



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v25n02/2018p418-436>

PERMANÊNCIA E RENOVAÇÃO DO HUMOR NA LITERATURA BRASILEIRA

PERMANENCE AND RENEWAL OF HUMOR IN BRAZILIAN LITERATURE

Sylvia Telarolli¹

Recebimento do texto: 10/08/2018

Data de aceite: 15/10/2018

RESUMO: Neste artigo aborda-se a presença do humor na literatura brasileira. Interessa observar porque o riso permanece como uma força expressiva na nossa literatura, renovada sempre, de acordo com o significado que assume em diferentes momentos históricos. A ênfase desta leitura é a análise de contos do livro *Vasto mundo* (2015), de Maria Valéria Rezende, para refletir sobre o modo como nesses textos há uma atualização e reinvenção de “causos” contados nos contos da tradição regionalista brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Riso; Humor; Permanência; Literatura Brasileira; Maria Valéria Rezende.

ABSTRACT: This article aims to discuss the presence of humor in Brazilian literature. It is interesting to observe why the humor remains an expressive force in our literature, always renewed, according to the meaning it assumes in different historical moments. The emphasis of this article is the analysis of short stories from the book *Vasto mundo* (2015) of Maria Valéria Rezende and think about how these texts provide an update and reinvent the histories approached in the tales of the Brazilian regionalist tradition.

KEYWORDS: Humor; Permanence; Brazilian Literature; Maria Valéria Rezende.

¹ Professora colaboradora junto ao PPGEL de Tangará da Serra- UNEMAT- Bolsista DCR / CNPq.



Modalidades do cômico: humor e sátira

O texto cômico, apesar de ser ainda hoje considerado por muitos como produção irrelevante, gênero de composição pouco elaborada, deveria ser levado mais “a sério”, pois nesse campo há textos de excelente qualidade, cuja leitura é indispensável aos interessados em conhecer melhor a cultura de um país, em tomar contato com faces pouco exploradas de sua história. Mais ainda no Brasil, em que o riso é manifestação privilegiada para a exposição do descompasso que há entre valores e modismos importados, alheios - e muitas vezes incondicionalmente aceitos - e o atraso nacional.

Chama atenção o modo recorrente como, na vida brasileira, ao longo de nossa história, em diferentes momentos, parece haver sempre um fosso, uma enorme distância que separa algumas de nossas instituições (as religiões, o Estado, os poderes políticos, a escola etc) dos verdadeiros anseios e necessidades das classes mais populares, os pobres, os trabalhadores mais humildes, os desvalidos de maneira geral. E essa espécie de descompasso, esse artificialismo de raiz de alguma maneira transparece na produção de alguns autores mais lúcidos, de distintas fases da história literária brasileira (como Gregório de Mattos, Martins Pena, França Júnior, Machado de Assis, Artur Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos, dentre muitos outros) e é criticado por meio de situações e personagens que são ridicularizadas.

Há no Brasil uma conhecida tradição da irreverência, “que tanto afasta o espírito de exaltação épica quanto diminui o impacto de qualquer discurso desmistificador”; isso talvez se deva à enorme distância que separa os segmentos populares das elites que governam e com as quais é para eles





impossível preservar qualquer empatia ou identificação. (COELHO, 1992)

Assim, o riso, a sátira, a paródia, amigagem grotesca da caricatura são para nós expressões muito familiares, constituindo “imagens permanentemente desfocadas que se reproduzem como rapsódias sem ponto de partida nem de chegada (e) não espelham a perda de uma condição ‘normal’: elas são a condição de existência dessa cultura. Inferno, fragmentação, sátira, paródia, descentramento, não são palavras estranhas à modernidade como um todo. Mas em culturas como a nossa, cujas raízes não se perdem na ‘noite dos tempos’, se ancorando, como algas, na modernidade do século XVIII e no nacionalismo romântico, essas rupturas se manifestam de modo extremamente dramático” (AGUIAR, 1988, p.323).

