica manifestação literária, observando ainda suas relações com alguns conceitos tradicionais de gênero e outras modalidades textuais congêneres, tais como o cômico e o satírico.

Na nossa relação do humor com a poesia, caberá fazer inicialmente uma distinção entre poetas que lançam mão dos recursos de humor na sua obra, como é o caso de Álvares de Azevedo, e os humoristas cuja obra se manifesta na arte do verso, como se percebe na obra de Emílio de Menezes. Essa separação é necessária, primeiramente, para distinguir nosso objeto de estudo, uma vez que tanto poesia quanto humor podem se manifestar em diversos níveis e modalidades na literatura. Além desse recorte, e devido a ele, é relevante para esse estudo situar o humor como um tipo específico de manifestação artística, não apenas como um recurso de estilo ou característica opcional na voz literária de determinados autores.

Embora o riso esteja há muito presente em diversas manifestações artísticas, como nas comédias clássicas e na poesia burlesca medieval, o humor é uma criação especial do homem moderno, na medida em que surgiu como conceito durante uma época específica. Em finais do século XIX até meados do século XX, época em que nos deteremos especificamente para a análise literária de autores e obras, o humor e a poesia tiveram um casamento profícuo, ativo e diversificado na nossa sociedade.

Serve como exemplo essa definição que Mendes Fradique, pseudônimo do capixaba José Madeira de Freitas (1893-1944), escreveu no prefácio de *Mortalhas* sobre a posição que Emílio de Menezes exercia naquele contexto como humorista:

Os que o conheceram de perto sorriem até hoje ao fino humour de sua pilhéria, vibram à emoção de seus alexandrinos; tremem ao poder fulminante de sua sátira; choram a saudade de um companheiro afetuoso, que foi ao mesmo tempo o mais cruel dos inimigos e o mais extremoso dos amigos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> MENEZES, EMÍLIO de. *Mortalhas*. P. 11.

Esse depoimento, além da homenagem pessoal a um amigo, encerra toda uma estratégia de escrita, com recurso literário da poesia e do efeito que causava nos indivíduos tratados pelos textos. Mas nos interessa, sobretudo, que está apontado o “fino humour” de Menezes, um tipo bem específico de riso – e, em termos históricos, recente.

Uma investigação preliminar sobre o fenômeno do humor é necessária como parte do entendimento das relações sociais. As formas literárias derivadas do riso dialogam constantemente com o seu contexto, estão imersas num caldo cultural que rege o discurso e aponta para um objetivo claro do escritor. Por isso é que devemos, em cada análise, levar em consideração o conjunto de convenções históricas que as cerca. Daí que tenhamos optado por uma perspectiva diacrônica dessa relação entre humor e poesia.

Cabe lembrar que, na definição já clássica de Ferdinand de Saussure, os fenômenos linguísticos funcionam sincronicamente, e evoluem diacronicamente<sup>4</sup>. Segundo essa divisão, a sincronia constitui o eixo das simultaneidades, em que devem ser estudadas as relações entre os fatos existentes ao mesmo tempo num determinado momento, seja no presente ou no passado. Desse modo, um poema escrito para satirizar determinada conduta de uma figura pública é criado para atacar ou provocar esse indivíduo nesse tempo, ainda que se possa achar graça futuramente nesse texto. Em outras palavras, a realização do humor é um fenômeno do estado da língua, portanto sincrônico em relação ao seu modo de produção e intenção de leitura. Por outro lado, Saussure designa também o eixo das sucessividades (ou diacronia), em que se tem por objeto de estudo a relação entre um determinado fato e outros anteriores ou posteriores, que o precederam ou lhe sucederam. E uma vez que iremos investigar três períodos distintos dessa relação, tratamo-la nesta tese como uma visão diacrônica, ainda que não se possa dizer que o humor atravessa um estado de evolução no sentido darwiniano. Se a língua evolui, pode-se dizer que as categorias de textos literários oscilam pendularmente, ora com mais, ora com menos relevância social e estética. Humor e poesia, como veremos, são ferramentas utilizadas de formas diferentes em tempos igualmente diversos.

---

<sup>4</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. P. 96.

Após a definição do humor como um problema a ser estudado pela literatura, serão determinados os ambientes nos quais ele se manifesta. Em seguida, partiremos para a compreensão da perspectiva humorística como uma possibilidade de entender a realidade de forma não-convencional.

Essa importante função social pode ser notada em alguns estudos sobre o assunto. Bergson afirma que o riso surge quando a sociedade se vê imersa numa rede de aparências: “Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social.”<sup>5</sup> O humorista tem a propriedade de perceber, com seu olhar aguçado, como essas máscaras se instauram na realidade social, dissolvendo-as. A exemplo, o alerta desprezioso e ao mesmo tempo agudo de Quintana: "E chegará um tempo em que os militares inventarão um projétil tão perfeito, mas tão perfeito mesmo, que dará a volta ao mundo e os pegará por trás."<sup>6</sup>

Observaremos nesta tese as diferentes correntes de pensamento sobre o fenômeno do humor. A obra de Menezes, pelas suas características intrínsecas de utilização do riso como uma arma de ataque a figuras públicas, é uma clara evidência da utilização da teoria da superioridade; no Modernismo, a poesia utilizou o humor em diferentes vertentes, especialmente como recurso de construção baseado na paródia e, em determinados momentos como o Surrealismo, na investigação de processos criativos lúdicos inconscientes. Já na obra poética de Millôr Fernandes encontramos uma abordagem da teoria da incongruência, buscando evidenciar o choque de ideias em diversos níveis – político, linguístico e social. Tratam-se, portanto, de recursos diferentes da utilização do humor.

Estabelecer uma relação entre esses dois campos – poesia e humor –requer um olhar que abarque não só o caráter risível e humorístico presente em determinados autores – sejam eles predominantemente humoristas ou não –, mas também o quanto esse tipo de texto é, em si mesmo, responsável por grandes e importantes mudanças na história da literatura. Isso porque encontramos textos humorísticos, satíricos, irônicos, paródias, pastiches e outras formas que têm

---

<sup>5</sup> BERGSON, Henri. *O riso*, p. 33.

<sup>6</sup> QUINTANA, Mário. *Caderno H. P.* 113.

intenção de provocar o riso como definidores de novas formas de se escrever. O riso presente nas cem novelas reunidas no *Decamerão* de Boccaccio marcaram o final da Idade Média na Europa. Posteriormente (séc. XVI), François Rabelais traçaria um retrato do início do Renascimento, via caricatura, com os seus *Gargantua e Pantagruel*. O *Quixote* de Cervantes, ao parodiar as novelas de cavalaria no início do século XVII, abriu as portas para o romance moderno. E se pensarmos nas formas escritas em verso, vemos que os poemas herói-cômicos de Torquato Tasso, Matheus Boiardo e Ludovico Ariosto, no século XVI, originaram a ficção moderna. Passaremos, portanto, a examinar uma modalidade de humor (aquele que se manifesta sob a forma de poesia, ou que estabelece relação forte com ela) e de um período (fins do século XIX e ênfase no XX).

A escolha do tema para esta tese se deu por uma necessidade poética, tanto quanto humorística. Explico: a leitura de obras como a de Millôr Fernandes e Mário Quintana foi de importância fundamental na minha visão de mundo. Permitiu-me realizar experiências literárias das mais diversas (teatro, romance, crônica e poesia) a partir de um pressuposto simples: as palavras são facilmente manipuláveis, pois embora sejam palavras, não passam de palavras. Durante a graduação em Letras na Uerj, publiquei certa vez um texto pretensamente humorístico numa revista que escrevia com dois amigos. Conquanto não tivesse muita qualidade, chamou a atenção dos colegas e de alguns professores. Continuei escrevendo humor nos números seguintes, e em outros periódicos que me davam espaço, tendo investigado o assunto no curso de especialização em Jornalismo Cultural<sup>7</sup> e, em seguida, no Mestrado<sup>8</sup>. Posteriormente, em livros voltados para crianças, utilizei - e venho utilizando - humor e poesia na produção literária, o que me é gratificante.

Por que um tipo de texto inicialmente leve, buscando fazer graça, pode de repente balançar determinadas convicções? Por que é tão apreciado e tão pouco estudado? Que relações possui com a seriedade e com o lírico/poético? Parte deste último questionamento me veio sob a forma decassilábica: o riso é o irmão gêmeo

---

<sup>7</sup> PINTO, Henrique Rodrigues. *Água nos anos de chumbo: o humorismo carioca em tempos de repressão política*. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação da Uerj; 2001.

<sup>8</sup> *Idem*. *Millôr Fernandes: a vitória do humor diante do estabelecido*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

da tristeza. O verso ficou por algumas semanas ecoando na minha mente até ser encaixado num soneto, publicado em 2006 no livro *A musa diluída*:

### O OUTRO

Meu barco em pleno mar parou um dia,  
Num tempo de maré muito agitada.  
E vi a sua proa iluminada,  
Enquanto, lá na popa, anoitecia.

Sentado eu à bombordo, também via  
Em duas minha imagem separada.  
Havia na direita a gargalhada;  
Do outro lado, só melancolia.

Daquilo então ficou-me uma certeza:  
O riso é o irmão gêmeo da tristeza,  
Um lado que outro sempre complementa.

No mar, se o lado esquerdo sofre e falha,  
Um outro toma o leme e então gargalha,  
Pois navegar sozinho nenhum tenta.<sup>9</sup>

Mas ficou uma certeza que determinou minha forma de observar a realidade, uma relação dialética entre os dois conceitos (riso e tristeza) que está presente em todas as pessoas, em todos os ambientes. A compreensão humorística do mundo não deixa de ser também poética, pois atua como um constante jogo de espelhos entre o que é e o que poderia ser, além de conferir ao artista a propriedade de manipular a linguagem. Desse modo, o poeta e o humorista têm o privilégio de desconstruir e reconstruir a realidade, oferecendo ao leitor possibilidades inusitadas de perceber o mundo e a condição humana.

---

<sup>9</sup> RODRIGUES, Henrique. *A musa diluída*. p. 64.

## 2

# A PO(I)ÉTICA DO RISO

### 2.1 – Do humor prosaico

Prefaciando o livro de Jaguar *Átila, você é Bárbaro*, publicado em 1968, o cronista Paulo Mendes Campos fez uma associação entre o humorista e o poeta. Refere-se ao trabalho do autor prefaciado como “restaurador e cristalino”, servindo de base para levantar sua tese. A rapidez de pensamento do humorista é levada em conta na sua análise: “a inteligência de um grande humorista é tão ágil que se aproxima da velocidade de um reflexo”<sup>10</sup>. Tal agilidade seria a diferença entre a morosidade do pensamento, mostrada por ele como um ruminante, que dá a impressão de um constante e lento ato de raciocínio. Os humoristas seriam os beija-flores, contraponto dos bois. E beija-flores seriam também todos aqueles que têm a agilidade como propriedade fundamental para a execução da sua arte<sup>11</sup>: mágicos, cartunistas, jogadores de futebol, todos providos da capacidade de superar a trilha de um pensamento regido por etapas lógicas, atingindo, num salto, um ponto que para a “mente morosa” é inesperado. Seria próprio do humorismo a rapidez com que se combinam ideias remotas, resultando em efeito humorísticos não essas próprias ideias, mas essa distância que é subitamente construída e transpassada numa velocidade maior que o pensamento lógico consegue percorrer.

O cronista distingue (esta é a sua tese) seis atitudes de pensamento com relação ao humano: a científica, a convencional, a compassiva, a misantrópica, a poética e a humorística, sendo que essas duas últimas seriam semelhantes conquanto aparentemente díspares, medindo a primeira o caráter lírico e a outra o cômico do homem:

---

<sup>10</sup> O prefácio de Paulo Mendes Campos também foi publicado no *Caderno B do Jornal do Brasil*, em 11/07/2001, complementando o artigo “Retrato de um autor desde jovem”. Os trechos citados se referem a esta fonte.

<sup>11</sup> Considerando “arte” no seu sentido de profissão ou habilidade, como o que Alfredo Bosi já definiu bem no livro *Reflexões sobre a Arte*: “A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *trans-forma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura.” p. 13. No caso do humorismo essa *trans-formação* seria perceptível na manipulação, ou melhor, na articulação proposital de conceitos, ideias e palavras com objetivo a fim de se gerar um efeito risível.

O poético e o humorístico (sobretudo o melhor humor gráfico de nosso tempo) assemelham-se pelas raízes. Foi Chesterton quem observou (não me lembro das palavras textuais) que nós nos sentimos à vontade em um mundo enigmático. Esse me parece o ponto de partida para a aventura humanística do poeta e do humorista. O lirismo e a comicidade existem no mundo como os elementos: não é preciso inventá-los, basta descobri-los.

Poeta e humorista são irmãos siameses. O humorista é um poeta inibido pelo pudor; o poeta é um humorista que não ousa rir o tempo todo. Só os íntimos do humorista sabem que ele é um poeta; só os íntimos do poeta sabem que ele é um humorista. Os sujeitos mais pessoalmente engraçados que conheço são poetas; os sujeitos mais líricos, por sua vez, são humoristas.<sup>12</sup>

A comparação feita por Paulo Mendes Campos tem como apoio a sua convivência com escritores que muitas vezes se encaixam nesse perfil ambivalente. Pela sua trajetória passaram autores como Fernando Sabino, Rubem Braga, Ziraldo, Millôr Fernandes, Carlos Drummond de Andrade, além, é óbvio, do próprio Jaguar. Assim, as duas características poderiam ser apreciadas e postas lado a lado, ou mesmo fundindo-se. Humor – escrito e/ou gráfico – e poesia seriam da mesma família criativa, seriam até complementares, chegando ao ponto de um ser o pressuposto do outro. Ao fim do prefácio, o cronista mineiro se refere ao livro como “de poemas gráficos”, e conclui: “Quem não tem senso de humor não pode ser um poeta; quem não tem sentido lírico não pode ser um Jaguar.”<sup>13</sup>

Merece atenção a perspectiva na qual humor e poesia estão localizados no mundo sob a forma de enigmas, lembrando os versos de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos.” As palavras, congeladas “em estado de dicionário”<sup>14</sup>, aguardando quem lhes descubra as mil faces secretas sob essa face neutra, serviriam da mesma forma para a escrita humorística. “Procura da poesia”, segundo esse ponto de vista, poderia ser também “Procura do humor”. Não se inventa humor: descobre-se, como afirmou Paulo Mendes Campos. E se tomarmos o verbo “descobrir” não com sua acepção contemporânea de “encontrar” ou “inventar”, mas na original, com o sentido de “tirar a cobertura”, é possível notar que humor e poesia funcionam como elementos de revelação, ou seja, de abertura para possibilidades

<sup>12</sup> CAMPOS, Paulo Mendes. Poeta e humorista são siameses. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 11/07/2001.p. 1.

<sup>13</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>14</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*, p. 77. O poema foi publicado pela primeira vez em 1944, no *Correio da manhã*, e no ano seguinte no livro *A rosa do povo*. Cumpre mencionar que Gilberto Mendonça Teles, no seu referencial *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*, inclui o poema “Procura da poesia” na lista dos manifestos literários brasileiros.

de entendimento. Haveria algo escondido sob um véu das convenções da linguagem. Esses sentidos ocultos, pela sua natureza múltipla, requerem um esforço maior para ser percebidos. Esforço despendido pelo artista, que convida o seu leitor para adotar um tipo de olhar desvelador. O efeito poético, tal como o humorístico, tem esse esforço – revelador e, como quase toda experiência estética. “Trouxeste a chave?”, pergunta a palavra ao poeta, ainda no texto de Drummond. O humorista responderia que sim, pois, da mesma forma, possui um olhar que *descobre* o baú semântico no qual as palavras estão calmas, quietas e paralisadas. Contudo, há que se notar uma ou outra diferença: jamais se poderia dizer “não faça humor sobre acontecimentos”, “não faça humor com o corpo”, “não dramatizes, não invoques”. Nas regras do humor, do riso, da comédia, da sátira, o processo é justamente o oposto. Mas aqui não cabe ainda entrar no modo de criação literária calcando-se no objeto, e sim no sentido geral de *como* se trabalha esse objeto, desvelando-o para gerar novas possibilidades. Poeta e humorista teriam, portanto, a mesma grandeza como disparadores de sentido, partindo da matéria bruta, em estado de dicionário, com as mil faces secretas sobre a face neutra.

Iniciamos esta preleção com um texto fundamentalmente fora dos cânones dos atuais estudos literários: um prefácio escrito por um cronista e poeta para um livro de desenhos de um humorista, retirado de uma republicação em jornal. É um mote tendencioso e provocativo justamente por se afastar da nobreza teórica que permeia grande parte dos trabalhos acadêmicos. E provocativa também foi a intenção de usar esse mesmo mote para situar na mesma instância a poesia (comumente entendida como a mais sofisticada manifestação literária<sup>15</sup>) e o humor (apresentado como uma de suas formas baixas, como veremos). Pode-se objetar, uma vez que, sendo Paulo Mendes Campos pertencente a uma geração de cronistas (esta, também, uma “arte menor”, muitas vezes a forma sob a qual o humor se apresenta<sup>16</sup>), ele tenderia a defender os seus iguais. Porém esse autor possui obra poética também reconhecida, o que o coloca, assim como Drummond,

<sup>15</sup> Huizinga, no seu livro *Homo ludens*, concorda com essa posição: “A poesia continua ainda hoje sendo o modo de expressão mais natural para as coisas mais ‘elevadas’.” p. 142.

<sup>16</sup> A respeito dessa questão, Antonio Candido concorda, porém é uma constatação que lhe vem com certo alívio: “Graças a Deus” - seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para vida, que ela serve de perto, , mas para a literatura...” in *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. p. 13.

apto a discorrer e refletir sobre a sua própria atividade. Além disso, embora no prefácio ele se apresente como um boi (o da mente morosa), possui na verdade a vantagem da posição analítica, expressa ao discorrer sobre a sua tese, e a dinâmica, pela sua capacidade de percepção poética. O prefácio é, logo, uma abertura interessante e válida para esta tese.

## 2.2 – Humor, sátira, comédia & cia.

Nossa intenção aqui é abordar as interseções entre poesia e humor, considerando a usina criativa comum entre essas artes "menores"<sup>17</sup>. Luigi Pirandello exalta ainda a função crítica exercida por essa categoria de escritor, além de ratificar a presença de poeta e humorista num só artista:

Todo verdadeiro humorista não é apenas poeta, é também crítico, mas – cuidado – um crítico *sui generis*, um crítico fantástico: e digo *fantástico* não somente no sentido de bizarro ou de caprichoso, mas também no sentido estético da palavra, ainda que possa parecer à primeira vista uma contradição em termos. Mas é realmente assim, e por isto sempre falei de uma *especial* atividade da reflexão.<sup>18</sup>

Reconhecidos os primeiros traços de similaridade entre “arte maior” e “arte menor”, cabe agora o desenvolvimento dessa valoração estabelecida pela crítica literária. Com o termo “mundo literário”, quero dizer que, assim como ocorre em qualquer disciplina, nos estudos de literatura há uma série de preferências, correntes e cânones que determinam paradigmas e legitimam obras, estilos ou gêneros. E o humor estaria, nesse mundo, numa posição que atualmente

<sup>17</sup> Sobre o humor, veremos a seguir o seu peso hoje menor entre os estudos literários; já a poesia, na hierarquia contemporânea brasileira, fica atrás do romance e do conto, bastando que se observem os maiores prêmios literários oferecidos a autores consagrados, como o Portugal Telecom e Prêmio São Paulo de Literatura. Luciana Villas Boas, uma das maiores agentes literárias brasileiras, deixou clara essa regra numa entrevista recente: “Considero um equívoco começar a carreira com livros de contos, ou poesia, ou crônica. Esses gêneros não têm público e os livreiros começam a associar o nome do autor a fracasso de vendas”. (Revista da Cultura, 2010) O paradoxo consiste numa valoração extraoficial dessas mesmas categorias, sendo não raro prosadores elevando a leitura poética na sua formação, especialmente no aprendizado fornecido pelos versos para a construção do sentido melódico da escrita.

<sup>18</sup> PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*, p. 140.

poderíamos chamar de “marginal”. O teórico russo Vladímir Propp realça essa característica nos textos que versam sobre os textos relacionados ao riso:

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico á algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, (...) é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo. Tal atitude depreciativa manifesta-se muito claramente em filósofos idealistas como Schopenhauer, Hegel, Vischer e outros.<sup>19</sup>

No seu Prefácio à sua primeira peça de teatro, *Cromwell* (1827), Victor Hugo refletiu sobre a modernidade do drama, num texto que ganhou autonomia de leitura crítica chamado “Do grotesco e do sublime”. O prefácio tornou-se referência na época, mudando os rumos da criação romântica. Para Hugo, o drama consistia num tipo de evolução natural para a expressão do seu tempo. A poesia moderna deveria ser, sobretudo, dramática:

Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida. O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade.<sup>20</sup>

Mas essa poesia dramática deveria ser também uma conjunção de duas forças antagônicas até então. Uma característica da formulação moderna é a mescla do grotesco e do sublime. Após explicar que a divisão das peças da época se dava em duas partes nitidamente diferentes – duas horas de texto e “prazer sério”, intervalo de uma hora e uma última hora de galhofa, Hugo apresenta a nova proposta mesclando comédia e tragédia: “O que faria o drama romântico? Trituraria e misturaria artisticamente juntas estas duas espécies de prazer. A cada instante faria o auditório passar da seriedade ao riso, das excitações cômicas às emoções dilacerantes [...]”<sup>21</sup> Instaura-se, portanto, a possibilidade de entendimento comum dos opostos para a construção de uma nova forma de rir. O riso romântico, como veremos a seguir, teria toda uma nova roupagem, abrindo caminho para novas formas modernas, entre elas o *humour*.

<sup>19</sup> PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*, p. 20.

<sup>20</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. P. 40.

<sup>21</sup> *Id. Ibidem*. P. 94.

Cabe mencionar que essa mesma distinção de Hugo, considerando as possibilidades de mistura dessas categorias, refletiu-se na obra seminal de Emil Staiger, escrita quase um século depois. Seu clássico *Conceitos fundamentais da poética*, em que a subdivisão de “gêneros literários” se tornou uma referência para a compreensão dos estudos de literatura até os nossos dias. A consideração de gêneros de Staiger, foi um pouco mais flexível, ainda que delimitasse as peculiaridades de cada gênero, ora comparando-os, ora assumindo que toda obra possui pelo menos um traço dessas categorias, sendo que uma delas será predominante, assegurando assim o grupo ao qual pertence. Como exemplo, um soneto pode conter elementos épicos (como assunto), ao mesmo tempo estar inserido num texto dramático, recurso utilizado por Shakespeare, mas sua estrutura de construção de 14 versos composto por dois quartetos e dois tercetos – no caso de um soneto italiano – o situaria na categoria Lírica.

Verena Alberti afirma que, no campo das ciências humanas, o riso é em geral atribuído à vida social ou à linguagem. Dependendo de como ambos são definidos, “quando pressupõem a ideia de um sistema, de uma ordem ou de uma norma, o lugar do riso é em geral o da desordem ou da transgressão”<sup>22</sup>. Ou seja, ele se posicionaria numa área fundamentalmente *contra* o que estabelecem tanto as regras sociais quanto as normas de linguagem.

Uma questão facilmente notada no que se refere à crítica é que, informalmente, o humor seria uma autêntica manifestação literária, relacionada, inclusive, a camadas superiores da inteligência, ao passo que quando se trata de uma crítica mais “séria e oficial”, ele se enquadra em posições inferiores. Se o tipo de humor estiver ligado a meios de comunicação de massa, o valor cai ainda mais, relegado a uma camada associada à idiotia e à banalização<sup>23</sup>. É o que pergunta Vânia Belli, em uma das poucas teses encontradas sobre o assunto na área de Literatura: “Por que será que o riso foi e ainda é entendido como uma manifestação de infantilidade, idiotice ou vulgaridade? Por outro lado, por que o riso envolve uma certa sensação de superioridade?”<sup>24</sup>. Talvez a primeira seja

<sup>22</sup> ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 30.

<sup>23</sup> O humor televisivo, por exemplo, é com frequência rejeitado, associado a termos como “nivelamento por baixo”, “riso passivo” etc.

<sup>24</sup> BELLI, Vânia. *O prazer anônimo: uma abordagem psicanalítica do riso na literatura*, p. 8.

consequência da segunda. A idiotice é construída não por quem faz rir, mas por essa seriedade incomodada. Uma das tentativas mais comuns para se anular o poder do riso é associá-lo à infantilidade, à falta de critérios, à irreflexão, relegando-o a uma posição de inferioridade.

Como veremos, o humor, bem como o riso em geral, faz parte da cultura brasileira de uma forma bem peculiar. No entanto, não são muitos os estudos realizados no campo literário sobre o assunto. Se levarmos em conta o que afirma Antônio Candido, segundo o qual a literatura retrata as marcas de um tempo, assinalando as mudanças e manifestações do corpo orgânico da sociedade<sup>25</sup>, soaria como um paradoxo a presença esparsa de estudos sobre o humor na literatura nacional. De certo modo, essa baixa frequência pode derivar de alguns vícios acadêmicos, como lembra Muniz Sodré no prefácio do seu livro *A comunicação do grotesco*, referindo-se ao tratamento dado ao que se denominava “cultura de massa nacional”: “Isto se deve, em parte, ao velho hábito de transplante cultural por parte das elites intelectuais nativas e à escassa tradição de reflexão sobre a nossa sociedade.”<sup>26</sup> Creio que a importância deste trabalho reside justamente aí: a tentativa de entender o humor e como se comporta a obra de um humorista no meio social. Mas sem usar este tema como subterfúgio para tergiversações teóricas girando em torno de si mesmas. Pelo contrário, as teorias é que devem se submeter ao assunto principal, servindo-lhe de suporte.

Vejamos como a comicidade e o humor se apresentam em algumas obras que tratam dos objetos literários e/ou estéticos em geral<sup>27</sup>, em diferentes momentos históricos, e ver se é possível ratificar a questão levantada acima.

Já Aristóteles, na *Poética*, definiu a tragédia superior por mostrar os homens melhores do que eles são; a comédia, por outro lado, seria inferior por

<sup>25</sup> Cf. Candido, Antonio. *A educação pela noite*, p. 162. Embora, segundo esse mesmo autor, a literatura se caracterize por uma autonomia com relação ao processo histórico. Isso permite que o texto literário *desrespeite* de maneira proposital os registros oficiais dos fatos, o que, no caso do humorismo, funciona como um dos pressupostos básicos para que haja a *descoberta* de que tratamos anteriormente.

<sup>26</sup> SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*, p. 5. A esse respeito cabe o exemplo da recente pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, em que surpreendentemente se revelou os baixos níveis de leitura na sociedade. Cf. <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/texto.asp?id=4095> (acessado em 16/12/2013)

<sup>27</sup> Considerando que o termo “literatura”, como o entendemos hoje, só começou a ser usado a partir do século XVIII. Dos antigos gregos até aí, o termo tinha praticamente o mesmo sentido de “gramática”. Cf. TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*, p. 33.

mostrá-los piores do que são na verdade. Se tomarmos a comédia como o equivalente da literatura humorística<sup>28</sup>, já seria perceptível essa diferença. Mostrar os homens piores do que eles são equivalia a apontar os defeitos próprios do homem, certamente com o devido exagero – já que o exagero os deixa mais perceptíveis –, mas ainda assim características fundamentalmente humanas. Já as virtudes próprias das tragédias tinham como intenção atribuir ao homem sentimentos e atitudes divinas. As desgraças e os infortúnios pelos quais passavam os personagens eram o preço pago pelo homem por essa transgressão (*hybris*) do seu *métron* (a medida de cada um), por tentar atingir uma camada acima dos seus limites. Segundo Aristóteles, foram as festas fálicas que deram origem à comédia. Etimologicamente, o termo significa “canto aldeão” (comes: aldeia + ode: canto). Durante as comemorações dionisíacas, alternavam-se os momentos de tristeza com instantes de alegria desenfreada, nos quais o povo caía em verdadeira orgia, espécie de bacanal em que o povo entoava cantos fálicos, saindo em procissão pelos campos levando à frente o “phallus”, símbolo do órgão genital viril. Desse modo, a materialidade, a carnalidade da comédia poderiam torna-la algo menor. Quando Aristófanes, por exemplo, criticava os homens públicos nas suas peças, realizava uma obra de menor peso do que Sófocles, ao narrar, à sua maneira, o mito de Édipo.

Para Maria Inês Gurjão, essa diferença se dá porque na comédia há uma tentativa de sair da norma, enquanto que a tragédia seria uma correção desse ato transgressor, uma vez que o homem grego deveria ser, antes de mais nada, um membro da pólis. Segundo essa autora, a tragédia pune,

já a comédia individualiza, realça a capacidade de receber o real subjetivamente, distorcê-lo, expressando-o de uma forma original. Ao ridicularizar uma pessoa ou situação, o autor está reforçando a sua singularidade, mesmo quando a ironia tem uma função de punir o transgressor.<sup>29</sup>

O processo de individualização causado pela comédia é questionável, já que ela costuma se voltar para a generalização. Daí que as comédias tenham nomes contendo uma característica do personagem (O avarento, O doente imaginário, O anfitrião), ao passo que as tragédias muitas vezes têm como títulos

<sup>28</sup> No próximo subcapítulo estabeleceremos mais claramente as semelhanças e as diferenças entre esses termos.

<sup>29</sup> GURJÃO, Maria Inês. A “tragédia brasileira” narrada com muito bom humor, p. 33.

os nomes dos protagonistas (Antígona, Édipo Rei, Hamlet). Vilma Arêas lembra que “a comédia lida com tipos gerais e a tragédia, com indivíduos que não podem ser confundidos com outros.”<sup>30</sup>

A comicidade como elemento de transgressão, como veremos adiante, sofreria algumas mudanças. Na história das sociedades, é possível notar que em determinados momentos o riso passou a ser um elemento retificador, como no caso dos bobos da corte. Umberto Eco, por exemplo, acredita que, contrariando o axioma segundo o qual o trágico é universal e o cômico particular, existe um cômico universal, que surge espontaneamente, oriundo da necessidade de transgressão das regras introjetadas na sociedade. Por hora, interessa essa função específica encontrada na tragédia e na comédia, tornando aquela de valor superior a esta. Nesse caso da valoração aristotélica, convém assinalar que a tragédia<sup>31</sup> é superior mais pela sua consequência social – a manutenção da posição do homem como parte de um todo – do que propriamente pela qualidade estética das obras<sup>32</sup>. Platão excluiria o poeta da sua República por não ter uma atividade compatível com a filosofia, voltando-se antes para a aparência das coisas do que para o conhecimento delas. O riso da comédia seria um prazer falso, experimentado pelos homens medíocres e privados de razão, que alimenta os excessos em detrimento do equilíbrio sugerido pela verdade racional.

O cômico, portanto, não teria lugar na República, pois seria de pouca utilidade num meio onde predomina a seriedade filosófica. Como ele se situaria, então, nas subdivisões de categorias literárias, cujos limites são cada vez mais mesclados entre si e indistinguíveis?

<sup>30</sup> ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*, p. 17.

<sup>31</sup> Aristóteles assume que a comédia mereceria um estudo à parte. Porém a existência dessa obra ainda é hipotética. Umberto Eco, em *O nome da rosa*, supõe que o livro era temido pelos clérigos medievais, devido ao poder libertador do riso, e por isso o mantinham (o livro e o riso) confinado. Mas teria Aristóteles realmente se dedicado a escrever uma obra de assunto tão menor? Valeria a pena despender esforço realizando um estudo de algo que ele mesmo já definira como destituído de grandeza? Consta que, à época em que a *Poética* era produzida, a comédia ainda estava em desenvolvimento, enquanto que a tragédia e a epopéia já haviam atingido as formas clássicas. Cf. ALBERTI, Verena. *Op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>32</sup> Uma das primeiras obras nas quais se encontram marcas de crítica literária é, por sinal, uma comédia. Na peça *As rãs*, Aristófanes compara, jocosamente, os versos escritos por Ésquilo e Eurípedes.

### 2.3 - O gênero humorístico?

O conceito de gêneros literários, definido com mais metodologia a partir do Romantismo, estabelece três como principais: lírico, épico e dramático. Emil Staiger, no seu livro *Conceitos fundamentais da poética*, ressalta que a predominância de um desses aspectos em uma obra é que determina a sua denominação específica. Um poema, por exemplo, pode conter elementos épicos e dramáticos, mas o que o insere no gênero lírico é a primazia dessas características. Desse modo, o autor não os denomina como gêneros, uma vez que os situaria de forma imóvel e fechada, mas sim como estilos, pelo critério da predominância de um desses aspectos. Não cabe aqui adentrar nessa tríade dos gêneros, mas apenas no modo como o humor se insere dentro dessas classificações. Staiger afirma, num capítulo à parte, após explanação detalhada dos três estilos, que “o caráter básico existencial do humor é um retorno a”<sup>33</sup>, ou seja, “a disposição, ou o humor, manifesta-se poeticamente no estado lírico”<sup>34</sup>. Tal ideia, sob esse aspecto, se aproxima daquela tese de Paulo Mendes Campos, segundo a qual poeta e humorista têm muito em comum. Mas o humor, com o sentido de “disposição”, ainda é bem característico dos séculos XVII e XVIII, pois se relaciona com estado de espírito, não ainda com o sentido de expressão literária, que viria a receber mais adiante<sup>35</sup>. Staiger afirma, a partir da sua leitura de *Ser e Tempo*, de Heidegger, que o estilo dramático seria a manifestação poética na qual a tensão torna possível uma compreensão geral de um fato da existência, visando ao tempo futuro, enquanto que o épico seria responsável pela apresentação, situada no tempo presente. Restaria ao lírico a função representativa da disposição, entre passado e presente, na qual o humor estaria inserido.

Mais adiante, há uma outra definição, que apresenta ainda mais elementos a esse esquema, porém envolvendo a questão do riso: “Distinguimos três espécies de ridículo: a ‘tirada espirituosa’, a comicidade e o humor. É fácil suspeitar que o

<sup>33</sup> Para Staiger um dos principais aspectos do estilo lírico seria a *recordação* (no sentido original de *trazer de volta ao coração*). Por isso, o lírico seria uma representação marcadamente de um estado juvenil, ou de tentativa de retorno a ele. O termo usado é *passado-presente*, ou seja, o agora recordado.

<sup>34</sup> STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, p. 173.

<sup>35</sup> No próximo subcapítulo as definições do termo “humor” serão detalhadamente explanadas.

humor seja o Ridículo-Lírico, a comicidade, o Ridículo-Épico e a tirada espirituosa, o Ridículo-Dramático.”<sup>36</sup> Aqui ainda se mantém a relação do humor com o estilo lírico, porém as duas últimas equivalências são um tanto quanto arbitrárias. Se associarmos “comicidade” à comédia, a relação óbvia que esta tem com o gênero dramático se esvairia. E essa “tirada espirituosa” seria quase que sinônimo de humor, já que se encontra associada ao termo “disposição” (de espírito). Salvo se o termo “tirada espirituosa” for entendido como piada, anedota, ou trocadilho, caso em que seria proferido num ambiente social, envolvendo uma relação dialógica. Mesmo assim, seria ainda bastante semelhante ao que se denomina “veia cômica”. Essas associações são demasiadamente arbitrárias, necessitando de uma interpretação muito ampla para atribuir-lhes sentido lógico.

A dificuldade em situar o humor em um dos gêneros talvez se deva à sua própria natureza esguia e escorregadiça, tendendo a não se fixar numa categoria. Goethe sugeriu que esses três gêneros – épica, lírica e drama – são formas imutáveis, a partir dos quais surgiriam os subgêneros, atrelados às características históricas mutáveis. Desse modo, levando em conta que o humor muitas vezes depende de um contexto sócio-histórico para fazer sentido, podemos inseri-lo na categoria de subgênero. Essa seria uma tentativa de adequação surgida de uma realidade dinâmica de que as conceituações tradicionais de gênero já não conseguem dar conta, como lembra Manuel Bandeira no seu livro *Noções de história das literaturas*: “O conceito de *gênero*, na rigidez com que outrora limitava o artista, é ideia caduca. A evolução das literaturas mostra que os gêneros nascem, morrem ou se transformam ao sabor das necessidades de expressão.”<sup>37</sup>

O fato de Manuel Bandeira ser também um nome importante na poesia brasileira nos faz atentar para um ponto importante na definição de gêneros: a visão de quem produz literatura. A necessidade de uma flexibilização do objeto literário, em detrimento da “rigidez com que outrora limitava o artista”, serve ainda para Bandeira afirmar que os gêneros devem ser usados apenas na classificação dos textos, tantos quantos os períodos históricos e meios de comunicação exigirem. Seriam gêneros, para Bandeira, também o filosófico, o

<sup>36</sup> STAIGER, Emil. *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>37</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de História das Literaturas*, p. 13.

jornalístico, o ensaístico, o folclórico, o oratório, e inclusive o satírico, cuja finalidade seria apontar vícios e defeitos, com intenção crítica.

Fica claro, nesses casos, que o humor não se enquadraria na categoria de gênero. Se o fosse, ficaria no âmbito de uma subcategoria. Pirandello afirma que o humor não pode ser visto como um gênero, mas como uma característica que pode ou não fazer parte desses tipos de texto:

O humorismo não é um “gênero literário”, como o *poema*, a *comédia*, o *romance*, a *novela*, e assim por diante: tanto é verdade que cada um desses componentes literários pode ser ou não humorístico. O humorismo é qualidade de expressão, que não é possível negar apenas pelo fato de que toda expressão é arte, e enquanto arte não é distinguível da arte restante.<sup>38</sup>

Associando a conceituação de Pirandello à de Bandeira, na qual haveria um gênero satírico, pode-se afirmar que o humor é mais um *modo de expressão literária* do que um tipo de texto. Hênio Tavares sugere a existência de um gênero satírico ou humorístico. Tal como em Bandeira, esse gênero é distinguível pelo conteúdo da obra, e se mistura a textos em prosa – cita como exemplos romance, conto, novela, anedota, comédia ou farsa – e em verso – paródia, epigrama, farsas e comédias escritas em verso. O professor mineiro acrescenta ainda que esse gênero se relaciona com marcas expressivas de cada povo, na medida em que o *humour* inglês e o *esprit* francês são considerados intraduzíveis e inassimiláveis. O fato de cada nação determinar o seu tipo de humor confirma que a relação se dá mais na manifestação viva da cultura do que em pressupostos rígidos.

No *Dicionário de comunicação*, a definição de humor contém o termo “gênero”. Porém, há uma distinção entre o humor como apenas um aspecto de uma obra literária ou como sua essência, caso em que receberia a denominação de gênero:

**Humor** – gênero de criação intelectual que utiliza as mais diversas formas de arte para se expressar. O humor pode ser a própria essência desta criação intelectual ou pode ser uma de suas características. A obra de Carlos Drummond de Andrade, p. ex., é plena de humor: neste caso, ela é a *característica* de uma obra literária. Na obra de Millôr Fernandes, por outro lado, o humor é a própria *essência*, o gênero (e esta mesma obra pode ser citada também como exemplo do

<sup>38</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, p. 79. Embora, na mesma obra, o autor se refira a humorismo como um gênero: “Talvez não exista, então, nenhum outro **gênero** (*grifo* meu) no qual haja, ou deveria haver, a mais sutil diferença entre a forma prosaica e a poética, ainda que isso não seja sempre lembrado pelos leitores, e nem mesmo pelos escritores.” *Op. cit.*, 21. Aqui o autor provavelmente usaria o termo “gênero” em sentido lato.

uso de diversas formas de arte, por um autor, para criar seu humor: teatro, literatura, pintura, desenho etc.).<sup>39</sup>

Nesse caso, o humor somente poderia ser encarado como um gênero quando ele é a essência da obra, ou seja, predomina em toda a produção de determinado autor, que poderia se valer não somente de outros gêneros literários, mas também de outras formas de arte. Este é outro fator que determinaria a diferença entre *característica* e *essência*. O importante seria *fazer* o humor, não importando em que fôrma. A ideia humorística prescinde a escolha de um modelo, que é selecionado num segundo momento, devendo se adequar da melhor maneira à ideia humorística. Sendo assim, a relação entre os pontos se daria primeiramente numa necessidade de criar uma espécie de curva na convenção. No seu referencial *Anatomia da crítica*, Northrop Frye situa ironia e sátira numa categoria chamada “Mythos do inverno”, a partir do ensaio em que separa os gêneros em estações na chamada teoria dos mitos<sup>40</sup>:

O humor, como o ataque, funda-se na convenção. O mundo do humor é um mundo rigidamente estilizado, no qual não se permite que existam escoceses generosos, esposas obedientes, sogras queridas e professoras com presença de espírito. Todo humor exige que se concorde em que certas coisas, como o desenho de uma mulher sorrindo o marido numa historieta cômica, são convencionalmente divertidas. Introduzir uma historieta cômica na qual o marido sova a mulher enfadaria o leitor, porque isso significaria a aprendizagem de uma nova convenção. O humor de pura fantasia, o outro limite da sátira, pertence à estória romanesca, embora seja desajeitado nesta, pois o humor percebe o inconveniente, e as convenções da estória romanesca são idealizadas.<sup>41</sup>

Interessante notar como nesses exemplos o crítico estabelece os paradoxos necessários para a criação da imagem ou ideia humorística, além da tentativa de categorizar essas variações tanto pelos seus efeitos de leitura do que como causas e intenções autorais. Esse bloco da ironia, sátira e humor, está separado da comédia, que está estrategicamente localizada no Mythos da primavera, uma vez que parece ter um fim mais construtivo e moralizante, pois “se encaminha para um final feliz”<sup>42</sup>, e se ela avança demais na acidez, pode se aproximar mais no mito invernal: “Quanto mais irônica a comédia, tanto mais absurda a sociedade, e

<sup>39</sup> RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*, p. 321.

<sup>40</sup> São eles: O *Mythos* da Primavera: a Comédia, O *Mythos* do Verão: a Estória Romanesca, O *Mythos* do Outono: a Tragédia, O *Mythos* do Inverno: a Ironia e a Sátira.

<sup>41</sup> FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. P. 223.

<sup>42</sup> *Idem, ibidem*, p. 167.

uma sociedade absurda pode ser condenada por uma personagem [...]”<sup>43</sup>. Temos, portanto, uma distinção clara entre uma postura do humorista diante da construção a que se pretende. Esse movimento requer colocar-se numa perspectiva distanciada para um ataque social, conforme aponta Frye, para quem a sátira constitui melhor recurso de transgressão direta. Para ele, dois elementos são essenciais para a construção da sátira: “uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra destina-se ao ataque. O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira.”<sup>44</sup> O humor, assim, surge como recurso mais rico esteticamente, no qual o artista deve mergulhar no sentido daquele seu objeto de criação.

Deleuze, na sua *Lógica do Sentido*, afirma que o humor não está nem acima nem abaixo, mas na superfície, no vazio, no não-senso<sup>45</sup>, sendo que para “substituir as significações por designações, mostrações, consumações e destruições puras, é preciso uma estranha inspiração, é preciso saber ‘descer’ – o humor (...).”<sup>46</sup> O “saber descer” significa entrar na linguagem de modo a voltar à tona, sem altura nem profundidade, senão como partes do processo de atingir aquela superfície.

É interessante essa visão, segundo a qual o humor é entendido num regime de entrada na profundidade seguida pela volta a um ponto de neutralidade. O ato de mergulhar na linguagem, segundo Deleuze, situa o humor na própria superfície, num local onde as significações se apresentam de forma nula. Para ele o humor reside exatamente nesse lugar vazio. Em outra perspectiva de um autor de textos e desenhos humorísticos, Ziraldo afirma que um movimento análogo, de descida e subida, é necessário para que o humor funcione como um meio de esclarecimento de verdades ocultas:

O humor é uma forma não linear de se descer ao fundo das coisas, de buscar e entender sua essência e revelá-la de maneira não convencional. Há mil maneiras

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*. P. 16.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 220.

<sup>45</sup> Para esse autor o não-senso no sentido é caracterizado pela ocorrência do *paradoxo* na relação significante-significado: “Não há dúvida de que estas séries são determinadas, uma como significante e a outra como significada, mas a distribuição de sentido em uma e na outra é completamente independente da relação precisa de significação.” *Op. cit.*, p. 72. O sentido, para Deleuze, também seria decorrente de um efeito de superfície, de posição, surgido num lugar vazio. Comparado ao fonema zero de Jakobson, o não-senso é o que não tem sentido, mas também aquilo que se opõe à ausência de sentido.

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*, p. 138.

de se descer ao fundo das coisas e revelá-las de maneira não convencional. Mas isto será sempre uma **descoberta**.<sup>47</sup>

Talvez a superfície esteja apenas na primeira camada de significação do texto humorístico. Na verdade, o humor acaba destruindo essas mesmas superfícies na medida em que traz uma outra verdade, afirmando que aquela substituída também não passava de um objeto desmontável, caso o alvo do humor seja um falso equilíbrio. Desmontar deve ser entendido também como desconstruir. Mas o humor não desconstrói a essência das coisas, mas a sua superfície, o casco das convenções linguísticas e sociais. Cabe notar que há ao mesmo tempo uma semelhança e uma diferença entre as duas visões acima descritas. O que elas têm em comum é a superfície, o ponto na linguagem em que o humor se realiza. Mas a diferença está no fato de que, para Deleuze, o humor se realiza num processo de afastamento com relação às possibilidades de significação. A superfície deleuziana seria a instância do esquecimento, ou seja, da quebra das amarras com as camadas. No caso do que afirma Ziraldo, a ideia de humor pressupõe uma revelação da essência das coisas, mas tomando a superfície como um lugar onde as convenções da linguagem estão localizadas e, por isso mesmo, servirão como contraponto daquela perspectiva trazida do fundo. A superfície já não é um local de esquecimento, mas um campo de batalha entre o estabelecido e o novo.

Para encerrar este tópico sobre a posição do humor nos estudos críticos, um caso bem especial merece ser destacado. Na *História da inteligência brasileira*, Wilson Martins aponta, em sete volumes, os autores fundamentais presentes na intelectualidade nacional. Listando as principais obras lançadas na década de 50, o autor tece um rápido comentário sobre o humor, após incluir no rol *Tempo e contratempo*, de Millôr Fernandes:

(...) se considerarmos o humorismo, como devemos, uma das artes menores. /O registro era tanto mais necessário quanto, já em 1957, Vão Gogo inscrevia o seu nome entre as artes maiores com o *Teatro de Milor (sic) Fernandes (...)*<sup>48</sup>.

Talvez a maneira mais comum de entender o valor de uma obra seja colocá-las numa balança<sup>49</sup> ou, no caso, medir-lhes o tamanho. Comparando

<sup>47</sup> V. GURJÃO, Maria Inês. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>48</sup> MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, v.7, p. 380.

grandezas diferentes (pois “maior” e “menor” exigem um termo de confronto ao qual se referem: uma coisa é maior porque há outra menor e vice-versa), fica bem clara a separação. O teatro, mesmo sendo comédia, seria para Wilson Martins arte maior, ao passo que o humorismo seria arte menor. Porém, uma observação: com a oração “como devemos”, o autor deixa patente um critério permeado de rigidez.

Feitos alguns apontamentos sobre como o humor se mostra na teoria da literatura, cabe agora definir o que é o humor, e especificamente que tipo de humor nos interessa.

## 2.4 - Do riso ao humor

“Assim a alma esconde sob um véu enganoso as paixões contrárias que a perturbam; não raro está ela triste quando seu rosto irradia alegria, e alegre quando parece triste”.

Petrarca

“Entre o riso e a lágrima há apenas o nariz.”  
*Millôr Fernandes*

Até agora usamos os termos “humorístico”, “cômico” e “satírico” quase como sinônimos. Há certamente uma relação do riso com todas essas categorias, mas, da mesma forma que elas possuem elementos em comum, algumas diferenças são encontradas, tanto no modo de produção desses tipos de texto, como na sua intenção e no efeito provocado por eles. Além, é claro, da relação entre as suas ocorrências enquanto manifestação literária e o contexto sócio-histórico.

Desde a Antiguidade já se nota uma preocupação em definir o que é o riso e determinar a sua natureza. O ridículo, significando aquilo de que se ri, sem o sentido pejorativo que hoje lhe damos, era designado pelos termos *geloion*, em grego, e *ridiculum*, em latim. Em algumas línguas houve uma tradução com dois

---

<sup>49</sup> Tal como Aristófanes fez com os versos de Eurípedes e Ésquilo em "As rãs".

sentido um pouco diferentes, como no alemão: *Komik* (cômico) seria diferente de *Witz* (chiste). O termo *Humor* (humor) teria surgido mais recentemente. Essas divisões são semelhantes ao que ocorre no inglês: *comic*, *wit* e *humor* teriam basicamente as mesmas acepções. O adjetivo francês *ridicule* condensaria tanto o sentido de “ridículo” quanto o de “o cômico”, se estiver substantivado. Na língua portuguesa, o termo “humor” nos chegou da mesma forma que no italiano, derivado do latim, primeiramente, com o sentido de corpo fluido<sup>50</sup>. Num segundo momento, assumiu o valor de fantasia, capricho, vigor ou simplesmente disposição do espírito. Daí, por extensão de sentido, o termo passou, a partir do séc. XVIII, a designar um modo peculiar de expressão, não necessariamente com a finalidade de provocar o riso, e sim demonstrar uma espécie de mistura de elegância, malícia e superioridade discursivas. Alguns teóricos, como Mikhail Bakhtin, consideram o humor como uma forma reduzida do riso, uma derivação romântica destituída do caráter regenerador que havia no riso das festividades populares da Idade Média<sup>51</sup>. Hoje, o termo “humor” abarca quase toda manifestação que provoque riso, principalmente se veiculada em meio impresso ou televisivo. Incorporado à cultura de massa, o termo humor faz parte da indústria do entretenimento. As comédias cinematográficas são caracterizadas muitas vezes pelo seu “humor fino”, significando mais um recurso do que um gênero de filmes. Na televisão, por exemplo, os *sitcoms* (abreviatura de *situation comedy*, comédia de situação) possuem uma fórmula fixa para retratar o comportamento da sociedade urbanizada. São chamados humoristas também aqueles que representam personagens cômicos na TV, além dos roteiristas que os criam. Para as pessoas de um modo geral, a concepção de humor é quase a mesma do sentido de comicidade, associada diretamente ao riso como seu objetivo fundamental.

O fato de o termo “humor” ter surgido num momento de ascensão burguesa nos leva a um ponto que merece maior atenção: as manifestações do riso estão intimamente atreladas às convenções histórico-sociais. Jacques Le Goff, em artigo sobre o riso na Idade Média, afirma que “o riso é um fenômeno cultural. De

<sup>50</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a primeira aparição do termo no Português Medieval data do século XIII. Já o sentido de estado de espírito teria surgido no século XVI.

<sup>51</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 37.

acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis.”<sup>52</sup> Daí que exista uma certa dificuldade em caracterizar o riso, o humor, ou o sentido de comicidade destituindo-os do seu contexto. Cada sociedade ri de uma maneira diferente, de acordo com um conjunto de códigos estabelecidos, aceito e compreendido pelos indivíduos. Observando com mais apuro, nota-se que o objeto risível pode variar até dentro de uma mesma sociedade, na medida em que fatores como classe social, faixa etária e até mesmo o sexo<sup>53</sup> são determinantes na maneira como as pessoas se predispõem a rir e fazer rir. A observação do fenômeno, portanto, não deve ignorar o meio em que ele ocorre.

Cabe agora tentar entender o que é o riso, suas causas e efeitos, e em que medida ele se relaciona com o nosso objeto principal, que é o humor na poesia.

Uma das assertivas aristotélicas, repetida em vários estudos posteriores sobre o riso, é a de que ele é próprio do homem. Cabe lembrar que essa frase, tão citada, não consta na sua *Arte poética*, e sim em outra obra de cunho biológico, chamada *Partes dos animais*. Observando-se por esse campo, estudos recentes comprovam, no entanto, que o riso é comum também entre os animais. A especialista em biopsicologia Silvia Helena Cardoso revela, por exemplo, que “o riso básico – o da brincadeira, da diversão, do movimento da face e da vocalização – nós compartilhamos com diversos animais”<sup>54</sup>. É bom atentar que esse tipo de riso é apenas o movimento fisionômico, relacionado mais a instinto que a intelecto, como o riso em nós provocado por cócegas.

Quando entram em questão as relações sociais, o riso surge como elemento pacificador, como se amenizasse uma pulsão agressiva. A pesquisadora afirma que os animais possuem ainda essa agressividade instintiva, que está embutida nas relações entre grupos, por exemplo, para defender território. O homem, apesar de

<sup>52</sup> LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan & ROODENBURG, HERMAN (org). *Uma história cultural do humor*, p. 65.

<sup>53</sup> A esse respeito é interessante o comentário de Ted Cohen, para quem os homens são mais propensos a contar piadas que as mulheres como recurso de sociabilização: “Men are probably more often joke-tellers than women. Why is that? Perhaps women have other conversational devices for establishing and maintaining intimacy, while for at least some men, joke-telling is a primary device of this kind.” In: COHEN, Ted. *Jokes: philosophical thoughts on joking matters*, p. 69. [Homens são frequentemente mais contadores de piadas que as mulheres. Por que isso? Talvez as mulheres tenham outros dispositivos sociáveis para estabelecer e manter intimidade, enquanto para pelo menos alguns homens, contar piadas é um dispositivo primário deste tipo].

<sup>54</sup> CARDOSO, Silvia Helena. Compartilhamos o riso com os animais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mai. 2002, p. 24.

possuir ainda esse instinto, precisa desenvolver as relações, utilizando o riso como elemento de sociabilidade. Tal ideia é similar à do etologista vienense Konrad Lorenz, que vê o riso como uma forma controlada de agressão. O movimento de mostrar os dentes era uma forma primitiva de assustar um inimigo, mostrando-se superior a ele. Rir do outro é, por derivação, mostrar que se está mais adaptado a uma determinada situação. No homem evoluído, portanto, esse ato serviria para revelar que ele está mais intelectualmente preparado dentro daquele contexto. Para Lorenz, o riso também não deixa de ser uma espécie de urro, um sinal vocalizador da vitória, que teria surgido antes mesmo da linguagem. Ainda aqui é perceptível a relação do riso com o instinto.

Notamos que o riso não é exclusividade do ser humano, mas que ele se “humaniza” à medida que as relações sociais se fazem necessárias. Os resultados da pesquisa de Silvia Helena Cardoso revelam que a maior parte das situações de riso é decorrente de situações sociais, como, por exemplo, quando as pessoas se encontram: “Isso indica que o riso e o sorriso (uma expressão atenuada do primeiro) acontecem para comunicação. (...) Quando rimos indicamos que não há agressão, que estamos querendo nos aproximar”<sup>55</sup>. O riso se mostra como um meio de tornar possível a aceitação do indivíduo dentro de um grupo, agindo positivamente nas relações sociais<sup>56</sup>.

Passemos para um segundo momento de observação, situando o riso como uma manifestação coletiva. Henri Bergson já definiu essa diretriz no início do seu comentado ensaio *O riso*: “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.”<sup>57</sup> Tal visão é o eixo em torno do qual gira a concepção do riso no ensaio bergsoniano. Em linhas gerais, a ideia é que o riso surge da necessidade de se restabelecer a ordem da vida, uma vez que ela se mostre mecanizada. Segundo essa teoria do “mecânico aplicado sobre o vivo”, a

---

<sup>55</sup> *Idem*,  
*ibidem*.

<sup>56</sup> Não podemos ignorar o adágio segundo o qual rir é o melhor remédio. Cientificamente, há estudos que de certa forma confirmam o dito popular: “O riso promove uma diminuição da tensão muscular – é só dar uma gargalhada que a gente relaxa. O riso também afeta o sistema cardiovascular: aumenta a frequência cardíaca. A frequência e a intensidade da onda sonora do riso indicam um aumento da entrada de oxigênio no organismo. Estudos também mostraram que o riso promove uma síntese de tipos de morfina endógena conhecida por atenuar a dor e promover bem-estar. Também há pesquisas que mostraram que o riso beneficiaria o sistema imunológico.” In: CARDOSO, Silvia Helena. *Op. cit.*

<sup>57</sup> BERGSON, Henri. *O riso*, p. 6.

comicidade seria um momento no qual a elasticidade humana – ou seja, a capacidade de ser flexível diante das mais diversas situações dentro da sociedade – falha, gerando uma rigidez de pensamento e/ou atitudes, ou mesmo uma rigidez de aparência, da forma. O riso seria o castigo, a correção dessa falha, a “sanção social”.

Um dos exemplos mais claros da teoria bergsoniana pode ser observado no filme *Tempos Modernos*, quando Carlitos, personagem de Chaplin, sai da fábrica e continua exercendo o movimento mecânico de apertar parafusos. Ele está não só mostrando a aquisição de uma característica da máquina, mas também que a própria máquina já começa a assimilá-lo para dentro de si. Porque ele não a está imitando, é uma continuação dela, um braço que sai às ruas. “Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso.”<sup>58</sup> O movimento mecânico de Carlitos produz um esquecimento de ordem social, levando o espectador a distanciar-se daquele personagem, como se não devesse repetir aqueles movimentos.

A teoria de Bergson, todavia, não é completa. Há algumas contradições quando ele afirma, por exemplo, que o riso é um agente de manutenção, de “conserto” quando se foge às convenções sociais, humilhando aquele que toma liberdades numa sociedade regida por normas. Por outro lado, sustenta que as sociedades é que estão em mudança constante, e que deve se rir daquele que se mantém rígido, sem acompanhar essas mudanças. Verena Alberti também aponta como ambivalência o fato de que a ideia central do “mecânico aplicado sobre o vivo” cede lugar à distração, que passa a ser a principal categoria de entendimento do riso e do cômico. Vilma Arêas, no livro *Iniciação à comédia*, também indica algumas lacunas no ensaio de Bergson. Para ela,

a maior crítica que se pode fazer a Bergson é que, segundo ele, a “função útil” do riso não varia com as diferentes sociedades. A ele também não ocorre que diversos estratos sociais, em conflito e contradição, possam fazer um uso diverso do cômico. Tem em mente um modelo de sociedade de tradição humanística, que o riso contribuiria para equilibrar.<sup>59</sup>

Como já afirmamos, o riso nunca está afastado do processo histórico e do contexto onde ocorre, e se manifesta de acordo com essas variações. O estudo de

<sup>58</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>59</sup> ARÊAS, Vilma. *Op. cit.*, p. 27.

Bakhtin sobre o riso na Idade Média toma essa direção, pois estabelece, através do riso, um contraponto entre classe dominante e cultura popular da época. O teórico russo afirma que o riso possuía um caráter rejuvenescedor, expresso nas festividades carnavalescas, mostrando uma visão de mundo que se contrapunha às normas oficiais baseadas nas verdades do cristianismo. O carnaval era o momento do “um no lugar do outro”, do “mundo às avessas”, em que se invertiam as posições da alta e baixa culturas. Em excelente estudo sobre a vida e a obra de Bakhtin, Katerina Clark e Michael Holquist destacam a importância dada pelo teórico a esse aspecto, que naquele contexto servia como um instante de libertação do povo:

A função da cultura popular não é apenas de desmascarar figuras de autoridades e noções recebidas, como um saudável antídoto ao embotamento e à secura da cultura oficial. O humor popular importa em consideravelmente mais do que mera irreverência galhofeira, pois o povo assume espertamente o papel de baluarte contra a repressão.<sup>60</sup>

Dessa troca entre elementos díspares Bakhtin desenvolveu o conceito de *carnavalização*, que acabou se estendendo também à literatura: no Renascimento é que autores voltados para o riso obtiveram reconhecimento de peso, como Cervantes, Boccaccio e Rabelais, sendo que este último recebeu especial atenção de Bakhtin. A partir de certo momento, no entanto, o riso carnavalesco desaparece, e no seu lugar surge o riso burguês: “Na literatura carnalizada dos séculos XVIII e XIX o riso, regra geral, é consideravelmente abafado, chegando à ironia, ao humor e a outras formas de riso reduzido.”<sup>61</sup> Para o autor, as manifestações modernas do riso perderam o caráter de rejuvenescimento, passando a ser mais corrosivas e, por isso, formas menores.

Ao que Bakhtin denomina “riso reduzido” podemos associar o surgimento daquilo que entendemos por humor. A ascensão burguesa coincide com o desenvolvimento de novas formas de organização social, e a vida em sociedade é que determina o que pode ser risível ou não, e em que condições específicas. É possível que, via literatura, o humor tenha se imposto ao dia-a-dia como uma forma requintada de o homem burguês mostrar sua individualidade dentro de um certo grupo. Já não se trataria do riso explícito, do riso cômico, mas de uma forma

<sup>60</sup> KATERINA, Clark & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*, p. 323. Segundo os autores, Bakhtin planejava ainda escrever um livro intitulado *O papel social do riso*.

<sup>61</sup> BAKHTIN, MiKhail. *Problemas na Poética de Dostoiévski*, p. 143.

quase desdenhosa de provocar um novo tipo de riso. Não é á toa que o termo “humour”, com o sentido moderno, tenha surgido na Inglaterra do século XVIII, em plena a Revolução Industrial, período em que grandes mudanças econômico-sociais ocorriam nesse país.

Um dos pressupostos do humor moderno seria o distanciamento em que o humorista se coloca diante do seu objeto. Essa seria uma das diferenças entre ele e o satírico, que já existia. Há alguma preocupação em distinguir o humor da sátira e do cômico, e até do irônico, principalmente em autores de textos humorísticos<sup>62</sup>. O cronista Humberto de Campos, por exemplo, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, afirma que o humorismo seria a arte de distanciar certo indivíduo do seu meio para ele se divertir com os seus semelhantes, da mesma forma que os deuses se divertiam com os homens. O autor se referia a Emílio de Menezes, poeta falecido cuja cadeira iria ocupar na ABL, e que escreveu uma poesia fundamentalmente satírica, sobre a qual nos deteremos mais adiante. O satírico, para Campos, seria voltado para agredir um indivíduo ou grupo, por isso que só poderia ter surgido numa sociedade belicosa como a grega. Para o cronista, o satírico zomba de um grupo específico, tentando corroê-lo nos seus sustentáculos, enquanto que o humorista busca abranger o conjunto, semeando uma chuva ácida sobre toda a superfície terrestre<sup>63</sup>.

O pequeno artigo de Brecht, “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”, serve de auxílio para se entender essa posição em que o humorista se coloca. Embora verse sobre teatro, o *efeito de distanciamento* descrito pelo autor alemão é de extrema valia. Para Brecht, o teatro chinês é caracterizado por empregar um efeito de distanciamento, diferente do europeu. Enquanto este é baseado na empatia aristotélica (mimética), aquele apresenta o espetáculo para o domínio *consciente do espectador*. Não há uma tentativa do artista de criar uma ilusão, mas explicitar que se trata de um fato encenado. A intenção é manter o espectador desperto, consciente, e crítico em relação àquilo que está à sua frente: “Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito do distanciamento,

<sup>62</sup> Monteiro Lobato afirma que há uma centena de autores que tentam definir o humor, assim como há inúmeras definições de arte e mil remédios para a tosse, provando que o humor e a arte são indefiníveis e a tosse incurável. Porém ele mesmo não resistiu em dar a sua definição: “Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas”. Apud TAVARES, Hênio. *Op. cit.*, p. 147.

<sup>63</sup> Cf. CAMPOS, Humberto de. *Antologia da ABL*, p. 359.

para exercer crítica social (...)”<sup>64</sup>. Da mesma forma, o humor não visa a uma identificação, mas deixa claro que há uma perspectiva diferente dos fatos tratados, que há uma visão não-oficial. Mais precisamente o do século XX atua dessa forma, caracterizando-se fundamentalmente pela capacidade de provocar uma posição crítica, e já não tanto com a pretensão “galante” do humor romântico. O humorista se distancia, e quer que o seu público faça o mesmo.

A transição do humor romântico para o humor do século XX deve ser observada com maior atenção, pois segue concomitantemente às mudanças ocorridas nas sociedades no mesmo período. Após o estabelecimento do humor no Romantismo como elemento privilegiado do discurso literário, as vanguardas do início do século como se verá em capítulo seguinte, encontraram no humor um recurso que foi utilizado *ad nauseam* como elemento transgressor – tanto na quanto da própria tradição literária e cultural.

A posição na qual o humorista se coloca para analisar o mundo, por exemplo, seria decorrente de um sentimento de mal-estar, iniciado no Romantismo e agravado no século XX. O teórico alemão Jean Paul Richter já havia feito a distinção entre o cômico clássico e o cômico romântico: enquanto o primeiro era marcado pela sátira vulgar e o escárnio sobre vícios e defeitos, sem nenhuma comiseração ou piedade, no segundo já entra o humor, que para ele é uma mescla de dor e riso filosófico, passível de tolerância e simpatia<sup>65</sup>.

Magalhães Jr., no prefácio da sua *Antologia de humorismo e sátira*, se preocupa também em estabelecer a diferença entre os dois termos. O humorista seria aquele que zomba não só do mundo, mas também de si mesmo; o satírico, por outro lado, selecionaria um indivíduo, ou um grupo específico. O humor, portanto, seria um ataque geral, e a sátira um ataque específico. Acrescenta ainda que a crueldade, característica fundamental da sátira, também é comum ao humor: “Não há nada mais raro do que o chamado humorismo inocente. O verdadeiro fundo de humorismo é, de algum modo, também satírico.”<sup>66</sup> Na *Teoria Literária* de Hênio Tavares há uma citação de W. A. Pannenburg, cuja obra *Écrivains satiriques*, de 1955, tece as características dos vários tipos de escritores. O humorista teria como propriedades a ternura, sedução, estreiteza de consciência e

<sup>64</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*, p. 66.

<sup>65</sup> Cf PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>66</sup> MAGALHÃES JR., Raimundo. *Antologia de humorismo e sátira*, p. 12.

tendência ao altruísmo. Já no satírico seriam observados avidez, agressividade, largueza de consciência e propensões ao egoísmo.<sup>67</sup> Como exemplo, respectivamente, se enquadrariam Cervantes e Quevedo.

Essas categorias são um tanto quanto rigorosas, e podem se contradizer caso observemos os exemplos com mais cuidado. O *D. Quixote*, segundo o critério acima, é satírico já no seu prólogo. Existe ali uma crítica aos cânones da época, não só no que se refere às novelas de cavalaria, mas à maneira como as obras eram apresentadas: se era comum sonetos de pessoas ilustres figurarem nos prefácios, a fim de dar à obra um ar de reconhecimento, Cervantes oferece nada menos que um escrito retratando um diálogo entre montaria do protagonista, o Rocinante, e aquele que seria seu bisavô, Babieca, o cavalo que teria servido a Rodrigo Díaz, o *El Cid*:

**B.** Como estás, Rocinante, tão delgado?  
**R.** Porque nunca se come, e se trabalha.  
**B.** Onde a tua cevada e a tua palha?  
**R.** Meu amo não me deixa nem um bocado.

**B.** Vai, senhor, que tagarela,  
 Teu amo ultrajando frente a mim.  
**R.** E tu, que asno será até o fim,  
 Se de amor caíste na esparrela?

**B.** É burrice amar? **R.** Acho imprudente.  
**B.** Andas filósofo. **R.** Ando com fome.  
**B.** Mágoa do escudeiro. **R.** Será bastante.

E vou eu queixar-me a toda gente  
 Se o amo ou escudeiro ou lá que nome  
 São tão rocins como eu Rocinante?<sup>68</sup>

Outros sonetos dessa introdução ao livro são atribuídos a Amadis de Gaula, personagem famoso das novelas de cavalaria, Orlando Furioso, Gandalim e Oriana (respectivamente escudeiro e amada de Amadis). Embora não haja agressividade explícita, que caracterizaria o satírico, tampouco um egoísmo notório, a existência de sonetos atribuídos a personagens intenta a derrubada de uma prática comum ao modo de apresentação dos livros de então. A definição de sátira, segundo o Dicionário Houaiss, é a de, “na literatura latina, composição poética jocosa ou indignada contra as instituições, os costumes e as ideias

<sup>67</sup> Cf TAVARES, Hênio. *Op. cit.*, p. 146.

<sup>68</sup> CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. P. 27.

contemporâneas”<sup>69</sup>. Ou seja, a proposta de Cervantes seria de subverter um costume pondo personagens no lugar de autores renomados. Nesse caso, os conceitos de sátira e humor seriam não excludentes, mas cambiantes.

Na poesia, há que se considerar todo um viés de recriação poética nas paródias e mesmo na pluralidade de poemas herói-cômicos. Gilberto Mendonça Teles, em rica análise sobre essa modalidade poética na tradição portuguesa, assim os define:

A imitação humorística de um texto sério é o que se entende, em geral, como paródia e poema herói-cômico, em que os elementos que caracterizam o estilo e o espírito de um autor ou de um texto são retomados noutra discurso com o propósito de ridicularizar o primeiro texto.<sup>70</sup>

Textos como a *Batracomiomaquia* (ou *A batalha dos sapos e ratos*), paródia da *Ilíada* e de autoria atribuída ora a Homero ora a Pigres<sup>71</sup>, é um dos mais antigos e importantes exemplos. Essa mescla de sublime e ridículo, colocando em confronto os grandes feitos e a condição mundana do homem, questiona o próprio conceito de monumento que está subjacente em todas as epopeias em suas versões originais e "sérias" que se tornam objeto da paródia.

Feita essa distinção, outra preocupação seria diferenciar o humorístico do cômico. Segundo Pirandello, o cômico é a advertência do contrário; já o humor é o sentimento do contrário. Nessa diferença é que reside o elemento da reflexão, que pode, inclusive, incapacitar o riso que surge naturalmente no cômico. Enquanto o cômico percebe o oposto, o humorismo *sente* o oposto. O primeiro apresenta o objeto que rompe a norma; o outro pergunta por que o objeto rompe a norma. Talvez por isso o humor tenha se proliferado no ambiente dos conflitos urbanos: o humorista também sofre na pele aquilo que denuncia. Ele se distancia mas sabe que também faz parte daquele todo.

É interessante a intenção de agregar ao humor a característica de compaixão, pois vai de encontro ao que afirma Bergson, para quem o sentido geral de cômico só é possível se não houver nenhum traço de emotividade<sup>72</sup>. A definição que Bergson dá ao humor é ainda bem parecida com a romântica,

<sup>69</sup> Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 1.0.

<sup>70</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. p. 324.

<sup>71</sup> É curioso o fato de que ambos os autores têm, frequentemente, sua própria existência questionada.

<sup>72</sup> Essa regra não procede se levarmos em conta os vários modos de manifestação do riso. Ele pode ser emocional, por exemplo, quando alguém resolve um puzzle. É um riso prazeroso e não-cômico.

segundo a qual o humorista demonstra uma atitude de altivez. Na recente edição de *O Riso*, há uma nota de rodapé em que a tradutora Ivone Castilho Benedetti esclarece o uso que Bergson fazia do termo *humour*:

Mantivemos aqui e nas próximas ocorrências a grafia *humour* (presente, aliás, em nossos dicionários) para expressar a ideia contida nesse termo em francês, ideia a que Bergson aqui parece referir-se, ou seja: a de uma forma espirituosa de apresentar a realidade, de tal maneira que dela são depreendidos os aspectos jocosos e insólitos, às vezes absurdos, com uma atitude de indiferença e muitas vezes de formalismo.<sup>73</sup>

Para Bergson o humor seria o inverso da ironia, pois nesta ocorre um enunciado no qual se finge acreditar, enquanto naquele há uma descrição metódica, minuciosa e indiferente. Por isso é que o humorista teria algo de científico, ao passo que a ironia seria mais de natureza oratória. Essa insistência na frieza do humorista acaba se dissolvendo algumas décadas depois (o ensaio de Bergson é de 1899), pois uma característica comum às definições do humor no século XX é a presença da tolerância, da indulgência, da compaixão naquele que escreve humor. Pirandello acredita que a perplexidade diante do real é que vai marcar o humorista, diferenciando-o das outras categorias. Essa perplexidade o mantém hesitante, introspectivo, justamente por sentir a contradição das coisas, fato que já não ocorre com o cômico, o irônico ou o satírico. Para ele,

Não nasce nestes outros o sentimento do contrário; se nascesse, tornar-se-ia amargo, isto é, não mais cômico, o riso provocado no primeiro pela lembrança de qualquer anormalidade; a contradição entre o que se diz e o que quer que seja entendido, que no segundo é somente verbal, tornar-se-ia efetiva, substancial e, portanto, não mais irônica; e cessaria o desdém ou, comumente, a aversão pela realidade, que é a razão de toda sátira.<sup>74</sup>

O sentimento existente no humor, embora se manifeste mais explicitamente no século XX, tem as suas raízes mesmas no próprio Romantismo, naquilo que se chamou mal-do-século. Desenvolver esta associação requer uma abordagem pouco comum aos estudos sobre o assunto, justamente por ser comum a perspectiva unilateral, à qual deve ser acrescentada uma proposição que, nesta parte teórica, será observada na poética de autores como Álvares de Azevedo: o humor está tão próximo do riso quanto do choro.

<sup>73</sup> Cf BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>74</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, p. 155.

Segundo a etimologia do termo “humor”, ele designava, na Antiguidade, os quatro tipos de líquidos secretados pelo corpo, que determinavam a causa das enfermidades dos homens: sangue, bile amarela, fleuma e bile negra. Pirandello cita os quatro humores como sangue, cólera, fleuma e melancolia. A predominância de estados de espírito negativos sugeridos por esse humores – além da melancolia, eles seriam responsáveis pela apatia, irritabilidade e revolta – poderia ser um indicativo daquela posição em que o humorista burguês se colocaria diante do seu objeto. Ou seja, ele converteria em *método* de produção textual o que outrora servia para determinar a condição psicofisiológica. Pirandello reitera que essa associação não pode ser evitada:

Será melhor, ao se tratar de humorismo, levar em consideração também o significado de doença da palavra humor, e que melancolia, antes de significar a delicada afecção ou paixão de espírito que conhecemos, tenha tido originalmente o sentido de bÍlis ou fel, e tenha sido, para os antigos, um humor no sentido original da palavra.<sup>75</sup>

É possível observar que tristeza e alegria caminham próximos também em outras formas literárias. Já soa equivocado, na atualidade, repetir o que dizia Aristóteles, segundo quem a tragédia se opõe à comédia. Sabe-se hoje que tal assertiva já não é suficiente, uma vez que ambos os gêneros não chegam a ser contrários um do outro. O cômico não é o não-trágico. É antes o não-sério. Por isso é que a comédia pode comportar ao mesmo tempo o riso e o choro. Segundo Pirandello, na *Antiguidade* essas duas reações não eram excludentes entre si, pois havia “o pranto e o riso, não o pranto ou o riso; e, se o intelecto podia notar o contraste, porque a arte não teria podido exprimi-lo?”<sup>76</sup> O cômico, então, pode não só complementar o trágico, mas também ser o trágico. Esse aspecto é que acompanhou o cômico até ele se transformar em humor.

Há o que se poderia chamar de riso cômico e riso trágico. Como na definição de humor dada por Leon Eliachar:

Humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros. Há duas espécies de humorismo: o trágico e o cômico. O trágico é o que não consegue fazer rir; o cômico é o que é verdadeiramente trágico para se fazer.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>76</sup> Pirandello, Luigi. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>77</sup> Cf. [www.releituras.com/relel](http://www.releituras.com/relel), disponível em 28/03/2001. Consta ainda que esta definição de humor foi laureada com o primeiro prêmio (“PALMA DE OURO”) na IX Exposição Internacional de Humorismo, realizada Itália em 1956.

O riso reduzido a que se referiu Bakhtin pode ser chamado também de riso triste. Pois na sua causa, assim como na sua realização, uma pecha de melancolia sempre está presente, como afirma Mark Twain: “A fonte secreta do humor não é a alegria, mas a mágoa, a aflição, o sofrimento. Não há humor no céu.”<sup>78</sup>

O subgênero tragicomédia, surgido no século XVI, seria um híbrido do trágico e do cômico, mas acabou na verdade adquirindo autonomia, não chegando a ser nenhum dos dois<sup>79</sup>. Há acontecimentos funestos, mas o desfecho é feliz, embora não seja cômico. O drama surgiu também neste século, ganhando força a partir da obra de Shakespeare. Mas foi o Romantismo que lhe deu relevo definitivo como espécie literária. O drama é a evolução (ou modernização) da tragicomédia. É também uma espécie mista na qual se fundem os elementos da tragédia e da comédia.

Nesse caso, o riso moderno (ou seja, do nascimento do riso burguês para cá) já estaria entrando no domínio da seriedade típica do trágico. Joyce Hertzler, no livro *Laughter: A Socio-Scientific Analysis*, sustenta que uma das funções do humor é justamente se voltar para a seriedade: “Humor is also used to depict and point up a serious situation; under some circumstances it may bring results usually associated with tragedy.”<sup>80</sup> A linha divisória entre ambas as esferas se dissolveria cada vez mais na contemporaneidade. Deleuze também afirma que o humor surgiu para substituir o trágico e o irônico.

No próprio melodrama, subgênero teatral francês surgido no século XVIII, dentre os quatro personagens arquetípicos que compunham a trama, um deveria ter a função de pícaro, de provocar o riso, mesmo que o objetivo central desse tipo de teatro fosse o choro. Parece haver uma necessidade de oferecer o riso como compensação ao pranto, da mesma maneira que, na Antiguidade, após as trilogias trágicas serem apresentadas, uma peça burlesca servia como um momento de descontração.

Essa alternância entre alegria e tristeza é bem própria da vida, em que não há um predomínio certo nem de uma nem de outra. Talvez por isso o humor,

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> Segundo Vilma Arêas, o termo “tragicomédia” foi na verdade inventado por Plauto, para se defender da acusação de usar um deus como protagonista de *Anfitrião*. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>80</sup> HERTZLER, Joyce O. *Laughter: A Socio-Scientific Analysis*, p. 22. [O humor também é usado para descrever e apontar uma situação séria; sob algumas circunstâncias pode trazer normalmente resultados associados com tragédia]. \* Traduzi livremente as citações em inglês, que serão dispostas entre colchetes após a referência bibliográfica, como neste caso.

misto de ambas, tenha sido uma das mais fortes formas de expressão nos últimos tempos. Como nos dizeres de Giordano Bruno: “*In tristitia hilaris; in hilaritate tristis*” Na tristeza, alegre; na alegria, triste. O humor, então, não teria só a capacidade de apontar e estabelecer relações entre elementos contraditórios, mas ele mesmo é, em essência, uma forma auto e intraparadoxal de expressão. E nenhuma época foi tão contraditória, tão de extremos, como o último século.

Por isso é que Ziraldo afirma que o humor é a grande linguagem do século XX, acima do sexo e da violência<sup>81</sup>. Embora devamos considerar que ele trabalha com humorismo há décadas, e por isso pode não possuir a isenção necessária para falar da própria atividade, há um certo sentido nessa proposição. Principalmente porque o humor passou a ter mais marcadamente uma atuação no campo político e na crítica à cultura de massa, mas ainda sem deixar de tratar da vida humana em geral. Essas características podem ser depreendidas da definição de humor dada pelo *Dicionário de Comunicação*, cuja elaboração, aliás, foi feita pela editora CODECRI (Comitê de Defesa do Criouléu), por sua vez pertencente ao jornal *Pasquim*, dirigido durante muito tempo por Ziraldo:

O humor é uma posição de espírito. Uma postura que possibilita uma visão desmistificadora da existência humana. [...] o humor é uma forma criativa de descobrir, revelar e analisar criticamente o homem e a vida. É uma forma de desmontar, através da imaginação, um falso equilíbrio anteriormente sustentado pela própria imaginação [...].

É da própria natureza do humor o tentar descobrir, através de seu método, onde está a ‘mentira’ no fato apresentado como verdadeiro.<sup>82</sup>

É esse tipo de humor que nos cabe agora investigar, e em que medida ele pode atuar na sociedade e nas suas instituições estabelecidas de normas. Observaremos também o modo como a representação humorística se relaciona com a realidade brasileira, funcionando como um elemento transgressor da ordem instituída pelo poder oficial.

<sup>81</sup> Apud TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor na lingüística. In: *D.E.L.T.A.*, vol. 6, nº 1, 1990.

<sup>82</sup> Apud GURJÃO, Maria Inês. *Op. cit.*, pp. 45-46.

## 2.5 – Humor e *establishment*

A vida em sociedade se caracteriza por ter como objetivo principal a construção e a manutenção de um equilíbrio nas relações entre os cidadãos. Ao sair das normas, ou mesmo questioná-las, ocorre o que a própria sociedade denomina marginalização.

Tomemos como exemplo dois indivíduos caminhando pela rua, em qualquer metrópole contemporânea. Um segue bem vestido, barbeado, portando uma maleta, olhando o relógio enquanto atravessa a rua apressadamente: impávido, altivo e determinado, segue fixo para o seu objetivo. O segundo anda devagar, sem rumo definido. Ora para um lado, ora para outro. Veste-se de maneira não-convencional: camisa pelo avesso, calças maiores que o seu tamanho, descalço. Observa todos os outros transeuntes, até que vê o primeiro passando, na sua marcha célere, o anti-flâneur por excelência. A cena seria bem comum, não fosse por um ato irresistível ao segundo: ele imita o outro. Rapidamente cata um pedaço de papelão, usado como a maleta. Segue o homem sem que este o veja, em passadas simultâneas; quando o primeiro confere as horas mais uma vez, o outro repete, olhando para o pulso vazio. Algumas pessoas olham, riem, outras fingem não ver. A imitação é interrompida tão logo o primeiro homem, desconfiado com os olhares, se vira e descobre o que se passava. Após a repreensão, o primeiro homem continua seguindo, olhando o relógio, preocupado, mas sobretudo sério. O segundo, ainda sem destino, aguarda sua próxima vítima, mas não sem antes soltar um riso. Ri daquele que acabou de imitar, de si, dos outros que riram e dos que não riram. Ele ri da sociedade como um todo. Ri por ter entendido o seu semelhante (certamente bem mais do que este o tenha entendido) e reduzido o seu comportamento a uma meia dúzia de gestos mecanizados. Ri porque é um louco: porque está à margem do que determina o senso comum.

O exemplo pode parecer simplista numa primeira olhada, mas serve como ilustração para entendermos, numa situação comum – e extremamente plausível –, o modo como o conjunto de atitudes humanas pode se mostrar de forma polarizada na nossa sociedade. As convenções históricas determinam que o comportamento do nosso primeiro indivíduo se encaixa perfeitamente nos padrões

atuais: ser bem-sucedido, impecável na aparência, estar com pressa. Passaria facilmente despercebido por outros que nele reconhecessem essas características. Provavelmente, seria mais notado como um modelo a ser alcançado por outros transeuntes não tão “adaptados” à vida contemporânea. Não é intenção aqui analisar o que constrói esse paradigma de comportamento social – mídia, mercado etc – e sim o que pode desconstruí-lo. Fiquemos com o olhar daquele a quem chamamos louco.

O que vai determinar primeiramente a sua posição na sociedade é a aparência. O seu modo peculiar de se vestir, de (não) se barbear, de andar, fá-lo estar à margem do que se espera dele. Imitar outras pessoas que andam pela rua também não corresponde aos anseios da gente comum<sup>83</sup>. A sociedade, *ab initio*, quer um indivíduo equilibrado. E uma das principais características de um sujeito equilibrado é a sua postura séria diante da vida e dos outros. Isso porque na estrutura social há, implicitamente, uma ordem segundo a qual a seriedade impera. A seriedade é harmônica, ela afirma que todas as coisas estão na mais perfeita ordem. Seriedade é quase um sinônimo de ordem.

Porém, essa ideia da seriedade como uma espécie de mão regente da ordem é falha. Segundo Michael Mulkey, “there is not one coherent world, but a multiplicity of contradictory worlds.”<sup>84</sup> A ideia de uma ordem fixa, portanto, pressupõe a inexistência, ou mesmo a repreensão, de formas de agir divergentes. Essa tendência à diferenciação, quando aplicada a sistemas de governo mais rígidos, como um regime ditatorial, aparece de forma mais explícita, e será observada atentamente mais adiante. Vamos nos ater, ainda partindo do exemplo do louco e do executivo, na questão das contradições entre as instâncias da seriedade e da não-seriedade, e em que medida esta última se relaciona com o humor.

O comportamento sério do primeiro indivíduo se contrapõe diretamente ao do nosso louco<sup>85</sup>. A seriedade está explícita, porque a seriedade não só caracteriza

<sup>83</sup> Salvo se acontece em programas televisivos dominicais. Mas nesse caso há uma suspensão das normas, que é permitida oficialmente por se tratar de “entretenimento”.

<sup>84</sup> MULKEY, Michael. *On Humor: it's nature and it's place in modern society*, p. 22. [não existe um mundo coerente, mas uma multiplicidade de mundos contraditórios].

<sup>85</sup> Da mesma forma, não cabe aqui uma investigação acerca da loucura como visão de mundo, e sim a relação íntima desta com o que entendemos por humor. Erasmo, no seu *Elogio da Loucura*, acredita que loucura é o mesmo que sabedoria, pois, armada do riso, é mais eficaz que a razão (entendamos “razão” como seriedade): “a loucura tem uma força maior do que a razão, porque,

o indivíduo equilibrado, mas também o afasta da infantilidade, que poderia ser encontrada na atitude do louco. Erasmo comenta essa questão, afirmando que o comportamento tipicamente fora do senso é comum na idade infantil: “O delírio e a loucura não serão, talvez, próprios das crianças? Que é que, a nosso ver, mais agrada nas crianças? A falta de juízo.”<sup>86</sup> Porém se o indivíduo adulto ainda se comporta dessa maneira, há que ser repreendido e “consertado”. Para Bergson o riso seria uma das formas de consertar esse indivíduo afastado dos padrões sociais. No entanto, o ponto de vista bergsoniano deve ser questionado, quando os elementos envolvidos no processo do riso fazem um movimento contrário: o indivíduo que ri, ou que causa o riso, é que pode estar apontando um aspecto que precisa ser consertado na sociedade.

Seguindo esse pensamento, e olhando mais uma vez o exemplo dos nossos dois indivíduos, é possível afirmar que o segundo, o louco, embora contrário ao que a sociedade espera dele, está apontando um defeito<sup>87</sup> no comportamento social, reduzindo o outro a um esquema simples. O riso suscitado é aquele que Propp indica como decorrente de um esvaziamento de um falso conteúdo, pois surge “quando o defeito exterior é percebido como sinal, como signo de uma insuficiência ou de um vazio interior.”<sup>88</sup> Nesse momento, imitando o homem sério, o louco fez-se superior, ignorando o seu papel na escala social. Para mostrar quão mecanizada se encontra a sociedade, ele se valeu justamente da posição que lhe fora determinada. Sua perspectiva, a partir da margem, permitiu-lhe *fingir ser* o outro, e não *ser* o outro, porque se distanciou, porque negou as convenções da vida social (ou porque não lhe foram dadas possibilidades de fazer parte dela). Sob nosso ponto de vista, ele teve uma atitude humorística, o que para Pirandello se justifica pela capacidade de “entrar” nos moldes da estrutura social e mostrar o que há por trás dela:

O que são, no fundo, as relações sociais da assim chamada conveniência? Considerações de cálculo, nas quais a moralidade é sempre sacrificada. O

---

muitas vezes, aquilo que não se pode conseguir com nenhum argumento se obtém com uma chacota. Finalmente, eu não desejaria ser a Loucura, se a arte de provocar o riso com gostosas piadas não fosse exclusivamente minha.” In: ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*, p. 73.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>87</sup> Ignoremos se ele faz isso conscientemente ou não: o que importa é o sentido que estamos atribuindo ao seu ato.

<sup>88</sup> PROPP, Vladímir. *Op. cit.*, p. 176. Essa ideia está intimamente ligada a de Bergson, segundo a qual o riso surge quando uma pessoa (flexível) é vista como uma coisa (mecânica).

humorismo vai mais adentro, e ri sem indignar-se, descobrindo como, também ingenuamente e com a máxima boa fé, por obra de uma ficção espontânea, nós somos induzidos a interpretar como verdadeira cautela, como verdadeiro sentimento moral, em si, o que não é outra coisa, na realidade, senão cautela ou sentimento de conveniência, isto é, de cálculo.<sup>89</sup>

Convém assinalar mais uma vez o caráter desmistificador do nosso exemplo. Ele contraria o que Bergson determinou como principal função social do riso. Pois não se trata mais de um riso punidor daquele que burla as normas da sociedade. A informalidade acaba se sobressaindo ante um sistema de regras estabelecidas. Há uma necessidade, não geral, mas de alguns indivíduos, de *mostrar* com outra perspectiva a realidade dominante. O “mecânico sobre o vivo” a que se referia Bergson não serve apenas para fazer um indivíduo se adequar às convenções sociais. Esse mesmo tipo de riso se volta para um questionamento da própria sociedade. Talvez nesse ponto resida a diferença entre o humor do século XX e o dos períodos anteriores. Pois se a sociedade se tornou cada vez mais contraditória, houve uma necessidade maior em apontar essas contradições. Para Hertzler, o impulso em provocar o riso atua como espelho das mudanças sociais, mas pode agir ao mesmo tempo como um catalisador de algum tipo de mudança: “Laughter is a factor of social change, both as effect and as cause.”<sup>90</sup>

Mas a mudança provocada pelo riso não se dá diretamente, mas como uma ação intelectual. Forças como o riso, o humor, o cômico, a sátira, ou quaisquer manifestações dessa ordem atuam não na realidade, mas na forma de percebê-la, encará-la e, assim, permitir que se tenha uma nova perspectiva sobre ela. Se o riso pode atuar como uma causa de mudança, deve-se deixar claro que o que ele promove é uma *visão* diferente da realidade. Ou seja, a intenção é, como explicou Ziraldo<sup>91</sup>, oferecer uma nova perspectiva das coisas, após conhecê-las por dentro, tornando possível uma reflexão, que para Pirandello é nada menos que “um demoniozinho que desmonta a combinação de cada imagem, de cada fantasma colocado sobre o sentimento; desmontá-la para ver como é feita, quebrar a sua mola e ranger todo o seu mecanismo, convulso.”<sup>92</sup> O que se pretende é, portanto,

<sup>89</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, p. 146.

<sup>90</sup> HERTZLER, Joyce O. *Op. cit.*, p. 117. [O riso é um fator de mudança social, tanto como efeito quanto como causa].

<sup>91</sup> V. GURJÃO, Maria Inês. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>92</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, p. 146.

uma posição que dissolva as convenções, mostrando que nos bastidores da vida social<sup>93</sup> há mais padronização que a diversidade própria do homem.

Após termos observado que o humor funciona de forma não convencional nas engrenagens sociais pode funcionar como um elemento de mudança social – ou pelo menos como um elemento que *aponta* o que há de errado na sociedade –, vejamos como essa relação se deu dialeticamente na história. Em outras palavras, observemos em que momentos o riso serviu como elemento de manutenção do *status quo* e quando passou a servir como um meio de questionamento, bem como o que justificaria essa mudança de função.

Na *Poética*, Aristóteles afirma que a comédia representa os homens piores do que são. Mas não argumentou muito sobre o riso nas relações humanas. Em *As Partes dos animais*, afirmou apenas que o homem é o *animal ridens*, destacando-o dos outros pela capacidade única e exclusiva de rir (opinião que a ciência já vem contestando, como vimos anteriormente). O riso no comportamento social foi brevemente comentado em *Ética a Nicômaco*. Há uma certa atenção para o fato de o riso não ser usado em excesso, sob pena de caracterizar a bufonaria, e ao mesmo tempo em ser dosado de acordo com a necessidade do meio. O tipo de gracejos determina se o homem é polido ou ignorante, se agride os outros ou se o coaduna às regras da conveniência. A forma de gracejar determinaria o caráter do indivíduo:

Aqueles que levam a jocosidade em excesso são considerados bufões vulgares; são os que procuram provocar o riso a qualquer preço e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a inconveniência do que dizem nem em evitar o mal-estar daqueles que elegem como objeto de seus chistes; ao passo que os que não sabem gracejar nem suportam os que o fazem, são rústicos e grosseiros. Os que, porém, gracejam com bom gosto são chamados espirituosos, o que envolve um espírito vivo que se volta de um lado ao outro; efetivamente, essas agudezas de espírito são consideradas movimentos do caráter, e assim como o corpo foi apreciado pelos seus movimentos, o caráter também o é.<sup>94</sup>

Tal visão do riso, se observarmos, tem muitas semelhanças com a postura diante do riso no Romantismo. Seria por demais arbitrário chamarmos esse riso aristotélico de riso burguês, porém a utilização de gracejos como maneira de se apresentar socialmente é bem característica de tempos modernos. O fato de

<sup>93</sup> Erasmo: “(...) que é, afinal, a vida humana? Uma comédia. Cada qual aparece diferente de si mesmo; cada qual representa o seu papel sempre mascarado, pelo menos enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco.” *Op. cit.*, p. 41.

<sup>94</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, p. 100.

gracejar com bom gosto ser marca dos homens espirituosos se assemelha muito com as definições de humor como uma forma “galante” de expressão, bem típica do século XIX. Há também um critério de determinação da classe pelo riso (apesar de os conceitos de estrato social terem surgido bem posteriormente), ao afirmar que a incapacidade ou intolerância com relação ao riso determinam se o indivíduo é rústico ou polido. Segundo essa proposição, o riso usado com graça e manejado com espirituosidade seria privilégio de uma camada social definida.

Aristóteles também se preocupa com a agressividade do chiste e não deixa de apontar para o cuidado que se deve ter com os alvos do gracejo. Há também uma sugestão de cerceamento (censura?) no caso de o riso se voltar para determinadas questões: “o gracejo é uma espécie de insulto, e há coisas que os legisladores nos proibem insultar, e talvez devessem também proibir-nos de gracejar a respeito delas.”<sup>95</sup>

Em princípios da Idade Média o riso teria sido abafado pelo poder religioso, que impunha o silêncio e a seriedade. A ideia aristotélica do homem como único animal que ri foi posta em discussão diante de outra: se Jesus, paradigma de comportamento para a humanidade, nunca riu, então ao homem cristão este ato também deveria ser avaliado como uma forma incorreta de comportamento<sup>96</sup>. Mas da sisudez derivou uma arma de grande eficácia para o controle do povo: o medo. O silêncio soprava nos ouvidos humanos a temerosidade obrigatória decorrente da sua vida de pecados. Porque a ideia era que quase todas as pessoas comuns, após a morte, iriam para o inferno, e comportar-se inadequadamente (entenda-se o riso desenfreado) poderia ser um indicativo da condenação eterna e inexpugnável.