O cômico, entendido aqui como uma espécie de gênero comporta, como se sabe, distintas modalidades, delimitadas por nuances às vezes sutis. É possível pensar no cômico como uma face complementar ao trágico, ambos revelando, cada qual a sua maneira, a constatação dos limites inerentes à nossa humana condição; dessa maneira, o cômico mostra o homem no que este tem de inferior: como afirma Aristóteles n' *A poética*, a comédia é a “imitação de homens inferiores”, enquanto a tragédia, mesmo quando mostra a queda e a conspurcação, procura realçar a redenção possível, a elevação necessária. Reduzir, entretanto, a comicidade a essa função complementar é ainda muito pouco.

Partir, por outro lado, da oposição entre cômico e sério, ou entre cômico e não-cômico também é empobrecer a reflexão, especialmente se lembrarmos que essa oposição atende a uma espécie de “ideologia da seriedade”, que nada tem de ingênua, pois com ela o riso é relegado à



inconsequência, à irrelevância; dessa maneira, devemos “rir e esquecer”, porque essa “ideologia” identifica seriedade e saber e desqualifica o cômico “para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar”. Seria preciso, portanto, um olhar que considerasse o universo do riso também como “forma específica de conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão”; para percorrer esse caminho, entretanto, é necessário recusar a “antinomia rir/pensar” (NEVES, 1974, p.36). Porque o riso pode ser visto, sim, como uma forma de pensamento.

Opção das mais adequadas ao enfrentamento desse campo tão profícuo quanto fluido é estudá-lo, “antes de mais nada, por si e enquanto tal” (PROPP, 1992, p.18), isto é, partindo de sua própria natureza, de suas especificidades.

O romancista norte-americano Jonathan Franzen, citado por Leila Perrone-Moisés em seu último livro (2016, p. 106- 107), com muita perspicácia observa que a tragicidade que impregna boa parte da produção literária atual pode ser revertida pelo humor, pois “não há ficção *realmente* boa que não seja *realmente* engraçada”.

Trata-se de universo bastante complexo e que exige observação atenta para a identificação de suas distintas gradações. Há uma comicidade, por exemplo, que se apoia nas ações das personagens, nos movimentos, provocando o riso pelos encontrões, trombadas, recorrendo eventualmente à obscenidade, à escatologia, ao palavreado chulo: é o que antes se chamava cômico “baixo”, muito presente na farsa, na pantomima, nas graças do palhaço de circo, nas artes do bufão. Todavia, essa oposição entre “cômico



fino” e “cômico baixo” (KIRCHMANN, apud PROPP, 1992, p.21) também é insatisfatória, artificial, pois no menosprezado terreno desse “cômico baixo” ou “vulgar”, enquadra-se parcela expressiva dos nossos clássicos: Aristófanes, Molière, Shakespeare, Gógol etc (PROPP, 1992, p.22). Na verdade, por trás dessa oposição entre uma comicidade “fina” e uma comicidade “baixa”, há um tipo de discriminação, “uma diferenciação social”, isto é, o desprezo reservado a “qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso”. (PROPP, 1992, p.23)

Para a diferenciação das manifestações cômicas, Freud (1952) volta-se ao tipo de prazer por elas provocado; todas partem do princípio da economia: o prazer do chiste surge do gasto de coerção economizado; o do cômico surge do gasto de representação economizado; o do humor do gasto de sentimento economizado. Observa-se, portanto, que o gasto de sentimento pode ser reduzido à medida que a ele se sobrepõe a reflexão, o distanciamento crítico.

Por outro lado, Hegel define o humor como “atitude especial do intelecto e do espírito pelo qual o artista coloca-se ele mesmo no lugar das coisas” (HEGEL, 1993, p.335), parece, portanto, que seria necessária certa identificação, um sentimento de empatia, cumplicidade ou complacência para que se instaurasse o humor. Não é, entretanto, toda sorte de humor que interessa; segundo Hegel, o verdadeiro humor, aquele que se preserva de distorções e excessos,

só é compatível com uma grande riqueza e profundidade de espírito pois só elas lhe permitirão [ao artista] apresentar como expressão do real o que apenas possui uma aparência



subjetiva e mostrar o que há de substancial na acidentalidade dessas aparências, nos simples ditos de espírito. (HEGEL, 1993, p. 336).