Essa relação tem certa semelhança com o que os latifundiários, no Brasil Colonial, disseminavam entre os escravos: manga misturada ao leite leva a pessoa à morte. Uma vez que as mangas eram abundantes e estavam à disposição dos escravos, eles temiam a combinação fatal e assim não ingeriam o leite dos seus senhores. A analogia é bem indireta quanto ao contexto, mas bem similar no

---

<sup>95</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>96</sup> A relação entre humor e religião será melhor desenvolvida em tópico posterior sobre a questão na obra de Millôr Fernandes. Detenhamo-nos aqui apenas no caráter histórico.

aspecto da construção do medo como manutenção de um controle<sup>97</sup>. A associação do riso às forças diabólicas deixava como opção o silêncio. Segundo Jacques Le Goff, o riso “é o jeito mais horrível e mais obscuro de quebrar o silêncio. Em relação a esse silêncio monástico, que é uma virtude existencial fundamental, o riso é uma violação gravíssima.”<sup>98</sup> O riso poderia destruir o medo da servidão religiosa, o medo que o homem deveria ter de Deus. Serve bem como exemplo a explicação que o personagem Jorge de Burgos dá em *O nome da rosa* sobre o perigo daquele livro da comédia de Aristóteles:

O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. (...) O riso distrai por alguns instantes o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus.<sup>99</sup>

Por esse motivo é que, durante vários séculos, a Igreja rejeitou o riso (ou pelo menos tentou mantê-lo isolado). Contudo, ele é uma forma de manifestação incontrolável sob certas circunstâncias – tal como o choro –, e mesmo havendo essa relação direta com o corpo material, constituindo um dos motivos da condenação do riso, acabou requerendo outra perspectiva. Mesmo do século IV ao X os monges praticavam o *joca monacorum*, piadas escritas sobre monges, curas, judeus e armênios. Ou seja, não resistiam em manifestar-se jocosamente na sua realidade pregadora do silêncio e da seriedade. Em momento posterior da Idade Média, por volta do século XII, a Igreja passou a aceitar o riso, mas distinguindo o riso bom do riso ruim, associando-os às maneiras adequadas de se portar. É interessante que, usado pelos reis, o riso tenha se convertido em uma forma de manter o controle, numa posição diferente de outrora, quando tinha sido um meio de transgredir o silêncio religioso. O termo *rex facetus* designava o rei cuja função obrigatória era fazer piadas. Le Goff cita como exemplos Henrique II e São Luís, que para agradar aos dominicanos e franciscanos decidiu só não rir às sextas-feiras.

<sup>97</sup> Ainda há quem acredite nos malefícios da mistura. Assim como há quem, em determinados contextos, em tom de repreensão, repita a frase “Não ri, que Deus castiga.”

<sup>98</sup> LE GOFF, Jacques. *O riso na Idade Média*, p. 73.

<sup>99</sup> ECO, Umberto. *O nome da rosa*, p. 533.

Essa função parece ter se deslocado para um personagem específico: o bobo da corte. Luiz Felipe Baêta Neves, em seu ensaio “A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa”, analisa essa figura, o *jester* da Idade Média européia, personagem paradoxal, que criticava os poderosos diretamente, sem que os mesmos se sentissem atingidos. Caso aceitassem a jocosidade e respondessem seriamente, estariam se denunciando, aceitando como verdadeiras as acusações feitas pelo bobo, *a priori*, sem intenção de um ataque concreto. Isso porque o bobo da corte não era considerado um membro da sociedade, mas alguém de fora, com uma crítica anárquica e sem valor destrutivo. Antes, sua crítica apontava para o que destoava das convenções sociais – das quais ele não participava.

O coringa do baralho é uma representação do bobo da corte, que pode aparecer em qualquer lugar do jogo, mas sem fazer parte da hierarquia, sem ter nenhum naipe que o qualifique especificamente, e que ainda “pode ser eliminado do baralho sem que com isso algum tipo de jogo fique impedido de ser realizado (é importante quando está presente mas sua falta é irrelevante!)”<sup>100</sup>. Antes de mais nada, o bobo da corte estava a serviço do poder e utilizava o riso para mostrar que sua vítima – podendo ser o rei, inclusive – estava apresentando alguma característica que fugia àquelas impostas pela ideologia dominante. Portanto a intenção não era corroer, e sim corrigir. E se antes o rei usava o riso para controlar e estruturar a sociedade, com o *jester* essa tarefa continuou sendo executada, mas por alguém voltado exclusivamente para essa função. Estaríamos falando, aqui, de um riso aparentemente voltado para um ataque, mas que na verdade era um riso bergsoniano disfarçado, ou seja, não objetivava efetivamente uma transgressão do poder oficial. Eis o porquê de o bobo da corte ser uma figura paradoxal: era um personagem inferior e fora dos padrões de comportamento, ao mesmo tempo em que tinha nas mãos um poder de atacar praticamente todos aqueles que julgasse destoantes das regras sociais<sup>101</sup>. Hertzler concorda que o *jester* era usado para manter o controle devido à sua exclusiva liberdade: “widely tolerated, even

<sup>100</sup> NEVES, Luiz Felipe Baêta. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>101</sup> Hoje os bobos da corte não existem mais, o que não impede que haja um humor a favor do poder. Millôr afirma, quanto a essa atitude: “Você aí, companheiro de profissão; uma coisa é ser o rei dos palhaços, outra coisa é ser o palhaço dos reis.” Cf. FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: a Bíblia do Caos*, p. 233. A quem se dirigia a crítica milloriana? Aos humoristas televisivos? Aos pseudocríticos palacianos?

privileged, jesters they have been licensed to do things that other members of the society could not do with impunity.”<sup>102</sup>

Há que se notar que na transição da Idade Média para o Renascimento o riso já estava presente nas manifestações populares. Se os tempos medievais foram marcados por tristeza e medo, na Renascença o povo já conquistava uma postura mais alegre diante da vida. Na época do Renascimento, o riso possuía uma importância fundamental na concepção de mundo: era tão (ou mais) importante que a seriedade. Por isso autores como Rabelais, Cervantes e Shakespeare tratavam de questões universais sem deixar de observar o caráter risível da realidade. “Mil anos de riso popular extra-oficial foram assim incorporados na literatura do Renascimento”<sup>103</sup>, afirma Bakhtin, notando que pela primeira vez autores que se voltavam para o não-sério entravam para o rol da “alta literatura”.

Já do século XVII em diante essa atitude mudou, pois o riso não foi mais uma forma de ver o mundo. Antes, era um modo de conceber a realidade de forma parcial, apontando certos aspectos negativos da vida em sociedade. Foi a época em que caiu definitivamente a figura do rei cômico, pois as autoridades precisavam ser sérias. O riso assume um lugar de castigo útil, como afirma Bergson, que deve apontar vícios e defeitos dos indivíduos inferiores. E na literatura, “se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade.”<sup>104</sup> Na Inglaterra da época do Iluminismo, começou a ser difundida a ideia de que as manifestações involuntárias do corpo humano teriam de ser controladas. O riso deveria ser evitado como forma de educação e refinamento. Segundo Quentin Skinner, o sorriso foi a maneira adotada para que o indivíduo se expressasse reflexiva e desdenhosamente: “O que, então, substitui o riso quando este é suprimido? A resposta (...) é aquilo que, em inglês, foi chamado, sem grande elegância, de *sub-laugh*.”<sup>105</sup>

<sup>102</sup> HERTZLER, Joyce O. *Op. cit.*, p. 108. [amplamente tolerados, até mesmo privilegiados, os jesters eram autorizados a fazer coisas que outros membros da sociedade não podiam fazer impunemente].

<sup>103</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, p. 62.

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, p. 58.

<sup>105</sup> SKINNER, Quentin. A arma do riso. Disponível em <[www.uol.com.br/fsp/mais](http://www.uol.com.br/fsp/mais)>. Acessado em 04 ago. 2002.

Chegamos a um ponto bem interessante, pois já estamos falando daquele tipo de riso surgido com a ascensão burguesa, em especial naquela que nos chegou via sociedade inglesa: o humor. Se traçarmos uma linha representando a posição do riso na sociedade e outra marcando o seu equivalente nas artes, especificamente a literária, veremos que ambas caminham praticamente coladas. Se entendermos a literatura como um conjunto de práticas representativas de um período histórico e conjunto de pensamentos determinados, poderemos ver que essas duas linhas oscilam entre momentos altos e baixos. Na Antiguidade, o surgimento da comédia nos *komoi* (aldeia) certifica-lhe um valor representativo das manifestações populares, embora sua posição tenha se estabelecido como uma forma menor. O riso foi condenado na Idade Média, mas ascendeu como nunca na época do Renascimento. Posteriormente, o Romantismo associou-o à melancolia e a um modo desdenhoso de tratar do seu objeto, no momento que chamamos de primeira fase do humor.

Mas... e no século XX? Novamente, o riso atinge uma alta importância enquanto manifestação social. Por outro lado, a sua posição dentro das categorias literárias continua sendo de “arte menor”, inclusive até os dias de hoje. Esse paradoxo merece ser investigado porque se relaciona diretamente com as formas de controle e transgressão existentes na nossa época. E o humor deve ser ainda observado diante do seu contrário: a seriedade que permeia as instituições estabeledoras de normas, que formam o conjunto de objetos mais criticados pelos humoristas cuja obra possui uma intenção marcadamente política. É quase desnecessário afirmar que quanto mais o humorismo tem importância social, menos ele é reconhecido oficialmente. Ainda é a seriedade que determina o que deve ter mais qualidade e respeito. E a seriedade nunca iria reconhecer aquilo que se volta fundamentalmente contra ela, ou seja, o humor, por mais genial que seja. Luiz Felipe Baêta Neves, no ensaio já citado, considera a seriedade como uma ideologia mantenedora do *staus quo*:

Devemos rir e esquecer. Leituras políticas só devem ser feitas de textos declaradamente políticos ou de discursos feitos por políticos. (...) A ideologia da seriedade evoca para si o *status* de teoria científica e, portanto, única, genérica e verdadeira. (...) Confunde arrogância e sisudez com seriedade e responsabilidade para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> NEVES, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa, p. 36.

Rir e esquecer é o único comportamento que a seriedade permite. Toda forma de riso deve ficar no seu lugar devido, que é o do divertimento, do entretenimento, da suspensão volátil e momentânea da postura séria obrigatória durante o resto do tempo. E como o riso é banalizante, qualquer tentativa de observá-lo deve ser pela perspectiva da seriedade, da “teoria científica” a que se refere Baêta Neves. O humor, através da subversão, propõe uma nova ordem e, se lança mão do esquecimento, tem por finalidade fazer esquecer as próprias convenções da seriedade.

Ora, o esquecimento provocado pelo humor não é alienante, como a seriedade tende a determinar. É antes um movimento repentino de projetar-se do momento presente e, de uma posição distanciada, avaliar aquilo que está sendo posto em questão, para em seguida retornar com outra consciência. Esse deslocamento de ir e voltar, tal como uma mola, demonstra que rir é um esquecer, mas um esquecer para lembrar. Esse esquecimento é que representa perigo para a seriedade. Huizinga, no seu *Homo Ludens*, afirma que a poesia – tal como o humor<sup>107</sup> – é ainda um modo especial de entender a própria seriedade:

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso.<sup>108</sup>

Entendendo o riso como uma forma diferente de atingir a realidade, mesmo a realidade predominantemente séria, temos como próximo passo observar a maneira como o humor funciona enquanto uma prática social, e de que modo ele pode passar de um meio de controle para um mecanismo de transgressão da ordem.

O humor está presente sob várias formas na vida moderna. Ao longo de todo o dia, cada pessoa entra em contato com cenas, situações, textos orais ou escritos que se relacionam com o humor. A realidade está impregnada de outra realidade, que corre ao lado, não paralela, mas às vezes perto e às vezes mais distante. A realidade humorística nunca vai tomar o lugar da principal, mas serve

---

<sup>107</sup> Mais uma vez estamos pondo humor e poesia no mesmo patamar, e a associação dos termos continua fazendo sentido.

<sup>108</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*, p. 133.

como um bom reflexo para que esta se reconheça e se entenda. “Fiquem tranquilos: nenhum humorista atira para matar”<sup>109</sup>, reconhece Millôr Fernandes. Entendendo essa instância do humor como um outro lugar possível de ser construído a partir das situações reais, o humorista se coloca numa posição, antes de mais nada, *diferente* daquela esperada pela sociedade. Mas há várias outras formas de se colocar contra a verdade estabelecida e rejeitar as convenções sociais: tatuar-se, vestir-se inadequadamente, recusar o registro de linguagem oficial pelo uso de gírias, matar-se etc. De que forma o riso se enquadraria diante das convenções sociais? Ou, fazendo a pergunta mais especificamente: o que então diferencia a atitude humorística?

Freud, no seu estudo *O chiste e sua relação com o inconsciente*, afirma que no fenômeno do riso há um retorno súbito às mesmas condições da infância, quando a capacidade lúdica humana age de forma livre, antes de ser diminuída ao longo da vida pela aquisição do pensamento crítico. Entendamos o termo “pensamento crítico” como o processo natural de passagem para a vida adulta e a conseqüente incapacidade de ver as coisas como novidade: “Este prazer vai sendo proibido cada dia mais pela sua própria razão, até deixá-lo limitado àquelas uniões de palavras que formam sentido.”<sup>110</sup> A suspensão crítica oferecida pelo riso remeteria a um estado esquecido, no qual palavras e conceitos eram manipulados como objetos. Rir seria, portanto, uma forma de infantilidade permitida aos adultos.

Segundo a teoria freudiana, o chiste e o cômico não ocorrem quando entra em jogo o domínio da emoção. Por outro lado, o humor se origina quando o homem percebe as suas dores, tristezas e revoltas e se coloca numa posição superior, como o condenado que, a caminho da execução olha o tempo e comenta: “Temos um bom começo de semana”. Freud reconhece que o humor não é apenas uma resignação, mas a vitória do princípio do prazer, da alegria que triunfa sobre a vida. Mas esse prazer seria unicamente voltado para o próprio indivíduo que produz humor, como se o humorista tentasse se defender da sua própria consciência do estado real das coisas:

Só considerando o deslocamento humorístico como processo de defesa poderemos estabelecer algumas conclusões sobre ele. Os processos de defesa são

<sup>109</sup> FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: A Bíblia do Caos*, p. 233.

<sup>110</sup> FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*, p. 122.

os que no psiquismo correspondem aos reflexos de fuga e sua missão é evitar o aparecimento de desprazer produzido por fontes internas.<sup>111</sup>

Talvez por essa capacidade de lidar com o estado interior de si mesmo, o humorista tenha socialmente uma função não de fuga, mas de desmascaramento. Para Pirandello, o sociólogo seria responsável pela descrição da vida social a partir de observações exteriores, enquanto o humorista, “armado com a sua arguta intuição, revela como as aparências são profundamente diferentes do ser íntimo na consciência dos associados.”<sup>112</sup> Se observarmos a atitude humorística pela sua capacidade de *entrar* na consciência social e dissolver as aparências sugeridas pelo mundo exterior, valeria a pena rever alguns pontos da visão de Bergson, para quem o riso assume função predominantemente social. Alguns pontos do ensaio *O Riso*, no entanto, devem ser observados inclusive pela sua inaplicabilidade, se estivermos tratando do humor do século XX, porque o humor, embora seja uma forma de expressão derivada do riso, não responde da mesma forma às definições de Bergson com relação à comicidade. Vejamos essas contradições.

A ideia principal da teoria bergsoniana é a de que a sociedade exige do indivíduo uma elasticidade de corpo e espírito. Uma vez que ela, a sociedade, está em constante mudança, o homem deve estar todo o tempo acompanhando-a. E se a sociedade é composta por inteligências, ou seja, por indivíduos capazes de discernir entre o que são as regras sociais e o que está fora delas, o riso ocorre sempre que alguém, por desatenção, ou ausência daquela elasticidade, age mecanicamente, por automatismo, descaracterizando o que seria próprio da vida social: a flexibilidade. A pessoa de gestos previsíveis, agindo de acordo com estereótipos, faria lembrar um ser mecânico, e também suscitaria o riso. Toda força dissolvedora da espontaneidade humana provocaria o riso, pois faria da sociedade o que nos palcos de comédias se faz ao extremo, sendo focalizado como objetivo principal.

A comicidade das palavras se dá quando o efeito cômico ocorre na própria língua, diferindo dos outros tipos em que são apenas expressos por ela. Seria o caso da utilização de fórmulas consagradas, como provérbios ou frases usadas mecanicamente durante certo período (o que chamamos “bordão”). Mas eles

---

<sup>111</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 239.

<sup>112</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, pp. 157-58.

sozinhos não geram efeito cômico. O contexto deve ser propício para que se desencadeie a comicidade, dando a impressão de que, por deslocamento, ou falta de atenção, a sentença estaria “mal colocada”, como o ateu que afirma decididamente seu agnosticismo, completando com um “graças a Deus”. Bergson se refere aos trocadilhos e ao uso da linguagem própria num contexto de linguagem figurada como possibilidades cômicas, além do automatismo presente nas frases feitas, que se enquadrariam no fulcro da sua teoria (o mecânico aplicado sobre o humano). De fato, algumas variações são frequentemente usadas por humoristas, como por exemplo modificar alguns fonemas de uma forma consagrada e criar um outro dito popular, naquilo que os linguistas chamam de “imagem rejuvenescida”. É o que Millôr realiza na frase “A ociosidade é a mãe de todos os vices”<sup>113</sup>. Este último exemplo teria aquela característica que atribuímos ao humorismo anteriormente, no que se refere a entrar na essência das coisas e trazer uma visão nova, mergulhando e trazendo à tona uma nova possibilidade de significação. Ou, nas palavras de Deleuze:

É preciso que, pelo mesmo movimento graças ao qual a linguagem cai do alto, depois se afunda, sejamos reconduzidos à superfície, lá onde não há mais nada a designar, nem mesmo a significar, mas onde o sentido puro é produzido: produzido na sua relação essencial com um terceiro elemento, desta vez o não-senso da superfície.<sup>114</sup>

A nova proposição (“mãe de todos os vices”) seria o resultado do encontro entre um sentido anterior (o apotegma como é geralmente pronunciado: “a ociosidade é a mãe de todos os vícios”) e uma crítica ao sentido social de “vices”. O entendimento humorístico – que é diferente do entendimento puro e simples – necessitaria do conhecimento prévio do dito popular e da ociosidade característica de quem, segundo Millôr, ocupa um cargo de vice; e também de uma terceira e imprescindível atitude, que é a de se colocar diante da nova frase com um *olhar buscando novidade*. Teríamos então essa polaridade contida num mesmo gesto. O riso humorístico tem como requisito um saber, ao passo que necessita também de um não-saber, de uma espécie de acordo nesse jogo da linguagem, exigindo do leitor uma carga de conhecimento e uma predisposição a aceitar uma nova forma. Esse tipo de observação é uma das lacunas do ensaio de Bergson com relação à

<sup>113</sup> FERNANDES, Millôr. *Op. cit.*, p. 335.

<sup>114</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 138.

comicidade da linguagem, que seria extremamente necessária por se relacionar com uma outra forma de recepção do ato risível. Parece que o ensaio se volta mais para as causas do riso no ambiente social, e suas funções eminentemente negativas como sanção às fugas das normas. O exemplo de Millôr, claramente humorístico, não se enquadraria tão bem nas definições bergsonianas por buscar justamente transgredir uma regra de linguagem já fixada na forma de uma frase congelada pelo uso contínuo.

Segundo Bergson, as situações cômicas derivam da necessidade de corrigir os automatismos. Nesse caso, no âmbito social o riso determinaria que aquele de quem se ri está numa posição inferior com relação a quem ri. Ou, segundo Propp: “Ri o sábio do tolo: se quem ri é o tolo, é porque nesse momento ele se considera mais inteligente do que aquele de quem ri.”<sup>115</sup> O sentido de superioridade daquele que ri está presente em toda uma corrente de estudos. Segundo o norte-americano John Morreall, as ideias de Platão, Aristóteles e Hobbes se enquadrariam nessa categoria, pois o riso para esses autores é usado com a finalidade de um indivíduo sentir-se superior àquele de quem ri.

No entanto, essa teoria não é tão eficaz, pois existem vários casos de riso que não envolvem sentimento de superioridade. Às vezes ri-se concordando, e não discordando. Socialmente, o riso também pode ser uma forma de se mostrar mais amigável<sup>116</sup>. Tal ideia não dá conta do que provoca o riso, mesmo considerando-o como uma necessidade fundamentalmente social. Pode-se rir de si mesmo por vários motivos. Mas pode-se rir com outros (por diversão, amabilidade, para quebrar barreiras, compartilhar um divertimento, para convidar para participarem de um divertimento). E também ri-se para outros (para chamar atenção, encorajar, aprovar, ser simpático ou empático, autodefender-se, alertar para algum perigo). É óbvio que também rimos contra os outros (expressando superioridade, sátira,

<sup>115</sup> PROPP, Vladímir. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>116</sup> No livro *Comicidade e Riso*, Propp cita R. Iurêniev, teórico e historiador soviético da comédia cinematográfica: “O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico!” *Apud* pp. 27-28. Vemos então que o riso, enquanto fenômeno do corpo, pode expressar toda uma diversidade de estados e sentimentos. Daí que não seja simples responder à grande questão sobre o assunto: “De que rimos?” Poderíamos responder, em tom quase irônico: “De tudo, dependendo da perspectiva. Ou quase tudo.”

sarcasmo, rejeição ou ridicularização), mas esse é apenas um aspecto do riso na prática social.

Se focalizarmos nossa análise no humorismo, veremos que a teoria de Bergson se mostra insuficiente para uma observação do nosso tempo, justamente no que ela tem de mais característico, que é a sua aplicação dentro da vida social. A ideia de que a sociedade requer indivíduos de pensamento flexível não é muito coerente se observarmos a história do último século e neste princípio de novo. A consolidação da cultura midiática (antes chamada de “cultura de massa”, como na definição de Muniz Sodré) requer exatamente o contrário, que *todos* tenham um comportamento similar, baseados em estereótipos e segmentos de mercado. Em outras palavras, notamos que o último século foi marcado pelo reforço e consolidação da mecanização. Poderíamos facilmente encontrar exemplos contendo fundamento anti-bergsoniano: ri-se daquele que se recusa a participar do mundo mecanizado. Pois a sociedade de consumo midiática deste princípio de século XXI preconiza um comportamento previsível, um conjunto de atitudes padronizadas em sistemas de consumo controlados. E mesmo o humor vem se tornando algo que pode ser *fagocitado* por esses sistemas. Tomemos o exemplo dos jornais humorísticos “Planeta Diário” e “Casseta Popular”, surgidos no movimento da imprensa alternativa, ainda em início da década de 1980. Posteriormente, os jornais se uniram para a criação de uma revista (Casseta & Planeta), cujos integrantes passaram a ser redatores de humor na TV, e em seguida tiveram o seu próprio programa. O sucesso desse programa atraiu anunciantes voltados para as classes mais populares, de maneira que foi exercida constante pressão para que o nível de piadas fosse “pouco elaborado” para atender a essa classe social, de modo que ao fim o programa foi cancelado da grade, por descontentamento dos humoristas.<sup>117</sup>

Trata-se, portanto, de um tipo de sistema ditatorial de mercado. E é contra essa ausência de liberdade de pensamento que o humor se volta, daí o novo limite que os humoristas têm ao se depararem com esses contextos controladores. Com isso, o humor pretende uma nova visão daquilo que a sociedade só vê de uma

---

<sup>117</sup> Depoimento do componente do grupo Marcelo Madureira no projeto Encontros Literários (“A crônica de humor”), realizado pela prefeitura do Rio de Janeiro em 11/11/2011.

perspectiva, enquanto que, segundo Bergson, deve-se rir para evitar essa fuga das regras. O riso bergsoniano é o riso de controle; o humorístico é de transgressão.

Essa posição se caracterizaria justamente para revelar o que há de falsa verdade no mundo oficial, regido por normas. Para Gregor Benton, as piadas contêm uma liberdade a que a linguagem oficial não se permite. Para ele, “jokes are vivid and sparkling; official language is tired and lusterless. Jokes are incorruptible, and true even when false; official language lies as a matter of necessity and routine.”<sup>118</sup> Embora a comparação seja maniqueísta, uma vez que nem sempre a linguagem oficial é tão sem brilho e mentirosa, merece a nossa atenção pelo fato de que usa o termo “linguagem oficial” não como o registro formal da linguagem, mas como a “linguagem do governo”. Essa ideia abre caminho para que possamos seguir adiante, na medida em que é para onde mira o humor político, assunto sobre o qual nos cabe discorrer com mais atenção a seguir.

---

<sup>118</sup> BENTON, Gregor. The origins of the political jokes. In: POWELL, Chris & PATON, George E. C. (org). *Humour in society: resistance and control*, p. 39. [as piadas são vívidas e cintilantes; idioma oficial está cansado e sem brilho. Piadas são incorruptíveis, e verdadeiras até mesmo quando falsas; o idioma oficial mente por necessidade e rotina].

## 3

Emílio de Menezes: chuva ácida na *Belle Époque*3.1 – O riso *mal du siècle*: um cálice de *spleen*

Desde o berço da poesia brasileira, a presença do humor é perceptível. Se as comédias surgiram paralelamente às tragédias, numa espécie de necessário contraponto original, o surgimento de uma poesia traz naturalmente sua sombra risível. No nosso caso, *Os Lusíadas* serviu de mote para as nossas primeiras manifestações risíveis sob a forma de verso. Para Gilberto Mendonça Teles, cuja acurada pesquisa sobre a influência camoniana na literatura brasileira listou uma volumosa produção de paródias, pastiches e apropriações de textos "oficiais", o grande épico da língua portuguesa foi base do nosso humor:

Uma história do humorismo e da sátira na poesia brasileira pode ser mais ou menos delineada através da influência camoniana que, dezoito anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, já começava a gerar discursos paralelos, em forma de paródia, numa série que tanto em Portugal, como no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa esteve sempre a serviço da "subversão" (política ou cultural)...<sup>119</sup>

Ainda que se proclame o humor como uma característica poética predominante apenas após a Semana de Arte Moderna de 1922<sup>120</sup>, por meio dessa influência camoniana ele esteve presente na obra de autores como Álvares de Azevedo, autor da paródia intitulada *Bengaleida*; inúmeras sátiras de autores menos conhecidos, como Pedro Antônio Gomes, com a sua *Florianeida*, de 1893; ou mesmo Machado de Assis - este com traços de humor mais fortes na prosa, sob influência direta e inequívoca do *humour* inglês e da sátira menipeia<sup>121</sup> -, mas perceptivelmente no seu inacabado poema herói-cômico *O almada*. Esse tipo de poema narrativo, voltado para o humor, é o resultado de um contraste entre

<sup>119</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. p. 386.

<sup>120</sup> Essa relação pode ser bastante representada no poema-piada de Oswald de Andrade "AMOR / humor". ANDRADE, Oswald. Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade. p. 21.

<sup>121</sup> Sobre esta última, ressalta-se o trabalho de Enylton de Sá Rego: *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*.

personagens principais em ações pouco expressivas, porém escritas em linguagem rebuscada. Faz contraponto à epopeia escrita em linguagem sublime e elevada, mas com ações nobres tomadas por heróis eivados de virtude e força e astúcia.

Esse tributo camoniano tão presente na nossa literatura até fins do século XIX abriu caminho no qual o humorista e o poeta se tornariam um ser relevante, com predominância do primeiro. No início do século XX, o humor encontrou na poesia a forma perfeita de expressão. Não vamos aqui adentrar na larga tradição de paródias e variantes do riso encontradas em vários poetas brasileiros e portugueses<sup>122</sup>, mas nesse período também conhecido como *Belle Époque*. Ainda com grande influência do Parnasianismo, a produção poética dessa época buscava a perfeição do verso, o diamante da palavra encaixado perfeitamente no anel do soneto, a forma poética que se tornou clássica por excelência. Essa grandeza em termo de estrutura cairia feito uma luva para o humor, pois o deslocamento abrupto entre a forma e o conteúdo é uma das estratégias mais conhecidas para se produzir o riso. Daí que o soneto e outras formas clássicas tenham sido característico da produção humorística desse período. Vejamos esse início do longo poema (1102 estrofes e 8816 versos!) *Bromilíadas*, de Bastos Tigre, publicado na revista D. Quixote entre 1918 e 1922, voltado para promover o xarope Bromil:

“Os homens de pulmões martirizados  
Que, de uma simples tosse renitente,  
Por contínuos acessos torturados  
Passaram inda além da febre ardente;  
Em perigos de vida atormentados,  
Mais de quanto é capaz um pobre doente,  
Entre vários remédios encontraram,  
O Bromil que eles tanto sublimaram.”<sup>123</sup>

Esse poema simboliza não só um tipo novo de poesia, mas também de poeta-humorista: aquele que se profissionaliza na mídia impressa - e futuramente radiofônica - como um redator publicitário. O poeta capaz de promover uma

<sup>122</sup> O rol dessa tradição, especialmente interessante por revelar que a literatura dita “séria” suscita com grande frequência uma contraparte risível, pode ser encontrado em TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

<sup>123</sup> TELES, Gilberto. *Op. Cit.*. P. 397. Segundo o professor, esse pastiche foi tão eficaz e influente que outro jornal do Recife, *A Pílhéria*, publicou um semelhante intitulado *Ascarilíadas*, a fim de promover um remédio contra a anquilostomose - doença popularmente conhecida como “amarelão”.

marca com sua pena contratado por uma empresa, ao mesmo tempo em que continua a circular pela vida boêmia carioca, gozando de prestígio e fama, e muitas vezes temido por sua verve ferina.

A transição do humor romântico para o humor "de mercado" do século XX deve ser observada com maior atenção, pois segue concomitantemente às mudanças ocorridas nas sociedades no mesmo período. Alguns traços se mantiveram, outros se modificaram, acabando por dar ao humorismo uma autonomia que o destaca de outras formas derivadas do riso<sup>124</sup>. A posição na qual o humorista se coloca para analisar o mundo, por exemplo, seria decorrente de um sentimento de mal-estar, iniciado no Romantismo e agravado no século XX. O teórico alemão Jean Paul Richter já havia feito a distinção entre o cômico clássico e o cômico romântico: enquanto o primeiro era marcado pela sátira vulgar e o escárnio sobre vícios e defeitos, sem nenhuma comiseração ou piedade, no segundo já entra o humor, que para ele é uma mescla de dor e riso filosófico, passível de tolerância e simpatia<sup>125</sup>.

Na caracterização da literatura romântica surge com frequência o termo *spleen*. Ele designava o estado de espírito bem peculiar do escritor da época, voltando-se para um subjetivismo extremo, uma evasão, um tédio auto irônico. No Brasil, as influências que Byron e Musset (representantes europeus desses traços) exerceram sobre os poetas jovens foi tamanha que a historiografia literária reserva para estes um momento distinto do Romantismo, chamado por muitos de segunda fase ou segunda geração, ou Ultrarromantismo. Álvares de Azevedo, maior representante dessa vertente, adotou o sarcasmo e a autodestruição como meios de trabalhar a temática do amor idealizado, vultos misteriosos, mulheres do céu que nunca se materializavam. Alfredo Bosi acredita que essas características são “desfigurações todas de um desejo de viver que não logrou sair do labirinto onde se aliena o jovem crescido em um meio romântico-burguês em fase de estagnação”<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> Pirandello, por exemplo, estabelece essa diferença entre as atividades: “Para muita gente, escritor humorístico é o escritor que faz rir; batiza-se como humorismo o cômico, o burlesco, o satírico, o grotesco, o trivial; a caricatura, a farsa, o epigrama, o calembur, como por hábito se costuma chamar *romântico* tudo o que há de mais arcádico e sentimental, de mais falso e barroco.” *Op. cit.*, p. 22.

<sup>125</sup> Cf PIRANDELLO, Luigi. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>126</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 120.

Observando a etimologia de *spleen*, notamos que ele chegou a ser usado com acepção dupla. Na França, era usado para designar manifestações excessivas de humor<sup>127</sup>. O termo, originariamente inglês, significa baço, órgão cuja função, segundo a medicina do século XIX, era responsável pela melancolia. Por extensão de sentido, passou a significar mau humor, enfado e a própria melancolia. No caso, predominou a conotação negativa da palavra *spleen*, embora “humor” tenha recebido posteriormente um sentido bem mais positivo.

Cabe notar que uma dualidade presente na obra de Álvares de Azevedo se relaciona, de certo modo, com a ambivalência que seria própria do humor: a coexistência da morte e da vontade de viver, a candura angelical e a ironia corrosiva. Sob esse aspecto são notados, simultaneamente, o sentimento em conflito com a ausência de sentimento, a emoção e a impassibilidade contidas numa mesma atitude. Esse ocultamento do sentido trágico sob a capa do humor - que serve muito como autoironia para justificar e reforçar as idealizações - é percebido no poema "O poeta moribundo":

Poetas! amanhã ao meu cadáver  
Minha tripa cortai mais sonora!...  
Façam dela uma corda, e cantem nela  
Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verão que me alentava...  
O aroma dos currais, o bezerrinho,  
As aves que na sombra suspiravam,  
E os sapos que cantavam no caminho!

Coração, por que tremes? Se esta lira  
Nas minhas mãos sem força desafina,  
Enquanto ao cemitério não te levam  
Casa no marimbau a alma divina!

Eu morro qual nas mãos da cozinheira  
O marreco piando na agonia . . .  
Como o cisne de outrora... que gemendo  
Entre os hinos de amor se enternecia.

Coração, por que tremes? Vejo a morte  
Ali vem lazarenta e desdentada. ..  
Que noiva!. . . E devo então dormir com ela?. ..  
Se ela ao menos dormisse mascarada!

<sup>127</sup> Cf. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

Que ruínas! que amor petrificado!  
 Tão antediluviano e gigantesco!  
 Ora, façam ideia que ternuras  
 Terá essa lagarta posta ao fresco!

Antes mil vezes que dormir com ela,  
 Que dessa fúria o gozo, amor eterno. . .  
 Se ali não há também amor de velha,  
 Dêem-me as caldeiras do terceiro Inferno!

No inferno estão suavíssimas belezas,  
 Cleópatras, Helenas, Eleonoras;  
 Lá se namora em boa companhia,  
 Não pode haver inferno com Senhoras!

Se é verdade que os homens gozadores,  
 Amigos de no vinho ter consolos,  
 Foram com Satanás fazer colônia,  
 Antes lá que no Céu sofrer os tolos!-

Ora! e forcem um'alma qual a minha  
 Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça  
 A cantar ladainha eternamente  
 E por mil anos ajudar a Missa!<sup>128</sup>

O riso traduz o desencanto com o mundo, apelando até para os animais dóceis (aves, sapos e até o bezerrinho, com a ênfase no diminutivo) são mote para serem cantados ao som da víscera do poeta. Aqui é perceptível o duplo em que o eu-lírico se coloca, numa cena que evoca dois animais diferentes em sua simbologia: um marreco, mais vulgar, e o cisne que entoava hinos de amor. Mas cabe notar que se trata de uma cena de contraste, na qual é apresentada uma cena cotidiana de uma empregada matando uma ave real para consumo, e um cisne que, via prosopopeia, canta o amor. O cisne, convém mencionar, traz toda uma simbologia de preciosismo e beleza. Na Grécia Antiga, essa ave acompanhava Apolo, além de ter sido o disfarce de Zeus para perseguir Leda. A esse cisne, "de outrora", Álvares de Azevedo se remete. A junção desses dois animais cria um conflito satírico com o qual o poeta se coloca no mundo.

<sup>128</sup> AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. p. 178.

A ironia do poeta diante do mundo que o espera é tamanha que situa no inferno as musas clássicas da história: Cleópatra, Helena e Eleonora, musa do poeta renascentista Torquato Tasso (1544-1595) e cujo nome seria dado a uma personagem do livro *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. Os versos “lá se namora em boa companhia, / não pode haver inferno com Senhoras” mais uma vez consegue unir o humor e a idealização, uma vez que o próprio inferno deixa de ser inferno com a presença dessas figuras femininas tão fortes e sublimes.

No poema “É ela! É ela! É ela!”, Azevedo aplica a ironia em torno da mulher desejada de modo singular, mesclando as qualidades físicas desse objeto de desejo a comparações inusitadas e cenas risíveis:

É ela! É ela! - murmurei tremendo,  
E o eco ao longe murmurou - é ela!  
Eu a vi... minha fada aérea e pura -  
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro  
Eu a vejo estendendo no telhado  
Os vestidos de chita, as saias brancas;  
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido  
Nas telhas que estalavam nos meus passos  
Ir espiar seu venturoso sono,  
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! Que profundo sono!...  
Tinha na mão o ferro do engomado...  
Como roncava maviosa e pura!...  
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso...  
Palpitava-lhe o seio adormecido...  
Fui beijá-la... roubei do seio dela  
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! de certo... (pensei) é doce página  
Onde a alma derramou gentis amores;  
São versos dela... que amanhã de certo  
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!  
Quem pousasse contigo neste seio!  
Como Otelo beijando a sua esposa,  
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! É ela! - repeti tremendo;  
Mas cantou nesse instante uma coruja...

Abri cioso a página secreta...  
Oh! Meu Deus! Era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota  
Dando pão com manteiga às criancinhas  
Se achou-a assim mais bela - eu mais te adoro  
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! É ela! meu amor, minh'alma,  
A Laura, a Beatriz que o céu revela...  
É ela! É ela! - murmurei tremendo,  
E o eco ao longe suspirou - é ela!<sup>129</sup>

Assim como em “O poeta moribundo”, aqui o poema é composto por dez quartetos, cada um decassilábico, extensão na qual Álvares de Azevedo baseou boa parte de sua poética, sob influência clássica quanto à forma. Os quarenta versos constituem tamanho suficiente para conter uma breve narrativa, ainda que o poeta se tenha dedicado apenas a rimar os versos pares, de modo a manter uma fluidez simples e lúdica.

A musa que o eu-lírico vislumbra e idealiza rapidamente – ainda na primeira estrofe – se revela uma simples lavadeira. Note-se que a intenção risível do poema já se afirma novamente no início da segunda estrofe, pelas imagens que o poeta associa na fusão do seu objeto que é a lavadeira (musa) com “dessas águas-furtadas onde eu moro”, fazendo com que o elemento água surja quase como um trocadilho. As águas furtadas, janelas do alto de uma construção, determinam também a perspectiva (alta e isolada) de onde o poeta vislumbra enamorado a sua amada, então inacessível.

Note-se que a grande ousadia de se aventurar pelos telhados não se justifica para um encontro real com a lavadeira: é apenas para espíá-la no sonho. Essa lavadeira, adormecida e distante, tocada apenas no momento do sonho, representa claramente a musa inebriada que surge na obra de Álvares de Azevedo. A cena descrita a seguir, permeada de perigo e descoberta, com um beijo roubado, assim como roubado seria um poema do seio da amada dormente, apenas serve para se converter em mais uma situação risível, pois a folha é apenas uma relação de roupas sujas.

Ainda assim, o poeta compara sua lavadeira a outras musas clássicas, a Laura de Francesco Petrarca (1304-1374) e a Beatriz de Dante Alighieri (1265-

<sup>129</sup> AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. P. 99.

1321), num impulso de mantê-la entre num estado superior de adoração. Essa postura quase quixotesca e debochada, respingada de tons soturnos e lúgubres, configurava um modo inusitado de se tratar a poesia.

Silvio Romero, na sua *História da Literatura Brasileira*, chega a afirmar que Álvares de Azevedo foi o pioneiro a lançar mão desse novo tipo de humor:

O humorismo também é novo, e é a primeira vez que aparece na poesia brasileira essa bela manifestação da alma moderna. Convém não confundir o *humour* com a chalaça, a velha pilhéria portuguesa: essa tivemos-la sempre, e sempre a possui o reino. O *humour* à inglesa e alemã nós não o cultivamos jamais, nem Portugal tampouco. O primeiro que o exprimiu em nossa literatura foi Álvares de Azevedo, profundamente lidos nas literaturas do Norte. O *humour* é diverso da *vis comica*, do espírito e da sátira, ainda que possa ter com eles alguma analogia. A comédia é o riso com certa malignidade; o espírito é a graça, a pilhéria para divertir; a sátira é um castigo empregado como tal, mostrando cólera. O *humour* é uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, ceticismo e graça num *mixtum compositum* especialíssimo, que não anda por aí a se baratear. Azevedo o possui até certo ponto.<sup>130</sup>

Décadas à frente, durante o Modernismo, o cotidiano voltaria a tomar lugar no terreno sagrado e oficial da lírica, como proposta indissociável das temáticas e como recursos de construção poética. Nesse sentido, o apego ao comezinho, às miudezas e banalidades presentes na poética de Álvares de Azevedo antecipou a dicção de um Drummond e um Bandeira. Ao privilegiar o discurso humorístico, o projeto deliberado dos modernistas de revisita aos românticos, nesse aspecto, trouxe para o centro algo que, no séc. XIX, surgia como uma manifestação secundária entre os poetas, mais como recurso resultado de influências exteriores do que como uma proposta deliberada de afirmação de uma poética nacional.

O crítico José Veríssimo, na sua icônica *História da literatura brasileira*, apontava em Álvares de Azevedo um modelo de uma poética voltada para o riso amargo, para o humor resignado:

Dessa ironia é ele o único exemplar na nossa poesia, como seria o instituidor nela essa desesperação e descrença. De tal estado d'alma lhe veio, com o nímio subjetivismo, o sentimento ora acerbo, ora zombeteiro, da vida, e a carência ou a pobreza de impressões da natureza ou da sociedade na sua poesia.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. pp. 280.281.

<sup>131</sup> VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. P. 134.

Já no século XX, a modernidade pedia outro tipo de sátira, livre dos idealismos íntimos, situado na vida boêmia com aspectos europeus recentemente digeridos. O poeta não é mais um nefelibata que se fecha mais no seu mundo utópico de desejos irrealizáveis, mas se torna um dândi, caminha para ser visto e consumido na efervescência urbana, vendendo seus versos para lubrificar as engrenagens de uma sociedade em amplo desenvolvimento. E foi nesse contexto que surgiu a produção poética e humorística de Emílio de Menezes (1866-1918), especialmente aquela do livro póstumo *Mortalhas* (1924), organizado pelo também humorista Mendes Fradique (1893-1944), além de *Poesia satírica e versos de circunstância* (publicada na sua *Obra completa*, de 1980).

*Ridendo castigat moris*. O provérbio latino amplamente conhecido poderia ser facilmente aplicado como lema para o poeta curitibano Emílio de Menezes. Nascido em 1866, mudou-se para o Rio de Janeiro aos 18 anos. Na capital, encontrou o ambiente propício para criar sua obra poética enquanto vivia – com pouca moderação – a boemia carioca. Aproximou-se dos intelectuais e, tal como grande número de escritores da época, trabalhou como jornalista. Ainda que tenha publicado livros de poemas (como *Marcha fúnebre*, em 1891, e *Poemas de morte*, em 1901) bem recebidos pela crítica, tornou-se conhecido – e assim permaneceu – pela verve humorística com que escrevia em jornais, atacando políticos, artistas ou comentando fatos protagonizados por personalidades.

Essa produção, reunida no livro *Mortalha – os deuses em ceroulas*, trouxe um retrato da produção humorística de Menezes. Esse poeta foi, em essência, irreverente. Ou seja, não se curvou com reverências aos políticos, *socialites* e mesmo os colegas escritores. Afrânio Peixoto, na antologia *Humour*, em que apresentou um apanhado de textos comentados sobre as facetas humorísticas de vários escritores de várias línguas, com destaque para os brasileiros, definiu Menezes, situando-o no mesmo rol do Boca do Inferno: “Teve fama e dava medo, à Gregório de Matos. Como a vida era solta, a íntima e a da rua, na licença dos cafés e cervejarias, tímidos uns o adulavam, e outros fugiam dele.”<sup>132</sup>

<sup>132</sup> PEIXOTO, Afrânio. *Humour*, p.191.

De certa forma, a utilização de vários pseudônimos, recurso típico da imprensa nas primeiras décadas do século XX, contribuiu para que o nome do poeta, ainda que não aparecesse diretamente, se espalhasse num estilo sardônico reconhecível. Alguns desses clones autorais distribuíam a poesia galhofeira de Emílio na imprensa: Gaston d'Argy, Zangão, Neófito, Mestre Cook, Peixão Afroito, Tigrem ílio, Carmen da Silva, Emílio de Miranda Neto e mais algumas autorias coletivas como Cirano & Cia, da Seção “Pingos e Respingos” do jornal *Correio da Manhã*.

Um pequeno fato que culminou num poema ilustra bem como a obra humorística de Menezes era construída. Consta que, pela qualidade dos seus versos, estaria cotado para a Academia Brasileira de Letras desde a fundação. Mas Machado de Assis, passando por um bar com outros intelectuais, viu uma foto do poeta na parede, com um chope na mão e uma grande barriga exposta, ao que sentenciou: “No dia em que o tivermos, não será mais um salão da Academia, apenas um botequim.”<sup>133</sup> O escritor e diplomata pernambucano Oliveira Lima (1867-1928), desafeto, era um dos que se opunham à entrada de Emílio de Menezes na ABL e por duas vezes se esforçou para eliminar a candidatura. Na segunda, Menezes o fulminou com o soneto “O Plenipotenciario Da Facúndia”:

De carne mole e pele bambalhona,  
Ante a própria figura se extasia,  
Como oliveira - ele não dá azeitona,  
Sendo lima - é quase melancia.

Atravancando a porta que ambiciona,  
Não deixa entrar nem entra. É uma mania! Dão-  
lhe por isso a alcunha brincalhona  
De pára-vento da diplomacia.

Não existe exemplar na atualidade  
De corpo tal e de ambição tamanha,  
Nem para intriga igual habilidade.

Eis, em resumo, essa figura estranha:  
Tem mil léguas quadradas de vaidade  
Por centímetro cúbico de banha!<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Idem. P. 192.

<sup>134</sup> MENEZES, Emílio. *Mortalhas*. P. 28.

O soneto realiza com mestria a feita humorística de unir a materialidade risível do seu objeto de escárnio, que no caso é a adiposidade de Oliveira Lima, às características morais desse mesmo sujeito. O soneto com decassílabos heroicos, forma com que Menezes produziu a maior parte de sua obra, é escrito com tal naturalidade que, em comparação com o verso tipicamente parnasiano, soa quase... prosaico. Essa aproximação abrupta do elevado com o cotidiano, do abstrato ao concreto, do sério ao risível, faz com que o soneto satírico tenha se tornado uma arma poderosa.

Emílio se expressou poeticamente pelo soneto na maior parte da sua obra. Essa forma (e *fôrma*) poética vigorava na época como principal meio de expressão poética. Ainda que pouco utilizado no Romantismo, os parnasianos tinham os quatorze versos como principal molde de criação literária, assim como os simbolistas. Desse modo, seria natural que o poeta iniciasse a sua produção nessa categoria, que marcou o formato dos seus primeiros livros. *Marcha fúnebre*, de 1892 (sob o pseudônimo de Emílio Pronto da Silva), é totalmente composto por sonetos decassilábicos, enquanto *Poemas de morte*, de 1901, aposta nos sonetos com versos um pouco maiores, os alexandrinos (12 sílabas). Ainda que o tom mórbido desses primeiros livros parecesse associar a poética de Menezes a temáticas ultrarromânticas, paralelamente o poeta utilizava o soneto para exercitar a sua sátira, o que acabou se tornando sua maior marca.

Não se tratava, claro, de uma descoberta, visto que a poesia e o soneto especificamente já haviam sido utilizado com fins humorísticos em outras ocasiões. Historicamente, o soneto passou por diversas etapas antes de chegar a esse momento de veio crítico da belle époque. Cabe, portanto se pensar um pouco sobre essa forma poética como meio para a manifestação poética e humorística.



### 3.2 – Soneto: o fraque da poesia humorística

O soneto é uma das formas poéticas mais conhecidas e relevantes na história da literatura. Com sete séculos de existência, nunca deixou de estar presente em todos os momentos e movimentos da arte da palavra.

Tem-se notícia de que o primeiro soneto foi escrito na Itália, por volta do século. XIII. Ainda que não exista certeza da identificação do primeiro sonetista, as especulações recaem com mais força para o siciliano Giacomo da Lentino (1180/1190?-1246?). Coube a Fra Guittone d'Arezzo (1230-1294), no entanto, o estabelecimento da estrutura do soneto que chegou até hoje. Sobre essa questão formal do soneto, trataremos mais adiante. Dante Alighieri (1265-1321) foi o primeiro grande poeta a compor, mas o toscano Francesco Petrarca (1304-1374) popularizou o soneto no que se refere a conteúdo, dando-lhe o toque lírico com o qual essa forma poética se tornou conhecida na Europa e no restante do mundo.

Segundo Vasco de Castro Lima, há uma teoria francesa segundo a qual o soneto foi criado em Provença pelo trovador Girard de Bourneuil, no século XIII. A tese francesa é derrubada pelo fato de que não há registros de que o soneto fosse conhecido naquelas terras, sendo levado até lá apenas no século XVI pelos italianos Mellin de Saint-Gelais (1487-1558) e Clement Marot (1496-1544)<sup>135</sup>. As maiores evidências, no entanto, recaem sobre a autoria italiana. O termo “soneto italiano” por si só já torna insuspeita essa origem.

O termo “soneto”, do italiano *sonetto*, significa “pequena música”. Consta também a origem do provençal *sonet*, de “som, melodia, canção”<sup>136</sup>. Poesia e música só teriam autonomia estética mais tarde, de modo que o soneto nasce tipicamente como uma forma ligada aos jograis e menestréis, que recitavam poemas com forte dependência instrumental. Uma pequena música, pois.

Podemos, aqui, levantar uma primeira hipótese sobre a permanência do soneto: essa relação com a música poderia torná-lo um paralelo da arte dos trovadores, cujos poemas curtos, em especial a quadra (ou trova) formada por heptassílabos na sequência *abab*, também se tornaram tão populares que constituem uma referência até hoje quando se fala em poesia, mesmo para os não iniciados. Além desse caráter popular, o soneto constitui uma forma enigmática, ao mesmo tempo simples e desafiadora, para a qual o poeta se lança para tratar de todos os assuntos. É a forma em que o erudito e o popular. O aspecto lírico também faz com que o soneto seja extremamente sedutor para ouvintes e leitores. Tomemos um dos mais conhecidos da nossa literatura, o “Soneto de fidelidade”, de Vinicius de Moraes:

De tudo, ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento  
E em louvor hei de espalhar meu canto  
E rir meu riso e derramar meu pranto  
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure  
Quem sabe a morte, angústia de quem vive

<sup>135</sup> LIMA, Vasco de Castro. *O mundo maravilhoso do soneto*. P. 65.

<sup>136</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. P. 432.

Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):  
Que não seja imortal, posto que é chama  
Mas que seja infinito enquanto dure.<sup>137</sup>

A despeito de contar com recursos de construção poética, sentenças sintáticas invertidas, um léxico não tão afeito a quem não costuma ler, o poema de Vinicus de Moraes se tornou amplamente conhecido, tanto quanto, seria possível afirmar, suas canções populares. É possível que essa relação desde a essência música-poesia seja reconhecida pelos leitores-ouvintes devido às características estruturais do soneto, como veremos no próximo tópico.

Segundo Massaud Moisés, o soneto derivou de uma outra forma italiana, o *strambotti*<sup>138</sup> (estramboto, composto por oito versos decassílabos, com esquema de rimas alternadas *abababab*). Uma variante dessa forma possuía seis versos.

Consta<sup>139</sup> que os poetas da corte siciliana julgavam essa forma popular demais, pouco afeita ao desenvolvimento de ideias mais profundas, a qual faltava uma segunda parte que engrandecesse o poema. Giacomo da Lentino uniu essas duas versões da canção popular, com a segunda parte composta por diferentes rimas e um tom mais elevado, com as variações originais *ab ab ab cdc dcd*, ou *ababab cdcdc*.

Guitone, mais adiante, estabeleceu a configuração que se tornaria clássica na composição do poema: *abba abba cdc dcd*. Modificou as rimas dos primeiros quartetos, tornando-as emparelhadas, mas manteve a estrutura dos tercetos. Suprimiu o estrambote, também chamado de cauda, estrofe que poderia ser adicionada ao final do poema. Estava fechado o formato “ideal” do soneto, que atravessaria os séculos.

Foi esse modelo de que Petraca lançou mão. Os sonetos dedicados à sua amada Laura de Nove (platônica, tal como foi a Beatrice de Dante) tiveram tal impacto e reconhecimento pela sua beleza, elegância e amor à língua italiana que

<sup>137</sup> MORAES, Vinicius. *Livro de sonetos*. P. 55. Optei por apresentar este como o primeiro soneto completo deste trabalho por uma situação pessoal: há três anos, lendo poesia com estudantes de uma escola pública do Rio de Janeiro, um aluno de 15 anos declamou o poema de cor, surpreendendo todos.

<sup>138</sup> MOISÉS, Massaud. *Op. cit.* P. 432.

<sup>139</sup> LIMA, Vasco de Castro. *Op. cit.* P81.

o formato passou a se chamar “soneto petrarquiano”. Esse soneto lírico amoroso foi a base para um movimento chamado Petrarquismo, cujo teor de sublimação da amada sucedeu o amor cortês dos trovadores provençais. Na França, praticou-se uma variação com doze sílabas em cada verso, o chamado verso alexandrino, que se tornou também um dos mais difundidos pelo mundo.

Nesse sentido, o soneto tem sido escrito com os mais diferentes tamanhos de versos. Ainda que o decassílabo heróico (com acento na sexta e décima sílabas poéticas) tenha se tornado modelar, o sáfico (na quarta e décima) e o de arte maior (quinta e décima) também são comuns. Versos com todos os tamanhos, até monossilábicos, são encontrados, como neste de Martins Fontes: “Vo / gar / Ro / lar // O / ar / do / lar // na / flor / há // por / A- / mor”<sup>140</sup>.

O último verso do soneto recebeu a denominação de “chave de ouro” ou “fecho de ouro”. Nesse verso estaria contida toda a ideia do poema. A esse respeito, Massaud Moisés afirma: “Quase se diria que o soneto se constroi tendo em vista culminar no conceito implícito na ‘chave de ouro’.”<sup>141</sup> Afirma que se dá tanta importância a esse verso que os parnasianos começavam por ele, e depois escreviam todo o resto do poema.

Ainda que esse formato *abba abba cdc dcd* tenha se cristalizado na história da poesia, inúmeras variações do soneto foram praticadas ao longo dos séculos. No tamanho dos versos e na disposição das rimas – ou mesmo a ausência delas –, merecem destaque algumas dessas variantes.

Modernamente, as rimas interpoladas podem ser cruzadas (*abab abab*), e aos tercetos são permitidas as mais diferentes variações. O soneto inglês, também chamado elizabetano ou shakesperiano, possui três quadras independentes com um dístico final (*abab cdcd efef gg*), criado por Earl of Surrey (1517-1547), o que permitiu uma dicção mais dramática nessa língua. Nesse aspecto, William Shakespeare (1564-1616) elevou o soneto a uma grandeza ímpar, não nos seus clássicos 154 sonetos, mas também os adaptando a diálogos nas peças, como ocorre no início de “Romeu e Julieta”:

<sup>140</sup> TAVARES, Hênio. Teoria literária. P. 317.

<sup>141</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. P. 279.

“ROMEO [To JULIET]

If I profane with my unworhiest hand  
This holy shrine, the gentle fine is this:  
My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
To smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,  
Which mannerly devotion shows in this;  
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,  
And palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO

Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIET

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO

O, then, dear saint, let lips do what hands do;  
They pray -- grant thou, lest faith turn to despair.

JULIET

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO

Then move not, while my prayer's effect I take.”<sup>142</sup>

Já uma sequência de sonetos tem função específica, buscando-se costurar o conjunto com um tema, ainda que cada poema tenha autonomia. Os 154 sonetos de Shakespeare compõem uma sequência, por estabelecerem uma relação temática entre si. Uma dessas possibilidades é a chamada de coroa de sonetos, composta por 15 sonetos, dos quais 14 são iniciados pelos versos do 15º, o soneto mestre.

Massaud Moisés enumera as possibilidades do soneto:

soneto heterométrico, soneto aparente, soneto invertido, soneto polar, soneto de 15 versos, soneto de 16 versos, soneto de refrãos, soneto de codas (acréscimo de 6 versos), soneto retrógrado (*sonnet rapporté*), *sonetinho* (formado de versos curtos, de uma a oito sílabas).<sup>143</sup>

<sup>142</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Pp 28-29.

<sup>143</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. P. 434.

Mais adiante, veremos as aplicações dessas formas variantes, especialmente no cenário brasileiro a partir do século XX.

Notamos que o soneto se configurou, portanto, como uma base sedimentada para o pensamento e a prática da poesia. As variações do poema explicitam que, dentre as formas fixas, ele é a mais flexível e permite que o artista exercite sua capacidade criativa e intuitiva. A estrutura do soneto fez com que se abrisse uma forma de pensamento dialógico e balanceado, na qual a imaginação e a razão podem se encontrar no espaço dos quatorze versos. Para Vasco de Castro Lima,

os oito primeiros versos expõem a ideia: é a parte estática. Os seis restantes constituem o desfecho: é a parte dinâmica. As próprias rimas, iguais nos quartetos e iguais nos tercetos, mas diferentes entre si, concorrem para essa progressão, sem prejudicar a integração dos pensamentos e a beleza do ritmo.<sup>144</sup>

Desse modo, o soneto se tornou uma pedra de toque entre os poetas, uma vez que se constituiu um espaço de liberdade criativa com regras flexíveis porém desafiadoras e, de certo modo, com todo um aspecto lúdico para que se desenvolva a criação do poema. No entanto, longe de ser uma unanimidade, não foi em todos os momentos desses últimos séculos que ele esteve em voga, nem mesmo em nossas terras e nossa língua. Daí ser necessário explanar o modo e as condições nas quais o soneto chegou a Portugal e, por conseguinte, ao Brasil.

Ainda que a literatura portuguesa recebesse influência da Provença, o soneto lhe foi trazido por Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) em viagem à Itália. Tendo conhecido e admirado as novidades estéticas do Renascimento, trouxe também a sextina, canção, as composições em tercetos e em oitavas, além dos versos decassílabos.

Com Luis Vaz de Camões (1524-1580), o soneto encontrou um berço produtivo e engrandecedor. Nessa forma o poeta lusitano implementou um teor lírico único na língua portuguesa. Além da epopeia “Os Lusíadas”, estruturada em oitavas, Camões fez do soneto o espaço poético para cantar o amor numa escala quase sublime. Tal como Petrarca fez com o italiano, a produção camoniana elevou a língua portuguesa a um novo patamar, renovando-a numa obra perene e

<sup>144</sup> LIMA, Vasco de Castro. *Op. cit.* P. 105.

de beleza incomparável. A vida permeada de privações, amores frustrados, prisões e toda sorte de adversidades fez com que sua obra adquirisse um tom diametralmente oposto. Para Massaud Moisés, o soneto camoniano possui um equilíbrio formal e dialético, dosado perfeitamente na distribuição das ideias nos quartetos e na liberação em marcha para os tercetos, num processo discursivo e dialético.<sup>145</sup> Essa relação pode ser percebida mesmo num discurso mais narrativo, como neste conhecido soneto:

Sete anos de pastor Jacob servia  
Labão, pai de Raquel, serrana bela;  
mas não servia ao pai, servia a ela,  
e a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,  
passava, contentando se com vê-la;  
porém o pai, usando de cautela,  
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos  
lhe fora assi negada a sua pastora,  
como se a não tivera merecida;

começa de servir outros sete anos,  
dizendo: “Mais servira, se não fora  
para tão longo amor tão curta a vida.”<sup>146</sup>

Não cabe aqui debulhar a poética da lírica de Camões, mas cumpre mencionar que sua obra possui tanta popularidade que, em fins de século XX, uma banda de rock brasileira fez com que adolescentes cantassem um dos sonetos adaptado a uma das músicas: “Amor é um fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói e não se sente; É um contentamento descontente; É dor que desatina sem doer”<sup>147</sup>.

No Brasil, os primeiros sonetos de que se tem notícia foram publicados pelo baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), com o seu *Música do Parnaso*, no qual havia 42 sonetos. Aliás, o livro de fato foi publicado em Lisboa, em português, castelhano, italiano e latim. Ainda que pioneiro, o livro carecia de qualidade e logo se perdeu nas noites do tempo. Coube a um amigo de Manuel, o

<sup>145</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. P. 278.

<sup>146</sup> LIMA, Vasco de Castro. *Op. cit.* Pp. 366-367.

<sup>147</sup> RUSSO, Renato. “Monte Castelo”. Em Urbana, Legião. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

também baiano Gregório de Matos (1633-1696), “fundar” a literatura brasileira: um sonetista.

Poeta de vida desregrada, lírico e satírico, revoltou-se contra o governo e a Igreja, recebendo a alcunha “Boca do Inferno”. Ao não poupar o clero e a nova burguesia adaptada às terras brasileiras, foi o primeiro a cantar a nossa condição e realidade. A irreverência – o não se curvar – diante da ordem estabelecida faz com que a obra de Gregório de Matos seja das mais incisivas na literatura brasileira; nesse aspecto, o soneto mostra ser capaz de absorver o conteúdo que a intuição e a intenção técnica do poeta lancem, como nesta famosa metralhadora giratória inserida nos quatorze versos:

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

Mostra o patife da nobreza o mapa:  
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;  
Quem menos falar pode, mais increpa:  
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por tulipa;  
Bengala hoje na mão, ontem garlopa:  
Mais isento se mostra o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa,  
E mais não digo, porque a Musa topa  
Em apa, epa, ipa, opa, upa.<sup>148</sup>

A Plêiade Mineira, formada por José Basílio da Gama (1741-1795), Claudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1744-1793) e Tomaz Antônio Gonzaga (1744-1809) encontrou no soneto o formato para a expressão do Neoclassicismo (ou Arcadismo) no Brasil. O movimento, sobretudo poético, buscava cantar a perfeição harmônica dos antigos gregos num contexto de inspiração simples e pastoril. Diferentemente dos excessos do Barroco, prevaleciam os temas simples como amor, morte e a solidão. O lema retirado de Virgílio (*liberta quae sera tamen*), inserido na bandeira da Inconfidência Mineira e do atual estado de Minas Gerais, explicita a importância dos poetas nesse

<sup>148</sup> Matos, Gregório de. *Poemas escolhidos*. P. 40.

movimento de libertação, de modo que as ideias e as palavras encerram uma arma de força política.

A época romântica não cultivou o soneto como principal forma poética. De fato, a ideia de renovação e negação de antigas convenções literárias fez com que poucos sonetos tenham sido registrados pelos mais representativos poetas românticos. Gonçalves Dias (1823-1864), Castro Alves (1847-1871) e Álvares de Azevedo (1831-1852) pouco sonetaram, diferentemente do grupo posterior.

Os parnasianos tiveram o soneto como forma cristalina de criação poética. Os quatorze versos eram burilados em busca da perfeição, ainda que custasse a naturalidade e a fluência do conteúdo. Alberto de Oliveira (1859-1937), Raimundo Correia (1860-1911) e Olavo Bilac (1865-1918) formaram o trio de ouro da poesia parnasiana. Ouro, diamante, vasos, cristais e toda uma diversidade de termos alusivos a preciosismos estiveram ligados a esse grupo. “Invejo o ourives quando escrevo”<sup>149</sup>, disse Bilac no seu “Profissão de fé”. A construção poética à custa de uma pomposa tortura da palavra em função da beleza legou um desequilíbrio tal que deixou um preconceito em torno dos parnasianos que ainda perdura, ainda que se encontrem belos e memoráveis sonetos nessa produção. A chave de ouro parece ser não um desfecho de um poema, mas um tesouro valioso que se busca – um graal? – na aventura dos outros treze versos.

A preocupação com o estilo e o trabalho árduo na construção do poema fizeram com que o grupo simbolista, representado por Cruz e Souza (1861-1898) e Alphonsus de Guimarães (1870-1921), somassem também a busca de algo novo, talvez esquecido desde os românticos. Os sonetos desse grupo são marcados pelo ideário do absoluto e da transcendência humana por meio do símbolo. Para Alfredo Bosi, “o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia”<sup>150</sup>. Na esteira dos movimentos de vanguarda europeus, encontramos em 1922 uma situação peculiar para o soneto. Cumpre-nos mencionar caso peculiar de Augusto dos Anjos (1884-1914), cuja obra é tão relevante quanto sua incapacidade de se enquadrar em quaisquer movimentos literários. O seu soneto nos interessa, como registro telúrico, cientificista e amargo, mas ao mesmo tempo lírico, como neste “A árvore da serra”:

<sup>149</sup> BILAC, Olavo. *O caçador de diamantes e outros poemas*. P. 5.

<sup>150</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. P. 300.

- As árvores, meu filho, não têm alma!  
E esta árvore me serve de empecilho...  
É preciso cortá-la, pois, meu filho,  
Para que eu tenha uma velhice calma!

- Meu pai, por que sua ira não se acalma?!  
Não vê que em tudo existe o mesmo brilho?!  
Deus pos almas nos cedros... no junquilha...  
Esta árvore, meu pai, possui minh'alma! ...

- Disse - e ajoelhou-se, numa rogativa:  
"Não mate a árvore, pai, para que eu viva!"  
E quando a árvore, olhando a pátria serra,

Caiu aos golpes do machado bronco,  
O moço triste se abraçou com o tronco  
E nunca mais se levantou da terra!<sup>151</sup>

Ainda que negassem a influência direta das vanguardas europeias, os modernistas que vieram a seguir apregoavam o culto ao novo e a ruptura radical com as práticas estabelecidas. Não nos cabe neste estudo um aprofundamento sobre a Semana de 1922 e seus desdobramentos, mas não é por acaso que os representantes do grupo que permaneceram foram exímios sonetistas, cujos quartetos e tercetos continuaram sendo produzidos tão logo assentasse a poeira da Semana.

A partir da década de 1930, o soneto se revigorou numa produção de qualidade, revelando que inovação é feita com técnica e domínio do fazer poético: que o digam Manuel Bandeira (1896-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Vinicius de Moraes (1913-1980) e tantos outros, como o caso de Mário Quintana (1906-1994), que estreia em 1940 justamente com um livro de sonetos, *Rua dos cataventos*, com poemas construídos de forma singela e profunda, como neste, em que o tempo é capturado e desdobrado em si mesmo:

Na minha rua há um menininho doente.  
Enquanto os outros partem para a escola,  
Junto à janela, sonhadoramente,  
Ele ouve o sapateiro bater sola.

Ouve também o carpinteiro, em frente,  
Que uma canção napolitana engrola.  
E pouco a pouco, gradativamente,  
O sofrimento que ele tem se evola. . .

Mas nesta rua há um operário triste:

<sup>151</sup> ANJOS, Augusto dos. *Eu*. P. 73.

Não canta nada na manhã sonora  
E o menino nem sonha que ele existe.

Ele trabalha silenciosamente. . .  
E está compondo este soneto agora,  
Pra alminha boa do menino doente. . .<sup>152</sup>

O soneto se moldou a todos os movimentos e momentos literários dos últimos sete séculos. Ao ser atacado no Modernismo, não se tinha como alvo os quatorze versos em si, mas o uso que se fazia deles naquele momento. No caso, dos parnasianos e a ourivesaria com que preenchiam os sonetos. Os parnasianos passaram, assim como os próprios modernistas que o atacaram, cujas gritas pelo novo não plantaram muitas novidades além de um ignorante lugar comum segundo o qual as formas poéticas são coisa passada. O soneto, a mais livre das formas fixas, permaneceu.

Tanto a Geração de 45 quanto a de 60 nos legaram exímios sonetistas. O concretismo trouxe inovações cuja utilização se deu mais no campo das artes visuais e da publicidade, da mesma forma como a chamada poesia marginal da década de 1970 se mostrou datada no contexto ditatorial. Poetas surgidos na década de 1980 vêm experimentando o soneto com variações lúdicas e despreziosas, como Paulo Henriques Britto, com neste invertido:

Existe um rumo que as palavras tomam  
como se mão alguma as desenhasse  
na branca expectativa do papel

porém seguissem pura e simplesmente  
a música das coisas e dos nomes  
o canto irrecusável do real.

E nessa trajetória inesperada  
a carne faz-se verbo em cada esquina  
resolve-se completa em tinta e sílaba  
em súbitas lufadas de sentido.

Você de longe assiste ao espetáculo.  
Não reconhece os fogos de artifício,  
as notas que ainda engasgam seus ouvidos.  
Porém você relê. E diz: é isso.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Quintana, Mário. *Poesias*. P. 6.

<sup>153</sup> BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. P. 19.

Ainda permaneceu uma certa visão do soneto como vertente pomposa da expressão poética. Millôr Fernandes fez um com pseudopalavras que correspondem à métrica exata com sistema de rimas perfeitamente construído, formando um conteúdo ininteligível e parodístico:

Penicilina puma de casapopéia  
Que vais peniça cataramascuma Se  
partes carmo tu que esperepéias Já  
crima volta pinda cataruma.

Estando instinto catalomascoso  
Sem ter mavorte fide lastimina  
És todavia piso de horroroso  
E eu reclamo - Pina! Pina! Pina!

Casa por fim, morre peridimaco  
Martume ezole, ezole martumar  
Que tua pára enfim é mesmo um taco.

E se rabela capa de casar  
Estrumenente siba postguerra  
Enfim irá, enfim irá pra serra.<sup>154</sup>

Temos um cenário diversificado na poesia atual. Por um lado não há querelas entre grupos que se sobrepõem, mas por outro o leitor vai encontrar todo tipo de produção – boa ou ruim. Há, ainda hoje, poetas cuja obra é toda constituída de sonetos, como é o caso do cego Glauco Mattoso. Com o advento da internet é possível ler um soneto com facilidade e rapidez – na leitura na web, o poema curto sai ganhando –, além de os mais jovens poderem ter acesso a outros poetas. Existe mesmo um site brasileiro dedicado somente ao soneto. Em [www.sonetos.com.br](http://www.sonetos.com.br), criado em 2002 pelo poeta Bernardo Trancoso, é possível ler centenas de sonetos, de clássicos a experimentos de desconhecidos. Um fato recente, como a Copa do Mundo de Futebol de 2010, vem sendo registrado em formato de soneto pelo poeta, o que nos revela que, em pleno século XXI, essa forma poética ainda tem muito o que nos oferecer e surpreender. Vejamos o soneto “Brasil 0 x 0 Portugal”:

"Avançar é preciso; vencer, não",  
Parecia a proposta portuguesa,  
Em partida distante da beleza  
Que se via na era Felipão.

Do outro lado do campo, a Seleção  
Sem Robinho e Kaká, era dureza:

<sup>154</sup> FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo* P. 18.

Apesar do sossego na defesa,  
Carecia, no ataque, de emoção.

Não se pode prever, desta maneira -  
Cada hora, um esquema diferente -  
O que o time fará, daqui pra frente.

Mas, das fases, passou pela primeira,  
E acredita a torcida brasileira  
Que ele pode deixá-la mais contente.<sup>155</sup>

Com exceção nos momentos de vanguarda e rupturas, o soneto tornou-se de fato a pedra – não necessariamente preciosa, mas fundamental – de toque da construção poética. Em relação a essas poucas e anódinas críticas, no prefácio do livro que viria a reunir seus sonetos, Gilberto Mendonça Teles (1931- ) afirma:

Estou convencido de que os poetas que falam mal do soneto ainda não mostraram que o sabem fazer bem. Fazê-lo sem métrica e debochadamente pode ter lá o seu sentido de liberdade de expressão, mas é também, inequivocamente, sinal de que o tal poeta de vanguarda não domina bem o seu ofício e está querendo nos impingir gato por lebre. E há também aquele que, partindo do tradicional, vai reelaborando o moderno, fundindo moderno e tradicional num discurso próprio e consistente.<sup>156</sup>

Para Horácio, já no século I a. C., essa questão já estava posta: “Como poeta, ou segue a tradição ou segue o que é coerente consigo.”<sup>157</sup> Vemos, desse modo, que inovar em literatura significa, antes de tudo, criar sobre a própria herança literária, em vez de se promover a ruptura pela ruptura.

Não por acaso, o mais canônico e respeitado escritor brasileiro, Machado de Assis (1839-1908), após passar toda uma vida criando literatura nos mais diversos gêneros, ao mesmo tempo em que refletia sobre ela, decidiu homenagear a mulher recém-falecida com um soneto, “A Carolina”, que entrou para a história como um dos mais belos já escritos em língua portuguesa. A perfeição do soneto possivelmente tenha sido o espaço para dar forma à imperfeição da vida e uma forma de o escritor compreender e reordenar o sentimento da perda:

Querida, ao pé do leito derradeiro  
Em que descansas dessa longa vida,  
Aqui venho e virei, pobre querida,

<sup>155</sup> TRANCOSO, Bernardo. “Brasil 0 X 0 Portugal”. Em [www.sonetos.com.br](http://www.sonetos.com.br)

<sup>156</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Sonetos*. P. XIX. No seu *Entrevista sobre poesia*, o poeta afirma ainda: “O comum, porém, é que o poeta vanguardista planta no vazio, repete palavras e imagens do seu grupo, cortejando a mídia que, por ignorância literária, cai em si mesma ou, antes, cai na esparrela, pois dia a dia a poesia mijava nela.” P. 27.

<sup>157</sup> HORÁCIO. *Arte poética*. P. 30.

Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro  
Que, a despeito de toda a humana lida,  
Fez a nossa existência apetejada  
E num recanto pôs um mundo inteiro.

Trago-te flores, - restos arrancados  
Da terra que nos viu passar unidos  
E ora mortos nos deixa e separados.

Que eu, se tenho nos olhos malferidos  
Pensamentos de vida formulados,  
São pensamentos idos e vividos.<sup>158</sup>

O soneto é uma das formas poéticas mais conhecidas e relevantes na história da literatura. Com sete séculos de existência, nunca deixou de estar presente em todos os momentos e movimentos da arte da palavra.

E como à época de Emílio de Menezes constituía uma forma que estava no auge novamente, na esteira dos parnasianos, o soneto foi o caixote escolhido pelo poeta para acomodar seus versos e despachá-los como bombas para aqueles que se tornassem objeto do riso cáustico do poeta. Os sonetos de Menezes não eram apenas poemas inspirados em pessoas e fatos, mas por tudo aquilo que causavam atingiram o estatuto de armas.

Arma que, se disparada pela imprensa, fazia tremer a quem estivesse na sua mira. Fernando Jorge, em obra sobre a ABL, cita o escritor Medeiros de Albuquerque, o qual afirmou que a eleição de Menezes para a Academia se deu justamente por essa qualidade sardônica: “Emílio de Menezes foi eleito por medo. Ele era um boêmio desregrado, que vivia na calçaria dos cafés e botequins e se tornara célebre pela sua maledicência. Maledicência quase sempre espirituosa, mas terrivelmente ferina.”<sup>159</sup> Mas Menezes de fato não chegou a assumir a sua cadeira na Casa de Machado de Assis, pois fora eleito em 1914 e o seu discurso de posse foi outro motivo de polêmica. Eis o que consta no site oficial da Academia Brasileira de Letras:

<sup>158</sup> ASSIS, Machado de. In MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. P. 92.

<sup>159</sup> In JORGE, Fernando. *A Academia do fardão e da confusão*. P. 77.

Emílio compôs um discurso de posse, em que revelava nada compreender de Salvador de Mendonça, nem na expressão da atuação política e diplomática, nem na superioridade de sua realização intelectual de poeta, ficcionista e crítico. Além disso, continha trechos arguidos, pela Mesa da Academia, de “aberrantes das praxes acadêmicas”. A Mesa não permitiu a leitura do discurso e o sujeitou a algumas emendas. Emílio protelou o quanto pôde aceitar essas emendas, e quando faleceu, quatro anos depois de ter sido eleito, ainda não havia tomado posse de sua cadeira.<sup>160</sup>

Pode-se afirmar que a opção de Emílio de Menezes foi, portanto, de estar à margem do sistema literário de então. O polêmico discurso de posse, que pode ser acessado no site da ABL, revela a metralhadora giratória do poeta, que não poupou nem os jovens nem os mais velhos alpinistas literários:

A esses (a Academia me perdoará o emprego de um vocábulo que, além de mau inquilino da nossa língua, é de “gíria” e só agasalhado pelo noticiário policial), a esses “pivetes”, da literatura, junta-se infalível e diariamente, às mesmas longas horas e à mesma soleira, uma classe dez vezes mais venenosa, mil vezes mais perigosa. É a dos velhos inéditos à força de publicidade. É composta de uns venerandos senhores que já publicaram, por dezenas de anos, dezenas de livros, volumosos e ponderados, mas sem alguém que lhes repita o nome.<sup>161</sup>

Mas a obra poética e humorística de Emílio não se resumia a ataques a essas figuras. Foi no jornalismo que encontrou o espaço adequado para olhar ludicamente para vários aspectos da sociedade. Para o pesquisador Elias Saliba, no seu eficaz retrato do humorismo na Belle Époque intitulado *Raízes do Riso*, o crescimento da imprensa no início do século XX fez com que os jornais e as revistas fossem responsáveis pela popularização do humor, mas que essa produção “aparecia sempre nas margens: primeiro nos rodapés dos jornais ou em pequenos e efêmeros pasquins semanais, depois nas margens das obras dos próprios autores e, por fim, nas margens da própria produção escrita.”<sup>162</sup> Mesmo de forma marginal, com o humor o meio já se tornava um tipo de mensagem, como Menezes deixou no divertido e leve soneto “O meu batismo”, a respeito da revista *Fon-Fon!*:

Quis alegre surgir pela manhã  
Do dia de hoje a procurar alguém

<sup>160</sup> Disponível em

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=493&sid=220>

<sup>161</sup> MENEZES, Emílio. “Discurso de posse”. Disponível em

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8413&sid=220> <sup>162</sup>

SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*. p. 38.

Que quisesse a alegria honesta e sã  
Que estas páginas trêfegas contêm.

Fugindo ao nosso eterno rã-me-rã  
Busquei um nome que casasse bem  
Aos gostos de uma folha folgazã,  
E a meu próprio aqui dou meu parabém!

Lembraram-me diversos, mas nenhum  
Deles, não sei por que, pude achar bom  
E quase estive a batizar-me Pum!

Mas passa um automóvel. Pego o som: Fan-  
fan Fen-fen Fin-fín Fon-fon Fun-fun  
De fan-fen-fin-fon-fun, quis ser Fon-Fon!<sup>163</sup>

O aspecto lúdico presente no soneto solta a amarra do escritor, revelando que ele pode evocar o recurso da aliteração com a finalidade de evocar a onomatopeia que dá nome à revista. Em outro soneto, o Menezes tomou como mote uma nota dos jornais ("A Sra. Pepa Ruiz e o sr. Pupo de Moraes andam em negociações para o arrendamento do Mercado do Rio de Janeiro") e pipocou os despreziosos quatorze decassílabos com palavras iniciadas com P:

#### PROSOPOPEIA DA PEPA AO PUPO

Parece peta. A Pepa aporta à praça  
E pede ao Pupo que lhe passe o apito.  
Pula do palco, pálida, perpassa  
Por entre um porco, um pato e um periquito.

Após, papando, em pé, pudim com passa,  
Depois de peixes, pombos e palmito,  
Precípite, por entre a populaça,  
Passa, picando a ponta de um palito.

Peças compostas por um poeta pulha,  
Que a papalvos perplexos empunha,  
Prestando apenas pra apanhar os paios,

Permuta a Pepa por pastéis, pamonha...  
- Que a Pepa apupe o Pupo e à popa ponha  
Papas, pipas, pepinos, papagaios!<sup>164</sup>

<sup>163</sup> MENEZES, Emílio. "Fon-Fon!", Rio de Janeiro, 1(1), abril, 1907.

<sup>164</sup> MENEZES, Emílio. *Mortalhas*. P. 58.

Já conhecido nos jornais, Emílio de Menezes era então um farol para apontar onde e de quem os leitores deveriam rir. Nem mesmo o Papa – ou talvez justamente por ser o Papa – foi poupado. Sob o pseudônimo de Zangão, com que escrevia no jornal *A Imprensa*, partiu de uma notícia segundo a qual o Sumo Pontífice iria suprimir sete dias santos para criar o dia de São Pedro e associar o decreto a uma profunda ociosidade do Papa:

Sem ter ofício certo, o nosso papa  
Matuta agora em que passar o dia.  
Da prisão que o envolve não se escapa  
E, de Veneza, sofre a nostalgia.

Do mundo crente dominando o mapa  
E, exercendo a maior soberania,  
Vê, entretanto, que o mundo se lhe escapa  
E, não conhece o que dirige e guia.

Para se distrair, o prisioneiro,  
Os dias santos, impiedoso, corta  
Mas um concede ao celestial porteiro!

E não fizesse que, de cara torta,  
Quando soltasse o alento derradeiro,  
São Pedro, à face, lhe trancava a porta!<sup>165</sup>

Os exemplos citados ilustram bem a pena afiada de Emílio de Menezes, motivo pelo qual era temido. Padres, freiras, políticos, acadêmicos, fosse quem fosse, o poeta não media esforços – apenas media o verso - para expor seu objeto à pilhéria. Bem conhecido o “Hino à dentada” sobre a famosa Confeitaria Colombo, que se tornou o ponto de encontro literário mais famoso do Rio de Janeiro:

Lebrão! Tu sabes que a Confeitaria  
Colombo é verdadeira sucursal  
Da nossa muito douta Academia  
Mas sem cheiro de empréstimo oficial.

Cerca-te sempre a grande simpatia  
De todo o literato honesto e leal, E  
tu te vais tornando dia a dia  
O mecenas de todo esse pessoal.

Nisto mostras que és homem de talento,

<sup>165</sup> MENEZES, Emílio. “A imprensa”. Rio de Janeiro, n. 1357, 9 set. 1911, p. 1.

Que não cuidas somente de pastéis  
Nem de lucros tirar cento por cento.

Atende, pois, a um dos amigos fiéis,  
Que está passando por um mau momento  
E anda doido a cavar trinta mil-réis!<sup>166</sup>

Menezes, neste soneto, atacou a Academia Brasileira de Letras, que era subsidiada pelo Governo após um início de dificuldades financeiras, ao mesmo tempo em que se afirmou como um indivíduo sem dinheiro e humilde, bem diferente dos fregueses leais e dos acadêmicos que frequentavam o local. O poeta se marginaliza mais uma vez para construir o seu verso humorístico. O cronista Humberto de Campos (1886-1934), contemporâneo de Emílio de Menezes, afirma que o humorismo seria a arte de distanciar certo indivíduo do seu meio para ele se divertir com os seus semelhantes, da mesma forma que os deuses se divertiam com os homens. O satírico seria voltado para agredir um indivíduo ou grupo, por isso que só poderia ter surgido numa sociedade belicosa como a grega. Para o cronista, o satírico zomba de um grupo específico, intentando corroê-lo nos seus sustentáculos, enquanto que o humorista busca abranger o conjunto, semeando uma chuva ácida sobre toda a superfície terrestre<sup>167</sup>. Essa chuva cai sobre todos, entre eles o próprio poeta, que não se importa com isso. Pelo contrário, ele mesmo quer se tornar um desses objetos sobre quem cai a chuva – ácida para os outros, apenas água para ele.



<sup>166</sup> MENEZES, Emílio. *Poesia satírica*. P. 29.

<sup>167</sup> Cf. CAMPOS, Humberto de. *Antologia da ABL*, p. 359.

### 3.3 – Emílio é o lobo do homem

Podemos notar que a obra de Emílio de Menezes traduziu um momento de transição entre dois contextos da poesia humorística, convertendo-se, antes, numa forma de humor poético. Com a forma parnasiana e conteúdo relacionado aos fatos corriqueiros, especialmente ligados a figuras públicas, a mordacidade anárquica dessa obra constituiu, ela mesma, um tipo de poder que se conferiu ao poeta. Para o professor Antônio Arnoni Prado, Menezes trabalha o riso fácil, derivado da "necessidade de dissimular essa distância ilustrada que separava os nefelibatas dos revolucionários"<sup>168</sup>. Nessa perspectiva, o humor sob a forma de poesia de Emílio de Menezes foi nada menos que um hiato entre um parnasianismo de fim de século e a chegada arrebatadora das vanguardas europeias, que atracariam volumosamente nos portos brasileiros em poucos anos, desembarcando grande carga de inovação e transgressão, sobretudo pelo meio do humor e do riso.

Uma contradição parece estar presente na poética de Menezes. Ao mesmo tempo em que fulminava as figuras públicas com seus sonetos mordazes, parecia guardar certo respeito pelo cânone literário. Se anos antes Machado de Assis o impediu de ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1917, ao publicar sua tradução do poema "O corvo", de Edgar Allan Poe, dedicou-a à memória do Bruxo do Cosme Velho. Um ano antes de morrer, e já eleito para a ABL, Emílio parecia não ter guardado rancor, não só justificando a dedicatória a Machado, mas assumindo que parafraseou a tradução do autor de *Quincas Borba*:

---

<sup>168</sup> Cf MENEZES, Emilio de. *Obra reunida*. p. xxi.

O inexecedido e inexecedível tradutor do genial poema de Edgar Poe, consagro esta pálida paráfrase que em nada se aproxima e jamais pretendeu aproximar-se da imorredoura tradução feita pelo Mestre dos Mestres.<sup>169</sup>

Mas enquanto lhe deram espaço, Emílio fez do soneto o espaço privilegiado de análise poética e humorística do cotidiano. Não lhe faltariam oportunidades de ingressar no ramo publicitário, área à qual muitos poetas se dedicariam, como o já mencionado Bastos Tigre. Assim como Tigre e Olavo Bilac, Emílio também promoveu o então famoso xarope Bromil, no soneto “Um milagre”, veiculado na revista “D. Quixote”:

Lira: Se qual o azeite anda por cima,  
Nada a muda do branco para o preto, E  
nem perde a verdade apreço e estima  
Pelo fato de a expor em tom faceto;

Como tudo que existe cabe na rima,  
Bem cabe um atestado num soneto.  
Por isso, a ideia que hoje aqui me anima,  
Nestes quatorze versos lhe remeto;

Pode afirmar, por toda a eternidade,  
Aos mil que sofrem e aos descrentes mil,  
Que isso que aí vai é a essência da verdade!

De horrível tosse que me pôs febril,  
Dei cabo, usando apenas a metade  
De um milagroso frasco de Bromil.<sup>170</sup>

Mas boa parte da poesia humorística de Emílio tratou mesmo dos fatos observados na imprensa e rebatidos em forma de versos. Várias das suas investidas tomavam como mote manchetes dos jornais, que eram publicadas antes do poema, de modo a permitir que os leitores estabelecessem as referências entre o fato e o comentário poético-humorístico. Em 1911, a partir da notícia de que o cardeal Arcoverde seria eleito para a ABL, na vaga de Raimundo Correia, publicou uma quadrinha sob o pseudônimo Zangão: “A eleição é só provável? / Qual nada! É certa, é fatal. / Candidato mais papável / Não há de que um

<sup>169</sup> MENEZES, Emílio. *Op. Cit.* P. 71.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem*, p. 161.

cardeal.”<sup>171</sup> Apesar de ser o candidato mais “papável”, a cadeira 5 nessa eleição acabou concedida a Oswaldo Cruz.

Quando faltava a Emílio de Menezes alguma notícia ou polêmica que servisse de motivo, encontrava-se no mesmo lugar que o cronista que escreve justamente sobre a falta de assunto, como no poema “Mesmice”, publicado em *A imprensa* sob a mesma voz de Zangão:

Quisera eu pôr nestes quatorze versos  
Um leve, fino, alegre comentário  
A algum novo e notável caso diário,  
Entre os casos urbanos mais diversos.

Percorro dos jornais o noticiário,  
Leio artigos e tópicos dispersos,  
A pedidos satânicos, perversos,  
Desastres, crimes, contos do vigário.

Nada encontro que inspire à alegre musa  
Uma nota satírica e atrevida  
Que nos nervos um frêmito produz.

É sempre a mesma coisa repetida:  
Luza o sol, venha a noite, o sol reluza,  
Como, o banal, se reproduz a vida!<sup>172</sup>

Ironicamente, esse aspecto sardônico da poesia de Menezes, ainda que formalmente presa aos moldes parnasianos, exerceria influência nos anos seguintes à sua saída de cena. Oswald de Andrade reconhece a influência da poesia de Emílio de Menezes na sua poética. Em 1911 havia lançado o jornal “O Pirralho”, contando com a participação do humorista, daí que reconhecesse a presença volumosa de Menezes nas suas memórias, como narra na sua autobiografia *Um homem sem profissão*:

Entre velhos e novos não encontrei um só escritor que nessa época me animasse na intenção de renovar letras e artes. Só Emílio podia me interessar porque era feroz maldizente. Confraternizei com esse baluarte da sátira, apesar de realmente ele em nada ter avançado. Destruía paspalhões e mediocridades, mas era até vagamente católico. Em política, por pobres motivos, pertencia à facção do ditador Pinheiro Machado. Suas teorias sobre o verso eram ridículas e, quando declamava a sério os sonetões desengarrados de seu empolado parnasianismo, tomava a languidez de

<sup>171</sup> *Idem, ibidem*. P. 176.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem*. P. 179.

uma prima-dona de bigodes. E partia a cara de quem piasse contra a sua impoluta versificação.<sup>173</sup>

Ainda que Oswald não poupasse críticas à falta de inovação de Menezes – a qual nem de longe constituía um projeto literário do poeta –, inclusive porque olhava o passado sob as lentes já sedimentadas do ataque ao Parnasianismo como proposta modernista, parecia que o autor de *O rei da vela* mantinha a velha admiração pelo aspecto de quebra de paradigmas do antigo companheiro. Se por um lado faltasse a Menezes um ambicioso projeto de transgressão poética, algo que Oswald colheu em outras fontes além do Atlântico, sobravam no verzejador paranaense a prática de ataque visceral a quem quer que fosse – poetas, artistas, políticos.

Mas esse tom típico ataque, especialmente explícito nos poemas que postumamente seriam publicados em *Mortalhas – os deuses em ceroulas*, também abriu portas para que os versos de Emílio de Menezes se tornasse temido e respeitado no meio literário. Em 25/03/1906, o escritor Elisio de Carvalho entregou a Emílio um texto saudando o poeta, descrevendo rica e exageradamente sua figura como representativa do que escrevia:

A sua cabeça, leonina, inspirada e fatídica, faz lembrar conjuntamente as fisionomias estranhas de Goethe, de Nietzsche e de Flaubert; a negra cabeleira, abundante e ondulosa, cai-lhe sobre a fronte larga e elevada onde a chama visionária arde sempre, sem se consumir; os grossos bigodes, armados em pontas, cobrem o bátrio amargo da sua boca, cratera de lamentos, anátemas e blasfêmias; o olhar, um olhar sutil, penetrante, fálico e vitriolesco, parece como voltado para dentro, perdido em não sei que sonho interior. Todo o seu ser, com a formosura severa de seu rosto, a tristeza sugestiva dos seus olhos de um azul pálido inquietante e o seu perfil de efebo bêbado de luz, é ainda um modelo de perfeição estética [...]<sup>174</sup>

Curiosamente, enquanto a imagem boêmia de Emílio havia sido rejeitada por Machado de Assis anos atrás, o poeta paranaense passou a ser reverenciado *in extremis* justamente pelas suas características, tanto poéticas quanto físicas. No já citado discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Humberto de Campos também não deixa de louvar o poeta que iria substituir, executando um sublime e

<sup>173</sup> ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. P. 76

<sup>174</sup> Cf MENEZES, Emílio. Op. Cit. P. 463

besuntado panegírico em torno de Emílio. Note-se que a língua ferina do poeta agora se convertia numa arma quase divina:

O seu gênio estava, entretanto, no brilho do ataque aos adversários. A sua língua, que teria sido servida pela sabedoria de Esopo no segundo almoço de Xanto, não respeitava, então, nem homens, nem santos, nem deuses. A maledicência transformava-se, nesses momentos, para ele, numa arte elegante e sagrada, de que se tornava o mais metucioso dos sacerdotes. Utilizava a malícia, a sátira, a palavra ferina, com a graça, a volúpia, a perversidade galantes com que em Florença se utilizava o veneno.<sup>175</sup>

Pode-se perceber que a poesia de Emílio de Menezes, que tanto o elevava e abria caminhos, era imbuída de um sentido autêntico de superioridade, característico de uma das mais fortes correntes de estudo a respeito do riso. O filósofo Inglês Thomas Hobbes, no seu *Leviatã (Homo homini lupus)*, citando Plauto na sua comédia *Asinaria (A comédia dos burros)*. Para Hobbes, o riso aponta para uma situação de superioridade de quem ri sobre o objeto risível:

O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aqueles trejeitos a que se chama riso. Este é provocado ou por um ato 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 em si mesmos, e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. Portanto um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio, e comparar-se apenas com os mais capazes.<sup>176</sup>

Essa posição na qual o poeta se colocou, armado com a adaga afiada do verso, o colocava nessa posição pusilânime, causando o temor e ao mesmo tempo exigindo o respeito crítico pela sua obra. Ao suprimir o veio lírico dos primeiros livros e se dedicar ao verso ferino veiculado na imprensa da Belle Époque, o cordeiro adormeceu, e o lobo tornou-se a principal faceta do poeta Emílio de Menezes, de maneira que a arma que o defendia se converteu em pilar da sua poética sardônica. E assim o poeta se tornou uma fonte de chuva ácida na vida literária carioca do início do século XX, além de contribuir para o anedotário geral. Algumas dessas histórias tornaram-se bastante conhecidas, especialmente pelo tom lúdico e trocadilhesco que as envolvia.

<sup>175</sup> MENEZES, Emilio de. *Op. Cit.* P. 448.

<sup>176</sup> HOBBS, Thommas. *O Leviatã.* P. 25

Um exemplo registrado por Bastos Tigre e publicado em 1918 na revista *D. Quixote*, fundada por esse poeta e também humorista um ano antes: certa vez, Emílio visitava uma exposição agrícola e deteve-se a examinar alguns exemplares de espigas de milho, no pavilhão de cereais. Subitamente um amigo espirituoso surge, e sabendo das qualidades de Emílio como exímio trocadilhista, provocou-o:

— *É milho!*...

Emílio nem sequer sorriu pela blague a ele dirigida e logo respondeu:

— Hum, estás com *a veia*, hoje?

O humorista “amador” percebeu que não poderia concorrer com Emílio no quesito trocadilhos, fazendo menção de se despedir. O poeta o segurou com novo golpe temático:

— Não, não *se evada*.

E para finalizar, puxou o pobre até uma cadeira próxima, colocando-o sobre o assento.

— Pronto: *sentei-o*. Mas não te preocupes. A ti não *intrigo*, somente *humilho*.<sup>177</sup>

Eis, portanto, uma poética que se utilizou do humor como recurso para assinalar a superioridade do autor, não só no âmbito do riso a fim de massacrar aqueles de quem Emílio de Menezes tomou como objeto para seus sonetos, mas também para assinalar um lugar do autor como alguém que utilizou a sátira para transitar e galgar degraus na cena literária. Do boêmio rejeitado pela cúpula acadêmica da ABL, anos depois o riso garantiu a Emílio essa glória, que se não ficou, elevou, honrou e consolou o poeta, que nem chegou a desfrutar da Casa, tendo morrido antes da posse, assinalou um uso bem específico do riso como arma.

Vejamos, no próximo capítulo, como o humor acabou enveredando por outras vertentes nas décadas seguintes, a partir do Modernismo – que Emílio não viu nascer, mas cujo embrião ajudou a plantar no convívio com Oswald de Andrade.