Ao produzir humor, o escritor deveria fazê-lo sem forçar o tom, de modo leve, pois “tanto mais profundo será o humor quanto menos se insistir em o sublinhar, quanto maior espontaneidade se lhe deixar”, devendo ainda guardar-se uma relação profunda entre os detalhes que “desordenadamente surgem e se associam”, preservando um núcleo comum. (HEGEL, 1993, p.336)

O humor é uma forma específica de “organização das imagens”, que pode expressar-se sob a máscara da simpática indulgência, encobrando o desdém, o despeito ou o escárnio, mas envolverá sempre a reflexão. O humorismo pratica, assim, uma forma de distanciamento, em que avaliamos o que ocorre conosco como se ocorresse com outra pessoa. (ECO, p.254). Dessa maneira, com o humor, conseguimos rir de nós mesmos, da nossa própria desgraça.

Na tipologia do cômico encontramos também a nuance satírica, mais incisiva, frontal, eventualmente panfletária. A sátira é, como define Frye, (1973) “ironia militante”, exigindo certa dose de agressividade e fantasia, um conteúdo reconhecido como grotesco, uma norma infringida e que se quer reafirmar. O riso do satirista é de todos o menos solidário, é o riso de zombaria, de rejeição. Das formas cômicas, essa é a que mais radicalmente pratica a insígnia do cômico *ridendo castigat mores*, pois ri castigando os costumes, é o riso como punição.



A sátira pode se originar tanto de “um moralismo acre e sardônico” quanto pode expressar uma “crítica lúcida e desesperada”; pode resultar de um ataque pessoal ou assumir caráter mais genérico, abarcando uma crítica que tem caráter coletivo, de ressonância política, social; de toda forma expressará sempre a “ideia do presente recusado” (BOSI, 1977).

O engenho é recurso indispensável ao satirista, que joga com as ideias e as palavras, tendo como técnicas preferenciais a redução, o rebaixamento, para despojar o criticado de suas características pessoais e de classe, desferindo um golpe mortal contra “a crença de que somos únicos, livres em nossas obras” (HODGART, 1969, p.120), desrespeitando qualquer forma de privacidade, autoridade e hierarquia.

Para a depreciação, o satirista vale-se de comparações (com o reino animal, vegetal, dos objetos), metáforas, antíteses e paradoxos, hipérboles, alegorias. A caricatura e a paródia são também recursos caros à sátira, forma híbrida na sua essência, camaleônica por necessidade, mesmo que não sejam instrumentos exclusivos desta; o nivelamento cômico ou grotesco também é frequente no discurso satírico, seja elevando o ínfimo ou vulgar, ou rebaixando o elevado ou sublime. De toda maneira a sátira implica sempre, em algum momento, a dimensão de mundo às avessas, a percepção do mundo transtornado.

É sempre oportuno distinguir o conceito de sátira e satírico; a sátira constitui-se como gênero e manifesta-se em momentos muito precisos, por exemplo em Roma Antiga e na produção de autores ingleses do século XVIII (Swift, Sterne); o satírico já é mais difuso e por isso mais amplo, é um modo de olhar, uma atitude, que se manifesta em diferentes gêneros,



textos e linguagens. “a primeira é um gênero literário cujos textos canônicos constituem uma tradição, o segundo inclui outros tipos de discurso que utilizam técnicas e atitudes de ataque e podem ser caracterizados propriamente como um modo” (WORCESTER apud HERNANDEZ, p. 15)

Na modernidade, portanto, a sátira não se limita a um gênero definido e se adapta a qualquer modalidade de texto, podendo aparecer na poesia, no teatro, na prosa, no cinema, em charges, programas de rádio, TV etc. Apesar de ser comumente associado ao universo cômico, o texto satírico é atravessado com frequência pelo medo, o horror: os caprichos e disparates de Goya, povoados com figuras monstruosas e assustadoras, mostram bem a aterradora face das trevas, provocando pavor com suas terríveis imagens de bruxas, duendes, seu séquito de figuras afogadas nos vícios e nas torpezas geradas pela ignorância; os murais de Diego Rivera, que exploram o “Carnaval da vida mexicana”, também são exemplo curioso, pois satirizam com máscaras grotescas, animais, os governantes, o clero, o imperialismo, os militares, valendo-se muito pouco do riso para a desmistificação dos abusos e desmandos, com imagens que provocam antes desprezo ou compaixão.