<sup>177</sup> *In Menezes, Emíli. Op. Cit. P. 461.*

## 4

### BARÃO, OSWALD E GUIDAL: HUMO®DERNISMOS

#### 4.1 – Humo®dernidades

Conforme observamos até aqui, o humor se tornou um antídoto contra o pensamento estabelecido, tanto como recurso estilístico para fins específicos, no caso de Emílio de Menezes, quanto como postura de mundo que precede essa etapa da construção do texto literário. Se considerarmos o humor como uma tentativa de burlar um sistema de regras sedimentadas e trazer uma ideia ou visão nova das coisas, como ele se deu entre os movimentos de vanguarda artística e mesmo nos canais de imprensa do século XX, que por diversas ocasiões passaram por momentos caracterizados pelo tolhimento das liberdades de expressão?

A fim de observarmos essa ocorrência do humor no contexto brasileiro, vale uma pequena revisita ao período anterior, observando algumas raízes históricas. Para não nos estendermos, vejamos algumas formas de representação burlescas do poder político a partir do início da República.

Uma vez que a colonização ibérica tenha gerado instituições fracas, propensas à corrupção, ao apadrinhamento e à impunidade, abriu-se espaço para que o povo adquirisse um gosto especial pela transgressão. À medida que essas mesmas instituições não se voltavam para o povo, ele acabou por encontrar na transgressão pela zombaria uma forma de reclamar os seus direitos. E o humor seria uma forma de expressão dessa agressividade urbana, mas de forma pacífica, sem o uso da luta armada contra as instituições oficiais. As contradições existentes entre o que pregava o governo e o que a realidade explicitava serviram de base para as manifestações risíveis das atitudes do governo. Um dos exemplos mais conhecidos é a banalização da transição da Monarquia à República retratada no romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, em que a troca do leiteiro de uma confeitaria, de “Império” para “República”, acaba levando o dono do

estabelecimento a deixar apenas “Confeitaria do Brasil”, ou seja, o nome não fazia a menor diferença para o estado final das coisas.

Era comum em várias nações a simbolização da República por uma figura de mulher. Mas essa forma de representação republicana por uma imagem feminina só funcionou no Brasil por via caricata, como na apresentação de uma mulher com formas masculinizadas. Isso revela uma tendência ao olhar simultaneamente desconfiado e transgressor diante de uma ideia apresentada pelo poder oficial, olhar esse que se manteria ativo nos períodos posteriores.

Os registros humorísticos dessa época foram uma das formas mais eficazes de representação dos paradoxos da realidade e vão marcar todo o humor político posterior com essa mesma característica: a distância existente entre o que o governo afirma e o que o povo vive. A contradição oficial servia aos humoristas. Segundo Elias Saliba, era quase impossível não enxergar aquela situação com um olhar risível: “como imaginar a nação brasileira, e os brasileiros como cidadãos, com uma Constituição formalmente liberal, olhando para a realidade daquela república oligárquica, coronelista, nepotista e, acima de tudo, excludente?”<sup>178</sup>

Para esse professor, o humor paródico característico do início do século foi uma das formas privilegiadas que tivemos de representar a possibilidade da vida privada brasileira. Entendendo a paródia como um recurso expressivo cuja finalidade é destruir o objeto ao qual se refere, podemos afirmar que essa atitude reflete bem a tendência à agressividade contra o poder oficial. Charles Schutz, em artigo sobre humor político, lembra que toda forma de humor é de natureza agressiva, mas, como mencionamos acima, ocorre de forma leve, materialmente pacífica: “By its concealment, puzzlement, and amusement, the humorist may aggress against his targets with minimal risk. Cryptic humor disarms its antagonists as it subverts them.”<sup>179</sup> A paródia seria essa forma adequada de atacar o discurso oficial. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, no seu pequeno e interessante livro *Paródia, paráfrase & cia*, a paródia tem como finalidade atacar o texto oficial deformando-o, como uma lente ou um espelho invertido, realizando

<sup>178</sup> SALIBA, Elias. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, p. 305.

<sup>179</sup> SCHUTZ, Charles. “THE CRYPTIC HUMOUR OF POLITICAL JOKES” Disponível em <[www.ozcomedy.com/journal/21schutz.htm](http://www.ozcomedy.com/journal/21schutz.htm)> Acessado em 01/12/2001. [Por seu encobrimento, enigma e diversão, o humorista pode ser agressivo com os seus objetivos com risco mínimo. O humor encoberto desarma seus antagonistas tanto quanto os subverte.]

os mesmo efeitos da caricatura. Para ele, “o texto parodístico (...) é um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.”<sup>180</sup> Embora esteja se referindo a textos literários, podemos facilmente aplicar essas ideias ao modo como o povo encara o discurso oficial, pois o ato de parodiar é bastante comum no conjunto das manifestações populares brasileiras.

A influência das vanguardas europeias culminou na necessidade de renovação das nossas artes somada a uma nova busca da nacionalidade, não por acaso cem anos após o Grito do Ipiranga. A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, foi iconoclasta por excelência e negava radicalmente as contribuições do passado. Buscava-se quebrar quaisquer traços de subordinação acadêmica, espíritos conservadores e conformistas, em prol da pesquisa de linguagem estética e a criação (ou, melhor dizendo, atualização) da inteligência e sentido de nacionalidade.

Segundo Peter Bürger, as vanguardas europeias tinham o objetivo de atacar uma arte burguesa, e associar a manifestação estética a uma práxis das pessoas: “Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa (...)”<sup>181</sup> Se a proposta, digamos, “estética” passou incólume no dia-a-dia dos cidadãos, não se pode dizer que o mesmo ocorreu com o humor. A publicação de textos puramente humorísticos, como *História do Brasil pelo Método Confuso*, de Mendes Fradique, se deu no mesmo ano de 1922. Na apresentação de uma edição recente do livro, a pesquisadora Isabel Lustosa afirma que “o Brasil mestiço e moleque de Mendes Fradique tem muito a ver com o Brasil de Oswald e de Mário de Andrade.”<sup>182</sup> Ainda que o livro tenha sido um grande sucesso editorial na época em que foi lançado, não por acaso ficou de fora da história oficial do modernismo ensinada até hoje. Ao que parece, a Academia tem predileção pelas tentativas de transgressão presentes em um *Macunaíma* ou na *Poesia Pau-brasil*, que hoje são lidos quase exclusivamente em âmbito acadêmico. Lustosa assinala que “o humor de Mendes Fradique produz um rompimento muito mais radical do que o de Oswald ou Murilo Mendes”<sup>183</sup> Ao que parece, um texto que é não-sério

<sup>180</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 30.

<sup>181</sup> BÜRGER, Peter. “Negação da autonomia da arte pela vanguarda”. P. 113

<sup>182</sup> FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo Método Confuso*. P. 10.

<sup>183</sup> *Idem.* p. 11.

por excelência e subverte a história oficial do país foi vanguardista demais para sobreviver como uma referência.

Nesse ponto, cumpre lembrar que o humor não se pretende uma arma direta contra quaisquer sistemas políticos, linguísticos ou de doutrinas. Mesmo porque o humor se estabeleceu como uma categoria textual “menor”, tal como a crônica. Sirio Possenti, que estuda o efeito linguístico de aforismos, aponta que esse tipo de texto geralmente possui uma pretensão filosófica, moralizante e profunda, mas os textos humorísticos em geral não possuem tal pretensão. Nesses casos, “por mais que expressem verdades até mesmo mais válidas que as aceitas nos demais campos, não têm, em geral, esse estatuto.”<sup>184</sup>

As revistas de humor surgidas no início do século XX no Rio de Janeiro, como Revista da Semana, O Malho, Kosmos, Fon-Fon! e Careta, tiveram função especial ao preparar o espírito de leitores para a transgressão dos modernistas. Ao analisar o contexto do da Belle Époque, Elias Saliba reconhece que, embora a produção humorística brasileira já existisse com algum volume até o final do século XIX, foi apenas a partir do início da República que as publicações receberam certa autonomia, antes relegada a um espaço marginal: “primeiro nos rodapés dos jornais ou em pequenos e efêmeros pasquins semanais, depois nas margens das obras dos próprios autores e, por fim, nas margens da própria produção escrita.”<sup>185</sup>

Foi a partir do século XX, portanto, que os humoristas se profissionalizaram. Muitos deles eram poetas<sup>186</sup>, com frequência filiados à tradição parnasiana. Passaram a atuar na publicidade e, em seguida, no teatro de revista. Nomes como Bastos Tigre, Emilio de Menezes, José do Patrocínio Filho lançaram seus sonetos, trovas e toda sorte de paródias e slogans de forma volumosa e nunca antes vista no país. Nas décadas seguintes, os humoristas iriam se estabelecer no rádio e no jornalismo impresso.

Na Era Vargas (1930-1945), um nome se destacava por atacar diretamente o poder por meio do jornal: Apparício Torelly, gaúcho que ficou mais conhecido como Barão de Itararé. Já em 1908, publicou o jornal *Capim Seco*, em que

<sup>184</sup> POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. P. 130.

<sup>185</sup> SALIBA. *Op. Cit.* p. 38.

<sup>186</sup> Ou vice-versa.

satirizava o comportamento dos jesuítas do colégio onde estudava, em São Leopoldo.

O pseudônimo e personagem Barão de Itararé nasceu nas páginas do jornal "A Manhã" em 1930. A Batalha de Itararé ocorreria entre as tropas fiéis a Washington Luís e as da Aliança Liberal que sob o comando de Getúlio Vargas, vinham do Rio Grande do Sul em direção ao Rio de Janeiro para tomar o poder. Na cidade de Itararé, situada na divisa de São Paulo com o Paraná, foi feito um acordo e a esperada e sangrenta batalha nunca aconteceu. Apparício então se denominou Duque de Itararé, e em seguida se rebaixou para Barão, alegando modéstia.

Foi no jornal "A manhã" que Apporelly encontrou o primeiro grande canal para divulgar sua obra humorística. O poema e o humor eram formas de expressão comuns na imprensa da época, e o Barão dominava a técnica do soneto perfeitamente. Segundo o pesquisador Claudio Figueiredo, a coluna "A manhã tem mais", assinada por Apparício Torelly, foi um ponto relevante na história do humor brasileiro:

Ao recrutar Apporelly, Mário Rodrigues pretendia oferecer aos leitores uma atração que concorresse com Bastos Tigre, grande nome do humor que brilhava nas páginas do jornal rival, o *Correio da Manhã*. Porém, ao traçar pequenos perfis em forma de soneto, Apporelly não estava inovando, mas seguindo uma tradição recente que associava humor e poesia. Ao ingressar naquele restrito clube, Apporelly inscrevia seu nome na genealogia do humor brasileiro.<sup>187</sup>

Foi ali que produziu poemas como a paródia do famoso soneto "Ouvir estrelas" de Olavo Bilac. Observemos ambos:

#### OUVIR ESTRELAS

"Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo  
Perdeste o senso!" E eu vos direi, no entanto,  
Que, para ouvi-las, muita vez desperto  
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto  
A via-láctea, como um pálido aberto,  
Cintila. E, ao vir do sol, saudosos e em pranto,  
Inda as procuro pelo céu deserto.

Dizeis agora: "Tresloucado amigo!

<sup>187</sup> FIGUEIREDO, Claudio. *Entre sem bater*. P. 109.

Que conversas com elas? Que sentido  
Tem o que dizem, quando estão contigo?"

E eu vos direi: "Amai para entendê-las!  
Pois só quem ama pode ter ouvido  
Capaz de ouvir e de entender estrelas."<sup>188</sup>

#### OUVIR PANELAS

Ora! - direis - ouvir panelas! Certo  
ficaste louco... E eu vos direi, no entanto,  
que muitas vezes paro, boquiaberto,  
para escutá-las pálido de espanto.

Direis agora: - Mas meu louco amigo,  
que poderão dizer umas panelas?  
O que é que dizem quando estão contigo  
e que sentido têm as frases delas?

E direi mais: - Isso quanto ao sentido,  
Só quem tem fome pode ter ouvido  
Capaz de ouvir e entender panelas...<sup>189</sup>

No poema do Barão o soneto teve um terceto a menos, o que não lhe quebra o ritmo, mesmo porque os decassílabos se mantêm. Ao compararmos o texto original e a paródia é perceptível um deslocamento de sentidos direto. Substituem-se estrelas por panelas, o que pode redundar numa crítica social, mas o que mais confere força nessa mudança é a troca de um elemento sublime (estrelas) por outro banal e sem significado elevado (panelas).

Ainda que o Barão não tenha feito parte do movimento Modernista, nota-se uma migração clara da proposta parnasiana para a poesia humorística do século XX. O que segue na paródia tem um efeito irônico e crítico, pois ao contrapor a estética modernista à estética parnasiana, o Barão transforma o discurso da sublimação apaixonada para uma situação de miséria humana. No texto original, o *nonsense* do termo “ouvir estrelas” adquire sentido verossímil a partir da explicação do último terceto. Já o *nonsense* de “Ouvir panelas” ganha sentido apenas pela justificativa da fome. Segundo Affonso Romano de

<sup>188</sup> BILAC, Olavo. *Antologia poética*. P. 28.

<sup>189</sup> *A manhã*, 10/03/1926.

Sant'Anna<sup>190</sup> o texto do Barão de Itararé permite uma leitura em duas vozes: uma em presença (texto moderno-paródia) e outra em ausência (texto parnasiano-original). Por meio desse jogo de presença e ausência é que o sujeito da paródia se mostra, remetendo e apoiando sua fala a partir da fala ausente do outro. A sua identidade aparece pela tomada do discurso do outro. A paródia constitui, portanto, uma estratégia de elaboração da identidade.

Demitido do jornal *A Manhã*, O Barão decidiu criar o jornal parodístico *A Manha*<sup>191</sup>. Foi preso por utilizar no jornal textos humorísticos atribuídos a membros do governo, inclusive o presidente Washington Luís, que teria assinado Vaz Antão Luís. Pela primeira vez no Brasil aparecia um jornal com esse tipo de humor direto, despreocupado com a elegância, e também todo escrito por uma só pessoa. *A Manha* acabou e foi relançado várias vezes, tanto pela falta de organização de Apporelly quanto pelas represálias praticadas pelo governo. Ficou bastante conhecido o episódio em que o humorista, após ter sido espancado e abandonado na rua seminu, relançou o seu jornal e afixou na porta um cartaz: “Entre sem bater.” O Barão, no entanto, ainda continuaria batendo. Eleito pelo PCB com o slogan “Mais água e mais leite; mas menos água no leite”, o Congresso aprovou o projeto de cassação de todos os vereadores e deputados comunistas. Depois de ser preso e solto mais uma vez, lançou seu *Almanhaque*, reunindo o material d’*A Manha*, que deixou de circular definitivamente em 1958.

<sup>190</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. P 25.

<sup>191</sup> Segundo o Barão, “um órgão de ataque... de risos.” Essa descrição explicita o flerte do humor com o questionamento da ordem estabelecida, evidenciando que se trata de uma tentativa, não um ataque direto.

**ALEM DOS AVIOES DA CARREIRA, HA' QUALQUER COISA NO AR**

**A Manhã** EDICAO EXTRA  
CORONARIA  
URCAO DE ATAQUES... DE RISO  
ANO XIX Rio de Janeiro, 27 de abril de 1945 No. 1

**A BATALHA DE BERLIM e a historica ordem do dia de Stalin**

**50 cts. EM TODO O PAIS**

**UMA IMPORTANTE INOVAÇÃO**

**OS HERAIKOS DESTA FURIA A EXERCICIO DA IMPRENSA AMERICANA, SERAO GUARDADOS EM COLUNINAS**

**50 Coluna**

**1ª COL. 2ª COL. 3ª COL. 4ª COL.**

Esse quadro trazia um período em que o humor começava a adquirir certa liberdade. A obra do Barão traria marcas típicas das transgressões modernistas pelo uso do humor, como a paródia, e assim se manteria nos anos seguintes. Na fase de 1945 a 1947, o “hebdromedário”, como o autor chamava *A manhã*, relançou as seções escritas com sotaques estrangeiros, que haviam feito grande sucesso no período de 1926 a 1935. Imitando a fonética lusitana, sob o pseudônimo de Júlio D’Antas, tratava de um amor não correspondido:

**AMOIRE INGRATU**

Hoje puguei da queneta  
au dispois puguei nu papeie  
pra inscrebire este suneto  
à gaja que me rupele.

Ela não quiere me beire  
ela não quiere cumbersa;  
pois eu cá sou justamente  
u cuntrário da bice-bersa.

Eu baim sei qu'ela m'ilode

eu baim sei qu'ela m'ingana  
fazendo coisas biulentas;

mas um dia a coisa isplode  
e antão meto-lhe eu m gana  
um par de coices nas bentas!<sup>192</sup>

O mesmo processo criativo foi utilizado em outra seção, chamada "Zubblemendto Allemanho". O poema trata da falta de gêneros alimentícios no Rio de Janeiro, fato que realmente assolava a cidade naquele ano de 1947. A autoria do poema é atribuída ao poeta Augusto Freterrika Schmidt.

Game? — mas onde é que deng  
bra a chende bode gomprá?  
A chende vai numa asougue  
e oufe: game — nong há!  
Bong?—qual é este batarría  
que deng? Adonde, rabáis?  
A chende gorre lichêrra  
bra o fila — mas nong deng mais!

Leide? — neng está pong bensá.  
Se brugurra a tia indêrra;

nong deng neng no leidarría  
e neng no Vaca Leidêrra!

Pânha? —fika kala-pôca!  
Se foce fala te pá n ha  
veng o bolísia e te béga  
ou entong foce abanha!

Pânha, leide, bong e game  
sautades que a chende deng  
laqueies dempos tidosos,  
dempos que nunga mais veng!<sup>193</sup>

A obra do Barão de Itararé exerceu grande influência no humorismo brasileiro, principalmente na geração seguinte, que teve grande importância durante a ditadura militar de 1964 a 1984. Essa ridicularização direta de autoridades, o ímpeto inocente-trocadilhista, o formato leve do seu jornal e o descortinamento da pseudointelectualidade podem ser encontrados ainda hoje em vários humoristas. Mas a sua agitação, a sua complexidade interior se

<sup>192</sup> ITARARÉ, Barão de. "A manha", 3 de janeiro de 1946.

<sup>193</sup> *Idem*. 5 de janeiro de 1947.

exteriorizando de forma tão produtiva raramente é encontrada. O que afirma Elias Saliba, embora se referindo ao humorismo do início do século, serve bem para a relação de Apporelly com o mundo: “O humor permitia, tanto na vida cotidiana quanto nas situações coletivas, livrar-se, pela irreverência, de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou dos outros.”<sup>194</sup>

Assim como Vinicius de Moraes fez da própria vida uma pulsante manifestação poética, pode-se dizer que Apporelly fez o mesmo quanto ao humorismo. Órfão, perseguido, espancado pela polícia, preso injustamente, censurado, infeliz nos casamentos, endividado, sem dinheiro, solitário. Converteu os pesares humanos numa obra extremamente graciosa e lúdica, sem deixar de apontar para as questões político-sociais que o cercavam, realizando uma perfeita simbiose entre a própria indignação com a vida (mas sem querer se vingar dela) e a tentativa de explicar o mundo (consciente de que não iria mudá-lo). Um autêntico humorista do século XX, segundo as características que já enumeramos anteriormente. Pelas suas próprias palavras:

O humorismo consiste em mostrar o outro lado das coisas, o lado que o povo não vê. Não vê mas sente. Além disso, o humorismo não deve ser usado apenas em assuntos fúteis. Eu quero mostrar a nossa miséria de forma leve.<sup>195</sup>

Segundo o filósofo Leandro Konder, “Itararé era, visceralmente, um humorista político.”<sup>196</sup> Porque “mostrar a miséria de forma leve” é na verdade mostrar a miséria para quem se nega a vê-la integralmente. A linguagem humorística, nesse caso, é usada de forma tendenciosa, não necessariamente para provocar o riso, mas a fim de despertar um novo tipo de consciência, uma nova visão, pondo, de uma forma lúdica, as coisas que o povo vê diante daquele “outro lado”. Para Michael Mulkay, “humorous discourse is designed to make impossible any firm distinction between real and unreal, between actual and non-actual.”<sup>197</sup> O humor, assim, fica localizado num entrelugar, num vão entre a nossa realidade e aquela onde ele é criado. Requer movimento para se realizar, um movimento entre o que se sabe e o que pode vir a saber.

<sup>194</sup> SALIBA, Elias. *Op. cit.*, p. 364.

<sup>195</sup> *Apud* SSÓ, Ernani. *Barão de Itararé*, p. 90.

<sup>196</sup> KONDER, Leandro. *Barão de Itararé.*, p. 34.

<sup>197</sup> MULKAY, Michael. *Op. cit.*, p. 46. [o discurso humorístico é projetado para impossibilitar qualquer distinção firme entre real e irreal, entre atual e não-atual].

Nesse contexto de liberdade e questionamento, o Modernismo surgia carregado de um humor questionador da tradição literária e preocupado com as questões sociais. Um texto carregado de humor e apontamento social como “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, publicado em *Paulicéia desvairada*, de 1922, constituiu um dos poemas fundamentais do Modernismo:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel  
o burguês-burguês!  
A digestão bem-feita de São Paulo!  
O homem-curva! O homem-nádegas!  
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,  
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!  
Eu insulto as aristocracias cautelosas!  
Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!  
Que vivem dentro de muros sem pulos,  
e gemem sangue de alguns mil-réis fracos  
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês  
e tocam os “Printemps” com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!  
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!  
Fora os que algarismam os amanhãs!  
Olha a vida dos nossos setembros!  
Fará sol? Choverá? Arlequinal!  
Mas as chuvas dos rosais  
O êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!  
Morte às adiposidades cerebrais!  
Morte ao burguês-mensal!  
Ao burguês-cinema! Ao burguês-tiuguiri!

Padaria Suíssa! Morte viva ao Adriano!  
- Ai, filha, que te darei pelos teus anos?  
- Um colar... - Conto e quinhentos!!!  
- Más nós morremos de fome!

Come! Come-te a ti mesmo, oh! Gelatina pasma!  
Oh! Purée de batatas morais!  
Oh! Cabelos na ventas! Oh! Carecas!  
Ódio aos temperamentos regulares!  
Ódio aos relógios musculares! Morte á infâmia!  
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados  
Ódios aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,  
sempiternamente as mesmices convencionais!

De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!  
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!  
Todos para a central do meu rancor inebriante!  
Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!  
Morte ao burguês de gíolhos,  
cheirando religião e que não crê em Deus!

Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!  
 Ódio fundamento, sem perdão!  
 Fora! Fu! Fora o bom burguês!...<sup>198</sup>

Uma poética dessa envergadura, para ser dita em voz alta, exclamada, traduz uma dicção das mais transgressoras. A fim de banalizar a figura do burguês, a tradição poderosa e canhestra situada em São Paulo, mesclou elementos como “adiposidade cerebral”, partes do corpo (nádegas, carecas), o recurso da repetição (ódio), gerando um texto cáustico e risível. Esses elementos seriam muito presentes no Modernismo. Vejamos de forma um pouco mais detida como esse processo de incorporação do humor e as relações entre tradição e ruptura que se fundaram durante a após a Semana de 22.

## 4.2 - Vanguardas e retaguardas

A peleja tradição *versus* ruptura segue como um movimento pendular desde, pelo menos, Horácio. Na sua *Arte poética*, ensinava: “Como poeta, ou segue a tradição ou segue o que é coerente consigo.”<sup>199</sup> Durante o chamado “século de ouro” da poesia romana, em que poetas começavam a se preocupar mais com uma certa *performance*<sup>200</sup> do que propriamente com o apuro no trabalho com a palavra, Horácio buscou voltar aos mestres gregos em busca de equilíbrio entre ruptura e tradição. Acreditava que o conteúdo é que determinava a forma de expressão, e assim seria alcançada essa coerência do poeta com a obra.

Vinte séculos depois, os vários movimentos pendulares que impulsionaram a trajetória da poesia lhe conferiram um aspecto de movimento continuamente cíclico entre o velho e o novo. As vanguardas poéticas do início do século XX, com seus múltiplos e variados objetivos, tiveram quase todas o ponto em comum de atacar a subjetividade humana rumo a uma operação com a palavra. Ortega y

<sup>198</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. P. 88.

<sup>199</sup> HORÁCIO. *Arte poética*. P. 30.

<sup>200</sup> Sabemos que o termo hoje designa uma ampla rede de possibilidades de trabalho com o corpo e a palavra, mas também não é raro encontrarmos pela cidade poetas com loquaz vertente declamatória e/ou corporal que não são capazes de escrever sequer uma redondilha.

Gasset afirma que a metáfora é um instrumento radical de desumanização: “Antes se vertia a metáfora sobre a realidade (...) agora (...) se trata de realizar a metáfora.”<sup>201</sup>

A própria poesia passa a ser o objeto de atenção, não aquilo sobre o que ela versa, a não ser que se trate de algo propositadamente inusitado e alírico. Sem precisar de um tamanho tradicionalmente pré-fabricado para guardar os versos, a ideia de verso livre traduzia diretamente, ela mesma uma metáfora da vanguarda, a liberdade como um todo que se tanto buscava. A intuição e as formas fixas haviam se tornado mecânicas. Mallarmé já havia mencionado a insuficiência dos tradicionais dodecassílabos na sua língua: “Os fiéis ao alexandrino, nosso hexâmetro, descerram interiormente esse mecanismo rígido e pueril em sua medida; o ouvido (...) experimenta um gozo ao discernir, sozinho, todas as combinações possíveis de doze timbres entre si”.<sup>202</sup>

No Brasil, a influência das vanguardas europeias culminou na necessidade de renovação das nossas artes somada a uma nova busca da nacionalidade, não por acaso cem anos após o Grito do Ipiranga. A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, foi iconoclasta por excelência e negava radicalmente as contribuições do passado. Mário de Andrade, um dos que estiveram à frente do movimento, não trazia para si a autoria do evento: “Quem teve a ideia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu.”<sup>203</sup> Mas foi ele quem apresentou as normas iniciais do modernismo, afirmando que o movimento, no Brasil, “foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional.”<sup>204</sup>

Buscava-se, assim, quebrar quaisquer traços de subordinação acadêmica, espíritos conservadores e conformistas, em prol da pesquisa de linguagem estética e a criação (ou, melhor dizendo, atualização) da inteligência e sentido de nacionalidade.

No seu “Prefácio interessantíssimo”, Mario a todo tempo ataca os parnasianos, mas ao mesmo tempo reconhece a grandeza de Bilac, ao passo que

<sup>201</sup> GASSET, Ortega y. *A desumanização da arte*. P. 42.

<sup>202</sup> MALLARMÉ, Stephane. “A crise do verso”. P. 152.

<sup>203</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. P. 234.

<sup>204</sup> *Idem*. P. 235.

não parece tão firme no seu versilibrismo. Mesmo com tom de ironia, apresenta um soneto de formato clássico que havia feito na infância e assume lançar mão das redondilhas e decassílabos (“Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos.”<sup>205</sup>). Esse tratamento é um tanto amaciador para quem propõe uma ruptura como princípio artístico. Talvez o próprio movimento modernista, após a Semana, não tenha se sustentado com essas bases para levar a cabo as propostas iniciais e tenha sido necessário se desdobrar em outras vertentes menos radicais. Vejamos.

Segundo o crítico Ênio Tavares, na sua *Teoria Literária*, a partir de 1925 o Modernismo se fragmentou em várias correntes. Dentre elas, destacamos os *desvairistas* (em referência ao Prefácio “Interessantíssimo”), que buscavam a pesquisa estética, a renovação da poesia e a valorização da língua nacional. A revista “Klaxon” deu voz esse grupo, formado, além de Mário, por nomes como Sérgio Milliet, Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de Holanda. As vertentes nacionalista e primitivista, que se apresentavam nas revistas “Antropofagia”, no poema-manifesto “Pau Brasil” de Oswald de Andrade, nos livros *Cobra Norato* de Raul Bopp, no *Raça* de Guilherme de Almeida, *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo, dentre outros, reivindicavam a nacionalização da nossa literatura e valorização do folclore e dos mitos indígenas, em detrimento de uma inspiração que viesse unicamente da Europa. Esse ponto é interessante e traz um certo paradoxo em relação à própria inspiração do modernismo, em grande parte advindo do futurismo de Marinetti. Num artigo explosivo, Oswald teria se referido a Mário de Andrade como “meu poeta futurista”, epíteto que o próprio Mário tentaria negar no “Prefácio interessantíssimo”.

Dentre tantas contradições, não seria difícil encontrar ainda na década de 1920 vertentes que situassem os modernistas com um projeto menos demolidor e mais construtivo. Guilherme de Almeida seria um desses, cuja poética atravessaria o movimento modernista desde o seu início até assumir uma obra independente e que não teria, à primeira vista, traço algum com os movimentos de vanguarda.

Antes de entrarmos nos detalhes dessa obra de Guilherme de Almeida, cumpre-nos refletir acerca do aspecto dúbio entre tradição e ruptura que encerra essa dualidade das vanguardas poéticas *lato sensu* e a compreensão desses

<sup>205</sup> ANDRADE, Mário. . *Poesias completas*. P. 66.

movimentos no contexto brasileiro. Segundo Peter Bürger, as vanguardas europeias tinham o objetivo de atacar uma arte burguesa, e associar a manifestação estética a uma práxis das pessoas: “Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa (...)”<sup>206</sup> Se a proposta inicial de transpor para a vida ordinária uma função da arte na sociedade falhou de certa forma, há que se buscar o que da tradição – não necessariamente burguesa e social, mas no âmbito interno da poesia – acaba utilizando esse movimento como um novo impulso.

Podemos compreender o sentido etimológico de vanguarda (*avant garde*) como esse grupo de artistas que segue na frente abrindo caminho para os demais. O poeta e filósofo Antonio Cicero afirma que novos meios de se ver e fazer arte não significa necessariamente uma ruptura, mas um processo natural de renovação estética: “(...) embora toda vanguarda seja experimental, nem todo experimentalismo é vanguardista. Tendo cumprido sua função liberadora, a vanguarda deixa de existir”.<sup>207</sup> Compreende-se, então, que os desdobramentos do grupo modernista em diferentes linhas de atuação faz parte de um processo de crescimento e, por que não dizer, de desenvolvimento da poesia brasileira.

Para Octavio Paz, no seu famoso texto “A tradição da ruptura”, ocorre de fato esse movimento cíclico entre o novo e o velho, num tipo frequente de engrenagem que move a história da poesia:

Na história da poesia no Ocidente, o culto ao novo, o amor pelas novidades, surge com uma regularidade que não me atrevo a chamar cíclica, mas que tampouco é casual. Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado.<sup>208</sup>

E o humor foi um dos recursos com que se transitava entre a tradição e ruptura nesse período, ora cambiando para um lado, ora para outro. E justamente por isso o novo nem sempre foi bem visto. Nos primeiros anos após a Semana de 22, não foi necessariamente uma unanimidade que as inovações modernistas eram de fato efetivas na cultura brasileira. São muito conhecidas as oposições de intelectuais como Monteiro Lobato, que em 1917 publicou no jornal O Estado de São Paulo o artigo “Paranoia ou mistificação? – A propósito da exposição Malfatti”, criticando pesadamente uma exposição da jovem artista, então com 28 anos. Lobato reconheceu

<sup>206</sup> BÜRGER, Peter. “Negação da autonomia da arte pela vanguarda”. P. 113

<sup>207</sup> CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. P. 21.

<sup>208</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. P. 19.

que a artista possuía um “talento vigoroso, fora do comum”, mas não hesitou em associá-la aos modismos que entravam em voga:

Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma ideia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador.<sup>209</sup>

Interessante como Lobato reconhece um elemento que vai transitar em boa parte da produção moderna, que é a caricatura, ainda que distorcida e com efeitos negativos. Se a compreendermos no sentido de uma releitura, um jogo de espelhos, pode-se reconhecer o artigo lobatiano como a primeira crítica a reconhecer um dos embriões do modernismo brasileiro. Toda a polêmica em torno do artigo foi um dos elementos que estimularam a criação, anos depois da Semana de Arte Moderna.

Recurso cáustico por excelência, a caricatura é um artifício temido pelos poderosos, por ser considerada instrumento de subversão da ordem. Por meio dela, ao se chamar a atenção das atitudes irregulares por meio do exagero, abre-se uma lacuna de consciência para que se enxergue melhor uma pessoa ou situação. Daí que ela seja temida por aqueles que detêm o poder, porque, no geral, ela resulta das impressões da população. Conforme aponta Joaquim da Fonseca, “a caricatura é, portanto, arma aguçada que o povo aplaude ao ver ridicularizadas nela a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância, a injustiça”<sup>210</sup>. Ela pode ser definida como a expressão gráfica ou plástica de uma pessoa, tipo, ação ou ideia, que é interpretada de forma distorcida, em seu aspecto jocoso ou grotesco. Em âmbito gráfico, as caricaturas podem ser divididas em categorias, como pessoal ou de situação e podem ser divididas em charge, cartum, desenho de humor, tira cômica, história em quadrinhos de humor e caricatura propriamente dita, ou seja, caricatura pessoal (quando uma pessoa ou personalidade é captada pelo caricaturista). O termo *caricatura* é derivado do verbo italiano *caricare* (carregar, sobrecarregar, com exagero). Pode-se dizer, portanto, que *Serafim Ponte Grande* mira na burguesia hipócrita, mas pelo seu

<sup>209</sup> LOBATO, Monteiro. “Paranoia ou mistificação? – A propósito da exposição Malfatti”. O Estado de São Paulo, 20 de dezembro de 1917.

<sup>210</sup> FONSECA, Joaquim da. Caricatura: a imagem gráfica do humor. P. 13.

conjunto de atributos estéticos e estruturais acaba configurando uma paródia da própria literatura naquele início de década de 1930, onde as vanguardas e a própria Semana de 22 pediam uma revisita.

Nos anos posteriores à Semana, não faltaram outras críticas. Em 1925, o crítico João Ribeiro afirmou que o Modernismo não trazia teorias inéditas. Anos depois, o livro de Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933, foi criticado por Ribeiro por não trazer nenhuma inovação que tivesse peso considerável, e o humor desse livro foi tomado como algo “docemente pornográfico”, que devia ser proibido e permitindo-se ser lido apenas às escondidas, “e isso talvez faça o leitor, picado de curiosidade malsã”<sup>211</sup>.

Outras vozes, no entanto, reconheceriam Já o crítico Wilson Martins, no livro *O Modernismo*, afirma que Jorge Amado considerou o romance *Serafim Ponte Grande* como “o grande romance do Modernismo”:

[...] Nessas perspectivas, o grande romance do Modernismo seria, para Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, esse arauto da Revolução que foi, no Brasil, literária e politicamente, mais que a de 1924, uma “revolução melancólica”; mas sob os ângulos em que aqui se estudam esses problemas, não importam os resultados e, sim, o estado de espírito.<sup>212</sup>

Com efeito, nesse livro Oswald leva a cabo as experiências radicais em torno da estrutura da obra literária, mesclando narrativa, poesia, teatro num livro fragmentado e marcado pela pulsão humorística. Haroldo de Campos, no ensaio “Serafim: um grande não-livro” que foi incluído em recentes edições da obra, afirma que no romance “tudo é conduzido em pauta paródica, e a paródia (...) é o meio natural para o ‘desnudamento do processo’”.<sup>213</sup> Nesse sentido, entende-se que esse desnudamento do processo revela que o objetivo principal do romance seja denunciar a hipócrita sociedade burguesa e para isso, utiliza-se de elementos cômicos que por meio da paródia, atribuem à linguagem dos múltiplos fragmentos de texto o tom jocoso, já que o romance diferentes recursos para esse fim. Na introdução do livro, Oswald afirma que a obra era um tipo de mirada para trás das suas investidas de vanguarda, como se com ele encerrasse um ciclo modernista. E como quem está no final de uma jornada, a irreverência – no sentido mesmo de “não se curvar” – deu o tom de Serafim Ponte Grande:

<sup>211</sup> Apud COUTINHO, Afrânio. *Op. Cit.*, p. 517.

<sup>212</sup> MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. pp 132-133.

<sup>213</sup> Apud ANDRADE, Oswald. *Op. Cit.* Pp 102-103.

Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à-toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida.

Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui.<sup>214</sup>

E assim é que logo no início o tom jocoso e anedótico começa a dar o tom do livro. Nas primeiras páginas, a experiência de Serafim com as palavras já apontam para as possibilidades espelhadas de entendimento dos signos, mesmo nos primeiros elementos do processo de alfabetização:

#### “PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A — e — i — o — u  
 Ba — Be — Bi — Bo — Bu  
 Ca — Ce — Ci — Co — Cu”<sup>215</sup>

Esse primeiro poema, ao construir uma analogia do abecedário com o sentido jocoso e flertando com o universo chulo, já executava o expediente que Oswald anunciou na introdução da obra, “conservador e sexual”, termos que podem ser contraditórios e ao mesmo tempo indicadores de uma postura de reescrita da tradição e do convencional.

No enredo, o narrador-personagem Serafim Ponte Grande apresenta-se em tom cômico, como um homem de sensibilidade que anseia escrever um livro, mesmo não possuindo conhecimento cultural ou mesmo demonstrando vocação para isso. O personagem é funcionário público da Repartição Federal de Saneamento, o que o coloca numa posição social de classe baixa.

As principais personagens da obra, além do protagonista, são: Dona Lalá, esposa de Serafim; Benevides, pai de Lalá; Tônico e Batatinha, mencionados como ex-namorados de Lalá; José Ramos Góis Pinto Calçudo, colega de serviço, amigo e secretário de Serafim Ponte Grande; Pery Astiages (Pombinho), filho de Serafim e Lalá; Benedito Carlindoga, chefe da repartição pública onde Serafim trabalha; Celestino Manso, colega de trabalho de Serafim que termina ao lado de Dona Lalá; Dorotéia Gomes, atriz e paixão de Serafim; Birimba, colega de trabalho de Serafim,

<sup>214</sup> ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. P. 119.

<sup>215</sup> ANDRADE, Oswald. *Op. Cit.*, P. 121.

que tem um caso amoroso com Dorotéia; Dinorá, mulher que teve com Serafim um relacionamento sexual no Rio de Janeiro; Mariquinhas Navegadeira, tripulante que estava no navio Rompe-Nuve e que se envolve com Pinto Calçudo; Dona Branca Clara, senhora que se encanta por Serafim na viagem marítima; Dona Solanja, dama por quem Serafim inicia uma paixão que não é realizada, mata Dorotéia e é linchada; Pafuncheta, lésbica que confunde Serafim com um clarinetista, é amante de Caridad-Claridad; Caridad-Claridad, lésbica que tem relacionamento sexual com Serafim. Casou-se com Lalá por obrigação e tinha o matrimônio como um dever “pesado” que o amarrava; afirmava não querer filhos, mas teve vários, entre os quais Pombinho, o que mais ganha destaque no livro.

Os nomes dos personagens já deixam claro o tom humorístico. O sentido do humor muitas vezes se apresenta também em palavras isoladas, especificamente em nomes próprios que associam o humor e o ridículo, recurso que não é exclusivo de Oswald de Andrade, pois é comum que autores de obras humorísticas utilizem essa estratégia ao compor seus personagens. Nessa perspectiva, no texto literário, as possibilidades de encontrar nomes inusitados são ampliadas pela liberdade poética, recurso muito utilizado por Oswald de Andrade na tentativa de explorar o riso no romance. Segundo Propp, “os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se explica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama.”<sup>216</sup>

Por meio da linguagem paródica, Serafim escreve um falso testamento, e, depois de ficar rico, viaja para o Rio de Janeiro. Em seguida, vai com Pinto Calçudo em um transatlântico de luxo passear pela Europa e Ásia, onde vivencia o nudismo, orgias e cultua a liberdade, transgredindo valores sociais e religiosos, explicitados principalmente pelos relatos de envolvimento sexuais. Na viagem, conhece várias mulheres e relaciona-se sexualmente com muitas delas, como Dinorá, Caridad-Claridad, Tzatzá, Chipett, Dedê, Madame Xavier (Senhora Cocaína), a aluna, Maudy Polpuda (a “cabaçuda de chez Cabassud”) e Branca Clara; cansa-se e deseja retornar ao Brasil. Logo em seguida, morre de maneira triunfante e é homenageado pela família com a construção do hospício, denominado *Asilo Serafim*. Naturalmente, percebem-se traços de autoficção na obra, especialmente nas viagens à Europa e as aventuras sexuais, fatos conhecidos da vida de Oswald de Andrade.

---

<sup>216</sup> Propp, Vladímir. Op. Cit. P. 131.

Vale lembrar que o *Serafim Ponte Grande* de Oswald foi a referência para a criação do já citado Stanislav Ponte Preta, o heterônimo mais famoso do jornalista Sérgio Porto (1923-1968), que observou as contradições brasileiras, especialmente no período entre o Golpe Militar e a instauração do AI-5 (1964-1968) com olhar humorístico, cujo resultado foi reunido em obras que se tornaram muito lidas nas últimas décadas, como *Febeapá – Festival de besteiras que assolam o país*. Essa máscara humorística de Stanislav foi tão forte que se tornou até mais conhecida do que o próprio rosto que estava atrás. A influência do livro de Oswald foi tão influente no jornalista que criou um dos olhares mais atentos da literatura brasileira.

### 4.3 - Uma vanguarda bumerangue: Guilherme de Almeida

Dentre os precursores da Semana de Arte Moderna de 1922, figurava Guilherme de Almeida. Nascido em São Paulo em 1890, começou a publicar seus poemas em 1917, sob o pseudônimo de Guidal, com forte viés parnasiano, como se nota num dos sonetos que seriam mais conhecidos e decorados pelos seus leitores:

Fico - deixas-me velho. Moça e bela,  
partes. Estes gerânios encarnados,  
que na janela vivem debruçados,  
vão morrer debruçados na janela.

E o piano, o teu canário tagarela,  
a lâmpada, o divã, os cortinados:  
"Que é feito dela?" - indagarão - coitados!  
E os amigos dirão: "Que é feito dela?"

Parte! E se, olhando atrás, da extrema curva  
da estrada, vires, esbatida e turva,  
tremer a alvura dos cabelos meus;

irás pensando, pelo teu caminho,  
que essa pobre cabeça de velhinho  
é um lenço branco que te diz adeus!<sup>217</sup>

Cabe mencionar que a escolha do soneto clássico com decassílabos heroicos e chave de ouro por parte de um autor dito modernista não seria exclusiva de Guilherme de Almeida. Sabe-se que, dentre os representantes do grupo de 22, muitos que permaneceram foram exímios sonetistas, cujos quartetos e tercetos continuaram sendo produzidos tão logo assentasse a poeira da Semana. A partir da década de 1930, o soneto se revigorou numa produção intensa e popular: que o digam Manuel Bandeira (1896-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Vinicius de Moraes (1913-1980) e tantos outros.

O que nos interessa aqui é que um autor com essa veia lírica tradicional seria um dos precursores da Semana de Arte Moderna e faria parte do projeto modernista, pelo menos nos primeiros anos pós-22. Alfredo Bosi, na sua referencial *História concisa da literatura brasileira*, afirma que a participação de Guilherme de Almeida no modernismo foi pequena, por conta desse caráter tradicional da obra do poeta. Afirma que ele “pertenceu só episodicamente ao movimento de 22. Não havendo partido do espírito que o animava, também não encontrou nele pontos definitivos de referência estética.// Sua cultura, seu virtuosismo, suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram.”<sup>218</sup>

Mas o próprio Bosi, mais adiante, cita os poemas em versos livres que foram escritos após da Semana de 1922, quem integrariam o livro *Raça*, ainda que se tratasse de “maneirismo do moderno, passageiro. Os livros posteriores retomaram os antigos caminhos parnasiano-decadentes (...)”<sup>219</sup>

Voltemos ao período que antecede a Semana de 22. Guilherme foi quem descobriu o *Carnaval* de Manuel Bandeira e o apresentou aos outros modernistas. Em *Contramargem*, Gilberto Mendonça Teles nos lembra que o autor de *Nós* era amigo de Oswald de Andrade, com quem escreveria um primeiro livro com duas peças de teatro, em 1916 (*Théâtre Brésilien – Mon Coeur Balance. Leur Âme*). Parece que as afinidades pessoais e estéticas precediam a necessidade da

<sup>217</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia vária*. P. 47

<sup>218</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. P. 419.

<sup>219</sup> *Idem*. P. 420.

vanguarda, e talvez justifiquem a presença constante de Guilherme de Almeida nos momentos que precederam o estouro do modernismo no Brasil.

Futuramente, Bandeira continuaria rendendo elogios a Guilherme, afirmando que ele “é o maior artista do verso em língua portuguesa”. Gilberto arrisca dizer que o elogio também serviria ao próprio Bandeira, uma vez que as qualidades encontradas iriam constituir uma forte marca na obra do próprio autor de *A cinza das horas*: “Realmente, ele brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, positivamente o que quer.”<sup>220</sup>

Mário de Andrade afirmou, décadas depois da Semana de 22, que Guilherme era um dos mais equilibrados e com espírito construtivo: “Em São Paulo, esse ambiente estético só fermentava em Guilherme de Almeida e num Di Cavalcanti pastelista, ‘menestrel dos tons velados’ como o apelidei numa dedicatória exdrúxula”.<sup>221</sup> Temos aqui outro ponto de contradição com o projeto destruidor do movimento modernista.

Na conferência de inauguração da Semana de 22, Graça Aranha não deixa de citar a poética de Guilherme como um dos exemplos das rupturas que estariam por vir:

o poeta de *Messidor*, cujo lirismo se destila sutil e fresco de uma longínqua e vaga nostalgia do amor, de sonho e de esperança, e que, sorrindo, se evola da longa e doce tristeza para nos dar nas Canções Gregas a magia de uma poesia mais livre do que a Arte.<sup>222</sup>

A descrição da poesia não poderia parecer mais tradicional, evocando os gregos e uma certa frescura longínqua de amor. Para uma proposta que tinha, como vimos, um objetivo inicial de ruptura e demolição, a participação de Guilherme de Almeida parecia um grande contrassenso.

Na ocasião da Semana, Guilherme estava escrevendo o livro a que se refere Graça Aranha, *A fruta que eu perdi (Canções gregas)*, que sairia em 1924. Essa contradição da poesia helênica com o projeto modernista foi observada por Lêdo Ivo como uma estratégia para que Guilherme aplicasse seu próprio conceito de modernidade, em artigo no jornal “O Estado de São Paulo”, em 1971:

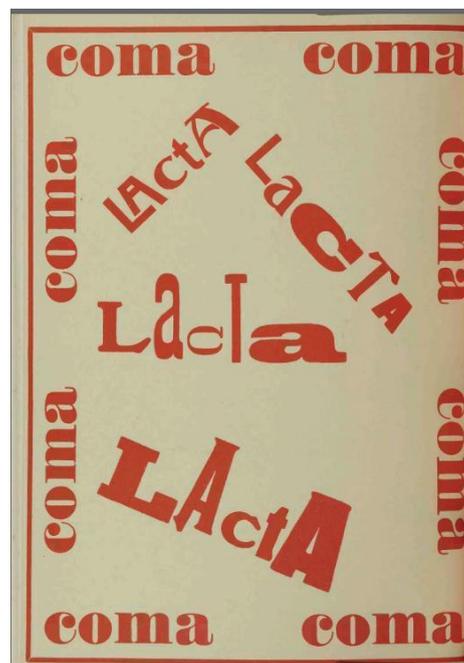
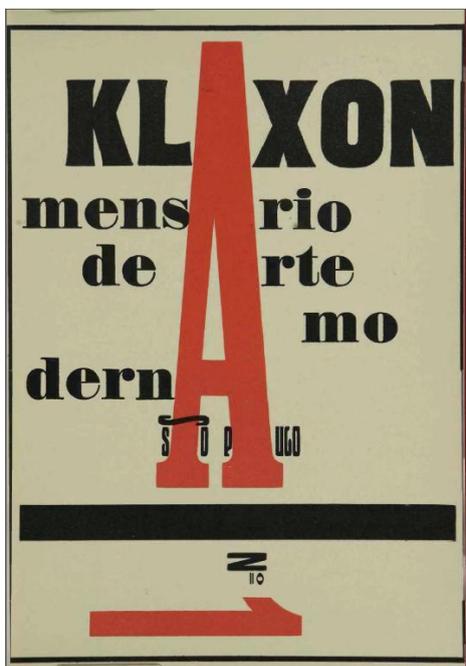
<sup>220</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem*. P. 148.

<sup>221</sup> ANDRADE, Mário. *Op. cit.* P. 235.

<sup>222</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. P. 420.

Por mais paradoxal que isso possa parecer, as canções gregas de *A fruta que eu perdi* (1924) marcam sua adesão ao movimento, o que não deixa de possuir a sua fímbria de malícia. Nessas canções, Guilherme de Almeida, sob a compulsão do clima intelectual da época, despe-se do seu envoltório parnasiano e passa a lidar com timbres novos ou rejuvenescidos que possuem algo de matinal – como se seus versos límpidos e flexíveis estivessem cobertos de orvalho. (...)”<sup>223</sup>

De fato, Guilherme também seria um dos criadores da revista “Klaxon”, uma das publicações mais marcantes do nosso movimento modernista. Entre maio e dezembro de 1922, os oito números da “Klaxon” contaram com a participação do poeta. Consta que inclusive foi dele a ideia da capa, optando pelo A da palavra que cortaria toda a página. Também foi dele a concepção do anúncio de última página da revista, conforme segue abaixo:



Essa preocupação com a apresentação visual parece ter sido uma das marcas de Guilherme, que teria participação em todas as capas dos seus livros, selecionando cuidadosamente imagens e fontes. Segundo entrevista do seu amigo Paulo Bonfim<sup>224</sup>, esse aspecto seria precursor da obra dos concretos, em especial nas pesquisas de Haroldo de Campos. Temos, portanto, mais um elemento que move o pêndulo vanguarda-tradição na obra de Guilherme de Almeida, dessa vez até mais à frente do movimento de que ele, de fato, participou.

<sup>223</sup> <http://litalmeida.blogspot.com/2009/07/julho-mes-guilherme-de-almeida.html>

<sup>224</sup> disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=lyKljd44GU>

A contribuição de Guilherme nesse número foi com um poema que mais tarde faria parte de *A fruta que eu perdi*. As “Canções gregas” já anunciadas por Graça Aranha na conferência de abertura da semana situariam o poema como um exemplo claro de texto vanguardista e livre. Como podemos ver abaixo, somente por via irônica podemos entender os termos “saúde” e “canções gregas” como uma ruptura com o passado e olhar para o futuro. Em termos formais, o poema é dividido em duas estrofes, com seis e cinco versos. Observamos um sistema de rimas toantes (rósea/porosa, verde/sede, bruma/noturna, boca/fosca), uma rima pobre de palavras quase homófonas (gelada/exilada) e um verso permeado pela eufonia (que foi o espelho das estrelas). Em termos métricos, temos na primeira estrofe um verso de oito sílabas, seguido por um decassílabo com ictos na quinta e décima sílabas, correspondente a um verso primitivo da épica francesa<sup>225</sup>, um de seis, um de doze sílabas, um de cinco e outro de oito; na segunda estrofe, após uma contenção presente num verso de três sílabas, seguem-se três alexandrinos, conferindo ao poema um final dos mais clássicos e tradicionais.



#### SOBR|E A SAUDADE

(Das “Canções Gregas”)

**n**a madrugada toda rosea,  
eu desci ao fundo do valle verde  
enfeitado de bruma,  
para encher meu cantaro de argila porosa  
numa agua nocturna,  
que foi o espelho das estrellas.

Quando a sêde  
pôz um beijo secco, de fogo, em minha bocca,  
eu extendi meus labios para a argila fosca :  
— e o reflexo branco de uma estrella gelada  
boiava na superficie da agua exilada.

GUILHERME DE ALMEIDA

# klaxon

<sup>225</sup> Cf. LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. P. 133.

Como estivesse à frente da revista, naturalmente contribuiu com a redação do editorial. Além de todas as prerrogativas da Semana de 22 contidas nessa apresentação, vale mencionar pelo menos um parágrafo específico que vai de encontro às temáticas do poeta:

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.<sup>226</sup>

Ora, como veremos, uma quase louvação apreciadora da natureza foi tão presente na obra de Guilherme de Almeida que não se pode imaginar que ele tenha usado o termo “deformação” para se dirigir a ela, ainda que com o sentido estético da transformação da realidade pelas mãos do artista.

O poeta foi o primeiro dentre o grupo de 22 a entrar para a Academia Brasileira de Letras – tendo vencido Manuel Bandeira<sup>227</sup>. No discurso de posse, o novo membro se utilizou de toda uma alegoria da árvore para situar a poesia do Brasil e a sua chegada ali. Evocou trovadores provençais e uma sucessão de comparações a outros poetas que o precederam na linhagem lírica, inclusive Amadeu Amaral, a quem viria substituir:

Uma árvore... Ela estava presa à terra verde e virgem pelo trabalho múltiplo, obscuro e secreto das raízes pacientes que subiram e firmaram o tronco teso e a galharia forte: Gonçalves Dias, o ritmo brasileiro; rebentara no ar de sol a loucura das flores estalando de perfume e cor: Olavo Bilac, o lirismo brasileiro; pendera para o chão guloso a copa redonda e pesada de frutos como uma fronte que cisma: Amadeu Amaral, o pensamento brasileiro. Rama, flor e fruto – que mais lhe faltava? A inutilidade intrusa, a superfluidade intrometida... O vagabundo leviano e passageiro que viesse repousar um pouco na sua sombra (...)<sup>228</sup>

Numa declaração de explícita falsa modéstia, Guilherme de Almeida se coloca humildemente como aquele transeunte que descansa brevemente sob a sombra de uma tradição suave. No entanto, leitores e a crítica bem sabiam que não era bem assim. O poeta Olegário Mariano já havia observado que “Guilherme de

<sup>226</sup> “Klaxon”. P. 4.

<sup>227</sup> Bandeira seria eleito dez anos depois para a ABL. Sabe-se que Oswald se candidatou duas vezes, sem sucesso. Menotti del Picchia foi eleito em 1943. Cassiano Ricardo, em 1937. Alcântara Machado em 1931. Bem, a essa altura uma das diretrizes do projeto modernista, segundo o qual se desprezava quaisquer academicismos, já teria ido pelos ares.

<sup>228</sup> Site da ABL:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=8464&sid=186>

Almeida é o uirapuru da árvore da poesia, é o Orfeu da floresta...<sup>229</sup> Como todos esses epítetos, evidencia-se mais um dos supostos paradoxos entre a poética de Guilherme e o projeto modernista.

Seguindo uma tradição de cristal, aliás, o poeta foi eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros em 1959. Até então, o concurso era promovido pela revista “Fon-Fon”, que elegera para esse trono Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano. Com o fim da revista, a herança do concurso foi passada para o jornal *Correio da Manhã*, um dos mais influentes da época, que iria conferir o título a Guilherme.

Um dos aspectos mais importantes da obra desse poeta é que, paralelamente à dança contínua com a tradição, ele buscava adicionar elementos novos à literatura brasileira. Uma contribuição das mais importantes foi a popularização do *hai-kai* no Brasil. Embora os versos japoneses já tivessem sido apresentados por aqui em 1919 por Afrânio Peixoto, no livro *Trovas populares brasileiras*, foi Guilherme de Almeida que não só popularizou o *hai-kai*, como criou um sistema próprio de rimas para esses poemas. Distribuiu as dezessete sílabas nos três versos com um esquema em que o primeiro rimaria com o terceiro, e o segundo verso teria uma rima interna da segunda com a sétima sílaba. Vejamos alguns exemplos:

#### História de algumas vidas

Noite. Um silvo no ar.  
Ninguém na estação. E o trem  
passa sem parar.

#### Infância

Um gosto de amora  
comida com sol. A vida  
chamava-se “Agora”.

#### Velhice

Uma folha morta.  
Um galho no céu grisalho.  
Fecho a minha porta.<sup>230</sup>

<sup>229</sup> <http://literalmeida.blogspot.com/2009/07/julho-mes-guilherme-de-almeida.html>

<sup>230</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia vária*. PP. 56-59.

Nesse formato conciso coube precisamente a vertente lírica de Guilherme de Almeida, cujos hai-kais se tornariam modelares para um séquito de poetas.

Na obra do poeta, como um todo, foi marcada então por esse pendor lírico e criativo. Nessa seara vasta e diversificada, encontramos versos mais pueris e com certa influência de um amor cortês, como os que compõem o curto livro *Cartas que eu não mandei*, publicado dez anos após a Semana de 22:

As minhas mãos estão com saudade das tuas...  
 Ellas eram tão frias: frias como duas  
 Conchas em que meu beijo lento parecia  
 Uma perola quente, e onde eu, tímido, ouvia  
 O echo do coração que vinha se quebrar  
 Em ti, como se escuta o soluço do mar  
 Nas conchas exiladas...<sup>231</sup>

Ora encontramos metapoemas em que os versos são trabalhados habilmente com um sentido lúdico, como no livro *Você*, que contém desenhos de Anita Malfati. Aqui, as próprias rimas se tornam o objeto central da construção do poema, explorando desde as rimas pobres até as riquíssimas:

#### Cantiga das Rimas Paupérrimas

Pobre cantiga prevista  
 Sem ritmo novo nenhum,  
 Sem uma rima imprevista  
 E sem pensamento algum.

Cantiga sem interesse  
 Que alguém fez para ninguém,  
 Com todo o desinteresse,  
 E em que ninguém sente alguém.

Pobre cantiga sem gosto,  
 Sempre a mesma, sempre igual,  
 Sem prazer e sem desgosto  
 Sem nada bem desigual.

Ó cantiga indiferente,  
 Sem motivo e sem um fim,  
 Sem nada de diferente,  
 De bom ou de mal, enfim!

Minha cantiga... Portanto,  
 Pobre cantiga infeliz,  
 Tão parecida, entretanto,  
 Com minha vida infeliz.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Cartas que eu não mandei*. Pp 8-14..

### Berceuse das Rimas Riquíssimas

Durma! A noite suave e grande  
 Anda com passos de lã de  
 Luar, de penugem de nuvem...  
 Durma! Em seu corpo alvo e nu vem  
 Roçar as asas um ar de  
 Jardins distantes... É tarde.  
 Durma à sombra dos meus olhos  
 Como de uma árvore, e molhe os  
 Seus sonhos nas minhas lágrimas,  
 Não esperando um milagre, mas  
 Sentindo que o mal e o bem são  
 Uma única e mesma bênção...  
 Durma! E que a minha voz seja  
 Uma voz que só você já  
 Ouviu em sonhos: a voz que  
 A Adormecida no Bosque  
 Nunca escutou no seu sono...  
 Durma! E sonhe que eu não sou no  
 Mundo mais do que silêncio...  
 Este silêncio que vence o  
 Meu corpo e brotou do  
 Seu corpo e que o envolve todo...<sup>233</sup>

Desse modo, a poética de Guilherme de Almeida precisa ser compreendida dentro de um projeto construtivo dentro do projeto modernista. Ainda que fizesse parte do grupo precursor da Semana de 22 e tivesse feito parte de todos os momentos decisivos dessa época, o poeta contrariou pelo menos um primado do movimento: a destruição. Em vez disso, buscou dialogar com a tradição numa proposta renovadora, mas sem extremismos. Em discurso na ABL, em 1959, relembra sua proposta da época:

E como nos renovamos! Estouvada e irreverente, porque moça, e, porque moça, sincera e entusiástica, formou-se a irreverente “Legião dos Ex”. Ex-clássicos, uns; ex-parnasianos, outros; estes, ex-simbolistas; aqueles, ex-penumbristas... Renunciando às facilidades proveitosas da popularidade, todos nos alistamos na incompreendida Legião; a que alegremente queria fazer de sua poesia uma expressão de sua Pátria.<sup>234</sup>

<sup>232</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Você*. P. 63.

<sup>233</sup> *Idem*. P. 65.

<sup>234</sup> COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. p. 314.

As contradições encontradas na sua poética são, portanto, decorrentes de uma escolha coerente em torno da sua produção. Retomando a questão colocada por Horácio no início deste subcapítulo (“Como poeta, ou segue a tradição ou segue o que é coerente consigo.”), pode-se dizer que Guilherme de Almeida seguiu por ambas. Esse movimento de vaivém seguiu um ponto até de certa forma coerente. Antecipou uma vertente que voltaria ao verso livre, ainda que recebendo a nomenclatura de poetas modernos, e com uma obra marcada pelo diálogo da tradição com o tempo em que viviam, como Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, apenas para citar alguns.

Apesar da imensa popularidade que teve, especialmente em São Paulo, é possível que o poeta não seja colocado pela crítica no mesmo rol dos supracitados pelo seu excesso de habilidade com o verso, se é que se pode dizer assim. Na *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho afirma que

A par de um virtuosismo notável, Guilherme de Almeida dominou a poesia em todos os seus sentidos e dela fez e faz o que bem quer ou entende. (...) Camões gostaria, por certo, de ser o autor de muitos dos sonetos de Guilherme de Almeida, vazados nos mais puro e clássico português.<sup>235</sup>

Nesse contexto moderno, mesmo com preocupações de vanguarda, como vimos, sua poética muitas vezes parece transportar Guilherme de Almeida para cantadores provençais antigos, e se esse contrassenso se dá com extrema facilidade para o leitor comum, não é o mesmo com relação a certa crítica literária, sequiosa de situar a produção e os poetas e não sabendo o que fazer com nomes como esse<sup>236</sup>.

Antes de se tratar de um poeta de vanguarda ou de retaguarda, conclui-se que Guilherme de Almeida participou do principal movimento estético do tempo em que viveu, buscando menos ruptura e demolição do que uma louvação à pátria, ao lirismo e ao fazer poético. Nesse caso, houve um afastamento dos pressupostos modernos em função de um retorno a moldes clássicos, como se um bumerangue lançado na primeira edição da *Kaxon!* retornasse com velocidade.

<sup>235</sup> COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.* PP. 362-363.

<sup>236</sup> Ou mesmo um Mário Quintana, o qual, aliás, afirmava que pertencer a uma escola poética é estar condenado à prisão perpétua.

\* \* \*

Observamos neste capítulo que as grandes questões de rupturas do Modernismo utilizaram o humor, a paródia, o pastiche, a importação de modelos poéticos de fora, abrindo diferentes relações entre a criação literária em versos e as possibilidades de maior ou menor grau de utilização do humor.

A Semana de Arte Moderna de 1922 se expandiu para três anos. Pois os entre 1922 a 1925 houve contínua assimilação de ideias novas, de polêmicas, de definições. À frente da agitação intelectual da época esteve Oswald de Andrade, cujos manifestos apresentaram forte influência das vanguardas europeias, mas acrescentando um elementos mais de exportação – via sentimento de nacionalidade e cores locais, com seu *tupy or not tupy* – do que de criar uma filial dos movimentos do Velho Mundo.

Sob esse aspecto, esse olhar para trás pelo recurso do humor e da ironia criou um procedimento analógico de vinculação entre palavra e realidade que se traduziu na construção do poema risível e que provoca um tipo de consciência nova no leitor.

Essa posição crítica do poeta moderno – não necessariamente o modernista – gerou um tipo de vinculação social nova. As relações da poesia de humor na mídia impressa ao longo do século XX se dariam de forma diferente do que se viu em Emílio de Menezes. E ao mesmo tempo se desvinculou de um projeto estético deliberado como foi no Modernismo. Vejamos no próximo o exemplo de um humorista que lançou mão de uma poética diferente, mas de uma lucidez lancinante.

## 5 Millôr Fernandes: poética lúdica e lúcida

Nos anos que se prosseguiram após o Modernismo, o humor arrefeceu um pouco como recurso poético. Uma geração de 45 mais sisuda, que revalorizou a lírica, as formas fixas, os modelos clássicos e mais sérios da poesia, pareceu deixar o riso de lado. Se o concretismo trouxe o jogo se aproximando mais das artes visuais e da propaganda na década de 1950, em 60 se viu um grupo marcado pelo sincretismo. Dentro das escolas poéticas convencionais não se encontrava com força o humor em versos.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1961, todo o país se viu imerso num clima de euforia e crescimento. JK prometia mudar a capital para Brasília em abril de 1960, o Brasil conquistava sua primeira Copa, João Gilberto inventava a Bossa Nova, a indústria automobilística se instalava no país, a revista *O Cruzeiro* ultrapassava a tiragem de 800 mil exemplares. Enfim, foi um período de opulência econômico-social que se refletia em praticamente todas as áreas, dando ao humorismo um caráter de inocência e deslumbramento. Havia, é certo, uma crítica aos costumes, como demonstra a produção de Stanislaw da década de 50, focalizada nos aspectos frívolos do comportamento social, frivolidade personificada na figura do colunista Ibrahim Sued. Mas uma resposta à situação política só se daria após o golpe de 64, inclusive observável na própria obra de Stanislaw, nos trechos dos Febeapás em que a ditadura é flagrada cometendo algo ridículo, como a proibição da venda de vodca em Brasília “para combater o comunismo”<sup>237</sup>.

Stanislaw Ponte Preta foi o mais famoso heterônimo humorístico de Sérgio Porto. Sua obra cobre as décadas de 1950 e 1960, testemunhando criticamente as manias e tiques da sociedade, e também a transição entre dois momentos essencialmente contraditórios da situação brasileira. Acompanhou, após os anos de crescimento econômico, o esfacelamento da democracia após o Golpe de 64. O período de 1964 a 1968 foi marcado pela desintegração gradativa da liberdade de

<sup>237</sup> PRETA, Stanislaw Ponte. *Febeapá 1*, p. 11.

expressão, ou seja, num primeiro momento ainda era possível atacar diretamente o governo militar sem que houvesse represálias ou formas mais agressivas de censura.

Desse modo, um dos alvos preferidos do humorista era o próprio regime ditatorial, apelidado por ele de “Redentora”<sup>238</sup>. Publicado no jornal *Última Hora*, na coluna “Fofocalizando”, o Festival de Besteiras que Assola o País mostrava um Brasil somente explicável via humorismo, como demonstram os vários *flashes* de situações relacionadas ao sistema político: “Foi então que estreou no Teatro Municipal de São Paulo a peça clássica *Electra*, tendo comparecido ao local alguns agentes da DOPS para prender Sófocles, autor da peça e acusado de subversão, mas já falecido em 406 a. C.”<sup>239</sup>

A publicação de uma atitude dessa ordem poderia levar a público o contrassenso do regime político, incapaz de realizar a própria censura que instituiria. Não só pelo desconhecimento da autoria da peça, como também pela visão paranoica de que ali havia alguma ameaça ao sistema vigente. Na verdade, os militares viam inimigos por todos os lados. Qualquer atitude um pouco diferente era motivo para que ali houvesse um esboço de resistência, fato que não escapou ao olhar agudo de Stanislaw:

Aqui no Brasil pegou a moda da subversão. Tudo que se faz e que desagrade a alguém é considerado subversivo. Outro dia eu vinha andando na rua e um cara, dirigindo uma Mercedes espetacular, entrou lascado num cruzamento e quase atropelou um pedestre. Foi o bastante para o andante dar o maior grito: “Subversivo, comunista.”<sup>240</sup>

O trecho acima é a introdução da crônica “Garotinho corrupto”, na qual um general fechou um jardim de infância porque achou o nome – Pequeno Príncipe – subversivo. Esse texto faz parte do primeiro bloco do livro, composto por crônicas baseadas em notícias colhidas nos jornais. A observação inicial do cronista revela que uma paranoia de repressão foi de certa forma incorporada ao comportamento popular, uma vez que os termos *subversivo* e *comunista* adquiriram significado equivalente ao baixo calão utilizado nos insultos de última

<sup>238</sup> Em determinado momento o apelido começou a gerar certo incômodo, e os militares iniciaram uma sutil perseguição, culminando na saída de Sérgio do Banco do Brasil, onde trabalhava há mais de vinte anos. Isso fez com que ele se voltasse com mais fúria contra o sistema, criando os antológicos Febeapás.

<sup>239</sup> PRETA, Stanislaw Ponte. *Febeapá 1*, p. 14.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 41.

instância. Essa aquisição dos termos pelo povo demonstra que ele compactuava, inconscientemente, com o sistema político, mesmo que no fundo discordasse desse sentido pejorativo e da própria repressão.

Stanislaw Ponte Preta foi o herdeiro direto do Barão de Itararé. Ambos foram personagens criados como heterônimos, tal como lentes humorísticas de Apporelly e Sérgio Porto, e acabaram por se tornar maiores até do que os seus criadores. Sinal de que o humorismo, em determinados autores, pode assumir a forma primordial de observação do fato histórico-social.

Pelos traços comuns a esses dois humoristas, é possível já caracterizar o humorismo carioca. Não que em outras regiões não se fizesse humorismo, mas alguns fatores foram determinantes para que a produção carioca, principalmente de cunho político, tivesse grande relevância no cenário nacional. Elias Saliba faz essa observação a respeito da obra de Sérgio Porto, considerando-a um exemplo do humor tipicamente carioca:

Ponte Preta exemplificou a maneira como o registro cômico brasileiro foi marcado pelo Rio de Janeiro. Como tão bem diagnosticaram, em diferentes épocas, Raul Pederneiras, Orestes Barbosa e Alberto Lamago. Eles argumentavam que, no universo da anedota, o carioca é indiscutivelmente soberano em toda a política nacional; suas sentenças, pela via das anedotas que reclamam nosso riso despreocupado, tornam-se inapeláveis pela irreverência do ridículo. Quase instantaneamente esfuziam por todos os recantos do Brasil, que com elas assimila o sorriso carioca, a bonomia carioca, a gargalhada carioca.<sup>241</sup>

O que faria do Rio de Janeiro um lugar tão propício ao humorismo? Para Maria Inês Gurjão, os fatores geográficos e sócio-históricos contribuiriam para que o Rio fosse uma espécie de núcleo nacional do humor: “Nessa cidade, a transgressão é a *norma* e só reina a *ordem* se tudo estiver na mais perfeita *desordem*, segundo os padrões norteadores de comportamento vigentes na maioria do mundo ocidental.”<sup>242</sup> Por ter sido durante tanto tempo a capital federal, além de ter sido onde a imprensa oficial nasceu e se expandiu, o Rio atraiu por muito tempo um grande número de intelectuais<sup>243</sup>, dentre eles humoristas. Junte-se a esses artistas o famoso “jeitinho brasileiro”, tão presente no povo carioca. Lívia Barbosa, no seu livro *O jeitinho brasileiro*, acrescenta que a identidade carioca se

<sup>241</sup> SALIBA, Elias. *Op. cit.*, p. 362.

<sup>242</sup> GURJÃO, Maria Inês. *Op. cit.*, p. 293.

<sup>243</sup> Daí que a crônica tenha atingido sua época de ouro no ambiente carioca.

fez justamente pela assimilação do “jeitinho”, principalmente se comparado ao paulista:

Enquanto o primeiro ou é bem-humorado, simpático, boa vida, piadista, preguiçoso, gosta de samba, chopp, praia, mulher e carnaval, desenvolveu uma particular ojeriza pelo trabalho e não é uma potência econômica, o segundo representa os valores opostos. Em primeiro lugar, é trabalhador, bem-sucedido economicamente, seguidor das leis e das normas, mora numa cidade sem sol e sem mar, fria e cinza, onde tudo funciona eficientemente e ainda por cima “*carrega o Brasil nas costas*”.<sup>244</sup>

Diante dessas características, podemos afirmar que Rio de Janeiro foi o grande palco do humorismo nacional. A maneira malandra e escorregadia de pensar, a sociabilização pela via anedótica, a adoção quase automática de uma postura irreverente são fatores incontestáveis na criação de um ambiente propício à transgressão pelo humorismo, principalmente num contexto tipicamente estabelecido de regras rígidas, como ocorreu durante o governo militar.

Os primeiros anos da década de 60 ainda estavam cobertos por uma aura deslumbrada de prosperidade e maravilhas. Os “cinquenta anos em cinco” prometidos por Juscelino Kubitschek deram lugar ao enfoque de soberania e liberdade<sup>245</sup> propostos por Jânio Quadros, que apesar de ter permanecido no poder por apenas seis meses conseguiu semear otimismo. Nas artes havia uma renovação antialienante, calcada na emergência de uma recém-nascida brasilidade. O Cinema Novo propunha um desprendimento de quaisquer influências europeias em prol da nacionalidade em voga. No teatro também havia também uma atitude equivalente, principalmente com os grupos Arena e Oficina, nos quais peças de teor engajado eram apresentadas com o mesmo objetivo de ter uma função social demarcada. A Bossa Nova (notemos que o adjetivo “novo” autentica todo um movimento de renovação surgido naquele momento histórico), apesar das influências estrangeiras, era uma música tipicamente daqui, e a mistura de outros ritmos de fora se explica pela própria constituição miscigenada do homem brasileiro.

<sup>244</sup> BARBOSA, Livia. *O jeitinho brasileiro*, p. 46.

<sup>245</sup> Esses dois termos, além de “prosperidade”, são os que mais aparecem nos discursos de JQ. Cf. CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Op. cit.*, pp. 291-292. “Iniciativa privada”, por exemplo, que nos dias atuais está em alta, era um tema quase não desenvolvido nos discursos desse mesmo presidente.

O CPC (Centro Popular de Cultura) levava o trabalho de artistas e intelectuais aos lugares onde o povo normalmente não tinha acesso. Apesar de populista – pois ignorando as diferenças de classes eles supunham que a capacidade de apreensão artística se formava instantaneamente<sup>246</sup> –, o papel do CPC foi fundamental como uma tentativa de se levar um sentimento de conscientização às camadas sociais que viviam (e até hoje vivem) à mercê dos valores impostos pela cultura de massa.

A Revolução Cubana foi uma inspiração, mostrando que grandes mudanças eram possíveis. Fidel Castro se transformou no guru dos intelectuais e de boa parte da imprensa, além da juventude, que via em Fidel e Che dois modelos de transgressão.

A influência de Sartre também foi importante não só nesse momento como também no início da imprensa alternativa. Quando o filósofo francês esteve no Brasil com Simone de Beauvoir, em 1960, multidões lotaram os locais em que ele foi ministrar conferências. Permaneceu quatro meses aqui, aproveitando para conhecer o território nacional e seus contrastes. Durante um passeio de Kombi por Brasília, ao descobrir que o motorista era também soldado da PM e contrabandista, fez o antológico comentário: “Este é um país surrealista.”<sup>247</sup> A marca sartreana também estaria presente no jornalismo alternativo, pelo seu caráter anárquico e orientalista (difundiu-se, na época, o zen-budismo e as novas formas de percepção fornecidas pela *cannabis sativa*, a maconha).

Contudo, o sentimento nacionalista atingiu também os militares. Eles foram tomados por um desejo de maior participação política, tendo recebido algumas influências comuns àquelas que estimulavam a sociedade civil. Desde a posse de João Goulart, em 1961, vários incidentes causados pelos militares, como motins e discursos inflamados contra a submissão econômica, foram precursores do Golpe. A rebelião dos marinheiros, que reivindicavam, dentre outras coisas, organização da associação da classe e melhor alimentação nos quartéis, foi o estopim. Apoiados pelas esquerdas – porque os marujos eram a classe menos favorecida das Forças Armadas –, pela UNE e pelo CTI (Comando dos

<sup>246</sup> Tal como as iniciativas ocasionais de se levarem alunos da rede pública para museus ou concertos. Animados por não haver aula no dia, as crianças respondem positivamente às perguntas do jornalismo hipócrita sobre o que acharam daquilo que para eles é na verdade enigmático e distante.

<sup>247</sup> *Apud* MORAES, Denis de. *A esquerda e o golpe de 64*, p. 33.

Trabalhadores Intelectuais), a eles juntaram-se os fuzileiros, fazendo o movimento tomar corpo. A suposta vitória do grupo repercutiu mal em toda a hierarquia militar, soando como um grande ato de indisciplina, que visava antes de tudo diminuir as diferenças entre as classes, algo que para eles era praticamente inaceitável. Uma festa no Automóvel Clube pelo aniversário da Associação dos Suboficiais e Sargentos da Guanabara, em 30 de março de 1964, da qual Jango era convidado especial, foi mais uma afronta para os oficiais. E apesar da tranquilidade passada por Luis Carlos Prestes, bem como a confiança geral de que um golpe era praticamente impossível, os militares tomaram o poder. Em seguida os IPMs (Inquéritos Policiais Militares) foram uma das principais armas com que o novo regime reprimia toda e qualquer ameaça de subversão, como assinala o jornalista Denis de Moraes:

O célebre IPM número 709, sobre as atividades do Partido Comunista Brasileiro, foi a fórmula mais simples para indiciar todo mundo – comunistas ou não. Nele figuravam liberais, trabalhistas, janguistas, brizolistas, marxistas da linha soviética, marxistas da linha chinesa, trokistas, luxemburguistas, social-democratas, católicos de esquerda, democratas cristãos.<sup>248</sup>

Assim iniciou-se todo um movimento de represálias que a imprensa alternativa não deixou de observar como um amontoado de absurdos. Absurdos como o ocorrido com o sindicalista Clodesmidt Riani, que foi preso injustamente e condenado a dezessete anos de prisão. Após uma série de apelações, teve a pena reduzida para um ano e dois meses, embora já tivesse cumprido mais de quatro anos de cárcere<sup>249</sup>. Cômico se não fosse trágico. Um dos muitos casos dignos dos Febeapás e dos olhares atentos da imprensa alternativa, que denunciaria tais atos ridículos e se mostraria mais presente à medida que o poder aumentasse o aperto contra o povo.

Em dezembro de 1968, quando o Ato Institucional n.º 5 entrou em vigor suprimindo a liberdade de expressão<sup>250</sup>, o humorismo teve sua importância aumentada diante daquele contexto. Antes mesmo de ser editado, o AI-5 já

<sup>248</sup> MORAES, Denis de. *Op. cit.*, p.207.

<sup>249</sup> Cf MORAES, Denis de. *Op. cit.*, p. 208.

<sup>250</sup> Roberto Schwarz, em *Cultura e política*, lembra que o poder oficial instaurou a censura devido à ameaça pensante que se manifestava nos idos de 1968: “Se em 64 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.” p. 9.

começava a censurar. Na sexta-feira, dia 13 de dezembro, dia seguinte à divulgação do Ato, vários jornais foram apreendidos ou proibidos de circular. O *Jornal do Brasil*, sob o comando de Alberto Dines, tentou utilizar o humor para transmitir ao público a situação em que os jornalistas se encontravam. Embora fosse um dezembro ensolarado, a previsão meteorológica, no canto superior, era “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos.”<sup>251</sup> Uma nota anunciava que o dia anterior era o dia dos cegos. No lugar do editorial, uma foto mostrando um lutador de judô dominando um garoto, com a legenda: “Força hercúlea”. Diante dessa situação opressora, em que a imprensa oficial era proibida de publicar os fatos da maneira como ocorriam, surgiu a chamada “imprensa alternativa”.

Durante a década de 1960 o termo “alternativo” passou a ser associado a várias manifestações culturais. O que estava à margem passava a chamar a atenção geral, como uma forma de questionamento e reavaliação das experiências estéticas tradicionais. Foi incorporado à imprensa, portanto, todo um ímpeto voltado para a contracultura, que já ocorria no cinema, na música, no teatro e na literatura. Esse dado reafirma a sua importância dentro daquele momento histórico específico.

A imprensa alternativa<sup>252</sup> não existiu exclusivamente em função do regime militar, nem surgiu exatamente como uma resposta direta à ditadura. Além do exemplo grandioso da obra de Apparício Torelly, desde o século XIX, e mais no início do século XX, existiam várias revistas e jornais de conteúdo satírico, como “Dom Quixote”, “Careta” e “O malho”, em que a caricatura, a charge e o cartum<sup>253</sup> predominavam como modo de crítica política através do humor. Mesmo nos anos pré-64 a imprensa já vinha se modificando por um processo de industrialização, acompanhando o ímpeto modernizante da época. O que

<sup>251</sup> Apud VENTURA, Zuenir. 1968: *o ano que não terminou*, pp. 288-289.

<sup>252</sup> Deve-se observar que o adjetivo “alternativa” pode conferir ao substantivo quatro sentidos: aquela que não está ligada ao sistema político vigente; a que serve como uma opção diante da imprensa convencional; a que é a única saída para a situação; aquela que busca suceder a anterior. De fato, os quatro sentidos se encaixam no que a imprensa alternativa realmente foi. Não que em todos esses aspectos ela tivesse obtido total sucesso, mas o projeto dos jornalistas que se organizaram, quase sempre, unicamente pela vontade de mudar e participar das mudanças, continha esses elementos.

<sup>253</sup> Entendendo-se caricatura como uma representação fisionômica em que se ampliam certos detalhes para gerar efeito cômico. O termo “cartum”, do termo em inglês *cartoon*, designa uma narrativa humorística, da qual a caricatura faz parte. Já a charge é um cartum de tema político. (para definições mais detalhadas, v. RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. *Op. cit.*)

diferencia a produção no período ditatorial é o grande incômodo que os humoristas passaram a causar, resultando na criação de um aparelho censor que chegava a violar os direitos humanos. Além disso, diferentemente das outras épocas, essa imprensa se fez extremamente necessária, pois os grandes meios de comunicação ou também estavam sob a mira da censura ou assumiram o discurso oficial. A procura do povo por uma sensação de liberdade é o que talvez justifique o nascimento e a morte de cerca de 150 jornais alternativos no período ditatorial, todos com um traço comum: a posição visceralmente contra o sistema, tentando revelar o que a grande imprensa ocultava. Por exemplo, enquanto era oficialmente difundida a expressão “milagre econômico” pela imprensa oficial, os jornais alternativos buscavam denunciar o crescente endividamento externo, além das desigualdades sociais.

A linguagem humorística nos jornais alternativos foi necessária para que fosse veiculado um fato histórico, como se fosse a única forma que pudesse burlar as regras recém-estabelecidas. Era uma voz que nos apertados anos seguintes teria papel fundamental na transmissão da verdade e na manutenção do riso e do sorriso. Essa linguagem, explorando os duplos – e às vezes triplos – sentidos, reunindo paradoxos, surpreendendo com o inesperado, enfim, artisticamente lúdica, foi um dos mais profícuos meios manifestação contra o sistema repressor. Para o jornalista Bernardo Kucinsky, o humor era uma forma possível de denunciar o paradoxo existente entre o que se falava e o que se fazia: “Havia um discurso ‘democrático’ e uma prática repressiva. Com a arma poderosa da ironia o humorista penetrava nas contradições entre palavra e ato enfatizando o grotesco das situações.”<sup>254</sup>

Com relação aos outros jornais, a imprensa alternativa tinha como marca a independência formal, temática e ideológica. Ela fazia questão de ser diferente, dissociada dos meios de comunicação oficiais. Em outros termos, impunha-se como o *outro* da comunicação. O verbete do *Dicionário de comunicação*, citando Ziraldo, dá bem a ideia de renovação contida na proposta:

Para Ziraldo (ex-editor do *Pasquim*), a imprensa alternativa “é, principalmente, uma imprensa não-convencional, dirigida por jornalistas e não por empresários, uma necessidade que o jornalista independente sentiu para poder fazer uma

<sup>254</sup> KUCINSKY, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*, p. 15.

imprensa mais parecida consigo mesmo. É a imprensa pela imprensa, e não a imprensa pela empresa.”<sup>255</sup>

A independência, portanto, não era somente com a posição do sistema de governo, mas também com o modelo de organização da imprensa. Sem ter de se submeter a imposições de grupos empresariais, o jornalista via ali uma possibilidade de trabalhar de forma mais livre, transmitindo ao leitor a visão que realmente gostaria de transmitir, o que poucas vezes é possível na imprensa regida por necessidades empresariais. Desse modo, a proposta de liberdade da imprensa alternativa não deixou de ser também auto-referencial, caracterizando-se como espaço privilegiado para as manifestações humorísticas.

Observemos, a seguir, como o humor se manifestou na poesia brasileira, especificamente na obra de alguns autores cujo traço poético foi marcado pelo riso.

## 5.1 – O Rio de Janeiro continua rindo

A partir do fim do Estado Novo, em 1945, a produção intelectual do país foi impulsionada por um sentimento de recomeço. Na década de 50 e início de 60 do século passado, quando a crônica estava no seu auge, os mineiros Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Hélio Pellegrino já haviam se estabelecido no Rio, além da presença forte de Rubem Braga, Antônio Maria e Carlos Drummond de Andrade. A crônica carioca vivia sua época de ouro.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1961, todo o país se viu imerso num clima de euforia e crescimento. JK prometia levar mudar a capital para Brasília em abril de 1960, o Brasil conquistava sua primeira Copa, João Gilberto inventava a bossa-nova, a indústria automobilística se instalava no país, a revista *O Cruzeiro* ultrapassava a tiragem de 800 mil exemplares. Enfim, foi um período de opulência econômico-social que se refletia em praticamente todas as áreas, dando ao humorismo um caráter de inocência e deslumbramento.

---

<sup>255</sup> RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. *Op. cit.*, p. 329.

Os “cinquenta anos em cinco” prometidos por Juscelino Kubitschek deram lugar ao enfoque de soberania e liberdade propostos por Jânio Quadros, que conseguiu semear certo otimismo, ainda que tenha permanecido no poder por apenas seis meses. Nas artes havia uma renovação antialienante, calcada na emergência de uma recém-nascida brasilidade. O Cinema Novo propunha um desprendimento de quaisquer influências européias em prol da nacionalidade em voga. No teatro também havia uma atitude equivalente, principalmente com os grupos Arena e Oficina, nos quais peças de teor engajado eram apresentadas com o mesmo objetivo de ter uma função social demarcada. A Bossa Nova (note-se que o adjetivo “novo” autentica todo um movimento de renovação surgido naquele momento histórico), apesar das influências estrangeiras, era uma música tipicamente daqui, e a mistura de outros ritmos de fora se explica pela própria constituição miscigenada do homem brasileiro. O CPC (Centro Popular de Cultura) levava o trabalho de artistas e intelectuais aos lugares onde o povo normalmente não tinha acesso.

A Revolução Cubana foi uma inspiração, mostrando que grandes mudanças eram possíveis. Fidel Castro se transformou no guru dos intelectuais e de boa parte da imprensa, além da juventude, que via em Fidel e Che dois modelos de transgressão.

Com todo esse quadro, ganhava força o epíteto de Cidade Maravilhosa, que vinha sendo construído desde a *Belle Époque*, alimentado pelo sorriso litorâneo da cidade, o carnaval, o jeitinho cordial carioca e tantas outras características típicas.

Este projeto pretende, assim, situar o humor nesse contexto carioca. Na década de 1950, quando a crônica se firmava como categoria textual tipicamente brasileira – e, sobretudo, carioca –, a leveza e o humor eram marcantes na obra de autores como Sérgio Porto, sob o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta<sup>256</sup>. O sucesso da crônica como categoria textual ratificou um sentido de “carioquice” que marcaria boa parte da produção daquela época, especialmente com o teor de leveza e humor com que a cidade era retratada. Futuramente, a imprensa

---

<sup>256</sup> Cabe notar que, na sua obra assinada com o próprio nome (*As cariocas*, *A casa demolida*) e que tratavam de aspectos da cidade, o humor já cedia espaço para um lirismo melancólico, como se a máscara do riso, ao ser retirada, abrisse caminho para uma certa tristeza.

alternativa encontraria no humor a linguagem ideal para confrontar o sistema de governo autoritário e ditatorial.

Por enquanto, a crônica seguia firme como espaço privilegiado nos jornais para todo tipo de manifestação. Entre elas, a humorística. Em 1959, a convite do Serviço de Documentação do Ministério da Educação, o cronista e poeta Paulo Mendes Campos organizou uma antologia denominada *Páginas de humor e humorismo*, que nove anos depois foi ampliada reeditada pela Editora do Autor com o título *Antologia Brasileira de Humorismo*. O organizador fez questão de elucidar o seu critério de seleção – ou mesmo a falta de um, conforme aponta na apresentação: “reuni páginas que me fizeram rir ou sorrir, e que me vieram à lembrança quando tive a ideia de organizar uma coletânea (não tanto de humorismo) daquilo que os ingleses chamam *literatura leve*”.<sup>257</sup> Ora, essa ênfase na leveza e espontaneidade em detrimento de uma postura rigorosa e “séria” é típica dos cronistas, sob cujas aparências suaves dos textos se escondem, geralmente, técnicas acuradas e métodos de pesquisa e investigação deliberadamente apolíneos, especialmente quando produzem para jornais e outras publicações regulares, como foi o caso de Campos. A despeito da necessidade de buscar uma literatura leve, ao abranger um longo período da literatura brasileira, de Manuel Antônio de Almeida a Clarice Lispector, o antologista precisou criar filtros, alguns dos quais ele já descreve: “Os versos e os novos ficaram de fora desta antologia.”<sup>258</sup> Em seguida, afirma não ter nenhum pudor ao incluir “O Plebiscito”, de Artur Azevedo, e “O Peru de Natal”, de Mário de Andrade. Quanto a este, faz ainda uma ressalva: “Também não me importa quando dizem que uma peça como “O Peru de Natal” não é humorismo: acho que é, e a antologia foi feita por mim.”<sup>259</sup>

Deste ponto para a observação dos textos selecionados, é possível notar que, conquanto o cronista tivesse a intenção de demonstrar apenas um humor leve, há uma densidade e mesmo teor crítico no humor presente na antologia. Exemplos claros estão na crítica política do tom cômico e explicitamente teatral

<sup>257</sup> CAMPOS, Paulo Mendes. *Antologia brasileira de humorismo*. P. 5.

<sup>258</sup> *Id, ibidem*. Neste ponto há uma nota em que afirma: Mas e o Carlinhos de Oliveira? O Carlinhos Oliveira não é tão novo quanto dizem. [Tinha 31 anos à época] Além do mais, nem tudo neste mundo precisa ser lógico e certo, que diabo.

<sup>259</sup> *Id, ibidem*.

de “O plebiscito”, de Artur Azevedo, em que a ignorância da cena familiar, cujo patriarca não consegue dizer ao filho o significado da palavra “plebiscito”, retratando a ignorância social no contexto republicano – a primeira frase situa esse contexto<sup>260</sup>. Outra representação das escolhas de Campos está na presença do também muito conhecido conto “O homem da cabeça de papelão”, de João do Rio. “Cabeças e relógios querem-se conforme o clima e a moral de cada terra”<sup>261</sup>, resigna-se o protagonista Antenor, que decide trocar de vez a cabeça original – portadora de uma sinceridade extrema que o compelia a dizer somente a verdade a quem quer que fosse, trazendo sérios problemas para todos que o cercavam – por uma cabeça de papelão, que se adequava às “verdades relativas” e era, portanto mais adequada ao convívio e ascensão social. Esse símbolo do rosto coberto de papelão, no qual o indivíduo renega sua identidade em prol da aparência necessária para as convenções retratadas caricaturalmente como mesquinhas, representa quase literalmente a definição moral de Bergson para esse recurso de construção:

Vivendo nela [sociedade], vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social.<sup>262</sup>

Um último exemplo de olhar minucioso está na escolha de Mário Quintana, contradizendo o que Campos havia dito na introdução (“ficaram de fora os poetas”). Ainda que tenham sido selecionados trechos do livro de prosa poética *Sapato Florido*, e não poemas propriamente ditos, trata-se da evidência de que a presença lírica era necessária para essa seleta, buscando inclusive incluir o tipo de humor que explora as estruturas mínimas da língua: “Horror – Com seus OO de espanto, seus RR guturais, seu hirto R, HORROR é uma palavra de cabelos em pé, assustada da própria significação.”<sup>263</sup>

Uma análise completa dessa antologia não caberia aqui, mas esses três exemplos indicam que o cronista possuía uma intenção, claramente evidenciada pelo teor leve mas ao mesmo tempo corrosível, sardônico e por vezes poético no

<sup>260</sup> “A cena passa-se em 1890”. AZEVEDO, Artur. “O plebiscito”. In CAMPOS, Paulo Mendes. *Op. Cit.* P. 40.

<sup>261</sup> “RIO, João do. “O homem com cabeça de papelão”. In CAMPOS, Paulo Mendes. *Op. Cit.* P. 53.

<sup>262</sup> BERGSON, Henri. *Op. cit.* P. 33.

<sup>263</sup> QUINTANA, Mário. “Seleção do ‘Sapato Florido’” In CAMPOS, Paulo Mendes. *Op. Cit.* P. 152.

seu conceito de humor. Essas misturas podem traduzir um objetivo imbricado nesse conceito, como afirma Bergson: “O riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral.”<sup>264</sup>

Mas se Paulo Mendes Campos, com todas essas ressalvas, priorizou a crônica como formato de texto que poderia conter o humor na literatura brasileira, Raimundo Magalhães Junior fez questão de manter a presença dos textos em prosa na sua *Antologia de Humorismo e Sátira*, onde estão presentes 128 autores, de Gregório de Matos a Carlinhos Oliveira. Publicada em 1957, dois anos antes daquela organizada por Campos, essa antologia tem uma pretensão mais ambiciosa, tendo voltado mais no tempo e na pesquisa histórica, especialmente dos que se expressaram em versos. Desses 128 autores presentes, nada menos que os textos de 78 são em poesia. Alguns autores como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade aparecem com crônicas e poemas. Se considerarmos esses casos, chegam a 86 os participantes da antologia que são poetas. O soneto surge como grande forma poética, especialmente dos séculos XVI ao início do XX.<sup>265</sup>

As diferenças entre essas duas antologias também podem se explicar pelos diferentes perfis dos seus organizadores no contexto em que as duas seletas foram lançadas. Ora, Campos era um cronista já na época em que esse gênero atingia seu auge, tendo colaborado em jornais relevantes como “O Correio da Manhã” e o “Diário Carioca”. De certa forma, o cronista de então tinha a leveza e despreensão explícitas, por isso suas escolhas estavam mais atreladas às histórias que tinha ouvido e causado encantamento, preferindo omitir quaisquer traços de pesquisa. Por outro lado, Magalhães Junior havia ingressado na Academia Brasileira de Letras em 1956, um ano antes do lançamento da antologia, e embora já fosse prosador consagrado (em crônica, conto, novela e teatro), era a primeira incursão na organização de antologias.

<sup>264</sup> BERGSON, Henri. *O riso - ensaio sobre a significação do cômico*. P. 19.

<sup>265</sup> Dedicaremos um subcapítulo apenas para explorar essa forma poética utilizada na expressão humorística.

## 5.2 – Millôr: um tipo móvel

“(…) é necessário que eu me identifique muito bem para que você me reconheça se algum dia me vir na rua, no bonde, no parque, ou em seus sonhos, senhora. Sou um homem de 1,69, pescoço 37, sapato 40. Minha carteira profissional é número 16.100, série 41. Fui sócio da ABDE com o número 130 e sou da ABI com o número 4.125. Meu passaporte é 028564, sendo que para consegui-lo tive que apresentar a certidão 1.438, ao passar pela Delegacia Regional de Imposto de Renda do Distrito Federal, onde me eximiram de pagamento, de acordo com o declarado no artigo 3º do Decreto nº 2.458, arrimado nos parágrafos 8 e 9 do mesmo decreto.”