De toda forma, a sátira exige três elementos para se constituir: o ataque agressivo, a norma e a indireta. (BRUMACK apud FANTINATTI, 1994, p.206): o ataque agressivo volta-se contra males que atingem o indivíduo e a sociedade, “vistos pelo satirista como constitutivos de uma realidade ameaçadora”; a norma é um ideal positivo que se contrapõe à ameaçadora realidade negativa; a indireta diz respeito à forma como se faz a sátira, envolvendo dois aspectos: “a sátira supera o ataque agressivo direto



por meio de um discurso fictício ou ficcional” e “o conteúdo é sulcado pelo cômico” (FANTINATTI, 1994, p.207). Assim, a sátira sempre exige engenho, isto é, a infiltração de procedimentos estéticos em um discurso de ataque frontal.

Por outro lado, há também um tipo de comicidade sutil, indireta, em que se recorre mais à sugestão que à explicitação, explorando um riso de cumplicidade ou solidariedade, em que o narrador freqüentemente se inclui como objeto da crítica. É o campo do humor, em que transitamos entre o riso de exclusão e o de acolhida e em cuja comicidade infiltra-se freqüentemente a nota trágica. É espaço privilegiado para a ironia e a alusão; de forma diferente da comédia, que se vale da “constatação dos contrastes”, o humor explora o “sentimento dos contrastes” (PIRANDELLO, 1996), daí possivelmente o efeito de complacência que provoca. Os textos de Machado de Assis exemplificam bem essa vertente do universo cômico, em que a suave dissimulação se sobrepõe ao deboche, sem, entretanto, encobrir a estiletada da crítica. É característico do humor provocar a reflexão, exigindo um leitor mais sofisticado, capacitado a pensar nos porquês das infrações às normas que geram a comicidade.

Pirandello, ao tratar do humorismo, também aponta a “excentricidade de estilo” como uma característica que poderá estar presente em textos do gênero.

Pelas características expostas é possível identificar as razões que justificam a presença mais constante do humor e da ironia na literatura contemporânea, enquanto modalidades mais afeitas à reflexão, ao distanciamento crítico e à alusão, pressupondo um público mais exigente e



afeito às dificuldades e exigências de um texto em que há poucas concessões ao leitor.

O riso na contemporaneidade

Georges Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), expõe interessantes considerações, referindo-se ao papel desempenhado pelo riso no século XX, que certamente podem trazer algum auxílio para a compreensão de seu significado mais recente. Segundo o autor, o século XX encontrou força no riso para zombar de seus males, que não foram apenas males de espírito, pois enfrentou problemas, tensões e conflitos de grande intensidade e repercussão: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza etc. Dessa maneira, “O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. O riso foi o ópio do século XX, de Dada aos Monthy Pythons (...)” (MINOIS, 2003, p.553); o riso tornou-se obrigatório, como uma forma de escamotear a perda de sentido da vida, mas não é o riso de alegria, “é o riso forçado da criança que tem medo do escuro” (MINOIS, 2003, p.554) o mundo ri, porque esgotou todas as certezas e tem medo; nesse sentido, morre de rir e anuncia a morte do riso.

Humor e ironia são modalidades do riso mais frequentes no século XX, mas ambos são “constatações de impotência” (MINOIS, 2003, p.569), formas de lidar com o absurdo do mundo, do homem, da sociedade.

No século XXI, o papel e consequentemente a feição do riso vem sofrendo uma transformação, “o riso está em perigo, vítima do seu sucesso”; no século XXI paira sobre ele o peso da comercialização, está subjugado a





seu valor mercantil: “Já registrado, etiquetado, impresso, filmado, ele é vendido no mundo inteiro (...)” (MINOIS, 2003, p.593). Com isso, há um esvaziamento e desgaste do riso, tornado produto, pois “rir de tudo é [também] conformar-se com tudo” (MINOIS, 2003, p.594) e o riso, para cumprir sua função dessacralizadora, contestadora, subversiva, deve preservar incondicional liberdade. O riso alimenta-se, ainda, de seu poder de agressão; tornado produto, objeto de consumo e, no contexto do “politicamente correto”, tende a perder sua autenticidade e sua força.