*Millôr Fernandes*

A obra de Millôr Fernandes é sensivelmente uma das mais significativas dentro da inteligência brasileira. Nascido em 1924, começou a trabalhar aos treze anos no jornalismo e não parou mais, até poucos anos antes de falecer, em março de 2012. Seu próprio nome vem de um equívoco, surgido sob uma circunstância humorística (sem que essa fosse a intenção): em vez de escrever Milton, o funcionário do cartório fez o traço do “t” sobre o “o” e não concluiu o “n”. Na escola teve problemas para se matricular, pois embora se chamasse Milton, no documento constava, oficialmente, Millôr. E assim o humor sempre foi a principal marca da sua vasta obra, que compreende poesia, teatro, crônica, pintura, tradução, dentre outras atribuições mais esparsas, como roteiro para cinema. Sua experiência na imprensa foi crucial na constituição dos jornais alternativos, em especial n’*O Pasquim*, cujo berço foi a Ipanema onde se reuniam seus criadores, e onde fica o escritório no qual Millôr trabalhou até o fim da vida.

Millôr se utilizou de formas bastante conhecidas na sua produção humorística: trocadilhos, duplos sentidos, traduções arbitrárias etc. E também lançou mão de quaisquer modos textuais imagináveis, seja em verso, seja em prosa, além dos desenhos. Foi pioneiro no uso de computador, lançou um CD-ROM com textos e charges, e publicou também na internet (afirmava ter um “saite” para “teleitores”). É como se ele utilizasse tudo o que lhe põem à frente

como uma possibilidade de produzir humor. Por isso é que o formato no qual o efeito humorístico vai se manifestar está subordinado ao impulso do artista, como o próprio Millôr afirmou: “Me deem uma ideia, qualquer uma, e logo outras ideias se juntam a ela num fenômeno mecânico indomável, mais rápido do que um computador. Quem quiser que tente o jogo.”<sup>266</sup> A força propulsora do fazer estético fica em riste, à espera das ideias. O jogo não acontece sem que haja inicialmente uma vontade inexorável de jogar. E, por consequência da lâmina sempre afiada do artista, praticamente tudo pode ser convertido em jogo. Inclusive os aspectos materiais das palavras: a superfície da página, o formato da letra, as possibilidades sonoras, enfim, os mais variados elementos das representações da linguagem são passíveis de conversão humorística, ou seja, podem ser observados de uma nova perspectiva.

O humor na obra de Millôr Fernandes possui toda uma carga de teor satírico. Como já vimos anteriormente, alguns autores consideram a sátira como um gênero. Segundo o *Dicionário de comunicação*, ela pode, assim como o humor, ser entendida como uma essência, uma modalidade textual que se torna a principal característica de outros gêneros:

Sátira – tipo de narrativa (literária, teatral etc) caracterizada pela crítica picante, mordaz, e burlesca de determinada situação social, costumes, instituições ou pessoas. Encontrada já na comédia grega primitiva, na poesia e na prosa da Idade Média, a sátira situa-se hoje entre as modalidades de expressão essencialmente ligadas ao **humor**. “Sem humor, a sátira é mera injúria; sem boa forma literária, é zombaria grosseira, chacota” (*Enciclopédia Britannica*). Assim, por meio do humor, do burlesco, a sátira “pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica.” (Massaud Moisés)<sup>267</sup>

Na contemporaneidade, portanto, a sátira está imbricada no humor. A ideia de agressividade, de descontentamento e de insatisfação contido na definição está intimamente ligada à obra de Millôr. Poderíamos dizer que, hoje, o humor é a modalidade literária na qual a sátira se expressa. E se levarmos em conta que o humor pode ser manifestado em qualquer modalidade literária, chegamos à conclusão de que a sátira tem uma ampla liberdade formal de expressão. Praticamente todo modo de escrita pode se converter a serviço do burlesco, através de recursos humorísticos tais como a paródia.

<sup>266</sup> Apud REGO, Norma Pereira. *Pasquim: gargalhantes pelejas*, p. 88.

<sup>267</sup> RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. *Op. cit.*, p. 527.

Um bom exemplo desse uso está no questionamento dos fatos históricos. Numa charge publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de maio de 1985, um desenho mostra a Princesa Isabel assinando a Lei Áurea. Ao lado, os dizeres: “E cada senzala será dividida em 2000 quartos de empregada de 2m X 1,60 cm.”<sup>268</sup> O texto parodia o estilo da lei, em forma de artigo, revertendo-o em uma mensagem de manutenção da situação do escravo. O treze de maio, comemorado no dia anterior à publicação da charge, é dissolvido e questionado nos seus resultados ao longo do processo histórico. A comemoração em si pode ser vista como uma atitude já mecanizada na sociedade e, se mostrada de outra perspectiva, pode levar o seu leitor a repensar aquele registro histórico. É interessante, mais uma vez, comparar esse exemplo com a teoria bergsoniana, segundo a qual a sociedade riria de uma atitude mecanizada a fim de, com esse castigo, restituir-lhe a flexibilidade necessária à vida em conjunto. Ora, no caso ocorre um movimento diferente: a sociedade é que acaba por ser o elemento mecanizado, o inflexível. O riso humorístico, provocado por um único indivíduo – o humorista –, é que busca resgatar a flexibilidade de pensamento. O riso não vai da sociedade flexível para o indivíduo mecanizado, mas parte do indivíduo flexível para a sociedade mecanizada.

A paródia se fundamenta na tentativa de desconstruir o texto original. Mas na obra de Millôr esse aspecto é marcadamente um meio, e não um fim. O efeito reflexivo sobre o assunto abordado é que vai ser a intenção primeira, como se pode notar no exemplo acima. Desse modo, a atividade humorística se reconhece como um agente de mudança social, pelo menos no campo que lhe é possível atingir, que é a instância das ideias, de observar o mundo de forma diferente e assim poder questioná-lo.

O pensamento sobre o que é fazer humor e o que é ser humorista, aliás, está presente na obra de Millôr. O texto “Decálogo do verdadeiro humorista” é interessante porque aponta as características da postura desse artista:

O humorista é o último dos homens, um ser à parte, tipo que não é chamado para congressos salvadores do mundo, não é eleito para academias, não está listado entre os cidadãos úteis da república, semeia ventos e colhe tempestades. É um tipo que muitos acham engraçado e àquelas que o louvam e endeusam. Mas um

<sup>268</sup> FERNANDES, Millôr. *Diário da nova República*, p. 103. Em letras diminutas, ao lado da charge, ainda é possível ler: “Em 1888, a princesa Isabel botou o preto no branco. Mas até hoje o branco continua botando no preto.”

dos defeitos que não pode ser tolerado pelo humorista é a própria vaidade. A vaidade vai bem o comediante, por natureza extrovertido. O humorista, por natureza introvertido, sabe que bastará facilitar um pouco que o transformarão em estátua e mito. Mais aceitar isso será perder a substância fundamental do humorista.<sup>269</sup>

A definição milloriana do que é ser humorista está ligada a uma aceitação de não ser um indivíduo comum. Deve fugir, portanto, das tentativas que a sociedade faz de enquadrá-lo num modelo, num ser rotulado. Por isso é que o humorista, produtor do riso, não é um ser risível em si mesmo, mas deve, como uma atitude até auto-humorística, quebrar a expectativa dos outros sobre ele:

Um humorista deve imediatamente ser riscado do rol dos humoristas quando tenta corresponder ao que se espera dele, fazendo qualquer espécie de graça, gracinha ou graçola. O humorista por definição é completamente sem graça, não se confundindo nem de leve com comediantes, palhaços, jograis, políticos situacionistas e outros números equestres.<sup>270</sup>

Ele se afasta da imagem do cômico, que provoca o riso explorando a materialidade, o corpo, os gestos. O artista do humor, uma vez que lida com as ideias, tem todo o direito de ser fisicamente introspectivo, retraído e inexpressivo, contrariando o aspecto espirituoso presente nas suas obras – as “sacações geniais”. E nessa desconstrução que Millôr apresenta da imagem que se costuma fazer do humorista, é incluída também a inteligência:

Um humorista deve ser burro. Só a burrice nos dá a possibilidade de compreender a burrice da humanidade, a xurrice do nosso congêner humano, a grosseria anímica dos outros seres que, como nós, se dizem homens. Só a burrice, pela semelhança com a maioria absoluta da humanidade, é capaz de compreendê-la, e “narrá-la”. A inteligência se perde em si mesma, se confina no âmbito estreito da própria pessoa inteligente, ou no de um reduzido número de pessoas. A inteligência é vaga, teórica, parte de pressupostos, não constata, não infere, não aceita. A inteligência, pensando bem, é muito burra.<sup>271</sup>

O humorista, sendo “burro”, na verdade está afirmando o seu não-saber das coisas. Ele é um ignorante com relação à humanidade, ou seja, não conhece (na verdade rejeita, simulando não conhecer) os conceitos estabelecidos do que quer que seja, e cria a sua própria visão das coisas e de si mesmo, sugerindo que o leitor percorra um caminho análogo. Para John Morreall, “the person who can appreciate humor in this own situation is liberated from the dominance of his

<sup>269</sup> FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*, p. 68.

<sup>270</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>271</sup> *Idem, ibidem*.

emotions, and so he has a more objective view of himself.”<sup>272</sup> O humorista busca, portanto, uma liberdade total diante da realidade exterior e interior. Libertar-se das regras rígidas da linguagem, dos sistemas de governo, dos conceitos impostos. O questionamento proposto pelo humorismo tem a liberdade como fim. Na apresentação da versão publicada da peça *Liberdade, liberdade*, Millôr reafirma essa sua busca:

Não tenho procurado outra coisa na vida senão ser livre. Livre das pressões terríveis da vida econômica, livre das pressões terríveis dos conflitos humanos, livre para o exercício total da vida física e mental, livre das ideias feitas e mastigadas. Tenho, como Shaw, uma insopitável desconfiança de qualquer ideia que já venha sendo proclamada por mais de dez anos.<sup>273</sup>

Logo após o Golpe de 64, Millôr escreveu o texto com Flávio Rangel, estreando em 1965 com grande sucesso. Montada em plena ditadura – e feita exclusivamente para ela –, a peça era nada menos que uma seleção de textos contendo as mais diversas definições de liberdade através de todos os tempos, complementada por músicas e ilustrada por cenas como a morte de Sócrates ou a invenção da guilhotina. A montagem não exigia recursos técnicos, apenas um *spotlight*, e os atores trajavam roupas informais, do dia-a-dia. Devido a sua simplicidade, seria como se os personagens tirassem a máscara clássica e revelassem sua existência enquanto elementos do povo. Daí o seu caráter revolucionário – tanto no sentido de inovação cênica quanto no objetivo de instigar o protesto no público. Millôr sabia que a liberdade seria podada tanto quanto fosse possível, e tratou de instigar no público o valor dessa palavra, que vale mais que mil imagens.

A busca da liberdade por meio da transgressão está presente sob várias formas não só na obra de Millôr, mas também nas circunstâncias que cercam a sua produção artística. A própria criação do jornal *Pif-Paf* já veio embalada por um ato transgressor. A revista *O Cruzeiro*, por influência da Igreja Católica, entrou em conflito com Millôr – que lá trabalhava há 18 anos – após ele publicar o artigo “A verdadeira história do Paraíso” (posteriormente publicado em livro), que a

<sup>272</sup> MORREALL, John. *Taking Laughter Seriously*, pp. 105-106. [a pessoa que consegue apreciar humor na própria situação é livre do domínio das suas emoções, e assim tem uma visão mais objetiva de si mesma].

<sup>273</sup> FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*, p. 13.

própria revista havia encomendado. É bom frisar que o texto não era anti-religioso, e sim uma versão humorística do mito da criação, refletindo sobre a condição humana através de articulações e combinações arbitrárias características do estilo milloriano. Mas entidades moralistas, como as Ligas Católicas, sentiram-se ameaçadas, e fizeram pressão para que o autor fosse punido. Millôr não precisou ler o livro perdido de Aristóteles sobre a comédia para saber que o humor é altamente corrosivo quando atinge, mesmo intencionalmente, instituições tradicionalmente estabelecedoras de uma forma de pensamento.

Impulsionado por esse evento, Millôr lançou seu próprio jornal, com o mesmo nome da coluna em que escrevia na revista. O *Pif-Paf* era “catorzenal”, como diziam os criadores (saía quinta sim, quinta não), e não seguia nenhum esquema profissional. Vários humoristas – dentre os quais alguns daqueles que fundariam *O Pasquim* – entregavam suas colaborações mas não trabalhavam no jornal. Essa informalidade foi marcante em toda a imprensa alternativa.

A linha editorial era definida pela frase estampada na primeira página (“Não temos prós nem contras, nem sagrados nem profanos”<sup>274</sup>) e indicava, além da relação direta com o incidente causador da saída de Millôr da revista *O Cruzeiro*, que se trataria de uma crítica isenta e desligada de quaisquer partidos ou bandeiras, simplesmente a continuação ampliada da seção que existia na revista. *Pif-Paf* foi elaborado como uma crítica de costumes, meses antes do Golpe, mas acabou por se tornar uma manifestação política, devido às circunstâncias. Mesmo porque praticamente não havia uma voz contra o regime recém-imposto. Da grande imprensa, o *Correio da Manhã* era o único jornal que se opunha à ditadura. O primeiro número de *Pif-Paf* saiu menos de dois meses depois que os militares assumiram o poder. Vendeu quarenta mil exemplares, e foi visto pelos leitores<sup>275</sup> como uma resposta ao governo militar.

Quando o colaborador Claudius foi preso após a publicação de uma charge no número 4 – tornando-se o primeiro humorista preso após o Golpe –, Millôr acentuou o ataque aos poderosos. A radicalização consistia no destaque da palavra “liberdade” em todas as edições, além de fotomontagens com os donos do poder.

<sup>274</sup> Apud MOREIRA, Sônia Virgínia. “Vinte anos de imprensa alternativa”, p. 20.

<sup>275</sup> Note-se que pouco depois do Golpe o público já ansiava por uma leitura de teor contestatório.

No número 8, uma fotomontagem do general Castello Branco devorando a perna de Carlos Lacerda foi a gota d'água. Como parecia que o fim do jornal estava mesmo iminente, Millôr aproveitou e publicou um dos textos mais ousados da história da imprensa brasileira. Texto que levou à apreensão do número e culminou no fechamento da revista, resultando numa dívida que Millôr demoraria dois anos para pagar:

#### Advertência

Quem avisa amigo é: se o governo continuar deixando que certos jornalistas falem em eleições; se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se o governo continuar deixando que alguns políticos teimem em manter suas candidaturas; se o governo continuar deixando que algumas pessoas pensem por sua própria cabeça; e, sobretudo, se o governo continuar deixando que circule esta revista, com toda sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia.<sup>276</sup>

A ironia explode no final após a acumulação de elementos ao longo do texto, que em si não seriam risíveis, mas assim se tornaram pela associação arbitrária do termo “democracia” com todas as ideias anteriores, gerando o efeito desenvolvido por Bakhtin de polissemia, segundo o qual uma palavra ou um conjunto de palavras adquire intencionalmente mais de um sentido. No caso específico, o texto de Millôr acaba por estabelecer contrariamente as relações entre as palavras: a democracia passa a ser mais pesada que as ameaças à ditadura, como se o autor pusesse na balança as palavras numa relação em que o mais leve toma de empréstimo a matéria do mais pesado. No humor, mais do que em outra forma de literatura – salvo, talvez, a poesia –, as palavras desrespeitam as leis da gravidade<sup>277</sup>.

A apreensão do número foi não só a causa do encerramento do jornal, mas também um pretexto, pois Millôr já não conseguia levar a empreitada sozinho. Desprovido de organização administrativo-empresarial (o que não significa incompetência e sim um modo de agir da época comum a todos os intelectuais), *Pif-Paf* inaugurou, sem saber, a imprensa alternativa. Nasceu com a intenção de provar que um humorista poderia seguir sozinho com sua obra, e terminou autenticamente como um marco da repressão à liberdade de pensamento.

<sup>276</sup> FERNANDES, Millôr. *Apud* KUCINSKI, Bernardo. *Op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>277</sup> E dizer que “ditadura” é uma palavra que contém muito peso não deixa de ser também uma metáfora de mais de dois sentidos.

Interessante é que, segundo Sônia Virgínia Moreira, o texto “Advertência” foi marcante também para o modo de construção de um modelo censor, pois “mais tarde serviu como fonte de dados para um documento elaborado pelo Centro de Informações do Exército sobre a influência da imprensa alternativa no país”<sup>278</sup>. Esse texto é muito rico não só pela sua importância histórica, mas também por se tratar de uma construção humorística de alto poder corrosivo que aparentemente não utiliza recursos linguísticos sofisticados. O contexto foi determinante no seu funcionamento, inclusive pelo fato de que, ao se deslocar do ambiente do jornal para o Centro de Informações do Exército, “Advertência” transformou-se num texto de caráter documental, tal como um modelo do que deveria ser combatido pela censura oficial.

Com toda essa busca pelo desprendimento com relação às instituições, é quase natural que Millôr, embora muito lido e prestigiado, receba pouca atenção dos círculos acadêmicos. De fato, se por um lado os estudos literários ignoram o humorismo contemporâneo, por outro abundam estudos sobre, por exemplo, as ousadias machadianas, distantes e portanto canonizáveis. Os grupos mais conservadores tendem a rejeitar algo que lhes corroa as próprias mãos. A valoração do humor, quando dada por artistas ou outras pessoas ligadas à produção cultural, pode apresentar como característica o próprio desprendimento do mundo acadêmico, explicitando a heterogeneidade entre este e o fazer artístico. A opinião do cineasta Walter Salles, publicada na orelha da reedição de *Tempo e Contratempo* estabelece essa dicotomia:

Millôr é um inventor renascentista. É pintor, escritor, caricaturista, dramaturgo, roteirista – não há nada, diacho, que ele não faça de forma brilhante e original. Redefiniu todas as formas artísticas nas quais interferiu, sem nunca deixar de optar pela mudança, **sem nunca se tornar acadêmico** (*grifo meu*). É bom lembrar que não existe revolução estética que não esteja baseada em preceitos éticos, e a obra de Millôr é a prova viva disso. Sua total independência em relação ao poder, possibilita a existência de um olhar único, agudo, crítico e profundamente necessário.<sup>279</sup>

Por estar dissociado e questionando constantemente a realidade que se lhe apresenta, Millôr conseguiu alcançar um tipo de vitória. A vitória de quem não quer concorrer, vista de fora, isenta, na medida do possível.

<sup>278</sup> Cf. MOREIRA, Sônia Virgínia. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>279</sup> FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*.

Assim é que a obra de Millôr busca incessantemente a liberdade. O âmbito político, pela sua natureza dominadora, se apresenta como um espaço dos mais frutíferos para o humor. A grande discrepância entre discurso e prática fornece ao humorista um grande material para a sua atividade, principalmente porque essa dicotomia, envolta nas relações de poder, está muitas vezes ligada à questão da liberdade, seja ela financeira, comportamental ou mesmo linguística (como o caso que já vimos, em que, pela autoridade política, tentou-se proibir o uso de determinados vocábulos).

Quando Millôr Fernandes voltou a escrever diariamente para o *Jornal do Brasil*, em sua primeira coluna (10 de junho de 2001), tratou da tese de doutorado de Fernando Henrique Cardoso. É interessante observar como a transgressão se dá por duas vias: o ataque à maior autoridade política do país e a uma autoridade acadêmica. O título, “O tesão (grande tese) do ociólogo doido”, já faz referência ao “Samba do Crioulo Doido”, música nonsense criada por Stanislaw Ponte Preta. Três trechos de *Dependência e desenvolvimento na América Latina* são transcritos e comentados pelo humorista. O palavrório acadêmico, deslocado para o contexto do jornal, assumiu uma feição monstruosamente ininteligível:

É oportuno assinalar aqui que a influência dos livros como o de Talcot Parsons, *The social system*, Glencoe, The Free Press, 1951, ou o de Roberto K. Merton, *Social theory and social structure*, Glencoe, The Free Press, 1949, desempenharam um papel decisivo na formulação desse tipo de análise do desenvolvimento. Em outros autores, enfatizaram-se mais os aspectos psicossociais da passagem do tradicionalismo para o modernismo, como em Everett Hagen, *On the theory of social change*, Homewood, Dorsey Press, 1962, e David McClelland, *The achieving society*, Princeton, Van Nostrand, 1961. Por outro lado, Daniel Lerner, em *The passing of traditional society: modernizing the Middle East*, Glencoe, The Free Press, 1958, formulou em termos mais gerais, isto é, não especificamente orientados para o problema do desenvolvimento, o enfoque do tradicionalismo e do modernismo como análise dos processos de mudança social.<sup>280</sup>

Em seguida Millôr comenta o trecho, focalizando a crítica no discurso vazio de sentido. Em trecho anterior já havia sido discutida a questão do excesso de referências bibliográficas em inglês, e agora o ponto criticado é a própria construção do texto:

<sup>280</sup> Apud FERNANDES, Millôr. “O tesão (grande tese) do ociólogo doido”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 1.

Formulou o enfoque como análise. É demais! É demais! E sei que o vosso sábio governante, nosso FhC Sarney barroco-rococó, poderia ir ainda mais longe. Poderia analisar a fórmula como enfoque ou focar a análise como fórmula. É evidente que só não o fez em respeito à simplicidade de estilo.”<sup>281</sup>

Mas o que há de humor político na crítica à tese de doutorado do presidente da República?

Conforme já vimos, o humor milloriano se volta contra o palavreado vazio, ou pelo menos articula o discurso do outro a fim de colocá-lo num contexto no qual pareça vazio (já que os trechos selecionados da tese podem não ser vazios, por exemplo, para o estudioso em sociologia que lê a tese por vontade própria). Millôr usa um recurso que poderíamos chamar de caricatura textual, em que um determinado traço é explorado exageradamente, gerando um efeito jocosamente grotesco – de forma parecida com que Chico Caruso faz com a fisionomia do presidente nas suas charges, aumentando-lhe o tamanho dos dentes caninos.

Outros presidentes tiveram um ponto especificamente escolhido por Millôr a partir do qual realizava grande parte de sua crítica: Figueiredo e sua fixação por cavalos (“enfim um presidente *Horse-Concours*”<sup>282</sup>); Sarney e sua pretensão literária (“Assim que saiu da posse na Academia, Sir Ney se reuniu, feliz, com um grupo de militares: está convencido de que fardão é o aumentativo de farda”<sup>283</sup>); Collor e a figura do presidente atleta (“Collor não só tem aquilo roxo, como é pau pra toda obra, sempre com o Cooper feito”<sup>284</sup>). No caso do atual presidente, o ponto escolhido foi a intelectualidade proeminente. Já observada, aliás, em 1993, antes que Fernando Henrique fosse eleito: “É normal que uma pessoa se ache mais inteligente do que outra. Mas Fernando Henrique Cardoso é o único intelectual que se acha mais inteligente do que ele próprio.”<sup>285</sup> Millôr não hesita em criticar todos os níveis da política, inclusive o mais alto posto.

<sup>281</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>282</sup> FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: a Bíblia do caos*, p. 231.

<sup>283</sup> *Idem. Ibidem*, p. 435.

<sup>284</sup> *Idem. Ibidem*, p. 68.

<sup>285</sup> FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: a Bíblia do caos*, p. 383.



O humorista afirma que é natural do ser humano exercer domínio sobre o próximo. E que todas as formas de dominação se justificam pelo desejo de aquisição de poder e riquezas por uma minoria:

Primeiro o troglodita ordenou à mulher que não saísse mais da gruta porque cá fora era muito perigoso, e dividiu o mundo em duas metades: metade dominadores e metade dominados. Depois, quando lhe nasceram os filhos, ele ordenou à mulher que cuidasse deles e a eles que obedecessem ao sistema de vida que sua geração tinha criado. E o mundo ficou dividido em um terço de dominadores (homens) e dois terços de dominados (mulheres e crianças). Aí o troglodita encontrou homens como ele mas, como tinham a cor da pele diferente, gritou que eram inferiores e aprisionou-os. E aí o mundo ficou dividido em um sexto de dominadores, dois terços de dominados (mulheres e crianças) e um sexto de dominados pelos dominadores e dominados. Para facilitar foram chamados de escravos. Mas aí, metade do um sexto (um doze avos) dominador quis dominar a outra metade e inventou Deus. A luta, tremenda, terminou em empate. E a Terra foi dividida em Poder Temporal e Poder Espiritual. E ambos concordaram em que tinham que inventar um *slogan* básico para manter todos os outros cinco sextos da humanidade na posição em que estavam. E criaram o maior e mais belo *slogan* de todos os tempos: “O dinheiro não é tudo”. E como, por mais rico que o homem seja, não está garantido contra o desastre e o infortúnio, contra a doença e contra a morte, foi fácil convencer a maior parte da humanidade (gastando-se nisso, é verdade, rios de dinheiro) de que “é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no reino dos céus”; de que “no Juízo Final, os humildes herdarão a Terra”, de que “a riqueza não traz felicidade”, etcétera. Até o dia em que o Millôr chegou, olhou a miséria em volta, trazendo

como consequência o analfabetismo, a sujeira, o ódio e a opressão, e concordou tranquilamente: “Sim, o dinheiro não é tudo. Tudo é a falta de dinheiro”.<sup>286</sup>

O texto reduz a condição humana a um sistema simples, no qual a organização da sociedade se dá pela separação de grupos. A busca de superioridade sobre os outros é realizada pela criação e manutenção de conceitos, cujos fundamentos Millôr dissolve com uma frase. Esse texto apresenta, de forma sintetizada, que o humor possibilita uma visão da realidade a partir do próprio estado em que a realidade se encontra. Mostra que um conceito solidificado pode – e deve – ser questionado nas suas bases em nome de uma possibilidade de mudança. Nesse caso, usa um jogo de palavras para trocar a regra estabelecida (dinheiro não é essencial) por outra (a falta de dinheiro é a causa da miséria).

Millôr acreditava que “menos do que um meio de vida, uma atividade de interesse público, a prática política é um alucinógeno.”<sup>287</sup> Nesse ponto de vista, a política é posta como uma ação ofuscadora da realidade, aspecto para o qual se volta a crítica humorística.

Quanto mais “alucinógena” a prática política, mais ela se torna alvo do humorismo, que passa a ter maior importância dentro da sociedade. É como se o movimento de tensão gerasse, na mesma proporção, uma reação crítica. Millôr vê o humor como uma das formas mais eficazes de atacar o estabelecido e desestruturar sistemas opressores (mais uma vez vale salientar: no plano das ideias, de uma perspectiva livre da realidade), como afirmou em 1973, em plena ditadura militar: “O último refúgio do oprimido é a ironia e nenhum tirano, por mais violento que seja, escapa a ela. O tirano pode evitar uma fotografia. Não pode impedir uma caricatura. A mordada aumenta a mordacidade.”<sup>288</sup>

Assim, o humor produzido no período ditatorial teve grande importância como uma forma de ver o contexto histórico-social de maneira diferente do que o governo pregava. Hetzler comenta sobre a incapacidade de o humor se submeter ao controle oficial:

It resists frustration, domination, regimentation, submission, by making these appear ludicrous. In its public forms humor devotes itself to criticism of existing

<sup>286</sup> *Idem. O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*, p. 150.

<sup>287</sup> *Idem. Ibidem*, p. 37.

<sup>288</sup> *Idem. Ibidem*, p. 30. A intolerância do sistema repressor também é notada: “Os poderosos podem não aumentar a própria estatura mas lhes é muito fácil rebaixar o teto.” *Idem. Ibidem*, p. 108.

organizations, institutions, beliefs, and functionaries as these impinge on the fundamental freedoms of the men.<sup>289</sup>

O humor tem essa capacidade de corroer as superfícies que tentam prendê-lo: escorre por qualquer compartimento onde tentem lhe isolar. Num governo de repressão, muitas vezes basta tirar a falsa couraça de heroísmo em torno do ditador, mostrando traços da sua humanidade comum, para que a tirania perca a força.

A dissolução das verdades apresentadas pela política é feita também pelo ataque à sua linguagem, o que Millôr faz da mesma forma com que nas profissões das quais simula o discurso específico. O que no discurso político significa pôr o foco em algum aspecto que represente uma falsa seriedade. O falar do político é caracterizado por uma seriedade tal que nem o povo nem os adversários devem se sentir no mesmo nível de linguagem daquele que discursa. Famosos políticos, em alguns de seus depoimentos públicos, como renúncias ou explicações acerca de denúncias de corrupção, frequentemente se valem de trechos de obras clássicas para dar suporte ao texto, como se o peso de certos livros lhes atestasse integridade e ética profissional<sup>290</sup>. Millôr desconfia da eloquência política, reduzindo-a a esquemas banais e risíveis.

Isso porque sua obra tem como fulcro um desejo insopitável de questionar tudo o que a realidade se lhe apresenta. A consequência, obviamente, é a perseguição, mesmo fora de sistemas de governo ditatoriais, como foi o caso da peça *Um elefante no caos*. Após cinco anos sendo lida por diretores que achavam a peça “tola, fraca, antiteatral, anticomercial, inartística, desenxabida, analfabeta, mal construída, sem consistência, sem graça”<sup>291</sup>, foi censurada antes da estréia, em 1960, por ter como título *Por que me ufano do meu país*, sob a justificativa de agredir a imagem intelectual do Conde de Afonso Celso. Ironicamente mudou para *Um elefante no caos* (ou *Jornal do Brasil*), embora o conteúdo se mantivesse o mesmo, e assim a peça cumpriu com o seu papel de cutucar a submissão

<sup>289</sup> HERTZLER, Joyce O. *Op. cit.*, p. 171. [Ele resiste à frustração, dominação, regimentação, submissão, fazendo estes parecerem absurdos. Em sua forma pública o humor volta sua crítica às organizações, instituições, crenças, na medida em que estes vão de encontro às liberdades fundamentais dos homens].

<sup>290</sup> Exemplo desse recurso pôde ser visto há pouco tempo, no discurso de renúncia do ex-senador Jader Barbalho, que invocou autores clássicos como sustentáculo da sua saída, feita às pressas para evitar o processo de *impeachment* resultante das denúncias de corrupção.

<sup>291</sup> FERNANDES, Millôr. *Um elefante no caos*, p. 15.

cultural, as autoridades competentes, enfim, todo o ridículo que merece ser levado a público sob as circunstâncias especiais que o teatro permite.

Mas aquilo não era teatro, disse o crítico do *Correio da Manhã*. E o que pretendia o autor, sendo tradutor de Shakespeare, Molière e outros tantos nomes, ao lançar para o público algo aparentemente sem consistência cênica? Sem dúvida o protesto, como viria a repetir em *Liberdade, liberdade*, peça a que já nos referimos.

O teatro milloriano se inscreveria no que é chamado crise da representação, segundo a qual a mímese aristotélica cederia lugar para a própria vida, no lugar de simulá-la, segundo afirmou Jacques Derrida: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.”<sup>292</sup>

Mas o teatro permeado pelo humor continua sendo uma construção, uma simulação, visto que há um conjunto de ideias pré-selecionadas com uma intenção específica, que é evitar a catarse, a purgação pela descarga de emoções. O teatro humorístico é cruel na medida em que apresenta o trágico sem o objetivo de suscitar terror ou piedade, e sim atentar para aquela “vida irrepresentável” de Derrida, o real exterior ao teatro. O distanciamento provocado pelo humor permite que a platéia não se mantenha passiva diante do espetáculo. Um sorriso, o riso, a gargalhada são prelúdios da reflexão quando aplicados na dosagem correta. Assim foi possível recontar a aventura da humanidade na peça *A História é uma História – e o homem o único animal que ri*. Ao converter os fatos históricos em humor, o autor não banalizou o ser humano, o que poderia parecer à primeira vista, e sim desconstruiu o discurso histórico enquanto verdade absoluta. E a reconstrução via humorismo abriria caminhos para um entendimento mais amplo dos fatos históricos, uma vez que a visão registrada dos vencedores estaria bombardeada. Como afirma uma personagem, a respeito da perspectiva humorística: “A Antilei, para ser risofísica, tem que ser humorístico-filosófica: isto é, clara, breve, geral e verdadeira. Uma espécie de iluminação de uma verdade que todo mundo sabia.”<sup>293</sup>

Segundo Derrida, o teatro da crueldade deve ser sobretudo um *ato* político, sem no entanto transmitir uma mensagem específica, sem pedagogismos

<sup>292</sup> DERRIDA, Jacques. *O teatro da crueldade e o fechamento da representação*. p. 152.

<sup>293</sup> FERNANDES, Millôr. *A História é uma História*. p. 95.

moralizantes<sup>294</sup>. O teatro milloriano não apresenta soluções – nem é esse o papel de nenhum teatro. Mas sobretudo tira as máscaras para dar ao espectador a liberdade necessária para explorar as possibilidades de reconstrução do mundo e de si mesmo.

Se no teatro o humor político encontra um espaço profícuo para se manifestar, nos meios impressos é que ele se realiza de forma mais ampla, inclusive pela possibilidade de atingir um contingente maior de público. No caso de Millôr, uma das suas obras nas quais o humor político está presente com intensidade é *Millôr no Pasquim*. O livro é uma coletânea da produção milloriana no jornal *O Pasquim*, cobrindo o período de junho de 1969 a abril de 1975. Logo na apresentação o autor relembra o fato de que o golpe militar, ocorrido no dia primeiro de abril de 1964, é transferido pelos militares para o dia 31 de março, para evitar o sentido anedótico do Dia da Mentira.

O Primeiro número do *Pasquim* saiu com uma carta de Millôr, em que relembra seus vários momentos de censura na imprensa carioca. Alertava Jaguar sobre o perigo de se fazer um jornal humorístico naquele contexto. As grandes instituições de construção e manutenção poder estão representadas aqui: a política, a financeira, a religiosa, a (pseudo) moral:

Em suma, Sérgio Magalhães Jaguaribe, vulgo Jaguar, vai de Banda de Ipanema, que é mais melhor. Fazendo *O Pasquim* vocês vão ter que enfrentar: A) O *establishment* em geral, que nunca tendo olhado com bons olhos a nossa atividade, agora, positivamente, não vê nela a menor graça; B) As agências de publicidade, que adoram humor, desde que, naturalmente, ele seja estrangeiro (...); C) A Igreja que, depois de uma guinada de 360 graus, é extremamente liberal em tudo que seja dito por ela mesma; D) A Família, as Classe Sociais, As Pessoas de Importância, Os Quadrados, Os TFM, Os Avant-Chatos, que se fantasiam de Avant-Garde, etcetera.<sup>295</sup>

No *Pasquim*, Millôr encontrou um ambiente que tornava possível a sua crítica às organizações sociais que julgava – e ainda julga – merecedoras desse tratamento, como é o caso do meio acadêmico. Na ocasião da posse de Antônio Houaiss – amigo dos pasquineiros – na ABL, criticou essa instituição dirigindo-se ao filólogo:

<sup>294</sup> DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>295</sup> FERNANDES, Millôr. *Millôr no Pasquim*, pp. 14-15. No segundo número, os editores do jornal começaram a substituir o termo “governo” por “establishment”. Contrariando a previsão de Millôr segundo a qual *O Pasquim* não duraria mais de três meses sendo independente, o jornal conseguiu alçar vôo.

Porque, positivamente, que função tem a Academia, Houaiss? Proteger, durante séculos, as “reformas” ortográficas completamente gagás e fora de qualquer realidade? Apoiar todas as decisões do *sistema* mesmo quando frontalmente contra o trabalhador intelectual?<sup>296</sup>

Millôr dirigiu *O Pasquim* de 1972 a 1975 (do número 166 ao 300), dentro do período que o professor José Luiz Braga denomina como “a longa travessia”: “Não somente a travessia do silêncio imposto pela censura prévia, mas também a da lenta recuperação econômica em contraste com o ritmo eufórico do primeiro período”<sup>297</sup>. O número 300 seria o primeiro a sair após o fim da censura prévia, mas também foi apreendido, e Millôr deixou a direção. Ele já olhara com desconfiança aquela nova liberdade, considerando-a “um privilégio amedrontador e quase insuportável”<sup>298</sup>. O humorista se recorda também das circunstâncias nas quais trabalhou:

Foram 300 semanas de um jornalismo aventureiro, com alguns momentos de extrema euforia e a maior parte de depressão e angústia diante da perseguição violenta e constante. Pois, dos seis anos quase completos em que trabalhei no Pasquim, mais de cinco foram sob a bengala branca da censura mais cega que já existiu neste país – e eu sei bem do que falo.<sup>299</sup>

Todo o esforço dos humoristas em manter o jornal dentro daquele contexto sócio-histórico, arriscando as próprias vidas (os primeiros anos do jornal foram a época da luta armada, das prisões, mortes e torturas), justifica-se por uma necessidade coletiva de não se render às imposições oficiais. Para Gregor Benton, “political jokes are the citizens’ response to the state’s efforts to standardize their thinking and to frighten them into withholding criticism and dissent.”<sup>300</sup>

Joyce O. Hertzler afirma que uma das maneiras mais eficazes de fazer humor político contra um regime ditatorial é explorar determinados pontos fracos, como a discrepância entre ato e discurso:

They center on the absurdities, weakness, and mistakes which point to the dictator’s overreaching himself through his ignorance or incompetence; they lampoon the self-styled or party-styled savior, or hero, or perfect man, or superman – the all-powerful and all-wise; they throw sharp light on the grotesque realities and patent ludicrous failures of the regime. In general they utilize one of the key laughter situations: the obvious incongruity between the pretentious and

<sup>296</sup> *Idem, Ibidem*, p. 77.

<sup>297</sup> BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*, p. 16.

<sup>298</sup> FERNANDES, Millôr. *Millôr no Pasquim*, p. 185.

<sup>299</sup> *Idem. Ibidem*, p. 9.

<sup>300</sup> BENTON, Gregor. “The origins of the political jokes”, p. 33. [piadas políticas são a resposta dos cidadãos aos esforços do Estado para unificar o pensamento do povo e inibir sua crítica e discordância]

grandiose plans and promises on the hand and the banalities and failures on the other.<sup>301</sup>

Os jornalistas do *Pasquim* contavam com um elemento extremamente favorável a seu favor, através do qual o humorismo consegue se esgueirar e encontrar sua realização: a ditadura se auto-intitulava uma democracia. Não era possível, portanto, fechar o jornal diretamente, mas apenas apreender números e/ou processar e prender temporariamente seus membros sob alegações espúrias, como foi o caso da prisão justificada pelo “Eu quero é mocotó” no quadro de Pedro Américo. Segundo Victor Raskin sistemas repressores tentam forjar uma imagem de aceitação perante o povo: “Every repressive regime tries to pass itself as being based on the clearly expressed preference of the people.”<sup>302</sup>

O que caracteriza um regime autoritário, diferenciando-o do totalitário, é que aquele se apresenta ao povo como uma democracia, enquanto este se revela deliberadamente como realmente é. Daí que essa lacuna entre o que se dizia e o que se fazia tenha sido tão profícua para o humorismo. O humor político frequentemente lança mão daquilo que Freud denomina “engenho rápido”, processo no qual ocorre uma imediata inversão de uma sentença (uma frase de uma autoridade, por exemplo), funcionando quase como um golpe de judô, em que se usa o peso do próprio oponente para atirá-lo ao chão. Desse modo foi possível que alguns esforços do aparelho censor fossem usados contra ele próprio. Em 1971, durante um dos períodos mais turbulentos do regime militar, Millôr chamou atenção para o fato: “O estranho é que, num país com mais de 60% de analfabetos, a grande preocupação do Poder Público seja o que dizem meia dúzia de escritores.”<sup>303</sup>

Na sátira milloriana, são muitos os casos em que a política surge como tema. Poderíamos afirmar até que esse é o assunto mais recorrente na sua vasta obra, uma vez que o autor acredita que ter uma posição contra o que quer que

<sup>301</sup> HERTZLER, Joyce O. *Op. cit.*, p. 144. [Eles centram nos absurdos, fraquezas e enganos que apontam para os excessos do ditador surgidos da sua ignorância ou incompetência; satirizam o salvador auto-nomeado ou nomeado pela facção, ou herói, ou o homem perfeito, ou super-homem – o todo-poderoso e sabe-tudo; eles põem luz sobre as realidades grotescas e falhas absurdas do regime. Em geral eles utilizam uma das situações-chave de riso: a incongruência óbvia entre os planos pretensiosos e grandiosos e promessas numa mão e as banalidades e fracassos no outra].

<sup>302</sup> RASKIN, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*, p. 232. [Todo regime repressivo tenta se passar como sendo baseado na preferência claramente expressa das pessoas].

<sup>303</sup> FERNANDES, Millôr. *O livro vermelho de pensamentos de Millôr*, p. 111.

esteja no poder seja uma necessidade fundamental, e se mantém atento a todo fato político que atravesse o seu perímetro de crítica.

Mesmo quando a abertura política já era fato consumado, Millôr não deixou de observar atentamente o momento pelo qual o país passava. Em 1985, percebeu que a nova democracia mantinha traços do governo militar, e aproveitou para conclamar os humoristas para exercerem sua função na sociedade:

Um espectro assusta o país – o espectro do humorismo a favor. Todas as forças reacionárias se reuniram pra transmitir a ideia de que o pequeno núcleo de democratas que milagrosamente conquistou o Poder é irretocável e irrepreensível. Pois em torno dele já grudou a craca parasitária do regime anterior.

Com isso – e em nome do não revanchismo – peculatórios, oportunistas, deixadissos, sobrinhos e falcões se preparam pra que haja uma verdadeira revolução no país; desde que tudo fique exatamente igual.

O único local de Brasília administrado com absoluta competência nos últimos seis anos, a estrebaria, já está preparado pra receber o cavalo de Tróia. E Incitátus já anunciou sua candidatura ao Senado, pelo Rio.

Cabe a nós, profissionais das transparências, não perder um minuto. Dar nome aos bois. E aos cavalos.

Humoristas do Brasil, uni-vos!

Nada tendes a perder, a não ser a tristeza do povo.<sup>304</sup>

Millôr atentou sempre para o não esquecimento da história recente do país, e para isso utilizou o recurso da manipulação da linguagem para estabelecer as relações entre passado e presente:

Antigamente eles chamavam aquilo de Democracia Relativa porque era uma Ditadura Absoluta.

Agora eles chama isso de Democracia, e é apenas uma Democracia Relativa.

Em inglês se entende melhor – **Relative Democracy**.

Democracia de parentes.<sup>305</sup>

A seriedade – ou suposta seriedade – das convenções sociais e das relações de poder podem ser dissolvidas pelo humor, como se mostrou. No livro *Raízes do riso*, Elias Saliba ressalta que o humor consiste num sentimento do contrário: “A atitude humorística é desmistificadora por excelência, porque no momento mesmo que as formas lógicas tentam deter e paralisar esse fluxo, o humorista mostra que elas não se sustentam e revelam o que elas são:

<sup>304</sup> *Idem. Diário da Nova República*, p. 1.

<sup>305</sup> *Idem, Ibidem*, p. 31. Millôr notou que, a despeito das mudanças ocorridas, as mesmas pessoas continuavam a mandar no país: “Conciliação, no Brasil, significa, já ficou visível, deixar extortadores sentar na mesa dos direitos humanos, ex-corruptos decidir a nova probidade, ex-fascistas redigir as novas leis (e existem ex nessas características?).” p. 99.

máscaras.”<sup>306</sup> A representação humorística, como é o caso da obra milloriana, teria essa capacidade de mover o tecido social, lançando foco para além das normas e, desse modo, transgredir um certo limite que não se quer ou não se pode ultrapassar, seja para o funcionamento dessa mesma sociedade, seja para o estabelecimento das estruturas de poder. Saliba afirma que esse movimento revelador seria

aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás.<sup>307</sup>

Millôr utilizou o humor como um meio de questionamento da realidade política do país, apontando sua caneta, pincel, lápis e – principalmente – sua potência criativa para o poder estabelecido, e esse objeto do seu riso ficou patente em diferentes contextos sociais ao longo do século XX e início do XXI. E foi influenciando gerações de humoristas e não humoristas que contribuiu para se criar uma visão de mundo mais questionadora e flexível.

Vejamos alguns aspectos de como esse processo se deu, observando alguns recursos de criação millorianos.

### 5.3 – Millôr e a palavra: lego-língua

“Não são frases comprometidas com qualquer programa político, muito menos palavras de ordem de grupos organizados para combater o governo, mas são frases que manifestam um espírito inequivocadamente contestador, ‘subversivo’, na medida em que de algum modo desestruturam o pensamento estratificado, as ideias que se apresentam como irreversivelmente constituídas.”

*Leandro Konder*

<sup>306</sup> SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*. p. 27.

<sup>307</sup> SALIBA, Elias Tomé. *Op. Cit.*, p. 29.

O humor escrito, tal como o entendemos aqui, é construído a partir de uma série de recursos específicos de linguagem. Como já vimos, na obra de Millôr, pela sua extensão, pode ser encontrada toda uma diversidade de malabarismos linguísticos dos quais o autor lança mão para atingir o efeito humorístico desejado. E com essa amplitude é possível explorar as mais diferentes manifestações da palavra, deslocando-a do seu sentido comum por meio da conversão humorística.

Chamemos de conversão humorística o processo pelo qual a palavra (ou o conjunto de palavras) se afasta do seu sentido original e se apresenta com uma nova carga de significado. A conversão humorística é a fâisca transformadora da linguagem, esteticamente equivalente à experiência da criação poética por se tratar de uma abstração que é ao mesmo tempo proposital e de espanto. Converter humoristicamente uma palavra ou ideia requer também a manutenção do significado inicial, pois a experiência do humor não está situada isoladamente na percepção de um significado novo, mas no *deslocamento* que ocorre as duas posições. Por isso é que, como já mencionamos, o humor trabalha com um certo esquecimento, de um tipo simulado ou fingido, mas nunca um esquecimento total. Se dissermos “quem ama o feio bem rico lhe parece”, é preciso que o interlocutor “se esqueça” parcialmente do provérbio original, enquanto se abre para receber a nova sentença. O humor ocorre como uma abstração consciente.

Como recurso de linguagem, as relações de condensação e deslocamento oferecidas pelas sugestões metafóricas e metonímicas são amplamente utilizadas na produção humorística. Se entendermos essas figuras como meios de transposição, como uma passagem de uma ideia para outra, poderíamos dizer que o humor, enquanto recurso, seria uma derivação da metáfora e da metonímia, por apresentar essas características como um dos seus pressupostos. Inclusive por se utilizar frequentemente da subjetividade metafórica e da materialidade metonímica.

O problema, no entanto, não é tão simples assim, porque o efeito humorístico só pode ser alcançado se houver não apenas o entendimento das duas naturezas, mas também, como já afirmamos, uma consciência de que houve a intenção de produzir um efeito humorístico. Tomemos como exemplo a sentença “ela era uma rosa, mas com espinhos”. Bergson explica que a materialização de

uma metáfora, convertendo-a de sentido figurado para sentido próprio, é gerado um efeito cômico. Se a frase fosse “ela era uma rosa, mas com espinhas”, entram outras categorias de entendimento. Entendimento que não exclui o da primeira sentença, mas acrescenta-lhe algo. Na metáfora há perdas e ganhos decorrentes dessa transposição. No humor, seria possível dizer que tanto a perda quanto o ganho são maiores. A sugestão de “espinhos” não desaparece, mas se mantém como um referencial que irá se submeter ao outro elemento de comparação (“espinhas”, que se volta para a materialidade). O leitor ou espectador deve ser capaz de efetuar o deslocamento dos signos para depreender um sentido humorístico. Esse processo se realiza no nível consciente, no intelecto, em frações de segundo, quase automaticamente. Cabe ao humorista “simular” essa competência de flutuação entre as várias possibilidades da linguagem. No exemplo dado, essa flutuação seria centrada no potencial humorístico contido na substituição do fonema *o* de “espinhos” pelo *a* de “espinhas”.