Antes o riso “estava a serviço de certezas contra outras certezas” (MINOIS, 2003, p.632), mas por isso mesmo com frequência via-se limitado, obrigado à defesa de pontos de vista previamente demarcados e definidos. Entretanto, a perda do compromisso não significa necessariamente a perda de vigor; em tempos de crise de valores, de corrosão dos valores éticos, de decepção completa e ausência de parâmetros no campo da política, de convivência nem sempre cordial entre a aceitação e a intolerância com a diferença, fase de um refluxo conservador, o riso pode recuperar sua força, mesmo que seja para nos ajudar a enfrentar o peso e a angústia de existir. Nesse sentido, a literatura, campo propício à livre reflexão, espaço em que ainda é possível resguardar certa autonomia, torna-se palco privilegiado para a manifestação e o estudo do riso, em suas diferentes feições, com seus distintos recursos, tão velhos, datados de suas origens milenares, mas sempre passíveis de renovação.

Pensando em alguns romances contemporâneos, e nos limitando apenas a romances, encontramos alguns exemplos interessantes quanto à permanência do riso na literatura brasileira; numa perspectiva sobretudo



satírica, pode-se apontar: *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffatto; *Mastigando humanos: um romance psicodélico*, (2006) , de Santiago Nazarian; *Pornopopéia* (2009), de Reinaldo Moraes; *O evangelho de Barrabás* (2012) de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, além dos anteriores, *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (1999) e *Terra Papagalli* (2000). Esses romances enquadram-se predominantemente numa perspectiva satírica, pelos temas que abordam e pelo modo como articulam a crítica incisiva a uma perspectiva grotesca, com o recurso do “engenho”.

Já numa perspectiva sobretudo humorística, poder-se-ia apontar: *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) , também de Luiz Ruffatto; *As visitas que hoje estamos* (2012) de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira; *O professor* (2014), de Cristóvão Tezza; *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque; *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera; *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende , que recorrem, em diferentes gradações e com distintos recursos, ao humor, configurado especialmente no modo como nas narrativas, de modo sutil, o riso vai se infiltrando nas situações trágicas, bem como a comicidade de algumas passagens e personagens subitamente são perpassadas por alguma nota trágica.

A permanência e a renovação do humor em alguns contos contemporâneos

Com ênfase na nota humorística, serão comentados rapidamente alguns contos reunidos por Maria Valéria Rezende (autora que ganhou o prêmio Jabuti em 2015, com o romance *Quarenta dias*, em um volume



chamado *Vasto mundo*, publicado inicialmente em 2001 e agora em 2015, mais recentemente, em 1ª edição pela Alfaguara. São da autora também os romances *O voo do guará vermelho* (2005) e *Outros cantos* (2016).

No volume de contos, há textos interessantes, que são aclimatados no universo rural, sertanejo, nordestino; é um mundo bastante conhecido da escritora, que viveu muito tempo em contato com o povo do nordeste, devido ao seu trabalho com educação popular, como freira, em militância política, a partir de 1972, em Pernambuco e depois na Paraíba, onde vive até hoje, em João Pessoa.

Os contos de *Vasto mundo* retomam em grande parte a tradição dos “causos” sertanejos, eivados ora de certa nota humorística, ora de um tom mais trágico. Alguns trazem algo de pitoresco e anedótico, outros resvalam pela tristeza e melancolia. Até mesmo nessa oscilação retomam características presentes nos contos de nossos regionalistas da virada do século XIX para o XX (Afonso Arinos, Hugo de Carvalho Ramos, Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto) e presentes depois em alguns contos de Mário de Andrade e nas *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos e mesmo nas *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, com cujo estilo parecem dialogar.

Os contos de *Vasto mundo*, poder-se-ia afirmar, procedem a uma atualização deste gênero, tão apreciado antes, em fins do século XIX e início do XX, no período que se convencionou chamar pré-modernismo e rejeitado, depois da voga modernista, por seu halo de humor e exotismo, muito comum no tratamento dispensado pelos cidadãos ao abordar o universo rural. A rejeição se justifica pelo tratamento pitoresco destinado



ao diferente, que, segundo este ponto de vista, expressaria uma visão preconceituosa ou desconhecimento do universo retratado. Em geral, não é o sertanejo que fala, com sua própria voz, mas é o homem urbano que fala por ele. Esta é uma das lentes da alteridade deformadora, que de fato impregna muito da produção regionalista em seus tempos iniciais.

Mas não é isso que sempre acontece e não é certamente o que acontece nos romances e contos de Maria Valéria. Neles encontra-se um humor refinado, construído com acuidade, perspicácia e sensibilidade. Personagens e o cotidiano miúdo da vida no fictício vilarejo de Farinhada são apresentados com empatia ao leitor, mas também com um oportuno distanciamento crítico: o padre da cidade, adepto das ideias da igreja militante, de esquerda, resvala pelo alcoolismo, por não conseguir solucionar um caso de possessão; todavia, quando o bispo vai afastá-lo da comunidade, devido ao vício, é por ela protegido e o bispo vai-se embora “com o rabo entre as pernas” e

Desde aquela data, se não largou da cachaça, padre Franz abandonou o ar taciturno que ostentava (...) as bebedeiras deixaram de ser caladas e tristes, agora são falantes e alegres. Canta até melhor depois de tomar umas e outras (REZENDE, 2015, p.30)

Maria Raimunda lidera uma insurreição das mulheres do vilarejo quando Zuza Minervino e outros roceiros da região são intimados pelo coronel da cidade, Assis Tenório, a abandonar sua plantação, tomada pelos capangas. O interessante é o modo como as mulheres ganham sua guerra, cantando rezas e benditos em frente à cadeia para que os homens sejam





libertados. E assim o canto encobre o zunido dos tiros dos jagunços, a gritaria dos homens da polícia militar, o entrelaço dos corpos. Vencida a batalha, Zuza quer presentear Maria Raimunda com sua cabra de raça e estimação e dela ouve: “Deixe de besteira, seu Zuza, não careço pra nada dessa cabra magra, fiz nada por você não, só me deu foi uma vontade danada de cantar” (REZENDE, 2015, p.42)

Dona Ceíça contrata uma mulher da vida para se deitar com seu marido que anda desanimado e sem cumprir com os deveres conjugais. Recobrado o ânimo, a alegria e a disposição do esposo, que agora “anda com a cabeça erguida, o passo ligeiro e um leve sorriso”, ela cumpre a promessa: “Em Itapagi ela comprou a vela maior que havia, acendeu no altar de Nossa Senhora e deixou o resto do dinheiro na caixa das ofertas para a salvação das almas de todas as putas” (REZENDE, 2015, p.47).

Assis Tenório é o coronel, que manda na vida e na morte de todos do vilarejo; em um certo dia adocece e precisa tratar-se na capital e vai até mesmo para o exterior, pois é um homem de muitas posses; na sua ausência quem dá as ordens é sua esposa, dona Eulália, até então criatura muito submissa. Dá liberdade ao povo, ouve suas queixas, cura as doenças e assiste a todos; curado o marido, o despotismo volta a grassar. Ironicamente, na memória da cidade, aquele tempo bom não ficou conhecido como “o tempo da peste de Assis Tenório e nem mesmo o tempo em que gozamos de liberdade, mas sim o tempo em que dona Eulália foi feliz” (REZENDE, 2015, p.81).

Num fim da Quaresma chega ao povoado o Circo Internacional Irmãos Palovsky, mais conhecido como Circo Frente Única. Como evento





especial para a Semana Santa, está programado um repertório especial de dramas sacros. Para a sexta-feira está prevista a encenação da Paixão de Cristo, mas o ator que desempenharia o papel de Jesus amanhece doente e o Mudinho, filho de dona Quitéria, é escalado para o papel, pois, devido a uma promessa da mãe, ele mantém os cabelos longos e o Cristo, na encenação, não precisa falar nada, só caminhar e ser açoitado. Na hora do enforcamento do Judas, o povo da cidade, envolvido com a encenação e com os ânimos alterados, resolve linchar de verdade o ator que desempenha o papel do vilão, pai de cinco filhos e com mulher entrevada. Desesperado, o dono do circo tira o mudo da cruz, coloca sobre seus ombros o manto branco, empurra-o para o alçapão montado no meio do palco, põe fogo no maço de fogos de artifício guardado no fundo da cena e aciona a engenhoca feita para “levantar Jesus do fundo dos infernos” e “Lá se foi o Mudinho como um rojão, atravessou a lona esburacada e sumiu-se no céu” (REZENDE, 2015, p.144).