Esse processo de abstração suscitado pelo humor pode dar uma aparência de conversão de um real complexo para uma forma simples, caracterizada pela frivolidade. Porém essa transição abstrata de ideias complexas a formas simplificadas ocorre com grande frequência na sociedade, como por exemplo na criação dos mitos. Transpor determinada palavra ou fato para a instância humorística exige não uma atitude simplista, mas um esforço de perspicácia, energia e criatividade. Maria Célia Paulillo, em estudo crítico sobre Millôr, afirma que essa postura do autor, ao se voltar para a linguagem, serve também como um meio de questionar a condição humana:

A sátira milloriana não se restringe às linguagens próprias de grupos sociais específicos. Há textos seus que chegam a questionar a própria língua, a capacidade que o homem tem de se expressar, se comunicar com o seu semelhante. É quando Millôr contesta, mais do que a linguagem, a supremacia do ponto de vista antropocêntrico. Ele mostra como a linguagem é preconceituosa, apontando, ironicamente, a existência de outros modos de ver a realidade, além do assumido pelo homem adulto e civilizado.<sup>308</sup>

Explorar a linguagem como uma busca por um novo modo de ver a realidade é uma das facetas principais da obra de Millôr. Ele tem como premissa, inclusive, a relativização de todo fato:

<sup>308</sup> PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. In: FERNANDES, Millôr. *Millôr Fernandes*, p. 98.

Olhar sempre de vários ângulos para a percepção mais exata possível do acontecimento, na certeza de que tudo é relativo, o que, é óbvio, elimina, inclusive, a relatividade absoluta. Um sábio chinês, escrevendo com caracteres chineses, será sempre analfabeto.<sup>309</sup>

Millôr começa por “brincar” com as letras, modificando-lhes o estado inicial de signo pelas sugestões imagéticas: “O **A** é uma letra com sótão. Chove sempre um pouco sobre o **à** craseado. O **B** é um **I** que se apaixonou por um **3**. Ao **C** só resta uma saída. O **Ç** cedilha, esse jamais tira a gravata.”<sup>310</sup> O texto vai seguindo por todo o abecedário explorando ludicamente as letras no seu aspecto visual. O resultado é que Millôr dá a elas o *status* de desenhos, retirando mais sentido do que elas teriam a oferecer inicialmente.

Uma vez que as letras já foram “revisitadas”, chega a vez dos morfemas. O “Dicionário EtmoLÓGICO” pretende encontrar em algumas palavras sentidos ocultos – plausíveis, porém não utilizados na linguagem do dia-a-dia. Desmembrando a palavra em duas outras, obtém-se uma significação nova: “Dogmatizar – misturar cães ingleses”, “Paisagem – progenitores agem”, Tamanco – apresenta-se claudicante”<sup>311</sup>. Já no “Dicionário”, algumas letras são alteradas na palavra para que nela sejam encontrados novos sentidos: “Abacatimento – redução do preço do abacate”, “Calvício – mania de estar ficando careca”, “Soltão – dono de harém, mas inteiramente livre de compromissos”<sup>312</sup>.



Na produção poética de Millôr Fernandes, destacam-se os *hai-kais*. Esses poemas japoneses, introduzidos no Brasil por Afrânio Peixoto em 1919 e posteriormente popularizados por Guilherme de Almeida, constituíram um

<sup>309</sup> FERNANDES, Millôr. *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*, p. 19.

<sup>310</sup> *Idem. Millôr definitivo: a Bíblia do Caos*, p. 9.

<sup>311</sup> *Idem. Trinta anos de mim mesmo*, p. 109.

<sup>312</sup> *Idem. Ibidem*, pp. 107-108.

formato que se serviu como luva para a poesia de Millôr. Considerando que com os anos esse formato não precisa seguir mais o esquema rígido das 17 sílabas, divididas entre 5-7-5 estabelecido nas primeiras décadas de produção no país, a concisão mesclada à liberdade se transformou num recurso eficaz para a transmissão rápida de ideias, tiro rápido e certo.

Vejamos um exemplo: “Na poça da rua / o vira-lata / lambe a lua”<sup>313</sup> Além da força imagética apresentada nos três versos, temos a rima “ua”, aproximando-se do movimento do uivo, e a assonância da letra l da sequência “vira-lata / lambe a lua”. A beleza metafórica do último verso, com apenas três sílabas poéticas, fecha o poema com uma imagem forte e inusitada.

Na breve introdução do seu livro de hai-kais, Millôr também comenta sobre o próprio conceito desse tipo de poema. Primeiramente na tradução do original *haiku* para o português, quando se verteu geralmente por “hai-cai”. Essa forma se deu, segundo ele, por certa resistência à letra K “pelo simples fato dela ter aquele ar agressivamente germânico e só andar com passo de ganso”<sup>314</sup> quanto pela “homofonia da segunda sílaba com outra palavra da língua portuguesa, designativa de certa parte do corpo de múltipla importância fisiológica. Essa palavra os filólogos só usam a medo.”<sup>315</sup> Mas apesar dessas questões, Millôr reconhece que o hai-kai é um formato sobretudo popular, e que pode ser usado com fins humorísticos – “no mais metafísico sentido da palavra”<sup>316</sup>.



<sup>313</sup> *Idem.* Hai-kais. P. 6.

<sup>314</sup> *Idem, ibidem.* P. 3

<sup>315</sup> *Idem ibidem.* P. 3.

<sup>316</sup> *Idem ibidem.* P. 3.

O questionamento da forma como base para a alteração de conteúdo são marcantes em outros formatos na obra milloriana. São bastante conhecidos os textos do livro *Fábulas fabulosas*, voltados não necessariamente para o público infantil, mas utilizando a sua estrutura para os mais diversos fins humorísticos, incluindo até a moral ao fim de cada fábula. É interessante um tipo no qual trocam-se os morfemas das palavras, fazendo com que o texto não tenha apenas de ser lido, mas também reconstruído pelo leitor. “A baposa e o rode” é um bom exemplo: “Por um asino do destar uma rapiu caosa num pundo profoço do quir não consegual saiu. Um rode, passi por alando, algois tum depempo e vosa a rapendo foi mordade pela curiosido.”<sup>317</sup> É uma leitura extremamente lúdica, requerendo um esforço maior para reconhecer as palavras e recombina-las suas partes.

O próprio ato de formar as palavras é explorado no texto “A vingança da máquiuna”, em que erros de datilografia espocam a todo tempo: “DEISSTO leitor, digo deisto lietor, de este artigo hoej, hoje. Por mas **que eu queria, digo queira, bater certo a maquiuna** hoje não adianta-sae tudo erardo, digo errado”<sup>318</sup>. Os “Poemas cinéticos”, nos quais as palavras são dispostas de modo a imitar o seu significado, surgiram inclusive antes do movimento concretista<sup>319</sup>, do qual Millôr faz questão de não fazer parte, talvez por ser uma manifestação artística oficial:

Na época em que os fiz ainda não havia o ‘Concretismo’, que acho ser dos anos 50. A revista *Noigrand*, que teorizava sobre o movimento, declarou uma vez que eu era o seu precursor (do movimento). Depois me esqueceram. Graças a Deus.<sup>320</sup>

<sup>317</sup> *Idem. Fábulas fabulosas*, p. 101. Sobre esse tipo de texto, Millôr comenta: “Eu e meu irmão Hélio (sem contar amigos, naturalmente do mesmo tipo de interesse) gostávamos de introduzir nas conversas toda espécie de jogo de palavras, trocadilho, *nonsense*, totais bestialógicos que deixavam os não iniciados perplexos. Acho que não existe uma espécie de experiência com palavras, da *língua do pê* ao último efeito de ressonância, que não tenhamos usado. Graças a Deus, pois vivo disso, *Fopos de Esábula* é um dos resultados dessas antigas experiências lúdicas.” *Trinta anos de mim mesmo*, p. 234.

<sup>318</sup> *Idem. Tempo e contratempo*, p. 69.

<sup>319</sup> Maria Célia Paulillo comenta as possíveis influências nesse aspecto da obra milloriana: “Essa postura experimentalista e lúdica com a linguagem, voltada sobretudo para as camadas mais concretas da palavra, como o som e o contorno das letras, lembra a poesia concretista, movimento de vanguarda que se impôs no Brasil a partir de 1956. Millôr, entretanto, não teve qualquer vínculo com esse movimento; aliás, alguns de seus trabalhos coma linguagem são anteriores à década de 50 (os ‘Poemas Cinéticos’ são de 1945, inspirados, talvez, na vanguarda européia do começo do século: os dadaístas, os futuristas e, em parte, os surrealistas). E essa semelhança vem confirmar, mais uma vez, a ideia inicial de que o discurso humorístico – e em particular o do nosso autor – é um discurso fortemente elaborado e literário.” *Op. cit.*, 102.

<sup>320</sup> *Idem. Ibidem.*



É importante notar que essas diferentes maneiras de brincar com as palavras não constituem uma atitude que se esgota em si mesma, ou seja, não é o brincar pelo brincar. Observando no todo da obra milloriana, percebe-se que os jogos com as palavras fazem parte de uma perspectiva maior, que é a dissolução do estabelecido. Daí que mesmo os provérbios populares são reconstruídos à sua maneira (dos quais já vimos alguns exemplos), quebrando-lhes o gesso das formas. O aspecto vivo da linguagem é observado nas expressões do cotidiano, que surgem e são esquecidas, muitas vezes sem que nos demos conta:

“Pra riba de moá”, “Foi pra cucuia”, “Comigo não, violão”, “É batatolina”, “Conheceu, Zebedeu?”, “Neres de pitibiriba”, “Ela é muito soltinha”: alguém se lembra dessas frases? Pois é, a língua é assim, dinâmica, hoje aqui e amanhã... no limbo. (Como tudo e todos)<sup>321</sup>

Consciente de que a linguagem é passível de questionamento, a obra milloriana salta mais profundamente para o âmbito da vida social quando entram em questão discursos específicos. O modo de expressão de determinados grupos sociais ou profissionais é parodiado, tendo suas técnicas reproduzidas humoristicamente. São bastante conhecidas as “Compozissõis infatiz”, nas quais a realidade é mostrada da perspectiva infantil, como se o assunto abordado fosse uma novidade, geralmente já imperceptível para o olhar adulto: “Escrever à maneira infantil é um experiência simples, se você tem uma certa capacidade *zen* de se abstrair de toda uma conceituação que lhe impuseram desde o berço, voltar às origens.”<sup>322</sup> Assim como no discurso infantil, a sintaxe é basicamente coordenativa, e o léxico mais concreto. Vejamos como Millôr descreve a água, segundo a sua simulação do ponto de vista infantil:

A água é uma substância fria e mole. Não tão fria quanto o gelo nem tão mole quanto a gema do ovo porque a gema do ovo arrebeta quando a gente molha o pão e a água não. A água é fria mas só quando a gente está dentro. Quando a gente está fora nunca se sabe a não ser a da chaleira, que sai fumaça. A água do mar mexe muito mas se a gente põe numa bacia ela pára logo. Água serve para beber mas eu prefiro leite e o papai gosta de cerveja. Serve também pra tomar banho e esse é o lado mais ruim da água. Água é doce e é salgada quando está no rio ou no mar. A água doce se chama assim mas não é doce, agora a água salgada é bastante. A água de beber sai da bica mas nunca vi como ela entra lá. Também no chuveiro a água sai fininha mas não entendo como ela cai fininha quando chove porque no céu não tem furo. A água ainda serve também pra gente pegar

<sup>321</sup> *Idem. Millôr definitivo: a Bíblia do caos*, p. 284.

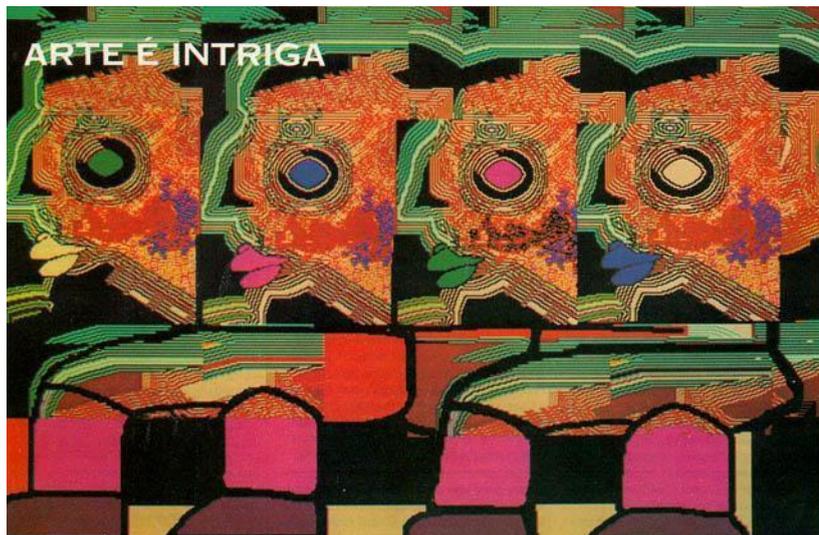
<sup>322</sup> *Idem. Trinta anos de mim mesmo*, p. 232.

resfriado que é quando ela escorre pelo nariz. Fora isso não sei mais nada da água.<sup>323</sup>

O texto fornece maneiras pouco convencionais de observação do assunto. Pouco convencionais para um olhar já acostumado a enxergar na água apenas as características necessárias para o entendimento do homem comum. O importante não é necessariamente a perspectiva infantil, mas o fato de apresentar novas possibilidades de estabelecimento de conceitos. Tal proposta humorística resume eficazmente a grande marca da obra milloriana, que é o questionamento das imposições sofridas pelo homem ao longo da vida.

Segundo Breno Serafini, em percuciente tese sobre Millôr Fernandes, afirma que o Guru do Meyer com frequência esteve à frente dos movimentos de vanguarda. Se foi concretista antes do Concretismo, na década de 1980 foi pioneiro no uso da tecnologia para a criação, como um recurso natural, nem para ser desprezado tampouco para ser louvado:

Nesse verdadeiro embate entre integrados e apocalípticos, a própria obra milloriana apresenta-se, formalmente, como vanguarda. Millôr foi um dos primeiros artistas brasileiros, pelo menos na imprensa, a utilizar-se da tecnologia computacional.<sup>324</sup>

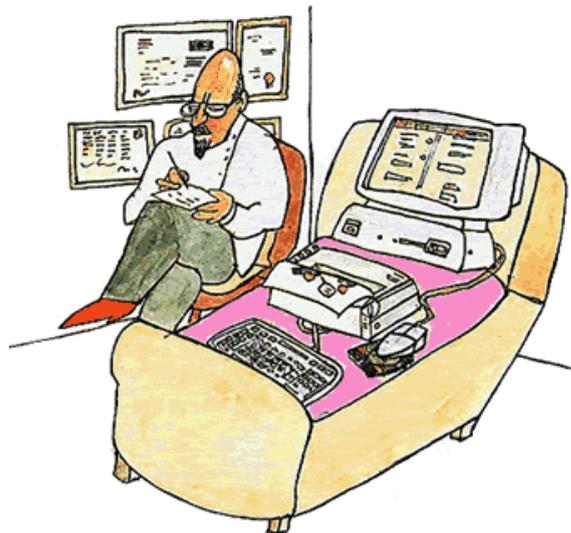


<sup>323</sup> *Idem. Ibidem*, p. 19.

<sup>324</sup> SERAFINI, Breno. *Millôres dias virão*. P. 80.

Millôr também questiona o uso da linguagem em profissões específicas, sempre visando a uma reavaliação desses mesmos discursos. A própria expressão sem exprimir nada é observada criticamente:

O falar vazio é a profissão do século. Donde espíqueres, que não sabem o que lêem. Políticos, que não pensam o que falam. Propagandistas, que não compram o que anunciam. Há ainda um falar vazio estratégico: — que é o falar vazio enquanto se pensa no que se vai dizer. O homem que fala vazio diminui um pouco a sua falação no dia em que descobre que isso se chama psitacismo.<sup>325</sup>



**ANALISTA DE SISTEMAS**

Outro recurso de criação ocorre quando Millôr converte discursos específicos em humorísticos por encontrar neles aspectos já estabelecidos e inflexíveis. Ele cria então um outro discurso, paralelo ao original, que reproduz alguns desses paradigmas de maneira irônica. Observemos novamente o soneto milloriano, em que estruturalmente se trata de um poema convencional, mas a forma, ao se chocar com o conteúdo, cria um efeito humorístico:

Penicilina puma de casapopéias  
Que vais peniça cataramascuma Se  
partes carmo tu que esperepéias Já  
crima volta pinda cataruma.

Estando instinto catalomascoso  
Sem ter marvorte fide lastimina  
És todavia piso de horroroso  
E eu reclamo – Pina! Pina! Pina!

Casa por fim, morre peridimaco  
martume ezole, ezole martumar

<sup>325</sup> *Idem. Trinta anos de mim mesmo*, p. 61.

que tua pára enfim é mesmo um taco.

e se rebela capa de causar  
 estrumenente siba postguerra  
 enfim irá, enfim irá pra serra.<sup>326</sup>

A tradição, principalmente a parnasiana, requer sonetos estritamente perfeitos, e melhor ainda se as palavras usadas forem termos rebuscados. A possibilidade declamatória exige grandiloquência e nobreza nessa expressão poética por muitos considerada perfeita. Exagerando no léxico, cria-se um soneto humorístico que assim o é por levar a cabo essa característica da poética tradicional. Millôr afirma que também criticava a poesia contemporânea (o texto é de 1945, ano importante por marcar uma geração caracterizada, inclusive, pela retomada de formas fixas nos poemas, pouco usadas anteriormente na produção da poesia modernista): “O soneto acima não pretendia apenas ser uma ironia a formas mortas de poesia, mas revelava ainda aquele gosto humorístico de combater as coisas ainda não fixadas, no caso um certo palavreado vazio da própria poesia ‘moderna’.”<sup>327</sup> A poesia “moderna” a que Millôr se refere é, talvez, aquela marcada pelas experimentações do Modernismo. Embora ele mesmo utilize recursos surgidos nesse movimento, como o poema-piada e a forma livre, o ponto de interesse no soneto acima é o questionamento do falar vazio, das palavras-placebo, a crítica geral às vanguardas e retaguardas (já que o humorismo, como já vimos, é chuva ácida que cai sobre o todo, o humorista inclusive).

Millôr observa também o modo como a realidade é apresentada pelos meios de comunicação de massa. A linguagem jornalística, por exemplo, é recriada no texto “O que eu entendo dos jornais”. Notemos que a perspectiva tem algo em comum com as “Compozissõis infatiz”, na medida em que os equívocos propositais suscitam uma nova visão do fato. O texto embaralha as palavras buscando, antes do riso, alertar para a maneira rígida com a qual essa realidade geralmente nos é mostrada. Vejamos, por exemplo, como é recriada a notícia intitulada “Assalto”: “Um grupo de perigosos cidadãos assaltou, ontem à noite, dois pacíficos meliantes. Três detonações ocorreram ao ruído de um guarda. Uma calçada jazia sobre a vítima de um dos cadáveres. A pista já está na polícia do assaltante.”<sup>328</sup> Deslocando os vocábulos da sua ordem convencional, é possível

<sup>326</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>327</sup> *Idem, ibidem*, p. 232.

<sup>328</sup> *Idem, ibidem*, p. 90. Ainda no âmbito jornalístico, Millôr aponta para os editoriais: “Uma atitude de contestação não tem, necessariamente, que ser perigosa e pode até ser rendosa, pois, não

notar que esse tipo de notícia policial costuma vir pré-moldada, ou seja, mecanicamente. O texto tenta, ainda, lembrar a capacidade de indignação perante a morte. Processo similar é encontrado no “Poema tirado de uma notícia de jornal”<sup>329</sup>, de Manuel Bandeira, bastante conhecido por extrair efeito poético de um fato (a morte de João Gostoso), como já é expresso no título, retirado de um meio de comunicação de massa. A diferença é que em Millôr o texto sugere fundamentalmente uma crítica ao modo vazio de apresentar a notícia.

Segundo Bakhtin, “as palavras de um outro, quando introduzidas em nossa fala, assumem inevitavelmente uma nova significação própria, ou seja, tornam-se palavras de duas vozes.”<sup>330</sup> Ao incorporar outros modos de escrita, Millôr constrói um discurso parodístico que representa simultaneamente duas instâncias: o novo e o já conhecido. Diferentes registros podem ser absorvidos e imitados, tanto de autores como de profissões. O jargão psicanalítico é contraposto a expressões já conhecidas, como um imbróglio de eufemismos que complica situações simples: “Não se sofre mais de coceira. Tem-se um tique.”; “Nossa respiração é difícil? Temos um complexo psicossomático.”; “Evitamos, discussão? Somo submissos, reprimindo agressividade.”; “Solitários? Neca – dependentes em fuga.”<sup>331</sup> A crítica se volta contra os termos usados na psicanálise, que para Millôr constituem um palavrório vazio: “Psicanalista é um mágico que tira cartolas de dentro de coelhos.”<sup>332</sup> Não cabe aqui questionar a eficácia do método psicanalítico, mas observar o sentido para onde segue o texto milloriano, que é sempre o de descortinar uma falsa aparência. No caso, a falsa aparência construída com palavras.

---

hostilizando os poderosos, mantém viva, para os oprimidos, a imagem de nossa rebeldia. Como orientação basta ler, diariamente, editoriais dos grandes jornais brasileiros, editoriais geralmente magníficos. Não dizem absolutamente nada. Mas são contra. (Contato com Antônio Calado, jornalista, teatrólogo, romancista, 1971)” *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*, p. 12.

<sup>329</sup> Cf. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, p. 107.

<sup>330</sup> BAKHTIN, Mikhail. “A tipologia do discurso na prosa”. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Literatura em suas fontes*, p. 216.

<sup>331</sup> FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*, pp. 66-69. Millôr comenta, em 1998, sobre essas definições: “A psicanálise não tem cura”. *Id.*, *Ibidem*.

<sup>332</sup> *Idem*. *Millôr definitivo: a bíblia do caos*, p. 396.



Dentre a capacidade de simular registros específicos de profissões e autores, é interessante notar o pastiche de Guimarães Rosa, no texto “O que tivesse de ser, somente sendo”, em que a história de Chapeuzinho Vermelho é contada à maneira do autor de *Sagarana*. Vale lembrar que o próprio Guimarães já havia escrito a sua versão do clássico infantil, no conto “Fita verde no cabelo”:

No contravisto do caminho, Capuchinho Purpúreo ia à frente, a com légua de andada, no desmedo da Floresta. O bornoz estornava demasias de gula, carnalidades, guleimas, bebeiras e pitanças pra boca de pessoa, a vó, sem nem aviso antes. Sente o muito bicho retardar, ponderado. Hora de poder água beber, esses escondidos. Por ali sucuri geme. O céu embola no brilho de estrelas, cabeça de Chapeuzinho vai que esbarra nelas. É um escurão que peia e pega. Dali vindo, um senhor Lobo, na frente da boca todos os demais dentes de caso quisesse.

(...)

Nem todo mundo carece, mas tem os que. No mais, nada. O que termina acaba. Viver é muito perigoso, compadre meu Quelemém.<sup>333</sup>

As características da obra de Guimarães Rosa podem ser facilmente notadas, principalmente a criação de palavras, gerando uma sensação de surpresa e estranhamento. Millôr explora a linguagem como algo flexível e manipulável à sua vontade. Sua capacidade artística lhe permite converter humoristicamente desde letras do alfabeto até discursos. Ao simular a linguagem de um grupo ou profissão, exerce uma crítica com as mesmas armas do seu oponente; ao escrever

<sup>333</sup> *Idem. Tempo e contratempo*, p. 83. Nesse mesmo livro a história é reescrita à maneira de Franklin de Oliveira, David Nasser, Austregésilo de Athayde e Rachel de Queiroz.

pastiches de autores cuja linguagem é esteticamente reconhecida, afirma o seu talento de poder “entrar” em qualquer camada de linguagem. Se a linguagem é – e deve ser – algo eminentemente flexível, a linguagem do humorista tende a ser muito mais. Millôr fala sobre a sua facilidade em imitar outros autores:

No tempo da revista *O Cruzeiro*, onde trabalhei 25 anos, costumava pastichar Rachel de Queiroz, Franklin de Oliveira, David Nasser – três reportagens deste foram escritas por mim, a pedido. Nos romances folhetins de Nelson Rodrigues, como *Meu destino é pecar*, era brincadeira usual minha introduzir trechos enquanto Nelson falava ao telefone. Quando ele voltava, lia o trecho introduzido, ria surdo – ah! ah! – e continuava dali mesmo. Em 1969, a quase totalidade dos redatores do *Pasquim* presos, houve um número do jornal em que tive que escrever artigos de vários desses redatores, imitando seus estilos. A propósito: não se pode ser um bom tradutor – sobretudo em teatro – sem grande capacidade mimética. Senão, como traduzir ao mesmo tempo Shakespeare e Molière?<sup>334</sup>

Há alguns anos, o deputado José Aldo Rabelo apresentou um projeto de lei punindo quem abusasse de estrangeirismos, principalmente nos meios de comunicação. Seria uma imposição cerceadora da liberdade de expressão. Millôr não poderia ficar indiferente diante de tal fato, e publicou o texto “Legislador, não passes da corrupção”:

A língua é a mais complexa, a mais milagrosa, a mais estranha, a mais gigantesca e variada invenção humana. E nada é mais dinâmico e menos sujeito a tutelas autoritárias. Agora, mais uma vez, vê-se um cidadão, “eleito pelo povo”, propor uma lei proibindo o uso de palavras estrangeiras em nosso cotidiano, hebdomadário e até anuário.

Pera aí: estava em sua proposta de governo que ele tinha autoridade para interferir no que eu falo, escrevo ou pinto em minha tabuleta? Ele sabe, literalmente, do que está falando? Quanta idioleite!

PS: Não adianta correr ao Aurélio.<sup>335</sup>

Embora a intenção do candidato tenha sido evitar o exagero com que as línguas estrangeiras – principalmente o inglês – são utilizadas quando há equivalentes em português. A aplicação de multas (de até R\$30.200,00) como forma de punição, no entanto, já seria uma forma de exercer censura. Millôr não hesita em manifestar seu repúdio a essa forma de autoritarismo. O artigo fez com que o deputado movesse processo contra o humorista, alegando “comprometimento da honorabilidade”, apesar de o seu (do deputado) nome não ter aparecido nenhuma vez no texto.

<sup>334</sup> *Idem. Millôr definitivo: a bíblia do caos*, p. 257.

<sup>335</sup> FERNANDES, Millôr. “Legislador, não passes da corrupção”. *JB Online*. Disponível em <www.jb.terra.com.br> Acesso em: 25 nov. 2001.

A linguagem está sempre se movimentando. E os humoristas são extremamente necessários para observar não apenas as suas mudanças naturais ocorridas no processo histórico, mas também as tentativas arbitrárias de fazerem da língua um instrumento limitado a pressupostos rígidos.

Millôr Fernandes, com sua ampla lucidez e a múltipla habilidade como autor – de imagens e textos –, utilizou a palavra com um sentido lúdico e crítico que culminou numa das obras criativas mais completas da língua portuguesa e da sociedade brasileira, a qual cutucou humoristicamente ao longo das mais de sete décadas em que produziu.

## 6

### O HOMEM É O BOBO DO HOMEM

Nosso objetivo neste trabalho foi estabelecer algumas relações entre humor e poesia em momentos distintos. Ambos os campos, humor e poesia, constituem múltiplas galáxias de vertentes, possibilidades e perspectivas de investigação teórica. Optamos por puxar alguns fios e tecer uma tese que, longe da pretensão de encerrar esses olhares sobre esse objeto, buscou entender três modos específicos dessa produção literária em momentos distintos. O humor, próprio e exclusivo do homem, pode ser usado como recurso quando o indivíduo tenta observar o outro poeticamente; assim como a poesia se traduz num recurso quando esse mesmo indivíduo quer se observar humoristicamente.

Vimos que o humor pode ser usado com um tipo de arma social em vários sentidos, e inclusive como arma literária. Emílio de Menezes, com sua mordacidade afiada, transitou, via riso sardônico em forma de sonetos, da rejeição oficial para a consagração acadêmica. Estabeleceu-se na imprensa e, conquanto angariasse desafetos, tornou-se tanto admirado quanto temido, tendo por fim alcançado a então máxima glória de ser eleito para a Academia Brasileira de Letras. Em termos teóricos, trata-se de uma poética que traduz diretamente a teoria da superioridade do humor.

Observamos também que o Modernismo o humor teve função predominante. Buscando transgredir com uma arte comportada vigente, Oswald de Andrade viu no humor um veio de liberdade das amarras que, na ocasião, tornavam a cultura brasileira anacrônica com o que se produzia na Europa. Segundo a linha da teoria da incongruência, esse humor apontou para as contradições estéticas, as quais fizeram parte de um projeto deliberado de se repensar o país e sua cultura.

Se o humor presente no projeto do Modernismo não legou uma liberdade absoluta na produção poética brasileira – pelo contrário, o pêndulo vanguarda-tradição continuou a balançar ao longo do século XX, vimos que desvinculado de escolas ou grupos pode-se encontrar uma poética livre e que atingiu pontos nevrálgicos da crítica social ao longo de décadas, como no caso da obra de Millôr

Fernandes. Esse artista utilizou o humor em toda sua obra, incluindo a poesia, como principal modo de veiculação de um pensamento lúdico e lúcido.

Mas e hoje? Como o humor se coloca crítica e poeticamente? A grande dificuldade do humor contemporâneo é realizar as críticas diante de um referencial político fragmentado e em constante mutação. Vivemos numa democracia aparente, e o humor já não é uma das poucas válvulas de escape para o povo. A banalização da violência, da corrupção, enfim, de todos os nossos absurdos feita pela exposição constante e hipnótica ofusca uma possibilidade de indignação geral. O alvo do humor da semana passada já não serve tanto hoje, tendo sido substituído por outro que também irá evaporar em breve. Não há humor crítico sem que o receptor possua uma predisposição crítica. Na sociedade regida pelo esquecimento, o humor também tende a ser volátil, exercendo uma função meramente de passatempo, condenado à pirotecnia das atrações efêmeras.

Joyce O. Hertzler afirma que, nos últimos anos o humor contestatório vem declinando, em grande parte devido ao conformismo. Estaria a sociedade ficando cada vez mais mecanizada (ou automatizada), incapaz de resgatar a flexibilidade de pensamento? Vemos nas mídias sociais uma fonte inesgotável de manifestações humorísticas, mas será que o humor não se torna mais uma vez parte do contexto em que é feito, e também se dilui com a mesma facilidade com que surge? A investigação do fenômeno humorístico em épocas digitais exige uma abordagem que deve considerar uma série de diferenciais característicos dos nossos dias. Se pensarmos que a revolução digital vem provocando contínuas alterações na sociedade e na forma de se observá-la, e que o humor é uma necessidade humana e, portanto, faz parte desse caldo cultural, teremos um novo e amplo campo de análise.

Em todos os períodos da nossa história cultural, o humor lançou mão de todas as tecnologias disponíveis. O acesso a um grande número de pessoas e a velocidade com que a informação se propaga, somado os inúmeros recursos das novas mídias, fizeram com que um verdadeiro banquete do riso esteja servido para as massas. Dentre as muitas formas de manifestação humorísticas recentes, os chamados virais têm sido uma grande forma de riso instantâneo e amplamente difundido. Se o humor esteve sempre atrelado ao jornal impresso como principal meio de se difundir, hoje ele se escoia principalmente pelo chamado humor viral.

O conceito do humor viral é derivado do campo publicitário, cujo objetivo é disparar peças com grande capacidade de replicação entre os consumidores, não muito diferente do tradicional boca a boca. No entanto, um diferencial de uma ação de marketing para um vídeo de humor viral é que, neste caso, não se busca vender um produto ou marca, e sim compartilhar aquilo que se ache engraçado. Tomemos o caso do "Nissim Ourfali Bar Mitzvá", vídeo que entre agosto e setembro de 2012 vem sendo replicado *ad nauseam*, tendo sido assistido mais de dois milhões de vezes<sup>336</sup>.

Como muitas vezes acontece nesse tipo de fenômeno, o vídeo não foi produzido para se tornar um viral. Trata-se de um vídeo produzido pela família do jovem Nissim para celebrar o bar mitzvá, cerimônia da cultura judaica que marca a maioridade dos meninos ao completarem treze anos. Segundo a produtora, o conteúdo do vídeo foi gerado a partir de um questionário respondido pela família, sendo que o próprio rapaz escolheu a música na qual sua história de vida seria baseada ("What makes you beautiful", da banda pop inglesa One Direction). A família postou o vídeo no Youtube e retirou quando se deu conta de que a replicação saía do controle. Mas outros sites já haviam replicado e não havia mais como controlar a disseminação. Sendo viral, não há controle. Mas o que nos interessa aqui é: o que torna um vídeo feito para um rito de passagem de um adolescente tão engraçado a ponto de se tornar um dos assuntos mais recorrentes no cotidiano de tantas pessoas?

Alguns aspectos do vídeo tornam ele tão simples quanto provocador do riso. O primeiro é que o vídeo é construído sobre uma paródia de uma música pop. Aliás, talvez não se aplique o termo paródia (*para + ode*, uma ode cantada ao lado da outra), cujo objetivo é geralmente zombar da referência, e sim uma paráfrase, que lança mão de uma mesma estrutura preenchendo-a com outro conteúdo. Baseada numa canção de ritmo popular, essa nova se tornou o que se costuma denominar "chiclete", aquele tipo de música, ritmo ou refrão que o indivíduo repete incessantemente, mesmo, num certo nível, contra sua vontade. No entanto, a nosso ver esse não é o principal motivo de o vídeo ter se tornado um

---

<sup>336</sup> Posteriormente, a família de Nissim Ourfali pediu na justiça que o vídeo fosse retirado do canal, face o constrangimento causado ao protagonista.

*meme* (recurso cômico para designar uma imagem instantaneamente difundida pela internet), e sim porque foram aplicadas novas perspectivas sobre ele.

O humor encontrado ali é involuntário, ou seja, surgiu porque alguém encontrou num vídeo que tinha outro objetivo – geralmente mais sério – determinado traço que, quando observado de outro ângulo, se torna risível. O verso "e o melhor é quando vamos pra Baleia" vem sendo mote de uma série de paródias (agora, sim, com a aceção correta) na internet, especialmente porque muitos não sabiam que se trata de um local no litoral de São Paulo, o que gerou interpretações ainda mais arbitrárias e engraçadas. Processo similar de retirada de um trecho do seu contexto se deu com o meme "menos a Luíza, que foi pro Canadá", trecho de uma propaganda imobiliária que se tornou um hit da internet há pouco tempo.

Esse caráter desviante faz com que uma vontade inicial de aplicar um sentido seja manipulada e, de sujeito, torna-se um objeto. O formalista russo Vladímir Propp, na sua referencial obra *Comicidade e riso*, explica esse tipo de fenômeno: "O riso nasce quando a vontade passa a ser de repente menosprezada e derrotada e quando essa derrota se torna visível a todos através de sua projeção exterior."<sup>337</sup> Cabe lembrar que não se trata de uma derrota no sentido pejorativo. No caso, é uma intenção que distorce e reverbera - de forma maciçamente ampliada - em outro rumo. Desse modo, a curva arbitrária entre a situação *a* (celebração da biografia do jovem) e *b* (criação de um *meme* pela reinterpretação pública do vídeo) geraram uma situação nova. Ou uma série de situações novas.

Um exemplo claro da teoria da incongruência. A trajetória do menino, descrita no vídeo, revela uma típica família bem sucedida financeiramente. Consumidores de bens materiais e emocionais - e no consumo de ambos há uma relação de interdependência - que a sociedade contemporânea valoriza. De certo modo, um modelo de comportamento também está sendo criticado no bojo da popularização do vídeo. O filósofo francês Henri Bergson afirma, no seu livro *O riso*, que o sentido cômico surge quando a sociedade se vê imersa numa rede de aparências, revelando algo que estaria errado. A teoria bergsoniana define o riso como uma manifestação coletiva – no nosso caso exercida pela coletividade anônima dos replicadores invisíveis da web –, cuja finalidade está relacionada à

<sup>337</sup> PROPP, Vladímir. *Op. cit.* P. 177.

vida comum em situações cotidianas. Pela zombaria, o homem reconhece que algo precisa ser mudado dentro do corpo social, seja para corrigir, seja pra transgredir uma situação que está mecanizada ou fora dos eixos, e para isso, oferece um novo sentido para esse objeto.

A forma de “sanção social” pela qual o jovem tímido foi lançado publicamente, cantado em ritmo pop a sua jornada até a cerimônia, converteu-se num fenômeno risível, cuja gargalhada é amplificada pelos megafones da internet, ecoando com tal alcance e velocidade nunca vistos. Até, pelo menos que surja a próxima.

Esse modelo de humor vigente, somado aos canais midiáticos, parece ter se distanciado da poesia, que segue rumos diferentes numa pluralidade de vozes contemporâneas que não forma um todo. Fora as manifestações populares de que não tratamos aqui, como o cordel e o repente, a poesia desse início de século XXI se tornou muito séria, hermética, buscando um status de arte transmidiática pelo contato com as artes visuais e a performance teatral.

É preciso tempo para a poesia, tempo que parece faltar ao homem contemporâneo. Segundo Antônio Cícero, justamente por essa celeridade mesclada ao utilitarismo que não deixa tempo para o pensamento sobre nós mesmos é que a poesia se torna cada vez mais necessária: “Configura-se então um espaço-tempo livre, isto é, um espaço-tempo que já não se encontra determinado pelo princípio do desempenho. Afinal, a rigor, o poema não serve para nada.”<sup>338</sup> Desse modo, a leitura atenta, silenciosa e reflexiva de um poema configura uma atividade estética que desafia um tempo atropelado e atropelante. O humor, de certa forma, como no exemplo dos memes da internet, se adaptou ao mundo, enquanto a poesia, em outra direção, continua a desafiá-lo.

O poeta, por outro lado, muitas vezes se torna refém da indústria da celeridade. A velocidade da comunicação e das relações humanas em geral faz com que o poeta, especialmente nas grandes capitais, não precise necessariamente ser poeta, mas parecer um tipo de poeta que, estereotipado como eterno vanguardista e transgressor de todas as normas, transite de forma espetacular entre os círculos sociais alternativos, atue em outras atividades, especialmente como DJ ou artista plástico, e corresponda ao modelo que o jornalismo cultural procura

<sup>338</sup> CICERO, Antonio. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. P. 10.

para celebrar como o artista do dia. Com todo o aparato em torno da imagem do poeta, não é de se espantar que ele sequer precise saber escrever poesia. Não é raro se deparar com poetas conhecidos, badalados e celebrados que não conseguem escrever um soneto ou mesmo uma quadra. E se orgulharem disso.

Esse legado que se arrastou do Modernismo até os nossos dias fez com que houvesse uma inversão de valores, segundo a qual o conhecimento técnico de poesia se torna um defeito, conferindo a esse poeta-DJ uma associação a algo antigo, ultrapassado e obsoleto, muitas vezes chamado de “parnasiano”, com o sentido mais pejorativo que o termo possa adquirir.

Mas esse é um tipo de poeta “oficial”, que sai nas mídias, não representando um todo do cenário heterogêneo da poesia atual. Apesar dessa busca pelo poeta da mídia que parece mas não é poeta, lê-se poesia. Sobretudo a produção dos modernos, que lançaram mão de todas as formas poéticas que se colocassem à sua frente, independente de movimentos ou escolas. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário Quintana, por exemplo, são cada vez mais lidos. Segundo o Instituto Proler, no relatório *Retratos da Leitura no Brasil*, buscou-se diagnosticar e medir o comportamento leitor da população, especialmente com relação aos livros. Revelou-se que quem mais lê poesia no Brasil são os jovens de 11 a 17 anos. Destaca-se também que, segundo a pesquisa, a Poesia é o quinto gênero na preferência dos leitores, com 28%, inferior apenas à leitura da Bíblia, dos Livros Didáticos, do Romance e da Literatura Infantil, embora tais interesses sejam também concomitantes. As mulheres leem mais Poesia (32%) do que os homens (22%). E a escola ainda tem um papel fundamental nesse processo, pois a maior faixa de leitores se situa entre os estudantes de 5a. a 8a. séries (35%) enquanto que o nível mais baixo (21%) corresponde aos de nível superior, o que pode levar a crer que se deve às atividades literárias em sala de aula.

Se críticos como Emil Staiger associaram a poesia à juventude, ainda no século XIX, no XXI ainda se trata de uma realidade. Os dados indicam que os jovens e adolescentes entre 11 e 17 anos de idade têm a Poesia como o gênero mais lido, enquanto que o percentual mais baixo (15%) está entre os leitores de 50 a 59, havendo uma ligeira recuperação (30%) dos 60 aos 69 anos. Ou seja, a leitura de Poesia é uma atividade exercida em sua maioria pelos jovens. Cecília e

Drummond foram espontaneamente lembrados entre os sexto e sétimo autores brasileiros mais populares na pesquisa.

E assim como se lê, escreve-se poesia. As novas possibilidades de publicação por demanda ofereceram aos escritores a possibilidade de dispersar seus livros em edições pequenas, e ainda que a cadeia de distribuição comercial seja deficitária por motivos que não vamos arrolar aqui, escritores e leitores passaram a estabelecer contatos como nunca, além de se contar com a internet como canal de vendas. E-mails, blogs e redes sociais permitem não só o contato entre poetas entre si e com leitores, mas também vem democratizando o próprio espaço para que textos poéticos sejam publicados e lidos.

Poesia e humor, assim, seguem caminhos paralelos, diferentes dos três modelos que investigamos neste trabalho. Mas como o pêndulo de tradição e rupturas continua a balançar, cumpre olhar para a frente e aguardar novas formas de aproximação entre os dois. Mesmo porque, como se observou, ambos são necessários na nossa trajetória pessoal e social.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar : FGV, 1999.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Poesia Vária**. São Paulo: Livraria Martins, 1947.
- \_\_\_\_\_. **Você**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe**. São Paulo: 1976.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Ética a Nicômaco**. SP: Martin Claret, 2001.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: FTD, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. SP: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Problemas na poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das Literaturas**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- BELLI, Vânia. **O prazer anônimo**: uma abordagem psicanalítica do riso na literatura. Orientador: Prof. Dr. Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Puc-Rio/ Departamento de Letras, 1999. (Tese de Doutorado)
- BENTON, Gregor. The origins of the political jokes. *In*: POWELL, Chris, PATON, George E. C. (org.) **Humour in society**: resistance and control. New York: St. Martin's, 1988.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1991.
- BÜRGER, Peter. “Negação da autonomia da arte pela vanguarda”. *In* **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. CosacNaify, 2008.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Antologia brasileira de humorismo**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- \_\_\_\_\_. Poeta e humorista são siameses. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 2001. Caderno B, p. 1.
- CARDOSO, Silvia Helena. Compartilhamos o riso com os animais. **O Globo**, 20 mai. 2002, p. 24.
- CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. *In* **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_(org.). **Forma e sentido contemporâneo: poesia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- COHEN, Ted. **Philosophical thoughts on joking matters**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo**: a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O livro vermelho dos pensamentos de Millôr**. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. O tesão - grande tese - do ociólogo doido. **Jornal do Brasil**, 20 jun. 2001. Caderno B, p. 1.

\_\_\_\_\_. **Tempo e contratempo**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1998.

\_\_\_\_\_. **Trinta anos de mim mesmo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

FIGUEIREDO, Claudio. **Entre sem bater – a vida de Apparício Torelly, o Barão de Itararé**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Delta, 1959.

FRY, William F. **Sweet madness: a Study of Humor**. California: Pacific Books, 1963.

ORTEGA y GASSET. “La deshumanización del arte”. *In Obras completas*, tomo III. Madri: Revista de Occidente, 1946 [1925].

GEIER, Manfred. **Do que riem as pessoas inteligentes?** Rio de Janeiro: Record, 2011.

GRUNER, Charles R. **Understanding laughter**. Illinois: Nelson-Hall, 1978.

GURJÃO, Maria Inês. **A ‘tragédia brasileira’ narrada com muito bom humor**. Orientador: Prof. Dr. Antonio Edmilson Martins Rodrigues. Rio de Janeiro: Puc-Rio/Departamento de História, 1994. (Dissertação de Mestrado)

HENFIL. **Como se faz humor político**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

HERTZLER, Joyce O. **Laughter: a socio-scientific analysis**. New York: Exposition Press, 1970.

HORÁCIO. **Arte poética**. São Paulo: Musa, 1994.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva : Ed. USP, 1971.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORGE, Fernando. **A academia do fardão e da confusão**. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

- JORGE, Sebastião. **A linguagem dos pasquins**. São Luís: Lithograf, 1998.
- KONDER, Leandro. **Barão de Itararé**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. *In*: BREMMER, Jan, ROODENBURG, Herman (org). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LEWIS, Paul. **Comic effects: interdisciplinary approaches to humour in literature**. New York: State University of New York Press, 1989.
- LIMA, Vasco de Castro. **O mundo maravilhoso do soneto**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos S/A, 1987.
- LINSTEAD, Steve. Jokers Wild: humour in organizational culture. *In*: POWELL, Chris, PATON, George E.C. (org.). **Humour in society: resistance and control**. New York: St. Martin's Press, 1988.
- MAIA, Gleidys Meyre da Silva. **Ri melhor quem ri por último?: O riso modernista e a tradição literária brasileira**. (tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2006.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo (org.). **Antologia de humorismo e sátira**. Rio de Janeiro: Bloch, [19--].
- MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. São Paulo: Cultrix: Ed. USP, 1977-78. V. 7.
- MENEZES, Emílio de. **Mortalhas: os deuses em ceroulas**. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Leite Ribeiro, 1924.
- \_\_\_\_\_. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. São Paulo, Cultrix, 2002.
- MORREALL, John. **Taking laughter seriously**. New York: State University of New York Press, 1983.
- \_\_\_\_\_(ed.). **The philosophy of laughter and humor**. New York: State University of New York Press, 1987.
- MULKAY, Michael. **On humorur: it's nature and it's place in modern society**. New York: Polity Press, 1988.

- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEIXOTO, Afrânio. *Humour*. Rio de Janeiro: Jackson, 1944.
- PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.
- POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.
- PRETA, Stanislaw Ponte. **FEBEAPÁ: Primeiro festival de besteira que assola o país**. São Paulo: Círculo do Livro, [196-].
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humor**. Boston: D. Reidel Publishing, 1985.
- Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, ano 68, n. 1, jan./fev. de 1974.
- ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. São Paulo: Martim Claret, 2001.
- SÁ, Jorge de. **A crônica**. SP: Ática, 1999.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 3.
- \_\_\_\_\_. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras: 2002.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SERAFINI, Breno. **Millôres dias virão**. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SCHUTZ, Charles. The cryptic humour of political jokes. Disponível em: <http://www.ozcomedy.com/journal/21schutz.htm>. Acessado em 01 dez. 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. In [www-tech.mit.edu/Shakespeare/](http://www-tech.mit.edu/Shakespeare/)
- SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SPINA, SEGISMUNDO. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SSÓ, Ernani. **Barão de Itararé**. Porto Alegre: Tchê, 1984.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1966.

TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

\_\_\_\_\_. *Contramargem*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. (20ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TRANCOSO, Bernardo. [www.sonetos.com.br](http://www.sonetos.com.br)

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor na lingüística. In: *D.E.L.T.A.*, vol. 6, nº 1, 1990.

VERISSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s/d.