Neste conto a autora reedita a versão do exagero fantasioso, típica de muitas narrativas de humor, apresentando uma situação que dialoga com a clássica história cômica do Barão de Munkhausen, que também voa pelo céu impelido por um canhão. No Brasil, a história lembra os “causos” contados por Joaquim Bentinho, a queima campo, personagem criada por Cornélio Pires, e as histórias de Alexandre, registradas por Graciliano Ramos. Ambos na verdade retomam histórias fantasiosas, que corriam de boca em boca pelo interior, mentiras e exageros, alimentados no folclore, nas lendas e fábulas da tradição popular.



E, para finalizar, há a curiosa história de Paulo Afonso, que se torna professor e poeta por ser manco e impedido de dedicar-se ao roçado. É uma alma sensível, que sofre “o tormento das palavras invasoras” (REZENDE, 2015, p.157); casa-se com Lindinaura, mas é um casamento infeliz, maltratado que é constantemente pela esposa, que o considera um inútil. Com alívio, o professor um dia descobre que a mulher mantém um caso extraconjugal e decide partir para sempre, deixando somente como pista um papel, que revoa no terreiro, no qual está escrito, com letra caprichada “Vou-me embora pra Pasárgada”. Por vários dias anuncia-se no rádio:

Quem souber informar onde fica a localidade de nome Pasárgada, repito, Pasárgada, é favor comunicar ao nosso programa, aqui na Rádio Clube de Itapagi, ou mandar recado para o padre Franz, em Farinhada, que será bem recompensado. [...] De vez em quando alguém ainda marca alguma coisa no tempo como “a semana em que Paulo Afonso foi-se embora pra Pasárgada” (REZENDE, 2015, p.163).

Esta última narrativa ecoa o tom das histórias reunidas por Monteiro Lobato no volume *Cidades Mortas* (1920), reportando-se a episódios e personagens da região do Vale do Paraíba, no estado de São Paulo, então decadente pela passagem do café, que esgotara as terras, nada deixando em seu lugar. Farinhada é também um paradigma das cidades mortas do nordeste de hoje, abandonada ao acaso da sorte, terra de pobreza e desalento, desprovida de qualquer conforto material. Lugar de trabalho e exploração, miséria e desesperança.

Mas é muito sugestivo o modo como, nos contos-causos, reunidos neste *Vasto mundo* de Maria Valéria, revigora-se e persiste uma tradição



muito arraigada na nossa literatura, a dos “causos” contados à beira do fogo, pelos nossos narradores arcaicos, para serem passados de geração para geração, forma de resistência à morte e ao esquecimento. Voltam as histórias, agora contadas sob uma perspectiva solidária e cúmplice, com um humor de acolhida e compreensão, que procura incorporar o ponto de vista dos párias que protagonizam as histórias, visto o “outro”, o pobre, os desamparados, esse mundo precário, com o compreensivo olhar de empatia, leitura da diferença como igualdade, face rara e generosa do humor.

Referências

- AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: Novaes, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ARISTÓTELES *Arte retórica e arte poética*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BOSI, A. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977
- COELHO, M. Back joga com descrença na história oficial. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul 1992, p.4-8.
- ECO, U. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Pirandelo ridens. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FANTINATTI, C. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. *II Seminário de Estudos Literários*. FCL de Assis, 1994, v.2



REVISTA ECOS

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT

Programa de Pós-graduação em Linguística/ UNEMAT

Centro de Estudos e Pesquisas em Literatura

Centro de Estudos e Pesquisas em Linguagem

-
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira (Tradução: Jayme Salomão), v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1964
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993
- HERNANDEZ, G.E. La sátira: uma introdución. In: *La satira chicana*. México: Siglo Veintiuno, 1993
- HODGART, M. *La satira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NEVES, L.F.B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, v.68, 1974
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- REZENDE, M. V. *Vasto mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015

